

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Орлова Александра Михайловна

**РОССИЙСКАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ
КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН**

Специальность 09.00.04 — Эстетика

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор философских наук, профессор
Кондаков Игорь Вадимович

Москва
2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ КАК ФОРМА СОВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	34
1.1. Художественная инсталляция: актуальное определение.....	35
1.2. Инсталляция в контексте философских концепций.....	43
1.3. Сложносоставной «гиперобъект» искусства.....	46
1.4. «Искусство после философии».....	54
ГЛАВА 2. ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНСТАЛЛЯЦИИ.....	62
2.1. Дюшановская эстетика – отправная точка эстетики инсталляции.....	62
2.2. Виды и творческие стратегии в художественной инсталляции.....	68
2.3. Предпосылки художественной инсталляции в России начала XX в...	88
2.4. Влияние Запада на становление российской инсталляции.....	95
2.5. 1953 год в развитии российского концептуального искусства.....	100
2.6. Выход из картинной плоскости. Инсталляция в российском неофициальном искусстве.....	113
ГЛАВА 3. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ РОССИЙСКОЙ ИНСТАЛЛЯЦИИ.....	129
3.1. Синтез искусств в инсталляции.....	129
3.2. Роль куратора в современных художественных практиках.....	147
3.3. Система образов российской инсталляции.....	156
3.4. Российская инсталляция на мировой художественной сцене.....	175
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	184

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....191

ПРИЛОЖЕНИЕ (Альбом иллюстраций).....243

ВВЕДЕНИЕ

Начало XX столетия было ознаменовано многообразием направлений визуального искусства. Во многом этому способствовали техническая революция, изменившая сознание людей, а также появление фотографии — медиума, который позволил художникам посвящать больше времени экспериментам в живописи и графике вместо того, чтобы заниматься документацией реальности. Можно также отметить, что появились интерес и потребность «вывести искусство в реальную жизненную среду»¹, где возникает непосредственное взаимодействие художественного произведения со средой и зрителем — исчезают какие-либо привычные границы, существовавшие при созерцании традиционных форм. Это провоцирует художников работать с новыми средствами, которые не всегда являются художественными в традиционном представлении.

Таким образом, появилась необходимость в *дефункционализации* утилитарных предметов — то есть в наделении, к примеру, писсуара новыми качествами и смыслами, присвоении ему статуса произведения искусства. Благодаря этому возникают трёхмерные объекты, которые по своим признакам относятся к искусству пластики, но к скульптуре в классическом её понимании отношения не имеют, или же пространственные композиции, постоянно разрастающиеся в пространстве и, соответственно, во времени.

Подобным синтетическим сложносоставным произведениям — *инсталляциям* — как эстетическому феномену посвящено наше исследование. В качестве основного изучаемого материала мы используем российскую инсталляцию. Такой выбор был продиктован: а)

¹ Катунян М.И. Перформанс, флюксус, ток-шоу: искусство-жизнь в реальном времени // Художественная культура. 2017. № 2 (20). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/prikladnaya-kulturologiya/5249.html> (дата обращения: 3.09.2020).

малоизученностью данной темы в академических кругах; б) страной постоянного проживания автора исследования; в) необходимостью работы с «живым» материалом; г) актуализацией данной темы из-за всё большего интереса современных художников к синтетическим трансмедийным открытым формам.

Художественные формы и практики, комплексно воздействующие на зрителя, существовали и до появления художественной инсталляции. Мы относим к ним театр, архитектуру, уличные представления и пр. К примеру, в театре существует разделение зрительского мира и мира постановки, а инсталляция, которую изначально относили к скульптуре, стремится эти границы стереть. При этом, как и театр, художественная инсталляция в большей степени может считаться «лабораторией новой рождающейся культуры»², воспринимаемой профессиональной средой, но также может отвечать и массовым запросам профанной публики.

Помимо пластических начал, в этой художественной форме также можно обнаружить и театральные, и музыкальные влияния. Особенность инсталляции состоит в том, что она является открытой, трансмедийной формой, поэтому способна синтезировать в себе практически все новые явления в современном искусстве. Благодаря подобной гибкости, инсталляция стала интересна широкому кругу художников по всему миру.

В начале XXI в. инсталляция является состоявшейся художественной формой, к которой обращаются многие художники так же, как если бы они обращались к традиционным медиумам: живописи, графике, скульптуре. Мы можем выделить ряд авторов, которые часто или преимущественно работают с этой формой: Т. Баданина, Ю. Васильев, Е. Елагина, И. Корина, В. Корчагин, Л. Липатова, И. Макаревич, Т. Махачева, И. Нахова, Д. А. Пригов, В. Селезнёв, С. Филатов и мн. др.

² Хренов Н.А. Новая визуальность как проблема культуры. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 54.

Стоит отметить, что наибольший идеологический и теоретический вклад в инсталляцию сделали сами авторы, так как с начала XX столетия утвердилась предложенная В. Кандинским концепция, что художник не только творец, но и обладатель тайного знания и генератор идей³. Она остаётся актуальной для многих современных творческих практик, и прежде всего — для концептуального искусства.

В настоящем исследовании художественная инсталляция рассматривается как синтетическая, интермедialная и трансмедийная открытая художественная форма. Таким образом, обобщаются многие научные наработки в данной области, которые были сделаны разными исследователями, в частности О. Кривцуном, который отмечает, что инсталляция — «чувственно захватывающий объект»⁴. Рассмотрены интерактивные и иммерсивные аспекты инсталляции, представлены способы репрезентации тех или иных тем и идей с её помощью. Важно и обозначение инсталляции как средообразующей тотальной формы: так, Б. Гройс говорит о том, что внедрение художественной инсталляции в некое выставочное или «нейтральное» помещение делает всё помещение произведением искусства, которое должен воспринимать зритель⁵. Зритель художественной инсталляции, в отличие от многих других форм искусства, может (а иногда и обязан) являться объектом и субъектом одновременно.

В нашем исследовании рассмотрены такие виды инсталляции как: медиа, видео, саунд, *VR* и т.п. Описан феномен тотальной и камерной инсталляции, а также обосновано введение терминов *инсталляция действия*, *инсталляция наблюдения*, *очевидец* и *неочевидец*, предложенных автором применительно к данному явлению. В контексте медиа и видеоинсталляции использованы определения *горячих* и *холодных* медиа,

³ Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: РИПОЛ классик, 2016. 254 с.

⁴ Кривцун О.А. Основные понятия теории искусства: энциклопедический словарь. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 94.

⁵ Гройс Б. Политика поэтики. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 73.

которые предложил М. Маклюэн в 1950-е гг., чтобы обозначить медиа, где зритель может или не может влиять на то, что перед ним. Одним из важных понятий в исследовании стал термин, предложенный Ж. Бодрийяром и Ж. Делёзом, — «симулякр», который обозначает «знак, обретающий своё собственное бытие, творящий свою реальность»⁶.

Важной частью настоящего исследования являются описания инсталляций в силу того, что фото или видео не всегда дают исчерпывающее представление, а в тексте есть возможность обратить внимание на некоторые значимые нюансы. Таким образом автор демонстрирует наиболее полный способ охарактеризовать работы, приводимые в качестве примеров для своего анализа.

Инсталляция является довольно ёмкой формой искусства, которая может обобщить в себе множество тем, синтезироваться с другими художественными практиками, если этого требуют творческие искания автора. При этом инсталляцию не стоит относить только к искусству пластики, хотя базой для ее формирования стала именно скульптура. Данный художественный феномен стал формироваться в начале XX века в период авангарда, когда эксперименты со скульптурой набирали силу, и окончательно оформился уже к 1960-м гг. в период неоавангарда⁷.

Выделение инсталляции в отдельную форму искусства, а не обозначение как одного из подвидов или жанров скульптуры, связано с тем, что термин *искусство инсталляции*, или *художественная инсталляция* (англ. *installation art*), уже давно используется в западной терминологии. Он разграничивает художественную инсталляцию и внехудожественные

⁶ Кирюшин А.Н., Асташова А.Н. Идея симулякра в понимании виртуального: от Платона к постмодернизму // Гуманитарные научные исследования. 2012. № 8. URL: <http://human.snauka.ru/2012/08/1593> (дата обращения: 6.05.2018).

⁷ Здесь и далее использованы материалы, ранее опубликованной статьи Орлова А. Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства // Международный журнал исследований культуры. 2019. №1 (34). С. 167-174. URL: https://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2019/ijcr_34_1-2019_full.pdf (Дата обращения: 15.07.2019).

инсталляционные работы по созданию как музейной экспозиции, так и, к примеру, установки новой кухни в жилом помещении; благодаря этой приставке мы также можем выделить *художественную* инсталляцию как отдельную самостоятельную форму в системе современного визуального искусства. Однако главными критериями инсталляции как эстетического феномена являются *организующая художественная идея* (или *концепция*) инсталляции и идейно-культурный контекст ее репрезентации

Материалами, или, как это принято сейчас говорить, *медиумами*, в инсталляции могут являться все возможные предметы, поскольку основная стадия формирования инсталляционного искусства пришлась на период неоавангарда, и подобные работы постепенно трансформировались — под влиянием индустриальной и медийной сред — в трансмедийные, синтетические произведения. Данная форма легко адаптируется под технические новшества и новые направления в искусстве, благодаря чему смогла стать универсальным инструментом для современных художников.

Впервые понятие «инсталляция» в контексте произведения визуального искусства появилось в “*Oxford English Dictionary*” в 1969 г. Там художественная инсталляция описана как «большой арт-объект», который создаётся для показов в галереях, музеях или на выставках. Относился этот объект к скульптуре, но, как было описано выше, понятие прижилось не сразу. Определение инсталляции как скульптуры существовало вплоть до 1990-х гг.

На сегодняшний день художественная инсталляция имеет множество определений, которые так или иначе отражают особенности данной формы искусства. Определение инсталляции давали такие исследователи, как В. Бычков (в работе «Лексикон нонклассики»)⁸, К. Пол (в книге «Цифровое

⁸ Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.

искусство»)⁹, Б. Тейлор (в работе «Актуальное искусство 1970–2005»)¹⁰, А. Мосжинска (в “*Sculpture Now*”)¹¹, Е. Тавани (в статье “*The Construction of Situations and Atmospheres in Installation Art, Atmosphere*”)¹². Благодаря этим работам в нашем исследовании мы определяем художественную инсталляцию как трансмедийную синтетическую открытую художественную форму, особенностями которой являются: концептуальность, сложносоставленность, необходимость прямого взаимодействия зрителя с произведением искусства, иммерсивность.

Выражение авторского идейного замысла играет ключевую роль в любой инсталляции в силу того, что она относится к концептуальному искусству, проблематика которого шаг за шагом разрабатывалась с 1910-х гг.

Актуальность диссертационного исследования обусловлена тем, что:

- художественная инсталляция, в соответствии с вызовами современности, рассматривается как самостоятельная, уже сложившаяся форма актуального визуального искусства, способная синтезировать разнообразные темы, а также взаимодействовать с другими жанрами, направлениями, формами и видами искусства;
- проблематика художественной инсталляции универсальна, но существуют локальные контексты, которые «считываются» без пояснений только местным и профессиональным сообществом;

⁹ Пол К. Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 271 с.

¹⁰ Тейлор Б. Актуальное искусство, 1970–2005. Art Today. М.: СЛОВО/SLOVO, 2006. 256 с.

¹¹ Moszynska A. Sculpture now. N. Y.: Thames & Hudson, 2013. 232 p.

¹² Tavani E. The Construction of Situations and Atmospheres in Installation Art // Atmosphere/Atmospheres testing a new paradigm. Milano: Mimesis International, 2018. P. 129–145.

- недолговечность, временность и вариативность инсталляции требуют постоянной документации и фиксации, что неотрывно от изучения инсталляции как эстетического феномена;
- инсталляция является иммерсивной формой искусства, поэтому зритель подобных произведений выступает объектом и субъектом искусства одновременно; соответственно, возрастает роль «атмосферы»¹³ и «авто-кураторства»¹⁴ при взаимодействии с подобными произведениями искусства, тем самым обретающими высокую динамичность и непредсказуемость смысловых модификаций;
- художественная инсталляция актуализирует и трансформирует чувственное восприятие зрителей, расширяя и модернизируя их понятийный и сенсорный аппарат: тактильность, зрение, слух и т.п., что влияет на их эстетическую интерпретацию и оценку;
- эстетический феномен художественной инсталляции, постоянно меняющийся структурно, семантически и функционально, требует глубокого осмысления и изучения с различных точек зрения, что выливается в перманентное обновление методологии его анализа и осмысления.

Степень научной разработанности темы. Интерес к художественной инсталляции и современному визуальному искусству в российских академических кругах сильно вырос за последние несколько лет. Мы можем судить об этом по многочисленным публикациям переводов уже хрестоматийных зарубежных текстов по этой проблематике, а также подготовке кандидатских диссертаций, посвящённых разнообразным

¹³ Бёме Г. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики // Интернет-журнал «МЕТАМОДЕРН». 01.01.2018. URL: <http://metamodernizm.ru/atmosphere-anda-new-aesthetics/> (дата обращения 14.01.2020).

¹⁴ Chattopadhyay B. Beyond Matter: Objectdisoriented Sound Art. Seismograf. DMT (special issue), 2017. URL: <http://seismograf.org/fokus/soundart-matters/beyond-matter-object-disoriented-sound-art> (дата обращения 17.01.2019).

явлениям современного визуального искусства, культуры и эстетики: М. А. Антонян «Особенности рецепции перформанса: на материале работ Марины Абрамович» (Московский государственный университет, 2015); Д. В. Вольф «Феномен DIY в художественной культуре XX–XXI веков» (Гуманитарный институт телевидения и радиовещания имени М.А. Литовчина, 2016); О. Е. Левченко «Освоение природы средствами сайнс-арта: „естественное“ и „технологическое“» (Российский государственный гуманитарный университет, 2016); Г. Ю. Леонова «Процессуальность как эстетический принцип современной художественной практики» (Московский государственный институт культуры, 2015); К. С. Подольская «Скульптура в энвайронмент-арте второй половины XX — начала XXI века» (Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2020); А. Ю. Тылик «„Уличное искусство“: опыт эстетического анализа» (Санкт-Петербургский государственный университет, 2016); В. Д. Эвалльё «Феномен полиэкрана в визуальной культуре» (Государственный институт искусствознания, 2019).

О проблематике инсталляции писали исследователи К. Бишоп¹⁵, А. Можинска¹⁶, К. Мондлох¹⁷, Р. Оппенхаймер¹⁸, М. Раш¹⁹ и др. В России публикации по данной тематике можно встретить у В. Агамова-Тупицына²⁰, Б. Гройса²¹, Е. Дёготь²², М. Тупицыной²³ и других исследователей, работающих в области современного искусства.

¹⁵ *Bishop C. Installation Art: A Critical History. London: Routledge, 2005. 144 pp.*

¹⁶ *Moszynska A. Sculpture Now. N. Y.: Thames & Hudson, 2013. 232 p.*

¹⁷ *Mondloch K. Be Here (and There) Now: The Spatial Dynamics of Screen-Reliant Installation Art // Art Journal. 2007. Vol. 66, No. 3. P. 20-33.*

¹⁸ *Oppenheimer R. Video Installation: Characteristics of an Expanding Medium // // Afterimage. – 2007. – Vol. 34, No. 5. – P. 14-18.*

¹⁹ *Rush M. New Media in Art. London: Thames & Hudson, 2005. 248 pp.*

²⁰ *Агамов-Тупицын В. Круг общения. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 288 с.*

²¹ *Гройс Б., Кабаков И. Диалоги (1990–1994). М.: Ad Marginem, 1999. 192 с.*

²² *Деготь Е. Террористический натурализм. М.: Ad Marginem, 1998. 224 с.*

²³ *Тупицына М. Ирина Нахова: «Русский представлялся мне генералом КГБ в отставке» // Артхроника. 2010. № 3. С. 58–65.*

Так как мы понимаем художественную инсталляцию как новую форму искусства, имеющую свои предпосылки, то нам интересна идея преемственности. Е. Ю. Бабошко рассуждает об этом в статье «Наследие авангарда в творчестве современных сибирских художников». Она пишет о гегелевской идее преемственности в искусстве, которая «определяется связью между историческими периодами его развития»²⁴. В контексте нашего исследования такой подход не вполне уместен, потому что художественная инсталляция развивалась непоследовательно. При этом в той же статье Бабошко пишет о концепции преемственности, описанной М. К. Мамардашвили, которая характеризуется не как локальное, но как глобальное общекультурное международное явление. Эта позиция интересна для нашего исследования, поскольку позволяет проследить развитие данной формы методом «от общего к частному».

Н. А. Хренов в монографии «Новая визуальность как проблема культуры» размышляет на тему смены одного культурного цикла другим. Он говорит, что во время разрушения одной культурной системы сразу зарождается новая, где должны появиться «альтернативные художественные ценности»²⁵. В контексте нашего исследования мы рассматриваем художественную инсталляцию как нечто постепенно развивающееся до своего окончательного оформления достаточно продолжительный период времени, соответственно, не можем говорить о том, что она разрушает или заменяет, к примеру, скульптуру или живопись. Нам интересно то, как художественная инсталляция «мимикрирует» под сложившуюся ситуацию в искусстве, где она является открытой художественной формой.

²⁴ *Бабошко Е.Ю.* Наследие авангарда в творчестве современных сибирских художников // Архитектоника современного искусства. Сто лет под знаком революций. СПб.: Изд-во Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. С. 87.

²⁵ *Хренов Н.А.* Новая визуальность как проблема культуры. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 28.

С. С. Ступин в своей монографии «Феномен открытой формы в искусстве XX века» убедительно рассуждает о художественной инсталляции и её взаимодействии со зрителем. Открытость инсталляции как художественной формы часто наталкивает на сравнение её с театром, то есть выделяя «театральность» как один из признаков инсталляции. Об этом пишет М. Фрид в эссе “*Art and Objecthood*”, но Д. Ребентиш в книге “*Aesthetics of Installation Art*” указывает на то, что «театральность» всё же зонтичный термин²⁶, поскольку может быть применён и ко многим другим художественным практикам. Поэтому в нашем исследовании мы также не утверждаем, что данный термин является одним из признаков, который выделяет инсталляцию на фоне остальных художественных практик.

Проблематика термина *атмосфера*, который мы используем в настоящем исследовании, детально описана и разобрана Г. Бёме в статье «„Атмосфера“ как фундаментальное понятие новой эстетики», а Е. Тавани лаконично вводит его в поле исследования мультимедийных инсталляций. Е. В. Николаева отмечает, что «особый кинестетический формат визуальной культуры дабл-пост касается и самого человека, вернее, его телесного взаимодействия с пространством»²⁷ в своей статье «Визуальная кинестетика в искусстве эпохи дабл-пост» в контексте медиа-искусства. Но для нашего исследования этот текст интересен для изучения и анализа художественной инсталляции в целом, также в этом контексте нам интересны идеи о безобъектности произведений искусства, изложенные С. В. Ерохиным и А. С. Мигуновым в труде «Алгоритмическая эстетика».

Исследователь К. Пол, изучая эту форму, пишет о том, что цель инсталляции — это создание некоего «пространства», которое способно

²⁶ *Rebentisch J.* Aesthetics of Installation Art. – Berlin: Stenberg Press, 2012. – P. 21

²⁷ *Николаева Е.В.* Визуальная кинестетика в искусстве дабл-пост // Художественная культура. 2017. № 2 (20). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5232.html> (дата обращения: 24.09.2020).

перенести зрителя в «спроецированную реальность»²⁸. Таким образом, это подталкивает к рассмотрению проблематики интерактивности и иммерсивности в художественной инсталляции. В статье «Интерактивность и иммерсивность в медиасреде. К проблеме разграничения понятий» В. Д. Эвальё проводит детальный анализ этих понятий.

О. А. Кривцун в труде «Психология искусства» рассуждает о том, что «любое творческое действие находится в оппозиции к нормативности, противостоит адаптированным формам деятельности»²⁹. В нашем исследовании мы применяем это мнение по отношению к советскому периоду, когда художественная инсталляция относилась к андеграунду.

Также для нашего исследования важны определения художественной инсталляции, которые предлагают разные исследователи. Как считает В. В. Бычков, данное обозначение «относится обычно к пространственным композициям, построенным или собранным (смонтированным) из самых разнообразных вещей и предметов, как созданных художником, так и взятых в готовом виде предметов утилитарного назначения <...>»³⁰. Это довольно общее определение даёт возможность в основных чертах понять, как выделить работы, созданные в этой художественной форме, из массы других произведений современного искусства.

Б. Тейлор отмечает, что инсталляция — это «„презентация“ хлама как артефакта»³¹, по его мнению, в инсталляционном искусстве главенствует концепция упадка. Подобная позиция не совсем корректна для настоящего исследования, так как мы рассматриваем художественную инсталляцию в контексте развития искусства, его растущей «архитектоники»³².

²⁸ Пол К. Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 71.

²⁹ Кривцун О.А. Психология искусства. М.: Издательство литературного института им. А. М. Горького, 2000. – С. 17.

³⁰ Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. М.: РОССПЭН, 2003. С. 202.

³¹ Тейлор Б. Актуальное искусство 1970–2005. М.: Слово, 2006. С. 133.

³² К данному понятию обращается И. В. Кондаков в своих публикациях по истории культуры, определяя его как отображение многомерности и многослойности культуры. См., например: Кондаков И.В. Архитектоника русской культуры. Диссертация в виде научного доклада на соискание степени учёной

В книге А. Мосжински *“Sculpture Now”* приведено определение, данное историком искусства К. Бишоп, которая в 2005 г. отметила, что инсталляция относится к зрителю как к важному элементу выставочного пространства³³. Такая характеристика релевантна для нашего исследования, где мы делаем акцент на том, что художественная инсталляция является иммерсивной художественной формой. Схожее мнение высказывает Е. Тавани, которая обозначает инсталляцию как «работу-среду»³⁴, окутывающую зрителя и погружающую его в атмосферу, созданную художником.

Е. В. Сальникова в монографии «Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века» анализирует демонстрационные формы через театральную сцену. Для нашего исследования интересно то, что она отмечает: «В барочном типе театра еще не состоялось абсолютного размежевания на сцену и зал, на безусловное, посюстороннее бытие и условное, потустороннее игровое бытие. Все присутствующие так или иначе включены в фантазийный мир представления. Пребывание внутри действия важнее созерцания зрелища»³⁵, а высказывания Е. А. Сайко³⁶ о модернизме XXI в. помогают осмыслить художественную инсталляцию внутри философских процессов. Для настоящего исследования это составляет определённый интерес, поскольку инсталляция размывает границу между зрителем и произведением искусства, делает его частью творческого жеста художника.

степени доктора философских наук. М., 1998. 74 с.; *Он же*. Русский масскульт: от барокко к постмодерну. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 60.

³³ *Moszynska A. Sculpture Now*. N. Y.: Thames & Hudson, 2013. P. 167.

³⁴ *Tavani E. The Construction of Situations and Atmospheres in Installation Art, Atmosphere /Atmospheres. Testing a New Paradigm*. Milano — Udine: Mimesis International, 2018. P. 129–145.

³⁵ *Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века*. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 397.

³⁶ *Сайко Е.А. Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века*. М.: Издательство РАГС, 2004. 141 с.

Феномен размывания границ между объектом восприятия и реципиентом также изучает и анализирует Е. В. Дуков в монографии «Сеть: публика и искусство»³⁷.

Стоит также отметить, что теоретики постмодернизма оказали существенное влияние на идеологическое становление инсталляции как формы искусства. Поэтому к ряду работ, описанных в исследовании, применяется концепт *симулякра* Ж. Делёза и Ф. Гваттари, значение которого было описано выше.

Так как художественная инсталляция нацелена на контакт со зрителем, то по отношению к ней применяются принципы, описанные философом и куратором Н. Буррио в его «Эстетике взаимодействия», относящейся к современному послевоенному искусству.

В работе используются методологические принципы Е. Бобринской, разработанные ею в книге «Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции». Особое внимание уделяется понятию «плохое искусство», которое Бобринская использует в контексте отношения власти к творчеству неофициальных художников. Также в исследовании делается акцент на понятии *эристика*, использованном И. Кондаковым в статье «„Смысловая неопределённость“ как феномен культуры»³⁸ и других публикациях. В связи с этим также применяется понятие «энтропии» по отношению к ситуации, сформировавшейся в советский период в 1957 г.

Поскольку инсталляция в России зародилась в кругах неофициального искусства, которое отрицалось официальной властью и с трудом воспринималось большинством обывателей страны, то в методологию были также включены принципы, использованные Х. Ортеги-

³⁷ Дуков Е. В. Сеть: публика и искусство. М.: ГИИ, 2016. 210 с.

³⁸ Кондаков И.В. «Смысловая неопределённость» как феномен культуры. // Альманах научно-культурологического общества России «Мир культуры и культурология». Вып. IV. СПб.: Научно-образовательное культурологическое общество, 2017–2018. С. 12–23.

и-Гассетом в работе «Дегуманизация искусства»³⁹, потому что они наиболее точно характеризуют сформировавшуюся историческую ситуацию. При этом отмечены и идеи Н. Б. Маньковской о том, что «искусство — воображаемая сфера терпимости, чьё главное предназначение — автономное самосозидание и солидарность»⁴⁰, описанные в её труде «Эстетика постмодернизма».

Кураторские практики играют немаловажную роль в метаморфозах инсталляции. Именно концепции выставочных проектов часто задают тон будущей инсталляции. Главные труды о кураторском деле на сегодняшний день создали В. Мизиано, Х. У. Обрист, Б. О’Догерти, Т. Смит.

Одним из наиболее важных высказываний для автора исследования является мысль Б. Гройса о том, что «инсталляция как никакая другая практика позволяет циркулирующим человеческим множествам испытать ощущение пребывания здесь и сейчас»⁴¹. Это делает возможным применение маклюэновских определений медиа (*горячие* и *холодные*). В силу того, что восприятие инсталляционной формы может трансформироваться под воздействием зрителя, а также явления *автокuratorство* (термин был введён западным исследователем Б. Чаттопадхьяем в статье “Beyond Matter: Object-disoriented Sound Art”⁴², он относит его к работам, взаимодействуя с которыми, зритель волен создавать в своём воображении образы, сопутствующие представленному произведению.

³⁹ *Ортега-и-Гассет, Х.* Дегуманизация искусства и другие работы: пер. с исп.: сборник. М.: Радуга, 1991. 639 с.

⁴⁰ *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Издательство «АЛЕТЕЙЯ», 2000. С. 53.

⁴¹ *Гройс Б.* Политика поэтики. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 73.

⁴² *Chattopadhyay B.* Beyond Matter: Object-disoriented Sound Art // Seismograf. 2017. 15 November. URL: <https://seismograf.org/fokus/sound-art-matters/beyond-matter-object-disoriented-sound-art> (Дата обращения: 15.04.2018).

На эту же тему размышляет Е. Петровская. Она пишет о том, что «образы становятся синонимом изображений»⁴³, которые порождает воображение зрителя.

Также нам интересна позиция исследователя Д. Галкина, рассуждающего о явлении «постправды» и многогранности современного искусства. В одной из своих статей он пишет о том, что многие работы, в том числе инсталляции, которые раньше считались состоявшимися, сложившимися работами, в какой-то момент могут оказаться незавершёнными. И причин для этого может быть множество. Для нашего исследования из тех факторов, что описывает Галкин, интересна фигура зрителя, взаимодействующего с работой: «художественный замысел предполагает рассмотрение публики как со-творца..., то произведение постоянно мутирует в промежуточное состояние черновика между бесконечными актами пере-со-творения»⁴⁴, а также фигура куратора, благодаря которой контекст экспонирования той или иной инсталляции может измениться, а экспонируемая часть работы может быть сокращена, тем самым создавая эффект незавершённости работы.

Объектом диссертационного исследования является художественная инсталляция как актуальная творческая практика визуального искусства в контексте эстетического дискурса.

Предметом исследования является эстетический феномен российской инсталляции.

Так как художественная инсталляция — постоянно развивающаяся темпоральная художественная форма, **цель** работы — выявление

⁴³ Петровская Е. Суждение как действие // Judgment Day, или Проблема эстетического суждения. М.: Институт проблем современного искусства, 2013. С. 96.

⁴⁴ Галкин Д. Незавершенность как неизбежность: многоликое время современного искусства // Художественный журнал. 2016. № 98. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/544> (дата обращения: 30.09.2020).

творческих стратегий искусства инсталляции и осмысление эстетического феномена российской инсталляции.

Для достижения данной цели автор ставит ряд **задач**.

1. Исследование художественного опыта, предшествовавшего инсталляции, и определение философских концепций, оказавших влияние на формирование инсталляции.
2. Осмысление художественной инсталляции как синтетической, трансмедийной открытой формы концептуального искусства.
3. Систематизация творческих методов, которые используются художниками-инсталляторами в настоящее время.
4. Описание форм репрезентации инсталляции в контексте авторской мифологии и кураторской концепции.

Хронологические рамки диссертационного исследования охватывают период с 1910-х гг. по 1932 г.; с 1953 г. по настоящее время в России. При этом делаются отсылки к западным примерам, где в хронологии нет разрыва. Это необходимо для того, чтобы показать, на какие произведения ссылаются российские авторы, которые до сих пор во многом ориентируются на западный опыт, где современное искусство находилось в состоянии непрерывного развития новых художественных практик, последовательно разрабатывая творческий язык современного искусства. В России же произошёл огромный по меркам XX столетия перерыв из-за политического режима диктатуры, при котором был полностью запрещён «формализм» и новаторские нефигуративные художественные практики, а концептуальное искусство оформилось лишь к середине 1970-х гг.

Источники исследования делятся на:

- 1) письменные источники — практические материалы, научные монографии, статьи, каталоги, путеводители, листовки, интернет-

источники по истории и теории современного искусства, эстетике, философии;

2) визуальные источники — фильмы, лекции, фотографии, каталоги выставок;

3) личный архив — переписка и авторские интервью с художниками.

Все описанные источники помогли автору исследования проанализировать эстетический феномен инсталляции, выделить основные направления и творческие стратегии отдельных художников.

Во время подготовки исследования автором было изучено более 300 источников, посещено около 200 выставок, которые помогли работе состояться. Наиболее важными текстовыми источниками автор считает работы Р. Барта, Е. Бобринской, Б. Гройса, Т. де Дюва, А. Мозьянской, Х. Ортега-и-Гассете, М. Раша. Благодаря их исследованиям автору удалось выявить необходимые для работы хронологические рамки, обозначить основные направления в инсталляции, определить основные тенденции российской инсталляции: тематические, обращение к материалу, философские идеи авторов.

Методология исследования

Из-за того, что инсталляция является синтетической, трансмедийной, открытой художественной формой, и потому, что на сегодняшний день пока что не существует единого ее определения, так как она зародилась только в 1970-х гг. и является хоть и сформировавшийся, но относительно новой художественной формой, то методология исследования строится на стыке ряда гуманитарных дисциплин, а не только на принципах традиционного эстетического анализа. В нашей диссертации для осмысления инсталляции как эстетического феномена используются принципы искусствоведческого, культурологического, феноменологического анализа, а проблематика и семантика художественной инсталляции рассматриваются в рамках

исторического, социального и культурного контекстов. При этом нами были использованы сравнительный, типологический, контекстуальный и семиотический подходы к предмету нашего исследования.

Методология настоящего исследования базируется на понимании художественной инсталляции как постмодернистского творческого продукта, созданного под влиянием неоавангарда. С целью обнаружения предпосылок к формированию художественной инсталляции в истории культуры до XX в. применяется культурно-исторический и историко-философский подходы.

Сравнительный анализ произведений художественной инсталляции позволяет нам выявить преемственность и заимствования российских художников у западных авторов, а контекстуальный анализ — проследить социокультурную среду формирования данной формы в России и за рубежом.

Частое использование клишированных образов, работа с персональной мифологией диктует использование семиотического подхода при анализе инсталляции.

Гипотеза исследования

Благодаря своей трансвидовой/синтетической художественной природе инсталляция смогла оформиться как самостоятельная художественная практика. Способность мимикрировать под определённое выставочное пространство и отражать актуальные философские концепции сделала инсталляцию высоко востребованной творческой практикой как в России, так и за рубежом. Российские авторы, использующие инсталляцию как способ творческого высказывания, работали с определённым набором тем и художественных приемов, которые оказались наиболее характерными для отечественного культурного опыта.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем:

- 1) впервые рассматривается российская художественная инсталляция как эстетический феномен. При этом эстетический феномен российской инсталляции предстает в виде открытой, трансмедийной, синестетической, синтетической, иммерсивной художественной формы. Контекстом формирования и репрезентации российской инсталляции как разновидности концептуального искусства является не только современная художественная культура и рефлексия современной социальной действительности, но также совокупность актуальных философских и идеологических концепций, прямо или косвенно влияющих на идейный замысел и художественную концепцию инсталляции, на общий интеллектуальный фон искусства. В этом отношении инсталляцию можно определить как «искусство после философии»;
- 2) впервые исследуется история российской инсталляции, восходящая к первым экспериментальным работам русского авангарда (Эль Лисицкий). Отдельно рассматривается влияние на формирование российской инсталляции русского неоавангарда 1950-х гг., творчества западных художников, самобытных формальных исканий позднесоветских и постсоветских художников, добившихся известности и признания не только в современном отечественном, но и мировом искусстве. Исследуется уникальное место российской художественной инсталляции в контексте российского неофициального искусства;
- 3) российская художественная инсталляция характеризуется как сложносоставное, многомерное и многозначное искусство, интегрирующее и обобщающее в себе разнородные культурные тексты, различные формы искусства, разные медиа. В этом

отношении российская художественная инсталляция представляет собой своего рода «гиперобъект», или тотальный объект искусства. В диссертации впервые показана сложносоставная структура «гиперобъекта», систематизируются и обобщаются эстетические составляющие российской художественной инсталляции — ее идеи, образы, клише, концепции. Но важнейшей основой инсталляции как эстетического феномена являются дефункционализованные утилитарные объекты, наделенные статусом «произведений искусства» (*реди-мейды, найденные объекты, артефакты, ассамбляжи* и т.п.);

- 4) российская инсталляция представлена в диссертации как произведение искусства с высокой степенью включения в его содержательную структуру реципиента — как зрителя и как личности. Реципиент рассматривается как неотъемлемая часть инсталляции. В связи с необходимостью рассматривать инсталляцию как единую систему с включенным в нее зрителем (наряду с автором и куратором) при анализе используются впервые вводимые в научный оборот понятия *очевидец* и *неочевидец*, характеризующие степень взаимодействия зрителя с подобными произведениями искусства, а также категории *атмосфера* и *автор-кураторство*;
- 5) *иммерсивность* (погружение) рассматривается как одна из основополагающих категорий художественной инсталляции в силу её темпоральной природы. Для углубленного изучения иммерсивности автором исследования впервые введены в научный оборот термины: *инсталляция действия* и *инсталляция наблюдения*, отражающие иммерсивную или пассивную природу изучаемой инсталляции.

На защиту выносятся следующие основные положения:

1. Художественная инсталляция является синтетической трансмедийной открытой иммерсивной формой искусства, которая понимается как гиперобъект, так как монументальность этой формы часто подразумевает многочастность композиции произведения, его многомерность, мультимедийность, архитектурность и т.п.
2. Инсталляция как форма современного искусства обладает универсальностью; она способна синтезировать, сакрализовать, перерабатывать и обобщать множество форм, техник и направлений, которые были созданы и наработаны за все предыдущие века.
3. Интеллектуальным «каркасом» художественной инсталляции является ее концепция, формирующаяся в контексте множества актуальных философских идей. Это делает инсталляцию, с одной стороны, разновидностью концептуального искусства, наполненного противоречивыми философскими смыслами, а с другой, — «искусством после философии», для которого философские концепции являются лишь фоном для репрезентации нетрадиционного искусства.
4. Наполнение концептуального каркаса художественной инсталляции дефункционализированными утилитарными объектами, наделенными статусом «произведений искусства» (реди-мейды, найденные объекты, культурные артефакты и т.п.), делает любого реципиента инсталляции своего рода «соавтором» художника, который своим воображением способствует организации и осмыслению пространства «готовых вещей», а также интерпретации их меняющихся смыслов. В зависимости от степени включенности реципиентов в пространство художественной инсталляции они различаются между собой как «очевидец» и «неочевидец», что влияет на их восприятие произведений искусства «изнутри».

5. Российская художественная инсталляция, будучи вписана в мировой художественно-эстетический контекст, во многих отношениях совпадает по характеристикам с западными инсталляциями. Однако российская инсталляция обладает и своей спецификой — ментальной, семантической, контекстуальной. У неё есть своя культурная история, восходящая к экспериментальным произведениям русского авангарда 1920-х гг. и идейно-образным достижениям неоавангарда 1950-х; есть опыт идейного противостояния официальному искусству и принадлежности российскому андеграунду. Для российской инсталляции характерна своя «атмосфера», во многом отличная от сложившихся критериев западной инсталляции.
5. Влияние западных художественных концепций на развитие современной инсталляции в России является следствием культурной преемственности и творческих диалогов между художниками. Несмотря на глобализацию, в российской инсталляции существует ряд наиболее популярных клишированных образов. Но в целом российская инсталляция выработала оригинальные критерии самоидентификации, что позволило ей сегодня успешно предстать на мировой художественной сцене благодаря умелому соотношению самобытности и универсальности в создаваемых российскими художниками работах.

Теоретическая значимость настоящего исследования заключается в определении и подробном эстетическом изучении феномена инсталляции, построении актуального терминологического аппарата, прояснении сути эстетического феномена российской инсталляции, а также его значимости в истории искусства. В работе показано, что инсталляция — художественная практика, изначально относившаяся к пластическому искусству, трансформировалась в синтетическую форму, в текущий период близкую к зрелищным видам искусства. В нашем исследовании актуализирована как теоретическая, так и историко-культурная значимость инсталляции в

современном эстетическом дискурсе, но основная его часть рассматривает специфику именно российской инсталляции.

Исходя из всего вышеописанного, можно говорить о научно-практической значимости проделанной автором работы по сбору материалов из истории отечественной инсталляции за период с 1910-х гг. по настоящее время, а также систематизации этого материала.

Научно-практическое значение нашего исследования заключается в том, что материалы исследования могут способствовать продвижению российских художников-инсталляторов в России и за рубежом. Результаты исследования могут послужить базой для дальнейшего изучения эстетического феномена как российской, так и зарубежной художественной инсталляции. Материалы работы также могут быть использованы при подготовке лекций, учебных курсов, исследовательских работ, статей по искусствоведению, эстетике, философии. Помимо этого, материалы исследования могут способствовать разработкам выставочных концепций и экспозиционных решений, а также войти в просветительские теле- и кинопроекты, будь то телепрограммы, документальные телефильмы, а также новые сайты, представляющие сферу постклассического творчества.

Апробация результатов исследования

Основные результаты диссертационного исследования были представлены автором на следующих научных и научно-практических мероприятиях:

1. Орлова А.М. Инсталляция как „присутственная“ форма искусства. Доклад // Международная научная конференция «Искусствознания: наука, опыт, просвещение». Государственный институт искусствознания, 27 августа 2020 г.
2. Орлова А.М. Атмосфера как ключевое понятие при анализе художественной инсталляции. Доклад // Международный форум

молодых исследователей искусства «Научная весна – 2020». Государственный институт искусствознания, 24 апреля 2020 г.

3. Орлова А.М. Видеть звук: пластические решения в саундинсталляции. Доклад // Всероссийская научная конференция «Звук в культуре». Российский государственный гуманитарный университет, 22 июня 2019 г.
4. Орлова А.М. Художественная инсталляция как среда для мифотворчества. Доклад // Международный форум молодых исследователей искусства «Научная весна – 2019», 19 апреля 2019 г.
5. Орлова А.М. Художественная инсталляция как time-based media: репрезентация, документация, синестезия. Доклад // Конференция «Новая образность. Морфология современной визуальной культуры». Государственный институт искусствознания, 28 марта 2019 г.
6. Орлова А.М. Художественная инсталляция как выход из пространства книжной иллюстрации. Доклад // Конференция «Новая образность. Морфология современной визуальной культуры». Российская государственная библиотека для молодёжи, 18 декабря 2018 г.
7. Orlova A. Between Paranoias. The US and Soviet Fears in Visual Art. Report // Conference “Paranoia in the Americas: American Anxieties in a Transnational Context”. University College Cork, Ireland, 24 November 2018.
8. Jones A. and Orlova A. Theatre collections breaking down borders: Library collections as a catalyst for international knowledge exchange. Report // 32nd SIBMAS Conference “Being successful together. Participate, share, cooperate in safeguarding performing arts heritage”. Bibliothèque nationale de France, 7 June 2018.

9. Орлова А. Медиа-инсталляция как современная пластическая форма. Доклад // Научная конференция аспирантов и соискателей Государственного института искусствознания «Научная весна – 2018. Молодые исследователи ГИИ об искусстве». Государственный институт искусствознания, 18 апреля 2018 г.
10. Орлова А. Ночные образы, зримые и незримые. Доклад // Международная конференция «Искусство как ночное медиа». Государственный институт искусствознания, 8 декабря 2017 г.
11. Орлова А. Книга в современных художественных практиках. Доклад // Конференция «Новая Образность». Российская государственная библиотека для молодёжи, 10 ноября 2017 г.

Работа по проблематике данного исследования началась с дипломной работы в МГХПА им. С. Г. Строганова «Музейно-выставочная инсталляция» (2010), где автором изучалась художественная инсталляция в экспозиционном контексте. Позднее автором исследования был организован ряд выставок, где использовались инсталляционные произведения искусства. Кураторская и экспозиционная деятельность видится автору важной для исследования, так как во время подготовки выставок имеется возможность изучить инсталляционную форму в «полевых условиях», наблюдать как произведение искусства рождается в пространстве, поскольку многие работы, создающиеся для проекта, обсуждаются с куратором. Также во время монтажа экспозиции размещение той или иной инсталляции, расположение рядом с ней тех или других работ может придать ей иную смысловую нагрузку. В данном случае подобная практика помогла осмыслить способы репрезентации инсталляции в разнообразных художественных контекстах, а также установить контакты, необходимые для написания диссертации.

Среди них:

1. «Архив» (26.06.2014–17.07.2014) в рамках 4-й Московской международной биеннале молодого искусства
Кураторы: А. Волин, С. Макеева
Координатор: А. Орлова
Художники: М. Банков, А. Волин, М. Герасимова, С. Макеева, М. Никольская, Ю. Скоморохов, И. Степанич, П. Суорова
Площадка: Российская государственная библиотека искусств
2. «История геологоразведочной экспедиции 67/67» (22.03.2016–02.04.2016)
Куратор: А. Орлова
Художник: В. Корчагин
Площадка: Государственный институт искусствознания
3. «Знаки памяти» (06.07.2016–25.07.2016)
Куратор: А. Орлова
Художники: Т. Баданина, В. Корчагин, Д. Кротова, В. Орлов, А. Митлянская, А. Смит (Ирландия), А. Суздаев, Л. Тишков, С. Чернов
Площадка: Российская государственная библиотека искусств
При поддержке: Посольство Ирландии в России, Крокин галерея
4. «Искусство отражать» (15.05.2017–22.05.2017) в рамках Международного фестиваля рисованных историй КомМиссия
Кураторы: А. Кунин, А. Орлова
Художники: А. Акишин, О. Божко, С. Израель, В. Корчагин, Г. Литичевский, П. Перевезенцев, С. Якунин
Площадка: Российская государственная библиотека искусств
5. «Шерсть и картофель» (21.03.2017–27.03.2017) в рамках образовательной программы фестиваля *Irish Week 2017*
Куратор: А. Орлова
Художник: В. Корчагин

Площадка: Творческая студия «Галерея „Гнездо“»

При поддержке: Посольство Ирландии в России

6. «Игры в ВАУНАУС» (25.04.2019–22.05.2019)

Куратор: А. Орлова

Художники: А. Вар, Д. Ган, Е. Дудникова, З. Канчурина, Е. Корчагина, А. Кузнецова-Смертина, А. Курьянова, Е. Лиллова, Л. Липатова, Е. Попович, Е. Стерлягова

Площадка: Российская государственная библиотека искусств

При поддержке: Школа современного искусства «Свободные мастерские», Институт современного искусства Иосифа Бакштейна, Школа Родченко, Институт «База», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова

7. «ВХУТЕМАС – XXI» (2020, виртуальная экспозиция)

Куратор: А. Орлова

Художники: М. Амельченко, Л. Бабаян, А. Буй, А. Лялина, О. Никонова, К. Серьёзная, Ш. Шааев, М. Шпрайзер, В. Штромбергер

Также автор исследования входит в оргкомитет Международного форума молодых исследователей искусства «Научная весна» (2019, 2020) в Государственном институте искусствознания, является организатором серии круглых столов «Хранение современности. Для чего необходимы библиотеки, архивы и документационные центры современного искусства» (2019, 2020) в Российской государственной библиотеке искусств, является членом Ассоциации искусствоведов, Творческого союза художников России (секция «Искусствоведение и критика»).

**Основные результаты исследования нашли отражение
в следующих публикациях:**

*Статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при
Министерстве науки и высшего образования РФ:*

1. Орлова А.М. Репрезентативные стратегии видеоинсталляции [Электронный ресурс] // Художественная культура. 2020. № 2. С. 154–169. Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/807/hk_2020_2_154_169_orlova.pdf.
2. Орлова А.М. Российская инсталляция. Формирование среды и создание системы образов-канонов [Электронный ресурс] // Культура и искусство. 2019. № 7. С. 52–63. Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28938.
3. Орлова А.М. Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства [Электронный ресурс] // Международный журнал исследований культуры. 2019. № 1 (34). С. 167–174. Режим доступа: https://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2019/ijcr_34_1-2019_full.pdf.
4. Орлова А.М. Одушевлённое и неодушевлённое в живой и роботической инсталляции [Электронный ресурс] // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2019. Вып. 1 (29). С. 142–148. Режим доступа: [https://tsput.ru/fb//hum/2019/%E2%84%961\(29\)/141/index.html](https://tsput.ru/fb//hum/2019/%E2%84%961(29)/141/index.html).
5. Орлова А.М. Тотальная инсталляция как усовершенствованный trompe-l'œil [Электронный ресурс] // Известия УрФУ. Серия 3. 2019. Т. 14. № 1 (185). С. 180–186. Режим доступа: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/68468/1/iuro-2019-185-17.pdf>.

Публикации в других изданиях:

1. *Orlova A.* Installation as a “Featured” Form of Art. Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020) [Digital resource]. Series: *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Vol. 469. Paris: Atlantis Press, 2020. P. 98–103. Access mode: <https://www.atlantispress.com/proceedings/icassee-20/125944398>
2. *Орлова А.М.* Медиа-инсталляция как своевременная пластическая форма // Аспирантский сборник. Вып. 10. Сб. статей по материалам Международного Форума молодых исследователей искусства «НАУЧНАЯ ВЕСНА–2018» / Ред.-сост. Г.У. Лукина. М.: Государственный институт искусствознания, 2019. С. 337–345.
3. *Орлова А.М.* Книга в современных художественных практиках // Новая образность. Русская литература и искусство в контексте тенденций визуальной культуры. Материалы конференции 10.11.17. М.: Российская государственная библиотека для молодежи, 2018. С. 11–16.
4. *Орлова А.М.* Неканоничность в искусстве инсталляции // Альманах научно-культурологического общества России «Мир культуры и культурология». СПб.: Научно-образовательное культурологическое общество, 2017–2018. Вып. IV. С. 511–515.
5. *Орлова А.М.* «Театр вещей» в интерпретации девятого искусства // Библиотека. М., 2017. № 1. С. 52–53.
6. *Орлова А.М.* Тотальная иллюстрация в современной системе подачи информации // Книга художника [+]. Сборник материалов симпозиума, прошедшего 01.12.15 в ГЦСИ. М.: Издание Международного объединения «Книга художника», 2015. С. 44–46.
7. *Орлова А.М.* Валерий Корчагин. Зрелище хлеба // Погарский М.В.

Орнитолог и птицелов. М., 2015. С. 144–145.

8. Орлова А.М. Зарождение инсталляции как вида искусства // Дни аспирантуры РГГУ. Материалы научной конференции. Материалы Круглого стола. Научные статьи. М.: РГГУ, 2013. Вып. 7. Ч. 1. С. 198–205.
9. Орлова А.М. Искусство инсталляции в московском концептуализме // Труды молодых ученых и аспирантов / Науч. ред. С.А. Тихонина; сост. А.Н. Сидоров. Н. Новгород: НИУ РАНХиГС, 2012. Вып. 11. С. 315–317.

Соответствие диссертации Паспорту научной специальности

Диссертационное исследование соответствует п. 3 «Методы эстетического исследования. Эстетика как система законов, категорий и понятий. История становления эстетических категорий», п. 10 «Эстетика как философия искусства», п. 11 «Виды искусства», п. 12 «Синтез искусств», п. 16 «Эстетическое и художественное творчество» Паспорта научной специальности 09.00.04 — «Эстетика» (философские науки).

Структура работы. Работа состоит из введения, трёх глав с 14 параграфами, заключения, списка литературы (454 наименования) и приложения — альбома иллюстраций. Общий объём диссертационного исследования составляет 303 страницы.

Глава 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ КАК ФОРМА СОВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

С момента изобретения фотографии визуальное искусство претерпело множество изменений — живопись, графика и скульптура получили свободу от необходимости обязательной документации окружающего мира. Благодаря этому шаг за шагом сложился авангард, а после сформировалось явление, описанное Б. Х. Д. Бухло как неоавангард, развивавшееся в 1950–1970-е гг. — время, когда концептуальное искусство стало одним из ведущих. Художественная инсталляция стала продуктом концептуализма, а соответственно, и периода неоавангарда. Поэтому инсталляцию можно охарактеризовать как своеобразный прорыв, так как данная творческая практика современного визуального искусства существует на стыке станкового и монументального.

Значимость места, занимаемого инсталляцией сегодня в искусстве, не раз отмечали исследователи и теоретики. Б. Гройс пишет в одной из своих статей: «Инсталляция, ставшая в наше время главной художественной формой в границах *contemporary art*, функционирует как операция, обратная репродукции. Инсталляция извлекает копию из немаркированного, открытого пространства анонимного циркулирования и помещает ее — пусть на время — в устойчивый, закрытый, фиксированный контекст топологически четко определенного здесь и сейчас»⁴⁵.

Целью настоящей главы является формулирование актуального на сегодняшний день определения художественной инсталляции, создание теоретической базы этого понятия в современной истории и философии

⁴⁵ Гройс Б. Топология современного искусства // Художественный журнал. 2006. № 61/61. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/> (дата обращения: 06.01.2019).

искусства, выявление теоретических концепций, которые могут быть применены к инсталляции в контексте её формирования и развития.

§ 1.1. Художественная инсталляция: актуальное определение

Большое количество ярких художественных явлений и процессов в конце XIX — начале XX в., таких как техническая революция, рождение фотографии, абстрактной живописи, разработка идеи бессознательного, развитой и описанной основателем психоанализа З. Фрейдом, и многих других, повлекли за собой и новое прочтение определения «произведение искусства». Об этом пишет философ П. Зифф в одном из своих эссе: «Одна из самых главных проблем эстетики состояла в том, чтобы дать дефиницию <...> понятия „произведение искусства“»⁴⁶. Философ говорит об этом, поскольку, по его мнению, даже такие значимые картины, как «Мона Лиза», кто-то может произведением искусства не считать. Это связано с тем, что в современном мире и художественном сообществе достаточно проблематично выделить эталон, по которому можно судить о том, что перед нами именно произведение искусства.

Его коллега М. Вейц придерживается схожей точки зрения. По мнению Вейца, «искусство, как показывает логика понятия, не имеет набора необходимых и достаточных свойств, следовательно, его теория логически невозможна, а не просто практически трудна»⁴⁷. Другими словами, проблема эталона остаётся актуальной. В данном исследовании всё же существует острая необходимость для выявления нескольких признаков определения *произведения искусства*.

⁴⁶ Зифф П. Задача определения произведения искусства // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: издательство «Деловая книга», 1997. С. 61.

⁴⁷ Вейц М. Роль Теории в эстетике // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: издательство «Деловая книга», 1997. С. 45.

Тот же Вейц даёт вектор направления, он пишет, что природа искусства «есть уникальное сочетание определяемых элементов <...> в их отношении»⁴⁸. При этом философ Д. Паркер считает, что определение «произведение искусства» не должно быть простым. Вероятно, в данном контексте стоит обратить внимание не на объективное, а на субъективное восприятие, то есть определить «произведение искусства» в профанной и профессиональной среде, так как проблема «раздражённого зрителя»⁴⁹, о которой писал Х. Ортега-и-Гассет, остаётся актуальной и по сей день.

Для профанной среды под произведением искусства чаще всего понимается нечто, которому индивид даёт субъективное определение красоты. Это может быть картина, скульптура, фотография — закрытая форма устоявшихся видов, жанров, форматов. Если зритель из профанной среды не видит красоты или не понимает смысл представленной его взору работы, то может посчитать, что перед ним находится не произведение искусства, а некий обман, недостойный быть выставленным в музее или галерее.

Для представителя профессиональной среды субъективное понятие красоты далеко не всегда играет основную роль. В данном случае важна эстетика художника, создавшего произведение искусства, среда, в которой оно представлено, позиция самого художника по отношению к своей работе. Иногда представителя профессиональной среды интересует наличие других произведений автора в музейных коллекциях, а также атрибуции этой или схожих работ в научных или выставочных каталогах. То есть в этой ситуации «описательное использование термина

⁴⁸ Вейц М. Роль Теории в эстетике // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: издательство «Деловая книга», 1997. С. 46.

⁴⁹ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства (фрагменты) / «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. М.: Радуга, 1991. С. 502.

„произведение искусства“ необходимо для указания, что вещь принадлежит к определённой категории артефактов»⁵⁰.

Соответственно, в этом исследовании по отношению к «произведению искусства» будет использовано определение, данное ему Д. Дики, поскольку оно является удовлетворительным для обеих вышеупомянутых категорий зрителей: *«Произведение искусства в дескриптивном смысле — это 1) артефакт, 2) которому какое-либо общество или социальная группа (sub-group of a society) присвоили статус кандидата для оценки (has conferred the status of candidate for appreciation)»*⁵¹.

После того как мы определили, что такое произведение искусства, настало время конкретизировать отдельный вид или форму, которую это произведение искусства принимает. Если речь идет, к примеру, об архитектуре, скульптуре, живописи или графике, то веками сложившаяся система визуального искусства с лёгкостью предоставит нам точные характеристики того, что предстало перед нашим взором. Когда же мы говорим о природе/сути художественной инсталляции, о том, какое из множества определений является наиболее точным, то многие исследователи и художники приводят свою субъективную интерпретацию термина. Из-за этого в настоящее время их существует достаточно много, и бóльшая часть уже была дана во введении.

В данной главе мы постараемся вывести наиболее точное определение художественной инсталляции, отражающее современное состояние этой формы искусства. Чтобы это сделать, обратимся к идеям различных философов, теоретиков искусства и художников, чьи концепты полностью или частично отражают суть художественной инсталляции. Так,

⁵⁰ Дики Д. Определяя искусство // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: издательство «Деловая книга», 1997. С. 244.

⁵¹ Там же. С. 246.

философ Т. В. Адорно в труде «Эстетическая теория» выразил мысль о том, что «искусство обретает свою специфику лишь в процессе размежевания с тем, что его породило, из чего оно возникло, стало; закон развития искусства и есть его собственный формальный закон»⁵². В связи с чем мы обращаем более пристальное внимание на то, что художественная инсталляция сформировалась благодаря новаторским творческим практикам. При этом, в отличие от скульптуры, инсталляционные работы в большинстве своём моделируют пространство вокруг и даже внутри себя, а не только подразумевают круговой обход. Таким образом, можно говорить о том, что на формирование художественной инсталляции также оказали влияние архитектура и театральная сценография. Адорно подчёркивает, что искусство «является процессом», что также укладывается в концепцию описания художественной инсталляции. «Процесс» в этом случае имеет многогранное значение. Это может быть «процесс» внедрения в инсталляционную форму новых художественных практик, или же «процесс» экспонирования работы, а также «процесс» трансформации одной и той же инсталляции в зависимости от выставочного зала или кураторской концепции. Но важно понимать, что «процесс» даёт временное измерение данной форме искусства, является одним из её ключевых моментов.

Также для определения искусства инсталляции следует упомянуть о том, что она может быть причислена к открытой художественной форме, поскольку способна впитывать все новые художественные явления как губка, а также стремится к стиранию границ между произведением искусства, средой и зрителем. Подтверждением этому является монография С. С. Ступина «Феномен открытой формы в искусстве XX века»⁵³.

⁵² Адорно В.Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 8.

⁵³ Ступин С. С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012. 312 с.

В этом контексте мы видим, что художественная инсталляция за недолгое время своего существования сумела синтезироваться с видео, медиа, фото, перформансом и многими другими художественными практиками. Из новейших течений мы можем также выделить инсталляции с использованием дополненной (AR) или виртуальной (VR) реальностей, а также создание инсталляционных произведений искусства в контексте такого новаторского направления, как *сайнс-арт*.

При этом временной аспект художественной инсталляции также подразумевает прямое взаимодействие со зрителем и поэтому отражает концепцию куратора Николя Буррио: «Искусство – это состояние встречи»⁵⁴. В силу того, что подобные произведения искусства крайне сложны для фотодокументации, соответственно, восприятия *зрителя-очевидца* и *зрителя-неочевидца* могут кардинально различаться. В большей степени это касается многоканальных, видео- и саундинсталляций и других инсталляций, основанных на *time-based media*⁵⁵.

Давайте вернёмся к тому, что инсталляция в художественных кругах долгое время ассоциировалась со скульптурой, хотя уже с конца 1960-х гг. становилось всё более отчётливо понятно, что подобного рода произведения искусства нуждаются в отдельном термине. Впервые на это обратила внимание критик Р. Краусс. В статье «Скульптура в расширенном поле» она написала: «... если скульптура может быть сведена <...> к нейтральным понятиям <...>, то нет никакого основания для того, чтобы предположить возможность противоположного понятия, согласно которому скульптура есть сопряжение <...> понятий, которые <...> получили название *комплексных*»⁵⁶. Краусс делает акцент на том, что

⁵⁴ Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 20.

⁵⁵ Данный термин можно дословно перевести как «медиа, основанные на времени», что означает развитие во времени произведения искусства. К подобным «временным» медиумам традиционно относятся видео и звук, но в нашем исследовании мы также относим к ним и инсталляцию.

⁵⁶ Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Художественный журнал. 1997. № 16. С. 57.

использование термина «скульптура» по отношению к новейшим пластическим формам искусства связано в большей степени с историцизмом и с неготовностью принять новые формы искусства.

Теперь перейдём к самому определению художественной инсталляции. Наиболее популярное определение можно встретить в издании «Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века» и звучит оно так: «*Инсталляция* (англ. installation — установка, монтаж) — одно из центральных понятий для обозначения современных произведений искусства. Берет начало от понятия „инсталляция искусства“, то есть — организация, монтирование художественных экспозиций...»⁵⁷.

В настоящее время данное определение можно считать отчасти устаревшим, так как выше уже было упомянуто о том, что инсталляция способна синтезировать в себе всё существующее сегодня художественное многообразие творческих практик. Например, инсталляция является сложносоставной пространственно-визуальной композицией. В подтверждение этому стоит привести определение, которое даёт инсталляции А. Монастырский: «<...> художник, работающий с *инсталляцией*, использует пространство как инструмент, а возникает нечто, расположенное во времени, что является, собственно, эстетическим (а не только художественным) актом»⁵⁸.

По логике Монастырского, инсталляционные произведения искусства являются достаточно многогранными продуктами художественного творчества, отражающими личную философию каждого, отдельно взятого художника.

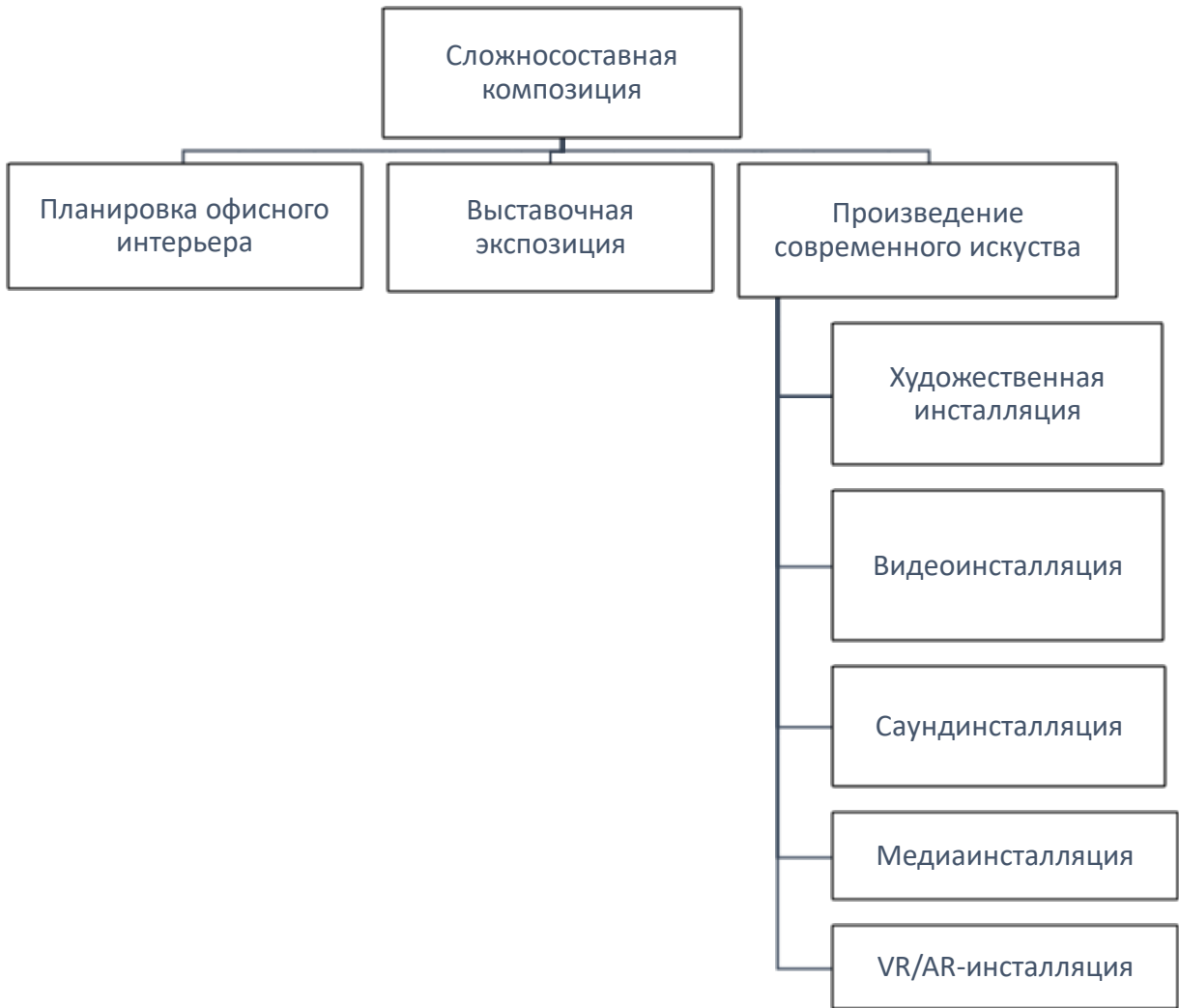
Исходя из вышеперечисленного, мы можем вывести следующее определение инсталляции.

⁵⁷ Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003. С. 202.

⁵⁸ Монастырский А. «Лингомания» И. Макаревича // Игорь Макаревич. Lingomania. М.: XL Галерея, 1996. С. 6.

Художественная инсталляция, или *Искусство инсталляции* (англ. *installation art* — установка, монтаж) — сложносоставная композиция (множество объектов) или гиперобъект, существующий ограниченный период времени в выставочном пространстве. Инсталляция выросла из скульптуры, относящейся к пластическому искусству, но, испытав влияние архитектуры и театральной сценографии, смогла заменить (не всегда) круговой обход на моделирование пространства вокруг себя. Так как инсталляция является открытой художественной формой, то с развитием технологии и творческих поисков современных художников она смогла синтезировать в себе все самые актуальные художественные практики. Инсталляция может предполагать взаимодействие со зрителем, а также предполагать его «погружение» в произведение искусства. Инсталляция делится на *инсталляцию действия* (интерактивная, или партиципаторная инсталляция) и *инсталляцию наблюдения*. По используемым материалам инсталляция делится на: видео, саунд, медиа, VR, живую, роботическую и т.д.

При этом стоит отметить, что далеко не каждая сложносоставная композиция является инсталляцией, а также не любая инсталляция является произведением искусства (к примеру, инсталляция мебели в офисе к искусству отношения не имеет) и, конечно, не каждое произведение искусства является инсталляцией. Это видно из схемы, представленной ниже:



Здесь приведены примеры того, что мы можем отнести к сложносоставной композиции. Автор намеренно не указывает в разделе «современное искусство» скульптурные группы, графические серии, ассамбляжи, которые также можно отнести к сложносоставным композициям. В данной схеме важно продемонстрировать именно разницу между сложносоставными композициями, имеющими и не имеющими отношение к художественной инсталляции.

После определения того, что можно называть художественной инсталляцией, мы можем сфокусироваться на том, какие философские концепции применимы к данной художественной форме современного визуального искусства.

§ 1.2. Инсталляция в контексте философских концепций

Классическая концепция визуального искусства подразумевает мимесис — подражание природе. Но применим ли такой подход к художественной инсталляции? Наверное, стоит задать такой вопрос: является ли произведение искусства, выполненное в инсталляционной форме, подражанием природе? Ответ будет неоднозначен.

С одной стороны, художественная инсталляция подразумевает создание некой среды, которая необязательно подходит или соотносится с природой в привычном её для нас понимании. С другой стороны, если понимать природу условно, то мы можем говорить, что та или иная инсталляция в каком-то смысле подражает, скажем, «природе китча», характерной для того или иного периода времени (примером может послужить работа И. Кориной «Припев»). Исходя из этого, мы можем говорить, что у художественной инсталляции существуют определенные миметические аспекты, соответствующие тем или иным явлениям, которые необязательно имеют отношение к природе в её классическом понимании.

Но давайте взглянем на художественную инсталляцию с позиции кантовской эстетики, где главным является целесообразность. В представлении Канта «целесообразностью» являлось понимание произведения искусства не как предмета, подражающего природе, а как некоего единства с природой: «Воспринимая произведения прекрасного искусства, следует сознавать, что это искусство, а не природа; однако целесообразность его формы всё-таки должна представляться столь свободной от всякого принуждения произвольных правил, будто оно и есть продукт природы»⁵⁹. Мы видим, что в идеях философа природа занимает достаточно значимое место. Продолжая свою мысль, Кант пишет:

⁵⁹ Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С. 179.

«Природа прекрасна, когда она похожа на искусство, а искусство может быть лишь тогда названо прекрасным, когда мы сознаём, что это искусство, но вместе с тем видим, что оно выглядит как природа»⁶⁰. На сегодняшний день данные идеи являются довольно архаичными, поскольку не применимы как к искусству авангарда, так и к современному визуальному искусству.

Применить данную эстетику к художественной инсталляции весьма затруднительно, поскольку она всё же является продуктом концептуального искусства, то есть «искусства после философии», но существует ряд произведений, в некотором смысле соответствующий кантовским критериям. Этими произведениями чаще всего являются саундинсталляции. Почему именно эта разновидность инсталляции? Это связано с тем, что достаточно часто художники, создающие подобные произведения искусства, берут его составляющие из некой среды, а выбранная среда эта может иметь природное происхождение. Благодаря подобному подходу мы получаем художественную работу, органично внедряемую в природную среду или же демонстрирующее природные явления (звук дождя, шум ветра), но тем не менее имеющую нарочитые черты произведения искусства.

Из эстетики Г. Гегеля мы знаем, что философ понимает красоту как некий абсолют в области чувственного созерцания. Чтобы представить эту красоту в произведении искусства зрителю, художник должен пропустить её сквозь себя: «То, что принадлежит субстанции, художник целиком сообщил своему произведению, себе же самому как определённой индивидуальности он в своём произведении не придал никакой действительности; он мог завершить его только благодаря тому, что он

⁶⁰ Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С. 179.

отрёкся от своей особенности, освободился от телесности и поднялся до абстракции чистого действующая»⁶¹.

Но художественная инсталляция, как и все современное искусство, не ставит в центр своей эстетики понятие красоты. Для инсталляции важны иные категории, соответственно, гегелевская категория красоты не может использоваться при анализе данных произведений искусства. В нашем исследовании гораздо более уместна категория эстетического суждения. Т. де Дюв определяет её как «субъективное оценочное деяние»⁶², то есть если художник или представитель профессиональной среды назвал продемонстрированный им объект произведением искусства, значит, он таковым и является. Тот факт, что в данном исследовании во внимание берётся эстетическое суждение специалистов, связан с тем, что в профанной среде до сих пор сильны представления о том, что произведение искусства обязательно должно быть красивым по меркам гегелевского абсолюта. В нашем же случае мы опираемся на суждение Т. Адорно о том, что «эстетика сегодня не властна решать, становится ли она некрологом искусству»⁶³.

Мы можем говорить о том, что по отношению к художественной инсталляции применимы философские концепции постмодернизма. К примеру, мы можем предположить, что инсталляция — это продукт машины-энергии или машины-воображения. Таким образом, мы адаптируем размышления Делёза и Гваттари из сочинения «Антиэдип» к требованиям нашей работы. Также мы связываем инсталляцию с концепцией «смерти автора», описанной Р. Бартом. Однако мы можем говорить о том, что художественная инсталляция является продуктом

⁶¹ Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. М.: Издательство «Наука», 2000. С. 359.

⁶² Дюв Т. де. Именем искусства. К археологии современности. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. С. 100.

⁶³ Адорно В. Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 22.

«искусства после философии» Д. Кошута, то есть искусства, где идея главенствует над исполнением.

Поскольку мы говорим о том, что художественная инсталляция является продуктом современности, то в исследовании мы делаем акцент на том, что подобное искусство не обязано «говорить» со зрителем с помощью традиционных практик, нам интересны новый «язык» и методы, делающие данное искусство современным в определённый момент. В подтверждение этого приведём тезис Т. де Дюва: «Произведение, принадлежащее к современности, может стать современным, уже будучи постсовременным»⁶⁴. Таким образом, мы выделяем необходимость формирования новых художественных практик, при этом отмечаем, что в силу упомянутого Р. Краусс историцизма эти практики не сразу получают признание.

§ 1.3. Сложносоставной «гиперобъект» искусства

В этом разделе мы уделим внимание явлениям, способствовавшим зарождению художественной инсталляции.

Выше уже упоминалось о том, что инсталляция может быть разделена на два основных вида — инсталляцию действия и инсталляцию наблюдения.

Инсталляция действия является некой иллюстрацией эстетики взаимодействия, описанной куратором Н. Буррио. Он выделяет ряд произведений искусства, которые подразумевают взаимодействие зрителя с ними. То есть художники, сделавшие подобные работы, создают условия для некоего взаимодействия зрителя с искусством. Так, посетитель

⁶⁴ Дюв Т. де. Именем искусства. К археологии современности. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. С. 86.

выставки может перемещать предметы внутри работы наподобие «Комнаты проунов» и «Кабинета абстракций» Э. Лисицкого.

Инсталляция наблюдения представляет другой подход: зритель видит уже что-то случившееся, факт действия. Примером могут послужить работы И. Кабакова из цикла «Десять персонажей». Художник показывает зрителю десять уже состоявшихся ситуаций, об истории которых становится известно лишь из сопроводительных текстов.

Основополагающим явлением, предшествовавшим зарождению художественной инсталляции, является *реди-мейд*. Понятие реди-мейда ввёл в обиход французский художник-реформатор М. Дюшан в начале XX столетия. Возникновение реди-мейда стало отправной точкой для разработки нового художественного языка, который допускал возможность внедрения в искусство предметов бытовых, созданных фабричным путём и изначально не относившихся к искусству.

Мы можем говорить о реди-мейде как об одном из важных явлений, предшествовавших инсталляции, в связи с родственными чертами. В основе реди-мейда так же, как и инсталляции, находится позиционируемый в пространстве объект. В инсталляции этими объектами может служить всё что угодно: видео, звук, предметы, перформеры и т.д.

В культурологических и искусствоведческих словарях реди-мейды определяются как «... предметы утилитарного обихода, изъятые из среды их обычного функционирования и без каких-либо изменений выставленные на художественной выставке в качестве произведений искусства»⁶⁵.

В последнее время особую популярность получил термин *найденный объект*, который широко используется в западной терминологии. Найденным объектом принято считать нечто, необязательно выполненное фабричным способом. Найденные объекты — это «вещи, отражавшие

⁶⁵ Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003. С. 379.

подавленное желание художника и/или ушедший в прошлое способ производства»⁶⁶. При этом найденный объект порой используется как один из медиумов для создания художественной работы, то есть в атрибуции произведения может быть такое перечисление материалов: бумага, шелкотрафаретная печать, найденный объект.

Наряду с найденным объектом и реди-мейдом стоит *артефакт*, термин был позаимствован из археологии современной эстетикой и искусствоведением. К артефакту нередко причисляют предметы визуального искусства и культуры, которые не поддаются конкретному определению.

При этом реди-мейд и артефакт чаще оказываются самостоятельными художественными работами, в отличие от найденного объекта. Это можно связать с тем, что найденный объект практически сразу начал внедряться в тело произведения искусства. Примером могут послужить работы К. Швиттерса, где на «мусорной эстетике», во многом состоящей из найденных объектов, строится вся творческая стратегия автора.

После реди-мейда, артефакта и найденного объекта современное искусство разрабатывает ещё один элемент в пластической системе, которым становится *ассамбляж* – камерная форма искусства, наиболее близкая к инсталляции. Но, в отличие от полноценных пространственных монтажей, ассамбляж является лишь ступенью к выходу в пространство. Его особенность заключается в том, что ассамбляжные работы имеют чётко выраженные границы и определённые размеры, которые не варьируются в сравнении с инсталляцией. Именно с помощью ассамбляжных композиций советские нонконформисты и концептуалисты смогли преодолеть картинную плоскость до того, как начали работать с инсталляцией. Одним из знаменитых российских ассамбляжей 2-й пол. XX в. является работа Ю.

⁶⁶ Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Garage, Ad Marginem, 2015. С. 789.

Васильева-MON «Страдания современной женщины» 1961 г. [Ил. 01]. Работа, наполненная артефактами и найденными объектами, заключена в чёткое картинное пространство, обозначенное рамой. Выйти за границы этого пространства данная композиция не может.

Достаточно часто наравне с инсталляцией может использоваться термин *энвайронмент*, который представляет собой «полностью организованное художником (или коллективом кураторов, художников, инженеров, техников) целостное неутилитарное арт-пространство»⁶⁷.

В советской России 1980-х гг. инсталляции часто называли энвайронментами из-за отсутствия термина «инсталляция» в понятийном аппарате. При этом разница между этими художественными формами существует. В настоящее время под энвайронментами подразумеваются работы, выполненные в природной среде, инсталляция же привязана к музейному или галерейному пространству, которое существует по своим законам.

В России термин «инсталляция» появился в 1990-е гг., когда российские галеристы получили доступ к западной терминологии. До этого момента работы могли называться «проектами» или, если это было смоделированное пространство, оно могло быть обозначено как энвайронмент. История приводит достаточно яркий пример: работа А. Комара и В. Меламида «Рай» [Ил. 02] продолжительный период времени считалась энвайронментом, но, по прошествии времени, исследователи начали говорить о том, что это произведение было первой российской инсталляцией.

Для того чтобы понять различие этих понятий, приводятся два интересные, по мнению автора исследования, примеры. Первым примером является работа западных художников Христо и Жанны-Клод

⁶⁷ Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003. С. 518.

«Окруженные острова» (1983) [Ил. 03]. В этой работе авторы окружили 11 островов Майами розовой полипропиленовой тканью. Целью произведения было показать не осознаваемую жителями города связь с землей и водой как основной средой их обитания. В некоторых глянцевого изданиях или персональных блогах мы можем встретить определение этой работы как «арт-инсталляции»⁶⁸, но в нашем исследовании мы относим эту работу к энвайронменту, потому что она внедряется в природную среду, «ассимилируется» с ней.

Вторым примером является работа калининградского художника Юрия Васильева «Северная гора — посёлок Южный» (2020) [Ил. 04]. Инсталляция представляет собой пассажирский автобус без колёс и с растрескавшимся лобовым стеклом. Зритель может войти в автобус и посмотреть видео, которое проецируется на перегородку, расположенную сразу за водительским сиденьем. В этой работе мы наблюдаем иммерсивную ситуацию — художнику важно, чтобы зритель-очевидец погрузился в работу, стал её неотъемлемой частью. Построение работы Васильева многослойно, и каждый слой имеет свое значение: автобус как символ пути, видео, демонстрирующее знакомый многим опыт поездки в переполненном автобусе, а также звуковой фон, который в определенном смысле отсекает зрителя от реальности и окончательно переносит в иллюзорный мир инсталляции. Соответственно, подобные работы в нашем исследовании мы относим к художественной инсталляции.

Выше уже упоминалось о сложносоставной структуре инсталляционных работ. То есть инсталляция может подразумеваться как совокупность объектов, или композиция, состоящая из реди-мейдов, артефактов, найденных объектов, видео или саунда. Соответственно, мы

⁶⁸ Окруженные острова. Художественный проект // Интернет-портал «pikabu». URL: https://pikabu.ru/story/okruzhennyye_ostrova_khudozhestvennyiy_proekt_5741463 (дата обращения: 21.09.2020).

можем говорить о том, что это множество составных частей данного гиперобъекта является его ризомами. Ж. Делёз и Ф. Гваттари сравнивают подобное множество с нитями марионетки, которые «отсылают не к предполагаемой воле актёра или кукловода, а к множеству нервных волокон, образующему, в свою очередь, другую марионетку...»⁶⁹. При этом Б. Гройс отмечает, что «инсталляция – не манифестация уже существующих связей между вещами, а ровно наоборот, инсталляция предлагает возможность использовать вещи и образы нашей цивилизации совершенно субъективно, индивидуально»⁷⁰. Благодаря этому можно говорить о том, что инсталляция как форма современного искусства способна синтезировать, сакрализировать и перерабатывать множество форм, техник и направлений, которые были созданы и наработаны за все предыдущие века. В своей статье Гройс излагает мысль о том, что, говоря об инсталляции, её необходимо сравнивать с другими видами репрезентации искусства.

Сейчас, в эпоху метамодернизма, когда инсталляционных работ было выполнено достаточное множество, уже можно оглянуться назад и провести такой анализ. При этом не стоит забывать о том, что в отношении художественной инсталляции весьма важно личное присутствие зрителя, его непосредственное взаимодействие с работой, поэтому одним из центральных понятий в контексте данного исследования является термин *неочевидец*.

Многие инсталляции не могут быть воссозданы в первоначальной форме. Для этого существует их документация: фото, видео, техническая (эскизы, чертежи), свидетельства *очевидцев*.

⁶⁹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 14.

⁷⁰ Гройс Б. Топология современного искусства // Художественный журнал. 2006. № 61/61. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/> (дата обращения: 06.01.2019).

Неочевидец — зритель, способный судить о художественной инсталляции только благодаря существующей на данный момент документации.

С помощью этого определения выделяются зрители, не имевшие прямого контакта/взаимодействия с работой.

Иногда темы, затронутые художниками в рамках инсталляции, являются *симулякрами*, потому что образ, возникающий в момент репрезентации произведения искусства, может быть подменён неким «ложным» образом, который после исчезновения инсталляции может быть сохранён. «Симулякр – инстанция, включающая в себя различие двух расходящихся рядов, которыми он играет, устраняя любое подобие, чтобы с этого момента нельзя было указать на существование оригинала или копии»⁷¹. К примеру, выставка Е. Елагиной и И. Макаревича «Грибы русского авангарда» (2008) [Ил. 05] является метафорой галлюцинации, которую художники изображают с помощью грибов, наделённых характерными признаками авангарда начала XX в. Авторы совмещают в своих работах два понятных и знаковых для российского зрителя клише. Первым является мухомор — гриб, подсознательно ассоциирующийся с отравлением, изменением сознания. Второе клише — башня Татлина — утопическое сооружение, которое было призвано воспеть идеологию молодой на тот момент страны, но так и не было реализовано. При этом обращение к авангардному образу отражает не только узнаваемые для зрителя образы, но и делает акцент на некоторую «зависимость» российских авторов от него.

Так как обращения к наследию русского авангарда довольно многочисленны в отечественном искусстве, стоит выделить категорию

⁷¹ Делёз Ж. Различие и повторения. СПб., 1998. С. 33.

художников, которые выстраивают всю свою творческую стратегию, опираясь на наследие авангардистов.

При разговоре об инсталляции нельзя не упомянуть о том, что подобные работы порой предполагают участие зрителя в них, то есть зритель/наблюдатель также может быть частью этого произведения искусства. Поэтому в данном ключе можно говорить о том, что инсталляция попадает в категорию *открытых картин*⁷², а точнее, в категорию открытой художественной формы, описанной С. Ступиным. Соответственно, инсталляция, в каком-то роде, является продуктом *имажинера*⁷³. При этом игра воображения не заканчивается после реализации проекта в виде произведения искусства, наоборот, она продолжается благодаря активному участию зрителя в трактовке той или иной работы. И данную трактовку можно отнести к так называемому *траекту*⁷⁴, так как каждый зритель имеет свою точку зрения на то, что он видит перед собой, и определяет это через призму собственных устоев, понятий, мыслей.

В современном художественном мире инсталляция представляет собой достаточно чётко и стройно выстроенную форму искусства, которая уже имеет своих основателей, классиков и последователей. Поскольку в исследовании речь идёт в основном о российском опыте, стоит отметить, что в начале своего формирования в советское время концептуализм относился к разделу *плохого искусства*⁷⁵, искусства, которое не соответствовало официальной творческой политике государства. Искусства, которое являлось проекцией микрокосмоса художника, отражало его

⁷² «Открытая картина даёт возможность зрителю стать активным соучастником творческого процесса, соавтором и сотворцом, и картина обретёт свою полноту только в контакте с этим активным зрителем». См.: Пивоваров В. // А — Я: журнал неофициального русского искусства. М. — Париж, 1984. № 6. С. 18.

⁷³ Имажинер — термин введён Ж. Дюраном, обозначает первичный процесс, который состоит из воображаемого, воображающего, воображения и самого процесса воображения одновременно.

⁷⁴ Траект — термин введён Ж. Дюраном, обозначает самостоятельный феномен, находящийся между субъектом и объектом.

⁷⁵ Плохое искусство — термин, который использует Е. Бобринская в исследовании «Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции» для определения произведений искусства, не отражающих советские ценности или не попадающих под понятия «правильного» и понимаемого массами.

творческое «Я». Искусства, оскорблявшего неподготовленного зрителя, обличая его незнание.

§ 1.4. «Искусство после философии»

Во все времена репрезентация произведения искусства занимала одно из важнейших мест в процессе подготовки художником своей работы к экспонированию. Примером могут послужить барельефы античных храмов или росписи в ренессансных дворцах — художнику было необходимо учесть тысячи нюансов для того, чтобы его труд смотрелся наиболее выигрышно. Другой важный момент в подобных произведениях — соблюдение пропорций, следование канону, ограниченный набор сюжетов (если имеется в виду храмовый комплекс). Современное искусство же имеет несколько иные формы и идеологию репрезентации. Это связано с тем, что его основной задачей является поиск нового художественного языка и освобождение от всех эстетических ограничений (тематических, сюжетных, ценностных, традиционных). Предпосылок для этого было достаточно много как в образцах классического искусства, так и в современности, где инсталляция и оформилась. К предпосылкам инсталляции в период до XX столетия можно причислить как пещерные, так и храмовые комплексы, поскольку в данных пространствах в том или ином смысле присутствует аспект «погружения», свойственный инсталляции. Позднее изобретение фотографии, спровоцировавшее формирование множества живописных направлений в начале XX в., техническая революция, такие мультидисциплинарные явления, как футуризм, дадаизм и т.д., трансформировали художника в мистика, создающего свои собственные сакральные образы. Это инспирировало иной художественный подход к созданию произведений искусства, а также формированию новой эстетики, где платоновское «стремление подражать

природе» превратилось в нечто совершенно иное: моделирование собственного пространства, творческой мифологии, где художник может выступать в роли теоретика, философа. Именно это иное и полностью поменяло вековые правила игры, сделав их более гибкими. Благодаря этому возникает множество теорий о том, что с этого момента стоит или не стоит называть искусством.

Новые концепции, разработанные художниками, дали существенный толчок в развитии понимания этой проблематики как в искусствознании, так и в эстетике. Эти концепции были основаны на том, что в меняющемся обществе восприятие зрителя трансформируется и художники, работающие в области современного искусства, не могут пользоваться устаревшим языком. Р. Краусс отмечает: «В первые сто лет своего существования такой персонаж, как авангардный художник, сменил множество масок: революционер, денди, анархист, эстет, технолог, мистик»⁷⁶, — по мнению автора диссертационного исследования, эта мысль важна для понимания того, что художникам XX в. были крайне необходимы новые идеология, эстетика, искусство — ему стали необходимы осознанные игровые стратегии, рассчитанные на подчеркивание нетрадиционности, эпатаж, полемику.

Появление новых форм в искусстве XX–XXI вв. потребовало иных подходов для их изучения и описания. В данном контексте правомерно вышеупомянутое замечание философа П. Зиффа о том, что главной проблемой эстетики было выявление определения «произведение искусства». И если складывавшиеся веками архитектура, скульптура, живопись и графика были понятны и зрителю, и экспертам, то реди-мейды, объекты, акции, перформансы, инсталляции и видео в определенном смысле стали шоком для неподготовленного зрителя.

⁷⁶ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистические мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 159.

Для подобных художественных практик являются актуальными несколько концепций. Одной из первых таких концепций стала идея В. Кандинского о «своевременном искусстве» — искусстве, способном отражать основные тенденции своего времени. Говорить со зрителем на современном, а не «мёртвом» языке⁷⁷. При этом в своей концепции Кандинский не учитывает, что зритель может быть совершенно не готов к новому искусству. Идея художника была спровоцирована огромным количеством салонных работ, которые, по его мнению, были «искусством ради искусства».

Примерно в это же время М. Дюшан начинает создавать первые реди-мейды, концепция которых подразумевает то, что объект, выполненный фабричным способом, при соблюдении определённых условий становится произведением искусства. В 1950-е гг. эстетические взгляды антиэссенциалистов оправдывают подобный подход. В своих публикациях они не раз обращались к вопросу о том, что такое искусство и произведение искусства. Их позиция была такова, что нечто, обозначаемое как «произведение искусства», не обязательно имеет определённые отличительные черты. Позднее, в 1967 г. французский философ Р. Барт описывает «смерть автора», которую начали развивать постструктуралисты. Это идея повлияла на понимание того, чем является произведение современного искусства. Оно получило возможность существовать отдельно. Благодаря бартовской концепции многие художники стали опираться на его идею, отделяя себя от своих работ, делая их в некотором смысле анонимными, очищенными от своего авторства.

Наиболее ярко эта идея начала проявлять себя в поп-артистских работах, где продукты массового производства возвышались художниками

⁷⁷ Здесь и далее использованы материалы, ранее опубликованные в статье *Орлова А.* Медиа-инсталляция как современная пластическая форма // Аспирантский сборник. Выпуск 10. Сборник статей по материалам Международного Форума молодых исследователей искусства «НАУЧНАЯ ВЕСНА–2018». М.: Государственный институт искусствознания, 2019. С. 337-345.

до статуса произведения искусства. Начало подобным исканиям было положено ещё во времена ДаДа в начале XX в., но тогда упор делался больше на дефункционализацию объекта. Конечно, автор в меньшей степени отсутствовал в работах дадаистов, чем у сюрреалистов и футуристов, но всё же имел место быть.

В 1967 г. американский художник-концептуалист Джозеф Кошут публикует эссе «Искусство после философии», где высказывает идею о том, что современное искусство невозможно рассматривать с помощью традиционных методов анализа искусства.

Уже в начале своего эссе Кошут говорит о том, что гегелевская философия не применима к новым художественным практикам, потому что «имела смысл только в XIX столетии»⁷⁸. Также в статье описано, что к концептуальным практикам неприменимы и другие философские подходы, так как, по мнению художника, в XX в. наступили «конец философии и начало искусства»⁷⁹.

Кошут приводит крайне важные и одновременно спорные высказывания, относящиеся к современному искусству и обозначающие зарождение новых форм художественного выражения: «Более половины из всего лучшего, что было создано за последние несколько лет, не относится ни к живописи, ни к скульптуре» (Д. Джадд, 1965)⁸⁰. Согласно этому высказыванию, можно говорить о том, что наряду с традиционными видами — живописью и скульптурой — в искусство пришли новые способы выражения. Традиционные практики перестали быть главными способами выражения в искусстве. Кошут цитирует С. Левитта: «Идея становится машиной, производящей искусство», то есть именно идея становится

⁷⁸ Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 544.

⁷⁹ Там же. С. 545.

⁸⁰ Там же.

главной в новом искусстве, которое не вписывается ни в одну из старых философских концепций.

Уже в 1969 г. Левитт публикует эссе «Параграфы о концептуальном искусстве», где подробно описывает его отличительные особенности. Ниже представлены наиболее важные для данного исследования параграфы:

«1. Концептуальные художники скорее мистики, нежели рационалисты. Они приходят к таким заключениям, к которым логика привести не может <...>

5. Иррациональные идеи следует проводить последовательно и логично <...>

24. Восприятие субъективно <...>

27. Концепция произведения искусства может включать в себя материал, в котором выполнена работа, или технику его создания <...>

34. Когда художник чересчур отточит свое мастерство, у него начнет получаться гладкое искусство <...>

35. Эти тезисы суть комментарии к искусству, но не искусство»⁸¹.

Это субъективная точка зрения художника на вопрос понимания современного искусства.

Следуя этой новой концепции, американский художник Б. Науман в 1970 г. создаёт серию голограмм под названием «Гримасы» [Ил. 06], где он по-новому прочитывает репрезентацию пластического произведения искусства. В своих полуанонимных снимках художник искажает собственное лицо, оно становится для него метафорическим подобием глины, из которой он моделирует форму.

⁸¹ *Левитт С.* Параграфы о концептуальном искусстве // Художественный журнал, 2008. № 69. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/> (дата обращения: 30.12.2016).

Соответственно, если пластическая форма может быть представлена с помощью голограммы или объекта, то сложносоставная конструкция имеет полное право находиться с ними в одном ряду.

Немаловажно отметить, что инсталляция достаточно легко вошла в систему искусств. Это связано с тем, что работы, выполненные в этой форме, близки к скульптуре, которая на протяжении многих тысячелетий была известна зрителю, критикам и исследователям. Как и скульптура, инсталляция предназначена для кругового обхода, может быть камерной или монументальной. При этом скульптурой инсталляция не является. Её появление было связано с тем, что художники начали искать новые средства, с помощью которых можно было бы создавать художественную пластику. Если у перформансистов этим медиумом стало тело, то инсталляция позволила авторам радикально расширить диапазон используемых для создания работы инструментов. То есть к инсталляции вполне применима концепция о валюте, выведенная Б. Гройсом и И. Кабаковым. Во время диалога философ и художник рассуждают, почему именно зритель какие-то вещи принимает достаточно легко, а к чему-то ему надо долгое время готовиться. Произведения, принимаемые просто, они охарактеризовали как некую валюту — клишированный образ, который знаком и понятен каждому. Конечно, далеко не все инсталляционные эксперименты можно причислить к этой категории, но многое как раз является важной частью этой ниши. Возможно, это произошло благодаря тому, что многие музеи, в частности детские, стали использовать инсталляцию для своих экспозиций. Подобный шаг помог уменьшить расстояние между «оскорблённым» гассетовским зрителем и произведением искусства.

Сегодня инсталляция является одной из передовых форм современного визуального искусства, но в момент, когда она начала заявлять о себе, появилось множество разных идей, какую именно

концепцию инсталляция отражает. Безусловно, одна из них говорила о полном упадке искусства, чем выражала мнение большинства не посвящённых в художественное таинство зрителей. При этом данное заключение теоретики искусства смогли обозначить как некий плюс, стилевое отличие инсталляции от многих других художественных практик.

Концепция упадка, о которой говорит исследователь Б. Тейлор, не совсем верна по отношению к искусству инсталляции в целом. Конечно, она вполне применима, к работам, созданным в контексте *arte povera*, когда авторы намеренно используют так называемые «бедные материалы». Скорее при разговоре об инсталляции уместнее делать акцент на её трансмедийную природу, с помощью которой она может воплощать самые разные концепции искусства, разработанные в XX в. Благодаря этому инсталляция говорит со зрителем на вполне понятном ему современном языке. Это можно связать с тем, что в работах присутствуют необходимые для человека XXI в. способы репрезентации, например, прямой диалог художника со зрителем, а также возможность зрителя стать частью произведения искусства.

Директор центра Соломона Гуггенхайма Р. Армстронг отметил в одном из своих выступлений, что изменение восприятия искусства человеком вполне закономерно. Если наши бабушки могли часами любоваться на живописное полотно, то современному человеку нужно что-то большее, чтобы задержаться у работы. Это можно объяснить тем, что современный зритель избалован разнообразными гаджетами, которые позволяют ему, не вставая с дивана, увидеть все мировые шедевры. С инсталляцией подобная задача усложняется, так как данные произведения искусства невозможно охватить одним кадром из-за того, что помимо кругового осмотра достаточно часто они подразумевают внедрение зрителя в тело работы.

В силу своей синтетической природы инсталляция не только позволила зрителю вступить в полемику «понимания» того или иного произведения. Начиная с «Комнаты проунов» Э. Лисицкого [Ил. 07], инсталляция постоянно взаимодействовала со всем новым, что появлялось в искусстве. Таким образом, не только объектно-предметная среда, но и все возможные медиа в какой-то момент стали неотъемлемой частью этой формы современного искусства. А тот факт, что зритель стал важной составляющей художественного действия, лишь ускорило этот процесс. При этом в первую очередь художникам было интересно исследовать новые возможности и взаимоотношения пространства, обозрения и зрителей.

Благодаря подобным подходам к концу XX в. инсталляция стала одной из доминирующих форм синтетического трансмедийного искусства, которое стремилось стереть какие-либо границы вокруг себя, захватить новые пространства художественных возможностей.

Из вышесказанного мы можем сделать вывод, что появление и оформление инсталляции в самостоятельную форму было продиктовано временем, когда постоянно расширяется зрительская аудитория, а соответственно, зрительские потребности. Части этих людей интереснее выстраивать диалог с иммерсивными формами, у которых размыты границы между произведением искусства, окружающей средой, восприятием вообще и эстетическим восприятием, реципиентом и т.д.

Сегодня, когда вырос спрос на массовое искусство, такие открытые формы, как инсталляция, уже не шокируют зрителя, а наоборот, часто развлекают. Но в нашем исследовании мы уделяем внимание тем инсталляциям, что являются авторским высказыванием, а не культурно-массовым аттракционом. Соответственно, мы понимаем инсталляцию как синтетический иммерсивный гиперобъект, который может полноценно существовать только при непосредственном контакте со зрителем.

Глава 2. ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНСТАЛЛЯЦИИ

§ 2.1. Дюшановская эстетика – отправная точка эстетики инсталляции

Каждый раз, когда речь заходит об истоках современного послевоенного искусства (англ. *contemporary art*), в частности концептуального, всплывает имя Марселя Дюшана. То, что Дюшан до сих пор является культовой фигурой номер один в мировом концептуальном искусстве, имеет веские основания.

Конечно, идеи художника не столь актуальны и радикальны для сегодняшнего состояния художественной инсталляции, но это никак не умаляет его вклад в теоретическую и практическую базу современного визуального искусства, которое в свою очередь имеет огромное значение для становления инсталляционного искусства. Благодаря творчеству Дюшана мы можем оправдать упомянутый в первой главе тезис де Дюва: «Произведение, принадлежащее к современности, может стать современным, лишь будучи постсовременным»⁸². По этой причине автор исследования считает необходимым посвятить первый раздел данной главы этому художнику.

Начало XX в. было ознаменовано технической революцией, что нашло отражение в изобразительном искусстве. Благодаря изобретению фотографии живопись освободилась от обязательной функции документирования реальности, что повлекло за собой формирование разнообразных художественных направлений — сюрреализма, футуризма, дадаизма (ДаДа). И если футуризм появился «в качестве противовеса

⁸² Дюв Т. де. Именем искусства. К археологии современности. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. С. 86.

„перепроизводству культуры“, превратившему за несколько предшествующих столетий блестящего расцвета искусств весь Апеннинский полуостров в громадный музей»⁸³, то особенность направления ДаДа состояла в том, что художники, входившие в него, считали своей задачей полное уничтожение искусства. Они не видели смысла в традиционных художественных практиках.

Искусство ДаДа стало отголоском футуризма, идеи которого об очистительной силе войны сошли на нет после Первой мировой.

Характерная особенность ДаДа, как отметил Ханс Арп, — любовь к смеху. Художники смеялись надо всем, в том числе и над собой. Возможно, это и помогло выработать тот самобытный творческий язык.

Дюшан, которого довольно часто причисляют к кругу дадаистов (хотя сам он себя таковым не считал), интересен для данного исследования тем, что ввёл в пластические искусства категорию *реди-мейд*. Благодаря этому бытовой объект, изготовленный фабричным способом, получил возможность стать произведением искусства, если произвести с ним несколько манипуляций: выбрать объект, представить его в выставочном зале на подиуме, подписать. Таким образом, художник стал одним из первых, кто задал вопрос о новой природе и функции искусства.

Формула, которую он вывел, имела настолько большой успех, что даже спустя несколько десятилетий многие художники стремились подражать ему, создавая разнообразные реплики, отдельные из которых зачастую копировали именитого автора. В России среди таких работ можно назвать объект А. Ура «Упакованное пространство» (1975–1976, стекло) [Ил. 08]. Произведение достаточно явно цитирует дюшановское «Большое стекло» [Ил. 09].

⁸³ Бобринская Е.А. Футуризм. М.: Галарт, 2000. С. 6.

Для нашего исследования будут важны некоторые стратегии Дюшана, значимые для развития художественной инсталляции.

В документальном фильме «Игра в шахматы» (1987) показан процесс подготовки художника к ретроспективе своих произведений в Нью-Йорке. Во время повествования в фильме демонстрируются изображения практически всех его работ до изобретения реди-мейда. Так зрителю показывают, что художник перепробовал все актуальные на момент начала XX столетия живописные практики.

Новое эстетическое прочтение предмета массового производства Дюшаном создало прецедент, способствовавший формированию иного художественного языка, в котором искусство начала XX в. остро нуждалось. Позднее его идеи были подхвачены и переосмыслены другими художниками в силу собственных художественных стратегий: К. Швиттерсом, Р. Раушенбергом и другими, благодаря которым смогла зародиться так называемая эстетика мусора⁸⁴ в сложносоставных пространственных композициях.

Дюшана интересовало радикальное расширение творческих границ и через него разрыв с традиционными ожиданиями публики от искусства. Если Фрейд открыл бессознательное, то Дюшан открыл «искусство» в сфере «не искусства». Художник сформулировал для себя вопрос: «Какие свойства и условия определяют объект как произведение искусства?»⁸⁵ Ответом стал его первый, экспонируемый на публике реди-мейд «Фонтан» [Ил. 10] — писсуар промышленного изготовления. С данной работой автор проделал три манипуляции: приобрёл понравившийся объект в магазине, поставил на нём подпись и выставил в галерее. То есть Дюшан распространил границы художественного мира, где под высоким

⁸⁴ О данной эстетике говорится в одном из диалогов Б. Гройса и И. Кабакова в издании «Диалоги (1990–1994)». (М.: Ad Marginem, 1999).

⁸⁵ Элгер Д. Дадаизм. М.: Taschen; АРТ-РОДНИК, 2004. С. 80.

искусством было принято считать живопись и скульптуру, на бытовой мир, мир окружающих нас вещей, что в некотором роде соответствует концепции О. Варбурга о том, что «бог в деталях».

Так что же делает Дюшан, когда выставляет писсуар в галерее или прикручивает велосипедное колесо к табурету? Художник занимается тем, что дефункционализирует утилитарный предмет, трансформируя его в произведение искусства. Это создаёт новый прецедент: эстетику множественности произведения искусства — *мультипл*⁸⁶, который несколько размывает границу между подлинником и копией. Об этом В. Беньямин писал в своём эссе «Произведение искусства в эпоху его многократной воспроизводимости», когда сравнивал уникальность театрального представления с тиражированной киноплёнкой. В случае с реди-мейдом или инсталляцией, где допускается замена предметов на их копии, главной является концепция произведения искусства — замысел художника, а то, как должны выглядеть предметы, которые в работе представлены, не всегда важно. Но если их внешний вид всё же имеет значение, то, как в случае с дюшановским писсуаром, организаторы выставки могут изготовить копию, если в магазинах не удаётся найти точной копии, необходимой для произведения. При этом в созданной для экспонирования копии «мы видим только оригинал и его автора, тогда как создатель копии полностью исчезает»⁸⁷.

С каждой новой работой М. Дюшан усиливает свои идеи как автора. Он последовательно убеждает своего зрителя, какие работы стоит считать искусством. Благодаря этому расширяет сферу своего творческого влияния. По его философии, если художник поставил хотя бы точку на открытке,

⁸⁶ Кулик И. Лекция «Марсель Дюшан — Сальвадор Дали. Апология музея» // YouTube канал музея современного искусства «Гараж». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1LMNbZVFy7o&list=PLRSwFqRcpg4HVQ61fdnfYTCPm6feKX5Z> (дата обращения: 14.07.2018).

⁸⁷ Беньямин В. Новые сочинения. М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2017. С. 26.

выпущенной массовым тиражом, то именно эта открытка является произведением искусства. Соответственно, Дюшан своим творчеством акцентирует внимание зрителя на том, что художник является хранителем тайных знаний.

Примерно в это же время Василий Кандинский издаёт свой труд «О духовном в искусстве» (1911), где пропагандирует похожие идеи. По Кандинскому художник также является обладателем некоего высшего знания. В силу этого знания он может создавать искусство, которое будет отвечать критериям современности, а не запросам публики на нечто устаревшее. Об искусстве старых мастеров Кандинский справедливо замечает, что восприятие искусства древних греков современным человеком не может быть таким же, как несколько тысячелетий назад, а подражание ему в работах современных художников подобно «мертворождённому ребёнку». Похожие мысли можно встретить и в теоретических трудах Казимира Малевича: «... наши академии не живописные, а мертвописные»⁸⁸.

Если мы вернёмся к понятию реди-мейда, то не все подобные работы Дюшана мы можем охарактеризовать этим термином. Такие работы, как «Велосипедное колесо» [Ил. 11] и «Почему бы не чихнуть Роз Селяви» [Ил. 12], скорее представляют собой *сложносоставные объекты*. Автор диссертационного исследования использует этот оборот, чтобы обозначить тот факт, что подобные произведения, по сути, уже не являются реди-мейдами в традиционном представлении, но назвать их инсталляциями также нельзя. При этом сам Дюшан называл «Велосипедное колесо» своим первым реди-мейдом.

Возможно, художник отнёс «Велосипедное колесо» к данной форме по причине того, что все составляющие *объекта* были им найдены или

⁸⁸ Малевич К. Чёрный квадрат. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. С. 24.

приобретены, но как тогда понимать ситуацию с работой «Почему бы не чихнуть Роз Селяви»?

В одном из изданий, посвящённых творчеству М. Дюшана, произведение атрибутируется как *полуреди-мейд* и являет форму «где-то между вторым и третьим измерением»⁸⁹.

Работа представляет небольшую клетку для птиц, где внутри находятся градусник, морская раковина и на первый взгляд куски сахара, которые на самом деле мрамор. То есть автор представил нечто между ассамбляжем и камерной инсталляцией. При этом художник опирается как на эстетику скульптуры со свойственной ей трёхмерностью, так и на эстетику перформанса и акции, где подразумевается действие. Возможно, эту работу Дюшана в силу её спорного определения стоит отнести к симулякру перформанса, выраженного в виде камерной инсталляции.

Для Дюшана подобные камерные произведения являлись лишь неким этапом перед созданием его знаменитого «Большого стекла» — одного из первых концептуальных опытов работы с пространством и *“Etant donnees”*⁹⁰.

Вклад Дюшана в развитие современного искусства огромен. Благодаря его идеям сформировалось не одно направление в контексте концептуального творчества. При этом теоретические работы о необходимости «своевременного» художественного языка начали появляться незадолго до первого реди-мейда. Помимо идеи Кандинского «художник — хранитель тайного знания», Дюшан также воплощает в жизнь мысль о том, что содержание определяет средство выражения. Именно идея, мифология художника определяют используемые материалы, какими бы они ни были. «Идея становится машиной, производящей искусство» —

⁸⁹ *Ades D., Cox N., Hopkins D. Marcel Duchamp. N. Y.: Thames & Hudson, 1999. P. 181.*

⁹⁰ Название работы переводится как «Данное», но в некоторых источниках даётся без перевода. Для нашего исследования был выбран второй вариант.

утверждает С. Левитт (1967)⁹¹. Своими работами Дюшан расширяет сферу влияния искусства и того, что может им считаться. Соответственно, его камерное изобретение реди-мейд является непосредственной предтечей искусства инсталляции. При этом стоит отметить, что довольно редко акцентируется то, что последней работой Дюшана была именно инсталляция *“Etant donnees”* (1966) [Ил. 13], которую автор выполнил специально для Музея искусств Филадельфии (США). Художник вводит приём (достаточно популярный на сегодняшний день), который можно охарактеризовать как приватный разговор автора со зрителем, — инсталляцию можно посмотреть только лишь через небольшую дыру в двери. Композиция, которую наблюдает зритель, похожа на одну из сцен «Сада земных наслаждений» И. Босха, хотя многие специалисты говорят о том, что данная работа, как и «Большое стекло», «символизирует разрешенное сексуальное желание»⁹². То есть созданная художником инсталляция наблюдения способна рождать множество теорий, ответ на которые Дюшан оставляет открытым. Но при этом его разработки в области современного визуального искусства столь важны, что при разговоре почти о любой современной практике невозможно не упомянуть данного автора.

§ 2.2. Виды и творческие стратегии в художественной инсталляции

Художественная инсталляция является синтетической формой искусства, которая смогла впитать в себя все основные тенденции XX столетия. Многие исследователи относят разные подвиды инсталляции к таким направлениям, как видеоарт, саундарт, сайнс-арт и т.п., что на данном этапе её развития является не совсем верным.

⁹¹ Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. М.: Государственный институт искусствознания, 2001. № 1. С. 545.

⁹² Раппапорт А. «Данное», но не данное. URL: <http://www.ncca.ru/publications.text?filial=2&id=134> (дата обращения: 23.09.2018).

В этом разделе будет проведена систематизация видов и подвидов художественной инсталляции, благодаря чему автор диссертационного исследования сможет доказать, что инсталляция — это именно самостоятельное художественное явление, а не подвид, принадлежащий к разрозненным художественным практикам.

Важно отметить, что инсталляция достаточно легко вошла в мир музейного экспонирования, благодаря своей близости к скульптуре. Но если скульптура предполагает некий каркас, ограниченную форму, которую зритель в состоянии воспринять полностью, то инсталляция под данное определение уже не подходит. Также, в отличие от скульптуры, инсталляция имеет ситуативную природу, зависящую от нескольких факторов: размера пространства, концепции выставки, финансирования проекта, пожеланий куратора и замысла художника. Тот факт, что первые опыты в этой области искусства были основаны на работе с предметно-объектной средой, позволил исследователям отнести инсталляцию к пластическому искусству. При этом, в противоположность скульптуре или живописи, а также объекту, далеко не все инсталляции имеют статичный характер, наоборот, большинство из них имеют «универсальное пластическое решение»⁹³, которое позволяет подобным работам мимикрировать под окружающую их среду, становиться её частью. На сегодняшний день мы не можем утверждать, что художественная инсталляция входит в систему пластических искусств из-за того, что её трансмедийная природа по-разному проявляется в различных видах этой формы. Соответственно, мы можем говорить о принадлежности к синтетическому виду.

Исследователи и авторы инсталляции находят её предпосылки во многих культурных явлениях и произведениях искусства. Творческий дуэт Виталия Комара и Александра Меламида считает наскальную живопись в

⁹³ *Белый П.* Ощупывания красного слона // Другая столица. Современное искусство Санкт-Петербурга сегодня: каталог выставки. СПб.: Государственный центр современного искусства, 2014. С. 19.

комплексе с костром, горящим в пещере, и шаманскими действиями, которые там могли происходить, точкой отсчёта для формы творчества⁹⁴. Майкл Раш в своём исследовании “*New Media in Art*” утверждает, что Изенгеймский алтарь и алтарная структура вообще являются прообразом инсталляции⁹⁵. Даже византолог, академик РАН А. М. Лидов в одном из своих интервью говорит о том, что византийский храм устроен, как инсталляция⁹⁶.

Интересным примером таких зачаточных околоинсталляционных работ можно считать музей Джона Соуна. Изначально музей задумывался как архитектурный, который бы предназначался для изучения древнего искусства. В связи с тем, что музей сначала нёс исключительно образовательную функцию, он был открыт для друзей, коллег и учеников архитектора и лишь в 1833 г. стал публичным, известным уже не как музей архитектуры, а как дом, который наполняют курьёзы. В одном из романов У. Коллинза (1883) дом Соуна описан как «милый маленький лёгкий музей» [Ил. 14]. В перевоплощении из педагогического в развлекательный музей виноват сам архитектор (Соун), собравший и соединивший там практически всё: античные мраморы, гипсовые слепки, египетские предметы, китайский фарфор, архитектурные рисунки, книги, макеты и многое другое.

«Готические предметы находились в Гостиной падре Джованни, рядом с которой были устроены руины монастыря <...> Саркофаг египетского фараона Сети I <...> стоял в „крипте“, римские урны — в „катакомбах“, картины Хогарта, а также рисунки Пиранези, Клериссо и проекты самого Соуна украшали Картинную галерею. Кроме того, в музее

⁹⁴ Колодзей Н. Комар и Меламид: мечта о течении // Артхроника. М., 2001. № 6. С. 88–92.

⁹⁵ Rush M. *New Media in Art*. London: Thames & Hudson, 2005. 248 p.

⁹⁶ Стрельцова А. Алексей Лидов: Византийский храм устроен как мультимедийная инсталляция // Искусство. 2016. № 2 (597). С. 9–35.

⁹⁷ Здесь и далее использованы материалы, ранее опубликованной статьи Орлова А. Тотальная инсталляция как усовершенствованный *trompe-l'œil* // Известия УрФУ. Серия 3. 2019. Т. 14, № 1 (185). С. 180–186. Режим доступа: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/68468/1/iuro-2019-185-17.pdf> (Дата обращения: 10.08.2020).

были ископаемые минералы, человеческий скелет <...>, а также мумии двух кошек <...>»⁹⁸. Пространство было сделано наподобие старых кунсткамер, где в хаотичном порядке представлено всё, что было собрано. Музей напоминает своеобразный лабиринт из древностей, который сам Джон Соун называл «союзом искусств»⁹⁹. В музее царит антикварная атмосфера и интересен он только благодаря монтажах. Например, архитектор визуально приумножил свою коллекцию благодаря разной формы зеркалам, развешанным повсюду, иногда под наклоном. Таким образом, они создают эффект «кривого зеркала», в отражении зритель видит двойника, но представленного в другом ракурсе. Шинкель, посетивший музей Соуна в 1826 г., написал в своём дневнике: «Всюду немного обмана»¹⁰⁰.

Вместо стен архитектор использует проходы, окна и зеркала, и прозрачность становится главным принципом пространственной организации музея. Заполняющие его антики приобретают новую функцию — они заменяют отсутствующие колонны, стены и опоры. Это полностью погружает зрителя в мир данного музея и заставляет на время забыть о реальности. Соун меняет природу предметов высокого искусства, из чего-то сакрального в его доме они превращаются в личные вещи архитектора и в какой-то степени перестают быть частью истории. В дополнение ко всему в музее присутствует и игровой момент, свойственный инсталляции: реальные античные статуи стоят вместе со слепками и зрителю предстоит отличить подлинное произведение искусства от копии. Также Соун создаёт композиции из объектов, которые сейчас мы, вероятно, могли бы охарактеризовать как инсталляцию: «В одну композицию включены фрагмент ноги, статуя Венеры, фриз и барабан колонны. Архитектурные детали разных эпох часто расположены в музее вместе, одна над другой.

⁹⁸ *Молок Н.* Склад старьевщика. Музей сэра Джона Соуна // Пинакотека. М., 2000. № 12. С. 61.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ *Schinkel K. F.* The English Journey. New Haven and London, 1993. P. 114.

Так, 9-метровая „колонна“ Pasticcio состояла из мраморной индийской, каменной, с виллы Адриана в Тиволи, и готических капителей, водружённых друг на друга; на капителях покоилась группа различных фрагментов, взятых из самых разных памятников; вся композиция возвышалась на постаменте и увенчивалась ананасом»¹⁰¹.

Здесь мы наблюдаем создание определённой «атмосферы»¹⁰², среды, взаимодействующей со зрителем. В таком случае мы можем говорить об использовании художником или экспозиционером эстетики *trompe-l'œil* (обманки) — технического приёма, целью которого является изображение чего-либо в двухмерной плоскости, — при создании оптической иллюзии изображения объекта в третьем измерении. Но так как художественная инсталляция существует в трёхмерном пространстве, стоит задуматься о феномене виртуальности — формировании альтернативного пространства, взаимодействующего со зрителем, «обманывающего» его.

Подобные комплексные подходы к погружению зрителя в пространство мы можем наблюдать в разнообразных культовых постройках, например, Кёльнского собора, где интерьерная структура, призвана создать атмосферу «рая на земле».

Из более близких нам примеров стоит обратить внимание на проект бельгийского художника Марселя Бротарса «Музей современного искусства, отдел орлов» (1968–1972). В своём произведении художник представил огромное множество предметов с изображениями орлов, а также фигур самих птиц. Как отмечает Клэр Бишоп: «„Музей“ Бротарса использует подход „тотальной инсталляции“, чтобы спародировать аппарат, с помощью которого музеи присваивают ценность тому или иному объекту»¹⁰³. В проекте Бротарса мы видим работу с атмосферой, *trompe-l'œil*

¹⁰¹ Молок Н. Склад старьёвщика. Музей сэра Джона Соуна // Пинакотека. 2000. № 12. С. 64.

¹⁰² Бёме Г. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики // Метамодеิร์น. 01.01.2018.

<http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (дата обращения: 05.07.2020).

¹⁰³ Bishop C. Installation Art: A Critical History. London: Tate and Routledge, 2005. P. 33.

и прочими категориями, важными для музейной среды как просветительского института, взаимодействующего со зрителем.

Если обобщить все эти примеры, которые намеренно приведены не в хронологическом порядке, мы можем сделать вывод, что потребность в создании среды-атмосферы всегда присутствовала как в эстетическом, так и в искусствоведческом и культурологическом контекстах. То есть вне зависимости от того, с чем происходит зрительское взаимодействие — культовым пространством, просветительской институцией или монументальным (в данном случае тотальном) произведением современного искусства, — у зрителя существует необходимость погружения в эти смоделированные, в некоторых случаях, иллюзорные пространства.

Вероятно, эта вневременная необходимость создавать некий воображаемый идеальный мир и стала толчком для создания музея Джона Соуна, который важен для данной работы как пример ещё не осознанной практически и терминологически тотальной инсталляции.

В XX столетии подобного рода эксперименты постепенно привели к реди-мейду Дюшана, после чего художникам стала интересна концептуальная форма высказывания, которая в свою очередь привела к формированию и развитию инсталляции вначале внутри системы пластических искусств. Инсталляция — достаточно самостоятельная форма искусства, скульптурная составляющая лишь дала ей толчок в развитии, но не является неотъемлемой частью. В отличие от традиционной скульптуры, инсталляция может включать в себя звук, видео, медиа, перформанс, живопись и т.д., что можно наблюдать уже в ранних околоинсталляционных опытах К. Швиттерса и Э. Лисицкого.

Как и М. Дюшан, К. Швиттерс изначально получил образование живописца, но в 1919 г. художник поставил точку в своём академическом образовании, сулившем ему карьеру пейзажиста и портретиста. С этого

момента его интересовала собственная концепция создания картин — «мерц» [Ил. 15]. По задумке Швиттерса для создания «мерц-картины» мог использоваться любой предмет, благодаря чему можно говорить об одном из первых прецедентов эстетизации мусора — заведомо ненужного, утратившего свою бытовую пользу предмета.

Данное определение является окончанием слова «Kommerz» (нем. коммерция). Художник нашёл отрывок листовки ганноверского банка, где встретил этот фрагмент текста, что и стало отправной точкой для термина и для творческой стратегии Швиттерса.

«<...> Швиттерс развил эстетику, смешивающую коллаж с фонетикой, текстовой и графической сегментациями и ставшую одним из главных достижений немецкого дадаизма»¹⁰⁴.

Несмотря на то что в начале творческого пути художник использовал идеи футуристов и экспрессионистов, он смог развить свои идеи благодаря включению в свои «мерц-картины» нехарактерные для живописных работ предметы — мусор, подобранный на улице. Это могли быть металлические или деревянные объекты, которые соответствовали замыслу художника в рамках того или иного произведения. То есть полупространственные коллажи Швиттерса можно считать одним из первых опытов инсталлирования.

Подобные решения можно встретить в контррельефах В. Татлина [Ил. 16], но, в отличие от немецкого дадаиста, Татлин не использовал в своей практике мусор. Скорее в этих работах он прорабатывал своеобразную идеологическую, политическую эстетику — выражал новую идеологию молодого государства, где «контр» подразумевало «контрреволюцию».

Возвращаясь к творчеству Швиттерса, необходимо упомянуть, что кульминацией его творческих исканий стал «Мерцбау» (1923) [Ил. 17],

¹⁰⁴ Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Garage, Ad Marginem, 2015. С. 220.

который автор относил к *Gesamtkunstwerk*¹⁰⁵. Если *Merz* уже давно вошло в обозначение работ художника, то *Bau* в данном случае означало пещеру.

Швиттерс постоянно увеличивал объём своей вначале дадаистической скульптуры внутри мастерской, пока она полностью не заняла её, затем постепенно «Мерцбау» захватил и другие этажи здания.

Работа представляла собой рельефы, коллажи, ниши, которые постепенно наращивались Швиттерсом. Помимо мусора, он включал в конструкцию вещи, принадлежавшие его друзьям. Следуя своим эстетическим взглядам, мог добавить туда даже волосы или ногти своих друзей. То есть художник не только дефункционализировал мусор, возвысив его до статуса произведения искусства, он проделал те же манипуляции с близкими для него людьми. Из этого можно сделать предположение, что «Мерцбау» для Швиттерса было неким подобием кунсткамеры. Данную тотальную работу можно рассматривать как искажённое отражение соуновского музея. То есть Швиттерс выступает как документалист «отработанной» реальности.

В это же время ближайший друг Швиттерса и знаменитый российский авангардист Э. Лисицкий проектирует «Комнату проунов», которую также можно отнести к ранним инсталляциям. При этом данная работа выросла из «Кабинета абстракций» [Ил. 18], выполненного художником несколькими годами раньше. Лисицкого интересовала форма восприятия и понимания его произведений. Автор создал один из первых прецедентов «открытой картины», инсталляции действия. Зритель, попадавший в «Комнату проунов», мог открывать и перемещать шкафы, выдвижные полки и прочее наполнение работы. В какой-то степени это делало зрителя-очевидца соавтором произведения Лисицкого, потому что подобные манипуляции трансформировали то, как воспринимали работу

¹⁰⁵ Швиттерс стремился объединить в данном произведении все чувства и элементы восприятия в равной форме взаимодействия визуального, физического и умозрительного со структурой работы.

уже другие очевидцы. Возможно, если бы идеи Лисицкого не были забыты на несколько десятилетий, то российская инсталляция имела бы совершенно иной путь развития. Так как практически с самого начала XX столетия мы наблюдаем активные попытки художников найти новый способ репрезентации пластики.

Искания нового пластического языка также можно встретить в работах Р. Раушенберга. Известно, что американский художник не был знаком с идеями Дюшана, пока тот не иммигрировал в США. Раушенберг видел уже «зрелого» Дюшана, но творчество французского художника убедило американца в том, что его поиски правомерны. Исходя из этого, можно сделать вывод, что дюшановская концепция полностью отвечала потребностям своего времени. И если до этого фотография освободила живопись и графику от обязательной функции документации, то в XX в. были сильны идеи Фрейда и Юнга, благодаря которым художники начали создавать работы, опираясь на голос собственного бессознательного, представлять архетипы и т.п. То есть с помощью новых идей в обществе начали зарождаться новые художественные стратегии, одной из них стало осознанное, рациональное «мифотворчество».

Один из столпов современной художественной инсталляции — немецкий художник Й. Бойс — построил всю свою творческую стратегию согласно концепции «художник-шаман». Автор создал вокруг своей персоны легенду о том, что самолёт, которым он управлял во время Второй мировой войны, был сбит. После чего его нашли и вывели крымские татары с помощью жира и войлока — материалов, впоследствии занявших центральное место в бойсовском творчестве. Многие из его перформансов, объектов и инсталляций наполнены мистицизмом, благодаря чему образ «художник-шаман» лишь усиливается.

После войны Бойс поступил в Дюссельдорфскую академию искусств, где его преподавателем был скульптор Э. Матаре, значительно

повлиявший на взгляды художника. Возможно, именно после общения с ним Й. Бойс стал заниматься социальными проектами, как, например, «7000 дубов» [Ил. 19]. Это самая масштабная акция во время международной выставки «Документа», проходившей в Касселе в 1982 г. Смысл этой затянувшейся акции в том, чтобы посадить 7 000 дубов, которых по прошествии времени становится больше — до сих пор многие молодые художники продолжают их высаживать, чтобы акция не прекращалась.

Именно уникальность и ситуативность инсталляции позволяет Бойсу выработать узнаваемый авторский стиль. Художник использует достаточно сложные материалы для воплощения идей, в скульптуре подобное было бы невозможно. Историк современного искусства А. Бонито Олива пишет о том, что «Бойс, организуя и упорядочивая природное начало, превращает его в ритуальный дискурс, обращённый к человеческому сообществу»¹⁰⁶.

В качестве примера камерной инсталляционной работы можно привести «Жирный стул» [Ил. 20] – реальный стул, на котором размещён реальный кусок жира. То есть при любом колебании температуры жир может начать стекать и трансформироваться, что уже является крайне нехарактерной для скульптуры ситуацией. Художник в определенном смысле «одушевляет» свой объект, делает его непредсказуемым для музейных хранителей, посетителей галереи, художественных критиков, реставраторов. «Жирный стул» является своеобразным артефактом некоего мистического ритуала. Образ художника-шамана важен для Бойса, многие из его акций и работ демонстрируют владение каким-то исключительным знанием, доступным лишь избранным. Например, во время своего перформанса «Как объяснить картины мертвому зайцу» (1965) художник покрыл голову мёдом и золотой фольгой и в течение нескольких часов рассказывал мёртвому зайцу, которого носил на руках, об искусстве. Таким

¹⁰⁶ Олива А. Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. М.: Художественный журнал, 2003. С. 32.

образом художник дефункционализирует светское пространство лекции и наделяет его мистической ритуальной функцией. Также и со стулом — скорее всего, Бойс трансформирует его в некую сакральную реликвию, которая встраивается в мифотворчество художника. Внешний вид структуры, устанавливаемой Бойсом на стул, отчасти напоминает фрагмент пирамиды — древнеегипетского сакрального сооружения. Но используемый им материал — жир. Это одно из тех средств, с помощью которого, по легенде, крымские татары выхаживали художника после крушения его самолёта. При этом жир при разной температуре может как плавиться, так и принимать твёрдую форму.

Если развивать сакральную тему в инсталляционных работах, то стоит отметить, что Бойс вслед за Дюшаном занимается так называемой *музеефикацией*¹⁰⁷ инсталляции. В качестве примера может служить работа Йозефа Бойса «Чёрный рояль в войлоке» (1985, рояль, войлок, грифельная доска, коллекция Центра Жоржа Помпиду) [Ил. 21]. Работа была выполнена для пространства лондонской галереи *Anthony d'Offay*. Художник создавал зону, которая, по его мнению, поглощала бы звук ремонтных работ, доносящихся из соседнего здания. Благодаря этому жесту инсталляция приобрела функциональное звучание, продлившееся лишь какое-то время. Как и любая другая инсталляция, это произведение было демонтировано после окончания выставки. К счастью исследователей, в 2012 г. инсталляция находилась в постоянной экспозиции Центра Жоржа Помпиду в Париже, в специально построенном изолированном помещении. Первое, что чувствует зритель, — едкий запах войлока, который источают 284 рулона, только потом его взгляд начинает изучать пространство. В Центре Помпиду звуки стройки отсутствовали, что в данном контексте представляло

¹⁰⁷ Под данным определением автор понимает работы, созданные для галерейного или музейного пространства с определёнными утилитарными целями. То есть подобные произведения имеют не только эстетическую и художественную ценности, в них также заложены некие функции, позволяющие скрыть недостатки пространства.

произведение Бойса как объект полностью музеефицированный, находящийся в среде профессионального хранения и изучения. То есть инсталляция, лишённая среды, для которой она создавалась, утратила часть своих смыслов и контекстов. Такое стечение обстоятельств наталкивает на вывод: чтобы осмыслить подобную инсталляцию, зрителю необходимо оказаться в изначальном месте её экспонирования, так как иная среда не может обладать теми же свойствами.

Кроме «мифотворчества» в инсталляции можно встретить обращение к бессознательному. Подобный подход можно наблюдать у одного из классиков так называемого *бедного искусства* Я. Кунеллиса. Художник вводит в инсталляционное пространство не только предметы быта, таким образом дефункционализируя их, он также делает животных частью своих инсталляций. К примеру, в 1969 г. в пространстве галереи, которая до этого была парковкой для машин, художник выставляет 12 лошадей. Известно, что художник намеренно не давал своим работам названий. Из его авторской концепции следовало, что зритель может интерпретировать его произведения так, как ему это кажется. При этом данная *живая инсталляция* является достаточно многослойной: лошадь как популярный элемент парадного портрета в классической живописи, лошадь как транспортное средство, лошадь как живое произведение искусства. Инсталляционные ситуации, создаваемые Кунеллисом, можно соотнести с миром сновидений, о котором так много писал Фрейд. Вероятно, для автора был важен и аспект «погружения» зрителя в работу, поскольку та, в определенном смысле сюрреалистическая, среда, которую он сформировал, существовала ограниченный период времени.

Работы описанных выше авторов являются статичными, но в силу событийной природы инсталляции — временными. Именно благодаря событийности инсталляция схожа с искусством перформанса, ставшим самостоятельным средством художественного выражения в 1970-е гг.

Перформанс — «форма современного искусства, совмещающая в себе как язык визуального воздействия, так и язык театрально-интерактивного представления»¹⁰⁸. В критической литературе, где сравнивают инсталляцию и перформанс, можно встретить такое определение: перформанс — это нечто, расположенное во времени, инсталляция — это нечто, расположенное в пространстве. И если в перформансе произведением искусства является художественный акт, совершаемый художником в присутствии зрителей, то инсталляция создаёт среды, в которые зритель может погрузиться. При этом стоит отметить, что обе формы — перформанс и инсталляция — имеют событийную составляющую, но в инсталляции художник нередко делает зрителя частью своей работы, а в перформансе художник и есть работа. И если перформанс вырос из футуристического театра, то инсталляция — продукт человеческой потребности во взаимодействии с разного рода смоделированными средами. Мы можем предположить, что театральная сценография могла повлиять на формирование современного вида художественной инсталляции.

С середины 1960-х гг. художников начинает активно интересовать феномен времени. Во многом это связано с появлением первой портативной видеокамеры *Portapak*, выпущенной компанией *SONY* в 1967 г. Для её использования нужен был всего один человек, а не целый цех. Подобное техническое новшество не могло остаться незамеченным художниками, которые до этого момента не до конца понимали, как можно использовать кино или видео в современном искусстве, потому что долгое время кинематограф воспринимался исключительно как средство для развлечения массового зрителя¹⁰⁹.

¹⁰⁸ *Кривцун О. А.* Основные понятия теории искусства: энциклопедический словарь. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 221.

¹⁰⁹ Здесь и далее использованы материалы, ранее опубликованной статьи *Орлова А.* Репрезентативные стратегии видеоинсталляции. // *Художественная культура.* 2020. №2. С. 154-169. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/807/hk_2020_2_154_169_orlova.pdf. (Дата обращения 15.03.2020).

Благодаря видео современные художественные эксперименты начали включать в себя элемент реально существующего, задокументированного времени. Одним из первых подобных стала 8-часовая видеоработа Э. Уорхола «Эмпайер» (1964) [Ил. 22], посвящённая Эмпайр-стейт-билдинг в Нью-Йорке. Для художника она была способом «посмотреть, как течёт время». По своей сути, фильм является картиной без действия, поэтому не имеет значения, с какого момента зритель начал её смотреть.

Допустим, что первым *time-based media*, которое было внедрено в тело инсталляции, было видео. Это можно связать с тем, что в 1960-е гг. оформился видеоарт, который также занимались изучением времени как художественного инструмента — медиума. И если время как медиум достаточно просто считывается в одноканальном видео, то многоканальные видеоинсталляции способны «смонтировать» новую реальность, создать обособленный временной цикл.

Представление о *видеоинсталляции* в целом можно получить из статьи К. Мондлох «Быть здесь (и там) сейчас: пространственная динамика экрано-зависимой инсталляции»¹¹⁰. Автор рассказывает о направлении в целом. Публикация выделяет его в системе экранных искусств и поясняет, что подобные работы имеют отношение к искусству монтажа больше, чем к *видеоарту*. Это связано с тем, что первостепенная задача видеоинсталляции — именно работа с пространством, об этом можно судить по первым опытам, проделанным в данном направлении Н. Д. Пайком, В. Экспорт и многими другими авторами. Порой видеоинсталляция похожа на обычную видеопроекцию, но в подобном случае стоит обратить внимание на то, как именно экспонируется произведение (проекция обязательно делается на дверной косяк,

¹¹⁰ *Mondloch K. Be Here (and There) Now: The Spatial Dynamics of Screen-Reliant Installation Art // Art Journal. 2007. Vol. 66, No. 3. P. 20-33.*

фактурную стену и т.п.), то есть для видеоинсталляции характерны именно признаки пластического искусства, а также создания иллюзорного мира, в который погружается зритель.

В своей книге “*New Media in Art*” исследователь М. Раш отводит видеоинсталляции отдельную главу, вплетая её в систему видеоарта. При этом исследователь отмечает, что исторический прецедент инсталляции был уже в алтарных триптихах.

Использование такого медиума, как видео, в художественной инсталляции достаточно любопытный момент. В период зарождения видеоинсталляции экранные формы искусства могли восприниматься зрителем с оглядкой на знаковую статью В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936), о которой уже упоминалось в первом параграфе. Философ рассуждает об относительно новом на тот момент искусстве — кинематографе. Его волнует факт утраты уникальности в произведении искусства, поэтому он говорит о том, что любая провинциальная театральная постановка «Фауста» всегда будет лучше фильма, благодаря тому, что любое театральное действие уникально. Этот подход был опровергнут Бернштейном в статье «От магии культа к магии эстетического взгляда. Аура утраченная и обретенная»¹¹¹. Бернштейн пишет: «Обладающий сакральной аурой объект не обязательно должен быть единственным и неповторимым. Напротив, допустимо (и даже необходимо) некоторое множество равносильных и взаимозаменяемых культовых изображений. В предельном случае это может быть в буквальном смысле *тиражированное множество вполне тождественных изображений, из которых каждое в равной мере наделено сакральной аурой*»¹¹². Действительно, в мире, где в

¹¹¹ Бернштейн Б. М. От магии культа к магии эстетического взгляда. Аура утраченная и обретенная / Художественная аура: истоки, восприятие, мифология. М.: Индрик, 2011. С. 40–58.

¹¹² Там же. С. 44.

концепцию многих произведений искусства заложены медиа или тиражная составляющая, достаточно затруднительно использовать бенъяминовскую ауру в качестве меры подлинности и качества. Об этом также пишет немецкий философ и представитель новой эстетики Г. Бёме, его понятие атмосферы уже упоминалось во введении, а в этом разделе мы обратим на него более пристальное внимание. Бёме правомерно замечает, что атмосфера — важное понятие в эстетическом дискурсе. К нему часто обращаются в научных статьях и выступлениях, поэтому пришло время принять его как эстетическую категорию. На сегодняшний день эта теория стала крайне популярна среди европейских исследователей, что в нашем случае является лишним фактором для того, чтобы этот термин принять. Атмосфера может быть как у живописного полотна, тиражной графики, так и произведения медиа-искусства.

В статье «„Атмосфера“ как фундаментальное понятие новой эстетики» Бёме выступает с критикой старой эстетики и её понятийного аппарата, обосновывая это тезисом: «Центральное место оценки в эстетике и её [эстетики] ориентирование на коммуникацию привело к господству языка, а затем и к господству семиотики в эстетической теории. <...> необходимо помнить, что в первую очередь произведение искусства — нечто такое, что обладает своей собственной реальностью»¹¹³, — в контексте нашего исследования, где предметом изучения является художественная инсталляция, форма искусства, организующая и создающая пространственные среды, куда зритель погружается, атмосфера становится важным понятием, так как при описании той или иной инсталляции зритель-очевидец достаточно часто обращает внимание на эту составляющую. Таким образом, мы делаем вывод, что художники,

¹¹³ Бёме Г. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики // Интернет-журнал «METAMODERN». 01.01.2018. URL: <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (дата обращения: 14.01.2020).

работающие с видеоинсталляцией, а также с любой другой инсталляцией, где используются медиа, создают уникальную атмосферу, не зависящую от того, рукотворно это произведение искусства или в нём заведомо заложен тираж, который Беньямин считал недопустимым.

Давайте посмотрим на то, как работали некоторые художники с видеоинсталляцией. Считается, что первым, кто стал использовать видео и телевидение в своих работах, был американский художник корейского происхождения Н. Д. Пайк. В 1960-е гг. начинает создавать первые перформансы и видеоинсталляции, где телевизор и телевидение занимают центральное место. В определенном смысле это явление можно охарактеризовать как прорыв новых медиа на художественную сцену.

Одна из самых известных работ Пайка — «ТВ-Будда» (1974) [Ил. 23] — состоит из телевизора, скульптуры Будды, видеокамеры, направленной на скульптуру, которая проецирует изображение на телевизор. По сути, работа является репликой на созерцательные практики дзен-буддизма. Подобные идеи были заложены Пайком ещё в произведении «Дзен для телевизора» (1963) [Ил. 24], где художник полностью дефункционализировал само понимание телевидения. Из массового источника информации он трансформировал его в камерное произведение искусства. «Дзен для телевизора», по мнению автора исследования, является репликой на знаменитое музыкальное произведение Д. Кейджа «4'33''» (1952), где музыкой становится всё, что происходит вокруг, а не отдельно прописанные партии для инструментов, — тотальная музыка. Работы Пайка также подразумевают тотальность восприятия предмета, который является симулякром телевидения.

Примерно в это же время начинает формироваться и саундинсталляция. Работы, выполненные подобным способом, представляют звук как некую пластическую форму. Звук может

соединяться с реальным объектом, который усиливает этот эффект, или существовать самостоятельно в пространстве.

В качестве примера можно вновь привести работу Н. Д. Пайка. На сей раз это инсталляция «Произвольный доступ» (1963) [Ил. 25]. Художник прикрепил более 50 обрывков лент для магнитофона к стене. Зритель мог прослушивать эти записи с помощью магнитофонной головки, прикрепленной к паре наушников. В своей работе Пайк предвосхищает цифровую революцию, где произвольный доступ станет основополагающей концепцией.

Помимо видео- и саундинсталляции на художественной сцене к 1990-м гг. появляется так называемая *медиа-инсталляция*. В данном случае имеются в виду работы, где задействованы различные медиа (компьютерная графика, интерактивный интерфейс, дополненная реальность и т.п.). К этому времени российское художественное сообщество сумело сократить культурный разрыв с Западом и выровняться в некоторых позициях, например, в области медиа-искусства. Поэтому в качестве примера приведена юмористическая работа В. Ефимова и А. Чернышёва¹¹⁴ *“I’ll Be Back”* (2002) [Ил. 26, 27]. Зритель в ней получает возможность в прямом смысле давить художников. Действие, происходящее на экране, становится для посетителя вполне реальным, так как для того, чтобы металлическая нога терминатора на проекции наступила на одного из авторов, посетитель выставки должен нажать на одну из плиток, расположенных перед экраном. В данном контексте можно говорить о том, что инсталляция реализует себя в нескольких измерениях — реальном и иллюзорном. Благодаря этому пластическое искусство получает новое прочтение и звучание.

¹¹⁴ Одни из немногих российских художников, упоминания о которых можно найти в западных изданиях по медиа-искусству.

В связи с тем, что художественная инсталляция является синтетической трансмедийной формой искусства, художники, работающие в этой области, постоянно используют все возможные технические новшества с целью актуализировать свой творческий жест. Поэтому после опыта работы с видео, звуком, медиа в скором времени инсталляторы обратились и к технологии виртуальной реальности — *VR*. Таким образом авторам инсталляционных работ удаётся создать иллюзию полного погружения, взаимодействия и ощущения себя единым целым с произведением искусства, которое невозможно, например, в видео. Работа Д. Намдакова «Хранитель Байкала» (2017) [Ил. 28, 29] является одной из них. На первый взгляд инсталляция представляет собой всего лишь скульптуру дерева. После того как зритель надевает очки виртуальной реальности, он оказывается в другом мире, где вокруг этого дерева меняются пейзажи и времена года. По мнению автора диссертационного исследования, в данном случае стоит говорить об иллюзорной пластике, но сформировать мнение полностью по этому вопросу будет возможно после того, как *VR*-инсталляция укрепит свои позиции на художественной сцене.

Другим популярным видом инсталляционного искусства можно назвать роботическую инсталляцию. Подобные произведения появились благодаря художникам направления сайнс-арт, а также достаточно сильному интересу к робототехнике в последние 10–15 лет. В качестве примера можно привести работу художника Д. МакКормака «Рой роботов, создающих экологические ниши» (2018) [Ил. 30]. В ней были использованы роботы, которые, взаимодействуя друг с другом, создавали серию абстрактных рисунков. Машины были запрограммированы таким образом, что каждый рисунок был индивидуален. В этой работе можно видеть своеобразную реплику на «7 000 дубов» Бойса — акцию, каждый элемент которой превратится в нечто уникальное, со своими особенностями.

В России к роботической инсталляции часто обращается художественная группа «Куда бегут собаки?». В своих работах они рефлексируют на разнообразные математические и философские теории. Порой инсталляции, создаваемые этой группой, построены с оглядкой на платоновскую эстетику подражания природе, хотя, безусловно, авторы решают уже иные задачи в силу того, что не могут пренебрегать мировым культурным опытом и наследием, которые помогают находить идеи для новых работ.

Из настоящего параграфа мы видим, что художественная инсталляция достаточно быстро вышла за пределы пластической формы искусства, тем самым проявив свою синтетическую трансмедийную иммерсивную природу. Наиболее чётко это удаётся проследить на примерах работ западных художников в силу плавного, логического развития формы. При этом важно понимать, что вклад Э. Лисицкого в развитие инсталляции дал направляющий вектор для дальнейшего формирования художественной инсталляции как самостоятельной формы. Эту направляющую подхватил друг российского авангардиста, ганноверец К. Швиттерс, а за ним шаг за шагом западные художники продолжили систематически развивать, дополнять и усложнять язык художественной инсталляции с помощью новых медиумов.

На сегодняшний день сложно утверждать, что существует некая гонка за первенство, так как тотальная глобализация, открытые границы и постоянное международное общение уравнили технические запросы и возможности художников из разных стран. Это не отменяет того факта, что в России искусство инсталляции начало формироваться гораздо позже, чем на Западе, в силу исторических и политических обстоятельств. По мнению автора диссертационного исследования, данное положение вещей не может иметь отрицательной или положительной оценки. Его стоит рассматривать

с той позиции, что российские авторы смогли дать инсталляции, благодаря своему пониманию её особенностей.

Из всего вышеперечисленного можно понять, что на сегодняшний день инсталляция является сформировавшейся художественной единицей, в основу которой заложено постоянное изменение, взаимодействие со всем новым. Её на первый взгляд пугающая всеядность — продукт современной культуры, где искусство вынуждено использовать новейшие технологии. При этом трансмедийность этой формы искусства позволяет ей быть достаточно гибкой.

§ 2.3. Предпосылки художественной инсталляции в России начала XX в.

Искусство начала XX столетия представлено огромным количеством разнообразных направлений: сюрреализм, футуризм, дадаизм и т.д., которые объединены общим понятием *авангард*. Все эти направления сформировали новую ситуацию в творческой среде благодаря стремлению художников разработать свой собственный художественный язык. Одним из ярчайших явлений этого времени стал *российский авангард*. Об этом можно судить по многочисленным обращениям к наследию этого периода не только в России, но и за рубежом. В качестве примера можно привести постановку футуристической оперы «Победа над Солнцем», авторами которой были Михаил Матюшин и Алексей Кручёных, реконструированную музыкантом Стасом Наминым на открытии ярмарки *Art Basel 2015*.

Термин «российский авангард» был использован не случайно: Жан-Клод Маркаде в своём докладе «„Русский“ или „российский“ авангард?» корректно замечает, что устоявшийся термин «русский авангард» в

некоторой степени ошибочен, так как указывает на этническое происхождение художников. При этом исследователь делает упор на то, что «в Советском Союзе все граждане были советскими, отличающимися своей национальностью»¹¹⁵. В качестве ещё одного доказательства приводится факт, что Казимир Малевич указывал себя как украинца в советских документах, а в зарубежных как поляка. Соответственно, стоит поставить вопрос о необходимости пересмотра термина, его корректировке, поскольку в силу приведённых доказательств становится понятно, что термин «российский авангард» является корректным для данного уникального художественного явления. В связи с этим далее в исследовании будет использован именно он.

Российские авангардисты были искренне увлечены идеей революции, и власть, понимая это, поддерживала данное искусство. Об этом можно судить по многочисленным политическим плакатам, созданным Э. Лисицким, В. Маяковским и многими другими российскими художниками, которых хорошо знали на Западе. Об этом говорит даже тот факт, что дадаисты вдохновлялись искусством Владимира Татлина и считали его своим единомышленником, а Казимир Малевич принимал участие в Венецианской биеннале в 1920-е гг., в России процветали международные культурные связи. Но в 1932 г. прогрессивное искусство авангарда попадает в немилость правящей партии. С этого момента в Стране Советов начинается диктат социалистического реализма, который являлся «правильным искусством». Подобное стечение обстоятельств напоминает ситуацию, смоделированную и описанную философом Д. Фишером, как разные условные зрительские категории воспринимают представленный визуальный ряд. Фишер подразумевает оценку с эстетической точки зрения, при этом исключает момент наслаждения.

¹¹⁵ *Маркаде Ж.-К.* «Русский» или «российский» авангард? // Память как объект и инструмент искусствознания. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 339.

Смоделированная философом ситуация об утверждении: «Спелые томаты красные», имеет три точки зрения: А — это человек с нормальным восприятием цвета, В — человек с искажённым восприятием цвета, который ориентируется на мнение А, С — слепой человек. В случае с соцреализмом все трое утверждают, что «социалистический реализм — хорошее искусство, а авангард — плохое». Допустим, что в начале этой ситуации А — это художники и теоретики, приверженцы реалистического искусства. Они владеют разнообразными техниками живописи, знают историю искусств, но не импонируют авангардному движению, хотя, вероятно, осознают, что это новая ступень в развитии искусства. В — любители салонного и понятного искусства, а также обыватели городов и разнообразных селений. В силу своей неполной осведомлённости эта группа опирается на мнение А. С — руководящая партия, не знающая и не понимающая всех смыслов и концепций, заложенных в искусстве прогрессивных художников. Возможно, С не знакома с искусством и понятием музея, но, опираясь на знание А и В, делает выбор в выигрышную для себя сторону, где «правильное искусство» приносит С явную пользу¹¹⁶.

Это постепенно провоцирует регресс в области художественного языка. Все некогда новые творческие открытия забываются на несколько десятилетий. Но если западное современное искусство постепенно открывается с 1953 г., то российский авангард был неизвестен отечественным авторам вплоть до 1980-х гг.

Авангард в России явление не случайное. На фоне развития технического прогресса во всём мире стало понятно, что академизм в искусстве утратил свою актуальность и необходимость. Возникла

¹¹⁶ Фишер Д. Оценивание без наслаждения // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: издательство «Деловая книга», 1997. С. 181–190.

потребность создать что-то радикально новое, то, что могло бы передать настроения современного общества. Искусство авангарда в некотором роде отражало идеи Гегеля о том, что искусство в какой-то момент своего развития откажет зрителю в получении удовольствия. Но сразу стоит отметить, что искусство авангарда не закладывало в свои идеи антиэстетизацию образа. Художники этого периода довольно часто черпали вдохновение из народного искусства, что помогло им вписаться в мировую художественную картину.

Так как современный авангарду зритель не всегда понимал представленное ему художниками, последние начали самостоятельно осмыслять своё творчество, стали его теоретиками. Наиболее значимые для того периода теоретические труды создали родоначальник абстрактного искусства В. Кандинский и основатель супрематизма К. Малевич. Художественно-эстетическая концепция этих авторов сформировалась «в атмосфере взлёта духовных... теософских, антропософских и символистских исканий»¹¹⁷. Причиной этому стало засилье так называемого искусства ради искусства. Кандинский отмечал, что всё, что на тот момент выставлялось в художественных салонах, было лишено всякого смысла, а зритель из-за этого был поверхностным. «Толпа ходит по залам и находит, что полотна „милы“ и „великолепны“. Человек, который мог бы сказать что-то, ничего человеку не сказал, и тот, кто мог бы слышать, ничего не услышал. Это состояние искусства называется *l'art pour l'art*»¹¹⁸.

Это указывает на то, что искусство XIX в. виделось Кандинскому частью «периода материализма»¹¹⁹, где люди потеряли способность чувствовать. Двадцатый же век художнику представлялся «Эпохой

¹¹⁷ Эстетика и теория искусства XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 146.

¹¹⁸ Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: РИПОЛ классик, 2016. С. 90.

¹¹⁹ Там же. С. 86.

Великой Духовности»¹²⁰, которая должна была быть подкреплена соответствующим искусством. Он считает, что человеческая душа, пробудившаяся от долгого периода материализма, скрывает в себе «зародыш отчаяния»¹²¹. По этим и многим другим причинам идея своевременности искусства является основной в эстетических исканиях Кандинского.

Другой важный момент в трудах художника — перестановка мест «что» (содержания) и «как» (средства выражения). Благодаря этому можно говорить о предпосылках концептуализма, где главенствует идея, диктующая средство выражения.

Наравне с Кандинским многое для эстетики того периода сделал основатель супрематизма К. Малевич. Особенность его трудов состоит в том, что художник был непоследовательным в своих мыслях. На одну и ту же тему Малевич мог в разное время иметь совершенно разные точки зрения. При этом авангардист на данный момент является самым цитируемым художником в творческой среде так называемых «адептов Малевича» — неформальное название группы художников, строящей свою творческую стратегию на прямых цитатах супрематического наследия. Как и западные коллеги-дадаисты, российские художники прибегали к ницшеанскому ресентименту, делая акцент на отвержение мирового художественного опыта и наследия. При этом они также искали родоначальников своих идей в классическом искусстве. Малевич, например, отмечает важную роль творчества Сезанна и Пикассо в становлении супрематизма и в формировании нового творческого языка.

Благодаря тому, что российское искусство начала XX в. не было на периферии, художники в своём творчестве демонстрировали, что им

¹²⁰ Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: РИПОЛ классик, 2016. С. 225.

¹²¹ Там же. 86.

совсем не чужды мировые творческие практики и тенденции. Они хорошо знали манифест футуризма, так как он был опубликован в России в том же году, после первого издания в парижской газете «Фигаро» (1909). В силу отсутствия прямого влияния западных коллег на российских футуристов, движение было воспринято по-своему.

Исследователь Е. Дёготь в своей работе «Русское искусство XX века» отмечает, что футуристы в России, как и на Западе, представляли публике программную концепцию движения, в которое входили: литература, музыка, изобразительное искусство и т.п.

Известно, что российские футуристы так же, как и итальянские, практиковали радикальные перформансы и акции. Одна из таких, по мнению Е. Дёготь, акций состоялась в 1914 г. Эгофутурист И. Игнатъев перерезал себе горло на следующий день после свадьбы.

В том же году Ф. Маринетти посетил Россию по приглашению российских коллег. Его взгляды на футуризм не совпали с воззрениями бунтарей из молодой страны, но, несмотря на это, можно говорить о том, что в те годы был активный международный диалог.

По сути, в России, как и во всём мире, начало XX в. дало толчок развитию огромного количества художественных движений. Вся эстетика и творческая стратегия строились на поисках «иного».

В 1912 г. М. Ларионов создаёт лучизм — направление, которое принято считать предтечей абстрактного искусства. Идея художника была проста — все предметы имеют так называемые лучи. То есть формы в лучистской живописи образовывались благодаря пересечению лучей, отражаемых предметами. В данном направлении с помощью живописного языка выражались физические законы оптики о том, что всё, что видит человеческий глаз, является отражением лучей от реальных объектов.

Можно предположить, что лучизм стал следующей стадией развития кубизма. Ларионов упрощает используемые им геометрические формы настолько, что трансформирует их в лучи.

В конце 1910-х гг. Э. Лисицкий разрабатывает концепцию *проунов* (проект утверждения нового), которую успешно внедряет в живопись, графику, объекты и пространственные композиции. Сами по себе проуны чем-то напоминают своеобразные архитектурные планы. С помощью проунов Э. Лисицкий старался воплотить в жизнь идею о необходимости покинуть картину. Художник активно включал их в пространство, создавал конструкции, которые зрители могли менять и передвигать на своё усмотрение.

В. Татлин создаёт серию контррельефов, ставших одними из первых опытов околоассамбляжных работ. Это не традиционные контррельефы, известные нам по образцам классической скульптуры. Татлин, как и многие другие художники, вдохновлённые революцией, в своих работах отсылает зрителя именно к революционной эстетике. Слово «контр» — контрреволюция.

Художник вешал свои работы на стены, как картины, но с определённого момента начал их усложнять. Стали появляться угловые композиции. В итоге Татлин начал делать недолговечные работы, которые полностью разрушались после демонтажа экспозиции. В подобном подходе прочитывается событийная природа инсталляционного искусства.

Эксперименты Татлина и Лисицкого мы можем отнести к ранним примерам инсталляционного и околоинсталляционного искусства в России. Художники применяют иной подход: в их произведениях временность и взаимодействие со зрителем-очевидцем выходят на первый план. И если у Татлина временность его произведений связана с

недолговечностью их жизни, то «Комната проунов» и «Кабинет абстракций» Лисицкого представляют собой ранние примеры партиципаторных инсталляций. Это связано с тем, что, по задумке художника, объекты-проуны, включенные в эти работы, зритель мог располагать на своё усмотрение.

Из-за того, что в апреле 1932 г. ЦК ВКП(б) принимает постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», творческие эксперименты в СССР замирают до 1953 г., так как с этого момента воцаряется диктат соцреализма — системы искусства, которая соответствует идеологии Советского Союза и создаёт «правильное искусство».

В это же время возникают союзы художников. Если художник не вступал в него, то не мог выставляться или добывать хорошие материалы для изготовления работ. Ради выживания в творческом смысле некоторые авторы специально отказываются от участия в союзных выставках и публичности. Творчество авангардистов намеренно забывается на долгое время, как и все их наработки.

§ 2.4. Влияние Запада на становление российской инсталляции

В то время как в СССР господствовал соцреализм, на Западе визуальное искусство развивалось в совершенно другом направлении, направлении *постмодернизма*.

Можно отметить, что зарубежным авторам в некоторой степени повезло гораздо больше, потому что они не теряли связи с новаторскими практиками, созданными в начале XX столетия. Футуризм, воспевавший движение, сменился дадаизмом, проклинавшим традиционную систему визуального искусства, после пришёл сюрреализм, опиравшийся на

феномен бессознательного, и т.д. Благодаря этому наработки в области инсталляции лишь набирали силу.

В 1920–1930-х гг. зарождается кинетическое искусство, являющееся важным этапом в становлении и развитии художественной инсталляции. Задачи этого направления состояли в том, чтобы преодолеть статичность скульптуры, а также, чтобы создаваемые кинетистами работы взаимодействовали со средой. Истоком кинетического искусства является футуризм с его идеей глобального движения и творчество М. Дюшана, о котором было упомянуто выше. Стоит также отметить, что наработки в этой сфере встречаются и у русских конструктивистов. Это говорит о том, что у западных художников был больший доступ к наследию российских авторов, в отличие от отечественных художников.

Полностью кинетическое искусство оформляется к 1960-м гг. Можно утверждать, что произведения искусства, созданные в этом направлении, имеют синтетическую природу, свойственную инсталляции.

В 1946 г. итальянский художник Л. Фонтана издаёт «Белый манифест», где он отстаивает основы синтетического искусства. Позднее это направление получит название *спациализм*.

Спациализм — направление, которое рассматривает живопись и скульптуру как один вид искусства, объединяющий цвет, звук, пространство, движение и время. В своём манифесте 1948 г. Фонтана писал: «Мы отвергаем мнение, что наука и искусство — это разные вещи. Художники предвидят научные открытия. Научные открытия, в свою очередь, провоцируют открытия художественные»¹²². То есть Фонтана предчувствовал, что в скором будущем появится та самая синтетическая форма искусства, которая объединит в себе все его идеи. Фонтана последовательно воплощал свои задумки в жизнь. Подобно футуристам

¹²² Спациализм /spatialisme // Art узел. URL: <http://artuzel.com/content/spacializm-spatialisme> (дата обращения: 9.05.2018).

художник опирался на новейшие разработки в области технологии и использовал их в своём творчестве.

Таким образом, итальянский автор начал создавать пространственные композиции из неоновых трубок, которые на сегодняшний день можно отнести к первым световым инсталляциям — синтетическим пространственным объёмным произведениям, где существует иллюзорный элемент реального времени, объём, техническая новизна (на момент их создания). То есть в неоновых работах Фонтаны присутствовало всё то, что характерно для такого синтетического вида искусства, как инсталляция.

Работа художника «Пространство среды» (1951) [Ил. 31] предвосхитила энвайронмент и инсталляцию, а также, возможно, повлияла на зарождение концепций «смерти автора» и «искусства после философии».

В 1950-е гг. на Западе оформляется направление *оп-арта*, оптического искусства. Характерная черта данного направления — создание оптических фигур и иллюзий на плоском изображении или в пространственной композиции. Оп-арт буквально создаёт иллюзорные пространства, в которые зритель погружается. Это свойство позднее унаследует художественная инсталляция. При этом важно отметить, что в инсталляции совершенно не обязательно использование оптических иллюзий, но создание некоего иллюзорного пространства или среды — один из характерных признаков художественной формы.

В 1960-е гг. на Западе оформляется теория «смерти автора», описанная Р. Бартом, которая впоследствии начинает широко применяться для описания и анализа произведений современного послевоенного искусства. Эта концепция оказалась очень удобной для оформившегося в то же время направления поп-арта. Поп-арт модифицирует концепцию Дюшана о том, что вещь, созданная фабричным путём, может стать произведением искусства, а точнее, «играет» в воспевание массовой культуры. Таким образом, банка супа, произведённая на фабрике [Ил. 32], обретает в

творчестве Э. Уорхола сакральное значение произведения искусства. То есть происходит очередная дефункционализация, но в данном случае художники используют готовые образы. Можно даже сравнить эти образы с христианским каноном в иконописи.

В это же время появляются первые наработки в области *time-based media*, в частности видеоарта, а также формируется художественная инсталляция, которая практически сразу проявляет свою синтетическую природу. Подробнее об факторах повлиявших на развитие видео сказано в параграфе 2.2.

Несмотря на то что у обеих практик на первый взгляд достаточно разная природа, монтаж является их главной составляющей. И если для видео — это монтаж отснятого материала, то для художественной инсталляции — установка произведения как такового.

Действительно инсталляция с её аспектом отсутствия окончательной формы, а также с низкой степенью определённости, как у описанных М. Маклюэном *холодных медиа*¹²³ в сочетании с видео создаёт достаточно сложное структурное произведение, где зритель становится частью работы — информационным объектом. При этом зритель же одновременно продолжает оставаться и субъектом, но его субъективность становится «поражённой»¹²⁴ из-за непосредственного взаимодействия с произведением искусства¹²⁵. Благодаря этому мы можем выделить две важные для

¹²³ Данный термин был введён М. Маклюэном в труде «Понимание медиа: внешние расширения человека». Под холодными медиа Маклюэн понимает медиа, которые требуют человеческого участия, а под горячими — медиа, не требующие участия и сразу дающие зрителю готовый «продукт». В нашем случае интерактивная видеоинсталляция будет относиться к холодным медиа, а, например, видеоработа типа «временная картина» скорее будет отнесена к горячим, так как зритель не принимает никакого участия в её «жизни».

¹²⁴ Бурханова-Хабазе С. Эпоха «поражённого» зрителя: Гарсес, Черчланд, Юиг // Художественный журнал. М., 2018. № 106. С. 54.

¹²⁵ Здесь и далее использованы материалы, ранее опубликованной в статье Орлова А. Одушевлённое и неодушевлённое в живой и роботической инсталляции // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2019. Выпуск 1 (29). С. 142-148. URL: [https://tsput.ru/fb/hum/2019/%E2%84%961\(29\)/141/index.html](https://tsput.ru/fb/hum/2019/%E2%84%961(29)/141/index.html) (Дата обращения: 12.07.2020).

искусства инсталляции категории зрителей: *очевидцы* и *неочевидцы*. Об этих категориях уже упоминалось во введении и первой главе.

Очевидец – зритель, который лично видел работу, взаимодействовал с ней. Он может со своей субъективной позиции говорить об атмосфере инсталляции, чувствах, которые работа вызвала в нём. В случае партиципаторной природы работы *очевидец* может свидетельствовать и о том, что именно надо сделать в пространстве инсталляции. Также зритель-*очевидец* может иметь собственную документацию работы, которая будет отличаться от официального каталога.

Неочевидец — условный «зритель». У *неочевидца* нет личного опыта взаимодействия с инсталляцией. Судить о произведении он может только по существующим текстам, документам, эскизам работы.

Обе категории важны при изучении художественной инсталляции. Конечно, инсталляция — физическое произведение искусства, которое располагается в выставочном пространстве, но жизнь его недолговечна. Отдельные произведения, такие как «Комната проунов» или «Мерцбау», не дошли до наших дней в законсервированном «музейном» виде. Они воссоздаются по фотодокументам, поэтому даже если физически зритель их увидит в реконструкции, то назвать такого зрителя «очевидцем» будет для нас затруднительно. Только если художник не оставил чёткой, подробной, считающейся эталоном инструкции по монтажу работы, а также тому, как может и не может вести себя зритель, приравнивающий реинсталляцию к оригиналу.

§ 2.5. 1953 год в развитии российского концептуального искусства¹²⁶

Как уже было сказано в §2.3, с 1932 г. СССР объявляет соцреализм официальным стилем страны. В том же году создаётся Союз художников, который становится централизованной системой контроля понятий прекрасного в Советском Союзе. Эта ситуация продлилась до 1953 г. — года смерти И. В. Сталина. Можно сказать, что в этот момент натиск идеологического искусства ослабевает на некоторое время.

Исследователи отмечают, что смерть Сталина не являлась единственным знаковым моментом истории: в это время начался процесс реабилитации врачей, был свержен Берия. Все эти события произошли ещё до знаменитого XX съезда КПСС.

После двух лет правления Г. М. Маленкова к власти в стране приходит Н. С. Хрущёв, который не ведёт столь жёсткую тоталитарную политику по отношению к советским гражданам. Благодаря этому в библиотеках стали выдавать читателям некоторые, запрещённые ранее книги и журналы.

В январе 1956 г. в МОСХе состоялась дискуссия «О традиции и новаторстве в художественном творчестве», благодаря которой удалось реабилитировать так называемые «пластические ценности», которые до этого момента фиксировались правящей партией как основные приметы формализма. По итогам докладов, сделанных во время дискуссии, была

¹²⁶ Здесь и далее использованы материалы, ранее опубликованной статьи *Орлова А.* Российская инсталляция. Формирование среды и создание системы образов-канонов. // *Культура и искусство.* 2019. №7. С. 52-63. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28938, а также *Орлова А.* Неканоничность в искусстве инсталляции // *Альманах научно-культурологического общества России «Мир культуры и культурология».* Вып. IV. СПб.: Научно-образовательное культурологическое общество, 2017-2018. С. 511-515.

поддержана (реабилитирована) картина А. Пластова «Весна»¹²⁷, благодаря чему живописи позволяется быть «живописной».

В мае в ГМИИ им. А. С. Пушкина состоялась выставка французского искусства из коллекций французских музеев. Московской публике были продемонстрированы работы Ж. Давида, Э. Делакруа, О. Домье, Ж. Милле. Выставку посетило огромное количество человек — 200 000.

В это время становится возможным появление таких знаковых для российского визуального искусства фигур, как В. Слепян. Он открывает Москве О. Целкова¹²⁸, И. Куклеса¹²⁹, а также сам обращается к абстрактной живописи. Ю. Злотников начинает разрабатывать свой уникальный художественный язык. Об этом периоде он отзывается так: «Дело врачей, смерть Сталина, растерянность страны <...> XX съезд, романтические надежды оттепели — всё это было бурное время. Это было временем нового открытия культуры 20-х годов. Это было время первых выставок западного искусства <...>, которые привели к пересмотру стабильных ценностей, которыми мы жили <...>»¹³⁰.

¹²⁷ Ранее полотно было раскритиковано за присутствие в нём обнажённой натуры.

¹²⁸ «О. Ц. В Академии художеств моя „тактика“ работы изменилась: на занятиях я старался делать то, что нужно, а экспериментальные работы писал в общежитии и завешивал своими картинами все стены.

А. Е. Скажите, а у Вас был страх, что Вас могут застукать за занятием неакадемической живописью?

О. Ц. Страх, конечно, был, но не животный, который, наверное, был у других студентов. Я чувствовал свою правоту и был „чист“, потому что защищал истину. Поэтому то, что другим казалось бунтарством, мною как бунтарство не воспринималось <...>

А. Е. То, что Вас потом выгнали из Академии художеств, наверное, сделало Вас известным человеком.

О. Ц. Да, я уже стал фигурой, что называется, знаменитой. Ко мне в общежитие стали приходить разные люди, смотреть картины. Обо мне пошёл слух. И в это время, в начале 55-го года, я точно не помню, появился Слепян, который взял мои работы для того, чтобы показать в Москве <...>. См.: Другое искусство. Москва 1956–1988. М.: Государственный центр современного искусства, «Галарт», 2005. С. 8.

¹²⁹ «И. К. ... для меня поначалу Слепян — кошмар, вообще не живопись. Я не видел ничего подобного. Это даже не Филонов. Это была чистая абстракция. Такое было первое впечатление. А потом он начал говорить и произошла метаморфоза. Надо было переучиваться заново, по совершенно другим принципам. Для меня заслуга Слепяна в том, что... Ну, вот все ходят в одну дверь, сотнями, а он — нет». См.: Другое искусство. Москва 1956–1988. М.: Государственный центр современного искусства, «Галарт», 2005. С. 8.

¹³⁰ Другое искусство. Москва 1956–1988. М.: Государственный центр современного искусства, «Галарт», 2005. С. 18.

Действительно, переломным моментом в истории российского современного искусства стал 1957 г. — год проведения VI Фестиваля молодёжи и студентов в Москве¹³¹, где было публично показано западное современное искусство, в том числе и абстракционизм. К сожалению, советские художники не были знакомы с российскими образцами абстракционизма, так как российский авангард ещё находился под запретом. Р. Фальк, живший в Москве, боялся демонстрировать свои авангардистские работы, зная о суровых нравах правящей власти.

Многие художники отметили, что фестиваль стал для них своеобразным творческим откровением, поскольку молодое поколение не знало никакого искусства, кроме официального, соответственно, было в некотором роде «оторвано от корней».

Международная выставка изобразительного и прикладного искусства, проходившая в рамках фестиваля, безусловно, стала вектором для дальнейшего творческого развития для многих молодых советских авторов. «Возможно, с сегодняшней точки зрения, та выставка не была первоклассной. Но сам дух свободной коммуникации, всеобщего равенства, всеобщей раскованности, который царил там, сам факт того, что на стенах висели картины, которые у нас в стране мы до этого не видели и в принципе не могли видеть, — всё это оказалось очень важным»¹³², — вспоминает художник Ю. Соколов. В унисон ему поэт и писатель Г. Сапгир говорит: «Мы увидели другое искусство, не похожее

¹³¹ «Из оцепенения сталинской зимы и шока, вызванного докладом Н. С. Хрущёва на XX съезде КПСС, столичное общество вывел Всемирный фестиваль молодёжи и студентов в Москве — мероприятие, устраивавшееся советскими властями в различных странах в пропагандистских целях и для консолидации прокоммунистических сил. Но... прогнило что-то в советском королевстве. Результатом московского фестиваля явилась не победа „сил мира и социализма“, а взаимное знакомство свободного Запада и освобождающейся от пут сталинизма советской Евразии». См.: Другое искусство. Москва 1956–1988. М.: Государственный центр современного искусства, «Галарт», 2005. С. 18.

¹³² Другое искусство. Москва 1956–1988. М.: Государственный центр современного искусства, «Галарт», 2005. С. 26.

на то, которое вдалбливалось в художественных училищах, и мы увидели друг друга»¹³³.

В своём интервью искусствоведу А. Ерофееву художник В. Немухин описывает фестиваль молодёжи и студентов как «отправную точку для понятия „современность“»¹³⁴. Он рассказывает, что фестиваль оказал колоссальное воздействие на него и на его коллег-художников. После посещения этого мероприятия вместе с Л. Мастерковой они долго не могли говорить, так как были поражены тем, что можно создавать произведения искусства иным образом, новым, не принятым в Советском Союзе. Через несколько дней после фестиваля Мастеркова создала свои первые абстракции. Также Немухин отмечает, что О. Рабин, который писал в то время этюды, просто забросил их, а Л. Кропивницкий разрезал рабиновские старые работы и создал из них коллажи¹³⁵.

Таким образом, у художников начало формироваться собственное «я», микрокосмос, который был невозможен при общей политике коллективного разума, где мнения индивида существовать не могло. В рамках нашего исследования нам также интересно обращение к коллажу в среде неофициального искусства. Это связано с тем, что коллаж можно причислить к переходу от работы с плоскостью к работе с пространством. Но не стоит забывать и о возродившемся интересе к абстрактным формам, то есть к тем формам и направлениям, которые привлекали художников в начале столетия незадолго до появления «Комнаты проунов» Лисицкого.

Новый творческий язык, создающийся художниками андеграунда в СССР, долгое время не признавался на официальном уровне. Для нашего исследования важно рассмотреть этот этап, потому что благодаря ему

¹³³ Другое искусство. Москва 1956–1988. М.: Государственный центр современного искусства, «Галарт», 2005. С. 26.

¹³⁴ Там же. С. 27.

¹³⁵ Там же. С. 28.

постепенно заново сформировалась форма художественной инсталляции, но теперь уже под влиянием западных художников.

В своём труде *“The Abuse of Beauty”* А. Данто цитирует конгрессмена США штата Мичиган Д. А. Дондеро, который говорит о том, что «искусство, которое не украшает нашу страну в простых и понятных образах, понятных каждому, возвращает неудовлетворение»¹³⁶. По мнению автора данного диссертационного исследования, эта мысль хорошо иллюстрирует отношение как представителей официального искусства, так и власти к действиям андеграундных художников.

Оценивая эту ситуацию сегодня, можно предположить, что подобная позиция была сформулирована представителем профанной среды, который может выбирать агрессивные методы демонстрации своего несогласия с непонятными ему нюансами.

Примером может послужить увольнение Э. Белютина из Полиграфического института в 1959 г. Из решения комиссии под председательством А. Д. Гончарова следовало, что «Э. Белютин является ярким представителем современного экспрессионизма. Его творчество и метод преподавания полностью противоречат советскому искусству. Абстракционизму нет места в советском вузе!»¹³⁷

Один из его бывших учеников в Полиграфическом институте — В. Пивоваров — отметил, что увольнение преподавателя было связано и с его новаторским подходом к системе воспитания студентов: «Белютин <...> понял, что „штучное“ воспитание художника — допотопный пережиток. Он придумал, как художника делать на конвейере, штамповать. Тем, кому

¹³⁶ Danto A. C. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Illinois: Carus Publishing Company, 2003. P. 26.

¹³⁷ Другое искусство. Москва 1956–1988. М.: Государственный центр современного искусства, «Галарт», 2005. С. 56.

это не нравилось, вся его „школа“ не давала ничего. Белютин феномен не художественный, а психологический»¹³⁸.

Несмотря на подобные события, российские авторы всё же стремились к некоему «узакониванию» нового творческого языка. Советским авторам также было важно, чтобы их работы выставлялись, были представлены общественности, поэтому 12 мая 1960 г. художники Н. Андронов, М. Иванов и П. Никонов написали письмо министру культуры СССР Е. А. Фурцевой¹³⁹, в котором говорили о том, что выставочные комитеты достаточно однобоки в своём выборе, из-за чего в советские выставки не попадают «вещи, отмеченные современностью и поисками нового».

В ноябре этого же года в Государственном музее В. В. Маяковского состоялась двухдневная выставка произведений Э. Лисицкого, которого мы в рамках этого исследования считаем основателем художественной инсталляции. Тогда же начала формироваться группа Сретенского бульвара, куда входили «переоснователи» российской инсталляции А. Брусиловский и И. Кабаков.

К 1962 г. художники начинают эксперименты с пространственными композициями, появляется группа «Движение». В конце этого года

¹³⁸ Другое искусство. Москва 1956–1988. М.: Государственный центр современного искусства, «Галарт», 2005. С. 56.

¹³⁹ «Глубокоуважаемая Екатерина Алексеевна!

Мы, члены Московского отделения Союза художников РСФСР — Андронов Н. И., Иванов М. В., Никонов П. Ф. просим Вас найти время для беседы с нами.

В силу обстоятельств определённая группа художников, находящаяся у руководства СХ РСФСР и в его выставочных комитетах, проводит довольно одностороннюю политику в творческих вопросах и в выставочной деятельности, нетерпимо относится к художникам иных творческих индивидуальностей. Это приводит к тому, что на выставки часто не попадают вещи, отмеченные современностью и поисками нового, получившие одобрение общественности в печати. Это создаёт неверное представление об однообразии нашего искусства и мешает его дальнейшему развитию.

В прошлом Министерство культуры не занималось этим, целиком доверяя определённой группе художников и искусствоведов, которые действовали односторонне.

Искренне надеясь найти у Вас разрешения этого большого для советского изобразительного искусства вопроса, просим нас принять.

С уважением, Н. Андронов, М. Иванов, П. Никонов». См.: Другое искусство. Москва 1956–1988. М.: Государственный центр современного искусства, «Галарт», 2005. С. 61.

происходит ещё одно переломное событие для российского современного искусства — выставка «30 лет МОСХа» в Манеже, которую посетил Н. С. Хрущёв. Это событие стало трагичным для художников, так как руководитель страны отнёсся крайне негативно к современным работам: «Вы хотели общаться с капиталистами, мы предоставляем вам такую возможность. На вас и ваших учеников уже оформлены заграничные паспорта, через двадцать четыре часа все вы будете доставлены за границу и выдворены за пределы Родины»¹⁴⁰. Но даже после этого события искания в области современного и нового не были приостановлены. Способствовало этому и то, что в музеях начали показывать работы П. Пикассо, Д. Риверы, Э. Мунка, которые были новаторами художественного языка на Западе, соответственно, советские авторы стремились подражать их творческой смелости, тем более что фестиваль 1957 г. наглядно представил российским художникам все самые актуальные европейские художественные практики.

Благодаря этому небольшому историческому экскурсу мы понимаем, что художественная инсталляция в России реально начала формироваться в андеграундной среде, которой был неизвестен или малоизвестен российский авангард. Выше уже упоминалось, что перед тем, как обратиться к языку пространственного монтажа неофициальные художники прошли те же этапы творческого «становления», что и их предшественники в начале столетия. При этом теоретическая база у них различалась, поскольку художники андеграунда проходили все эти стадии творческого развития с оглядкой на западное искусство. Например, они почти сразу познакомились со статьёй Дж. Кошута «Искусство после

¹⁴⁰ Другое искусство. Москва 1956–1988. М.: Государственный центр современного искусства, «Галарт», 2005. С. 93.

философии», предопределившей некоторые методы и подходы представителей Московского концептуализма.

Ощущение тотального подполья активно подпитывалось настроениями руководящей партии, которая силами сотрудников КГБ в считанные часы закрывала любые неудобные выставки. Власти требовали от художников согласования всех мероприятий. В связи с невозможностью проведения подобных выставок в музейных или галерейных пространствах художники придумали выставки, проходящие под открытым небом, как выход из сложившейся ситуации строжайшей цензуры.

Организованный О. Рабиным смотр картин был запланирован на 15 сентября 1974 г. Изначально художники хотели провести его на Красной площади, но в итоге решили перенести мероприятие на окраину, в район Беляево на пересечении улиц Островитянова и Профсоюзной.

Организаторы мероприятия подозревали, что власти будут препятствовать выставке, поэтому разработали план «завоза» картин на место экспонирования. Часть работ хранилась дома у Рабина, другая у теоретика искусств Виктора Агамова-Тупицына, так как он жил в Беляево. Идея была такова: если одну группу с картинами остановят, то другая непременно доставит их на место проведения выставки.

«События на пустыре разворачивались, как в театре абсурда. По колдобинам ездили поливальные машины, бульдозеры и самосвалы с какими-то бутафорскими деревьями. Статисты, которые в этом участвовали, имели мрачный вид и, несмотря на штатскую одежду, выдавали себя отрывистыми командами, обращёнными к водителям техники, а также угрозами в наш адрес»¹⁴¹.

¹⁴¹ Агамов-Тупицын В. Бульдозерная выставка. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 21.

Смотр продлился недолго. Любой художник, пытавшийся показать своё творчество публике, сразу задерживался сотрудниками КГБ, а его работа уничтожалась. Благодаря присутствию огромного количества западных журналистов, история получила широкую огласку в прессе. Известно, что В. Агамова-Тупицына представители советской власти просили написать опровержение о том, что руководство страны препятствовало проведению выставки, он от этого отказался.

После этого события начались попытки организации новой выставки. Из-за явной гласности событий власти согласились пойти на сделку с художниками.

«Оскар посылал какие-то сигналы наверх, давая понять, что готовится второй „пустырь“; с ним разговаривали сомнительные персонажи типа Виктора Луи; ему звонили из КГБ или он сам звонил каким-то начальникам, но в любом случае он запирался в комнате и никому не позволял присутствовать при этих разговорах»¹⁴². Проявленное упорство помогло Рабину добиться разрешения на проведение выставки.

Смотр картин состоялся 29 сентября 1974 г. на территории Измайловского парка. Организаторам удалось добиться того, что власти разрешили отсутствие какой-либо цензуры и ограничения числа участников. Западные СМИ назвали происшедшее «Советским Вудстоком», имея в виду огромное количество людей, посетивших экспозицию за четыре часа её работы.

Прецедент первой публичной демонстрации неофициального искусства позволил более молодому поколению художников, которых мы называем московскими концептуалистами, не бояться развивать своё творчество. Но их стратегия была иной. Они вели своеобразную двойную

¹⁴² Агамова-Тупицын В. Бульдозерная выставка. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 8.

жизнь: одну для общества — профанной среды, другую — закрытую, интровертную — для сохранения собственного творческого «я». Первая была необходима для заработка, поэтому многие, к примеру, работали в издательствах, специализирующихся на детской литературе, а для себя создавали в мастерских работы, которые демонстрировали коллегам по цеху и узкому кругу доверенных людей.

Термин *московский концептуализм* был введён в обиход философом Борисом Гройсом благодаря его статье «Московский романтический концептуализм», впервые опубликованной в журнале «А — Я» в 1979 г. В своём тексте Гройс обозначил задачи концептуальных авторов: «<...> художники стали аналитиками: их анализ был направлен теперь на то, чтобы найти не сходство между произведением искусства как „представляющим“ и объектом как „представленным“, а различиями между произведениями искусства как присутствующим в мире объектом и другими объектами, присутствующими в мире на равных правах с ним»¹⁴³.

То есть философ обозначил, что, как и в начале XX столетия, представителям художественной сцены пришлось заняться самоанализом своих произведений. Это, конечно связано с нехваткой теоретиков, неготовностью зрителя, точнее, отсутствием массового зрителя. Соответственно, многие вещи демонстрировались узкому кругу одних и тех же людей, которые готовы были принять любой новое высказывание от коллеги по цеху. Такой подход повлиял на формирование сильной персональной мифологии каждого из художников. Конечно, стоит обратить внимание, что на тот момент времени подобные произведения не могли существовать без авторского комментария, но порой художники как раз к этому и стремились.

¹⁴³ Гройс Б. Искусство утопии. М.: ХЖ, Знак, 2003. С. 168–169.

Концептуализм, как и авангард, стал мультидисциплинарным явлением. В него входило как визуальное, так и вербальное искусство, были перформативные практики, была своя пресса (журнал «А — Я») и т.д. Другими словами, московский концептуализм изначально стремился к дискуссии, к оценке зрителя, даже несмотря на то, что творчество художников не относилось к официальному искусству. Известно, что сами концептуалисты идентифицировали себя как некую институцию, где были свои уставы и звания.

Работы концептуалистов часто отражали личную мифологию художников, что показывало их принадлежность к данному произведению. В западном же искусстве художники чаще стремились к отрешению от своего произведения. Наиболее ярким примером может послужить поп-арт, где объект массового производства возводится художниками до уровня произведения искусства.

Концептуалисты преследовали несколько иные цели. В их творчестве не прослеживается явного протеста. Художники либо высмеивают волнующие их моменты, либо уходят «в себя», где создают свои работы. Их интересовал советский быт, который они отчасти романтизируют.

Об этом можно судить по полотнам Михаила Рогинского, изображающим кафель, газовые плиты и т.д., Эрик Булатов пишет околосоветские лозунги и т.п. То есть художники остро рефлексиируют на темы советского быта, благодаря чему выдают зрителю массу симулякров той или иной темы. Стоит заметить, что обращение к теме кафеля, по мнению автора, это работа со структурой решётки, которая интересует ряд современных художников. «Плоскостная, геометризованная, упорядоченная, решетка противостоит природе, мимесису, реальности. На плоскости она становится средством исключения трехмерности и замены

ее на горизонтальное развитие единичной поверхности»¹⁴⁴, — пишет Р. Краусс в одном из своих знаковых текстов. В нашем случае решётка не является абстрактной геометрической структурой, она как раз копирует, «монтирует» реальность, в которой художник находился.

В статье «Ноздрёв и Плюшкин» художник Илья Кабаков даёт определение западным и российским художникам с помощью гоголевских персонажей. Экстравертов по типу Ноздрёва он определяет как западных, интровертов типа Плюшкина как российских. При этом Кабаков не раз отмечает разницу между западным и российским искусством скорее в отношении общественности к нему. В одном из диалогов с Б. Гройсом¹⁴⁵ художник говорит о том, что когда художник делает проект в России, то сталкивается с огромным количеством трудностей, а на Западе получает много поддержки. То есть мы можем предположить, что это также является одним из факторов «открытости» и «закрытости» самих художников.

Благодаря кругу Московского концептуализма и неофициального искусства вообще, в российской художественной (и не только) среде появляется категория, которая обозначена в работе Е. Бобринской «Чужие» как «плохое искусство».

«Плохое искусство» непонятно руководящей партии, большинству официальных художников, массовому зрителю советского периода. Оно выбивается из системы ценностей, созданной государственной программой. Также «плохое искусство» совершенно не канонично. Художники не воспевают советские сакральные ценности, всё их искусство представляет микрокосмос каждого из них, а не привычный для

¹⁴⁴ Краусс Р. Решётки / Проект классика. URL: http://www.projectclassica.ru/culture/03_2002/2002_03_01.htm. (дата обращения: 06.08.2020).

¹⁴⁵ Гройс, Б., Кабаков, И. Диалоги (1990–1994). М.: Ad Marginem, 1999. 191 с.

СССР творческий макрокосмос. При этом «плохое искусство» стало естественным путём развития искусства как такового, где невозможно топтание на месте, поскольку существует потребность разрабатывать новые концепты и формы творческого общения со зрителем.

«Плохое искусство» — антагонист советской реальности, в которой нет места собственному «я» художника. Тенденции, явно выраженные в неофициальном искусстве с 1957 г., — не просто реакция на знакомство с современными концепциями Запада. Это именно потребность самих художников выразить себя. Сложившаяся ситуация, где правящая власть загнала их в рамки, где художнику позволялось быть ремесленником и писать, следуя лишь строгой системе канонов, как в культовом искусстве, не могла длиться вечно.

Таким образом, можно говорить не только о новом пласте в искусстве, но и о новой богеме советского периода.

Именно «плохое искусство» породило пивоваровскую «открытую живопись»¹⁴⁶, которая предполагает непосредственное участие зрителя в творческом процессе. То есть идеи «плохого искусства» и Московского концептуализма, в частности, повлияли на возвращение перформативности в художественный процесс и на его открытость для диалога со зрителем.

¹⁴⁶ Термин В. Пивоварова. См.: Пивоваров В. // А — Я, 1984. № 6. С. 18–23.

§ 2.6. Выход из картинной плоскости. Инсталляция в российском неофициальном искусстве

Чрезмерное обилие живописи в советское время повлекло за собой массовый отказ от плоскостных форм в пользу поиска нового художественного языка.

Проявить собственное творческое «я» старались прежде всего молодые авторы. Подобно футуристам они взяли за основу идею движения. В 1962 г. была создана одноимённая группа. В неё входили: Л. Нусберг, Ф. Инфанте, В. Колейчук.

Группа «Движение» создавала кинетическое искусство — искусство, в основе которого лежала идея движения. Это была не просто концепция, где главным являлось перемещение объекта с одного места на другое, а движение как один из медиумов, заложенной в любом объекте. То есть в этом случае можно говорить о том, что кинетисты начинают использовать время как художественный медиум ещё до появления видеоарта и других *time-based media*, но в данном контексте время не имеет некоей конечности, наоборот, работы кинетистов можно сравнить с поиском *Perpetuum Mobile* (лат. вечный двигатель) — своеобразного философского камня кинетического искусства.

Подобные идеи уже были высказаны русскими авангардистами: В. Татлиным, К. Мельниковым, А. Родченко, Г. Клуцисом и др.

Появление кинетизма было спровоцировано рядом экспериментов в дизайне и архитектуре, которые были проведены в 1950–1960-е гг. Философия кинетистов была такова: «<...> всякое изменение чего-либо и есть движение. Поэтому всякое изменение во времени света, цвета,

формы, местоположения предмета в пространстве должно считаться движением»¹⁴⁷.

Советский кинетизм можно отнести к прямому предвестнику российской инсталляции, так как в инсталляционных практиках будут использоваться некоторые наработки, а именно: интерактивность, моделирование некоторой условной среды¹⁴⁸, событийность, трёхмерность.

«С философской точки зрения всякое изменение чего-либо и есть движение. Поэтому всякое изменение во времени света, цвета, формы, местоположения предмета в пространстве должно считаться движением»¹⁴⁹. Соответственно, идеи, выдвинутые кинетистами, позднее стали неотъемлемой частью художественной инсталляции. Движение в инсталляционных работах выражается в их бесконечной мимикрии под выставочные площади и кураторские концепции. При этом произведения кинетического искусства так же, как и инсталляция, имеют синтетическую природу. То есть можно предположить, что те многие полуабстрактные композиции, которые часто внедрялись в природную среду (являлись энвайроменами) в дальнейшем приобрели и инсталляционные формы.

Участники группы создавали на первый взгляд абстрактные композиции, которые могли выразить главную идею группы. Это могли быть как живописные, так и скульптурные работы.

Примечателен тот факт, что художники группы часто внедряли свои работы в среду, благодаря чему мы можем наблюдать своеобразную мимикрию объекта с пространством. Подобный подход успешно применяет в своём творчестве один из бывших членов группы — Ф.

¹⁴⁷ Колейчук В.Ф. Кинетизм: альбом. М.: Галарт, 1994. С. 28.

¹⁴⁸ Конечно, кинетические объекты изначально в среду встраивались, но вполне вероятно, что именно создание тотального произведения искусства было подсказано кинетическими практиками.

¹⁴⁹ Колейчук В.Ф. Кинетизм: альбом. М.: Галарт, 1994. С. 28.

Инфанте — в многолетней серии «Артефакты». Зритель знаком с этой серией по фотографиям, представленным в разных экспозициях. Сами изображения — фотодокументация инсталляций, выполненных художником. Инфанте создаёт разнообразные геометрические конструкции, которые лаконично встраивает в природный ландшафт и запечатлевает на фото. Таким образом, зритель не может рассмотреть работу с различных ракурсов, художник оставляет ему возможность ознакомиться с единственным «эталонным» видом на работу.

«Движение» много работает с реальным и иллюзорным образом предмета, тем, как он существует в действительности, как его может представлять человек. Работа В. Колейчука «Три стакана» (1998), хоть и создана в конце 1990-х гг., хорошо иллюстрирует эту идею. Художник наносит на металлический лист насечки, которые создают оптическую иллюзию стакана, при этом помещает рядом стакан реальный. Лист со стаканами крутится. В этой работе мы видим цитату кошутовской инсталляции «Один и три стула». Но если Кошут работает с точными категориями: фотодокументация, словарное определение, оригинальный объект, то Колейчук предлагает объект нереальный, который приравнивается к материальному стакану. Подобный приём часто встречается в видео- и медиаинсталляции. Этот выход в условную «виртуальность», вероятно, оказал влияние на российских художников-инсталляторов.

Группа просуществовала до 1967 г., после чего она распадается, и её бывшие участники создают новые сообщества кинетического искусства.

Наработки «Движения» помогли художникам осознать, что выход из картинной плоскости возможен и не стоит оставаться её заложниками. Появляются первые ассамбляжи, которые напоминают образцы западного поп-арта.

Эти образы являлись полной противоположностью официальному искусству того времени. Нонконформисты изображали так называемую бытовуху, которая по идеологическим соображениям не могла попасть на парадные соцреалистические полотна, так как не соответствовала советскому канону.

Подобные работы воспринимались властью исключительно в негативном смысле, хотя далеко не все из них имели негативную окраску. Многие из авторов показывали зрителю мир таким, каким они его видели, без какой-либо оценки. Реалистичное описание действительности отрицательно воспринималось из-за общей политики, такие работы расценивались как оскверняющие, изображающие несуществующие вещи. Советский художник должен был создавать простые, понятные, жизнеутверждающие вещи, а не бараки, в которых жила внушительная часть населения.

Одним из первых художников, кто начал делать попытки вырваться из картинной плоскости, был Ю. Васильев-MON. Его работа «Страдания современной женщины» (1962) [Ил. 01] является совершенно не типичным образцом советского искусства. В ней чётко прочитываются климтовская любовь к холодному, яркому декору и черты, свойственные поп-арту: некое отстранение художника от произведения искусства, использование узнаваемых для современников клише. Васильев-MON постепенно нащупывает новую художественную манеру, которая ляжет в основу эстетики русского неофициального искусства. Данная работа является ассамбляжем: у произведения есть чётко обозначенные границы, как у картины. Стоит отметить, что Васильев-MON внедрил в тело своего ассамбляжа звонок, который отсылает к некой интерактивности, включению зрителя в диалог с автором.

Другим примером зачатков инсталляции в Советской России может послужить ассамбляж А. Брусиловского «Клеопатра» (1963) [Ил. 34]. На создание работы его вдохновила история о смерти прославленной египетской правительницы. Для зрителя же того времени работа представляла абсолютно новую форму художественного высказывания. Для художника ассамбляж стал логическим продолжением его увлечения коллажем. Постепенно шёл поиск нового пространственного решения. Эта работа не была привычна для зрителя того периода, но подача, репрезентация её как живописного полотна, вероятно, могла сгладить шок для не приученной к подобным выходкам советской публики. Массовый зритель не был готов к новому языку искусства, хотя время уже требовало такового. В ассамбляже также прочитывается влияние западных художественных традиций, так как работы русских авангардистов в это время продолжали находиться в запасниках музеев.

Уже в 1972 г. художник В. Янкилевский создаёт сложносоставной объект¹⁵⁰ «Дверь (посвящается родителям моих родителей...)» [Ил. 35, 36]. Работа имеет четыре состояния:

- 1) дверь закрыта;
- 2) открыта одна створка двери;
- 3) дверь полностью открыта и в проёме стоит человек;
- 4) панель с человеком открывается и остаётся пустой силуэт.

Исследователи характеризуют структуру этого произведения как сильное погружение в бытовую метафизику. «Дверь» является историей о так называемой «внутренней Монголии», попытке самоизоляции в

¹⁵⁰ Определение «сложносоставной объект» использовала исследователь С. Обухова в одном из своих выступлений. На взгляд автора исследования, данная работа Янкилевского находится в пограничной зоне между ассамбляжем и инсталляцией, при этом больше тяготеет именно к инсталляции, хотя имеет множество ассамбляжных признаков.

условиях коммунальной квартиры. Дверь — олицетворение переходной зоны, перевала, пути перехода из одного мира в другой. Именно этот переход волновал многих художников андеграунда, когда они вынуждены были существовать в двух мирах одновременно. Тема «двумирья» прослеживается во многих объектно-пространственных работах художника. Потом её подхватят И. Нахова, которая в одном из интервью прямо говорит о том, что творчество Янкилевского оказало на неё влияние. Также в серии И. Кабакова «Десять персонажей» можно найти отголоски его наработок.

А. Эпштейн называет стиль художника *метафизическим концептуализмом*. Данный термин обозначает, что искусство Янкилевского достаточно сложно отнести к какому-либо течению или школе, существовавшим в те годы в Советском Союзе.

«Дверь» Янкилевского помогла художникам-концептуалистам переосмыслить идею картинного пространства.

При этом до Янкилевского, в 1965 г., М. Рогинский создаёт «Красную дверь» — сложносоставной объект, напоминающий об эстетике реди-мейда. Но работа Рогинского является сделанной. Художнику важно не представить зрителю найденный в городской среде артефакт, а создать его символ, чтобы возвысить его в глазах зрителя.

То есть для советских художников было важен определённый символизм, который бы считывался их современниками.

Потребность в таком символизме в большей мере спровоцировала оформление инсталляции как формы художественного творчества. Первым примером можно считать работу «Рай» (1973) В. Комара и А. Меламида [Ил. 02], смонтированную в квартире, так как показ в галерее был далеко не всегда возможен. В основу инсталляции была заложена идея пантеона богов.

В произведении художники использовали религиозные образы как мировых, так и вымышленных конфессий. Посещение работы сопровождалось музыкой, а рассматривать «Рай» можно было только при помощи фонарика. Видимо, авторы старались провести параллель с раннехристианскими катакомбами, а также с идеей нерукотворности культовых образов.

На тот момент работа была обозначена как энвайронмент, что, по сути, не могло корректно отразить форму искусства. Сейчас можно говорить о том, что «Рай» являлся первой инсталляцией в России после 1953 г. «Искусство всегда было частью инсталляции. Вспомним самые древние образцы — пещерные росписи. <...> Не говоря уже об искусстве храмов <...>»¹⁵¹. В своей работе художники воссоздали некую программную среду, абстрактный храм, где зритель был малой частью чего-то грандиозного. В данном произведении как раз и проявляется открытость художественной инсталляции как формы творчества. «Рай» имеет ярко выраженные пластические начала, но при этом заимствует «зрелищность» у театра и театральной сценографии. Также в работе воплощён образ некоего предстояния или храмоподобия, который свойственен российской инсталляции. Благодаря этим принципам художники планомерно реализуют свои цели: зритель становится частью некоей тайной церемонии.

Об этом можно судить по первым прединсталляционным опытам. Работа И. Кабакова «Рука и репродукция Рёйсдаля» [Ил. 37] представляет собой композицию, куда входят слепок руки и плохая по качеству репродукция картины Рёйсдаля. В этой работе можно увидеть некую реплику на мощи, к которым могут стремиться паломники. Образ сакрального художник представляет с помощью плохой по качеству

¹⁵¹ Колодзей Н. Комар и Меламид: мечта о течении // Артхроника. М., 2001. № 6. С. 91.

репродукции гравюры нидерландского пейзажиста. Это можно связать с невозможностью советских художников изучать искусство по подлинникам, хранящимся в западных коллекциях. А слепок руки вполне может являться интерпретацией руки самого Рёйсдаля. Той малой части, оставшейся от художника, к которой художники XX в. могут стремиться, как монахи стремятся к святыням.

В своём творчестве Кабаков часто обращается к эстетике мусора или плохой вещи. «Обращение к проблеме мусора является, следовательно, обращением к фундаментальной проблеме „я“, центральной для всего современного искусства, равно как и для всей современной мысли»¹⁵².

То есть мусор в мифологии художника обретает сакральную функцию, которая отвечает за своего рода документацию человеческой деятельности — храм быта.

Подобные идеи сакрализации образов достаточно хрестоматийны для концептуального искусства в целом. Художники, словно еретики, находятся в поиске «истинной веры» на поприще искусства.

Д. Пригов создаёт художника-персонажа Дмитрия Александровича Пригова, который так же, как и Кабаков, шаг за шагом разрабатывает свою систему творческого жеста в искусстве.

Художник придерживается точки зрения, что инсталляционное искусство началось с сооружения алтарного типа внутри культовых помещений, а также что в период барокко и рококо было достаточно много «инсталляционно-подобных причуд». Из этого можно сделать вывод, что, по мифологии Пригова, создатель инсталляции является персонажем, который подобен жрецу.

¹⁵² Гройс Б. Статьи об Илье Кабакове. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 27.

Для Д. А. Пригова инсталляция — сакральный объект, который должен быть в какой-то степени мифическим и вызывать в человеке только возвышенные чувства: «В инсталляции содержанием до содержания является её хрупкость, временность, кратко-живучесть. То есть сегодня, через неделю, месяц (в общем, назначенное время экспозиции) она есть, а завтра — и след простыл. <...> При всей немалой развитой инфраструктуре музеев и коллекций лишь единичные инсталляции попадают в их постоянных экспозициях. И, кстати, оказываясь там, они теряют эту свою оживляющую ауру, оказываясь эдакими вечно живущими засушенными бабочками. Именно эфемерность и является сверхпосылкой инсталляций, как и перформативных форм творчества, окончательно фиксируемых только в некой посмертной реконструкции-документации»¹⁵³.

Другим фактором и принципом приговской эстетики инсталляционного искусства стал принцип фантомности, о котором он не раз высказывался: «Жанр инсталляций сам по себе фантомен. То есть — любая инсталляция является фантомом. В отличие от традиционных жанров, оперирующих с вполне определенными объектами, легко перемещаемыми из пространства в пространства, инсталляция возникает прямо на месте происшествия как артефакт. До поры же своего осуществления она пребывает в качестве эскиза, воображения, представления в голове художника»¹⁵⁴.

Работы Пригова узнаваемы по мотиву всевидящего ока, сдержанному колориту, частому использованию газет. В работах художника неоднократно возникает образ человека в молитвенной позе¹⁵⁵.

¹⁵³ Пригов Д. А. «Словарь современного искусства». URL: <http://azbuka.gif.ru/critics/iz-zhizni-installyatsiy/> (дата обращения 19.04.2015).

¹⁵⁴ Там же.

¹⁵⁵ Серия инсталляций «Уборщица».

О своём творчестве художник говорит так: «... Идей инсталляций, во всяком случае у меня, возникает в неизмеримое количество раз больше, чем возможностей их реализации. Но, запечатлеваясь на бумаге в виде проекта, они как бы уже и осуществляются, истинно соответствуя истинной фантомной природе инсталляции. Собранные же вместе, они являют некий идеальный, небесный мир существования ангельских тел многочисленных инсталляций — такая вот виртуальная страна с её чистыми обитателями»¹⁵⁶.

Свои инсталляции Пригов относил к подобию некоего пространства: «Все проекты моих инсталляций представляют собой изображение некоего модельного пространства, которое в реализации в пределах конкретного помещения, конечно же, модифицируются соответственно ему, в первоначальной чистоте и нетронутости. Через это модельное инсталляционное пространство фантомов проходят многочисленные предметы и обитатели окружающего мира, обретая различные масштабы и сочетания, но окрашиваясь в основные не-варьирующиеся цвета. В три метафизических цвета, кстати, основных цвета русских икон и русского авангарда начала века, — чёрный, белый и красный»¹⁵⁷. Тем самым художник формулирует, что все манипуляции, которые он производит со своими работами, не случайны: «Чёрный — цвет укрытости, метафизической тайны и магической непроницаемости. Белый — цвет энергии и источника. Красный цвет — жизнь, Vita. Синонимами чёрного являются лиловый и фиолетовый. Белого — жёлтый и оранжевый. Красного — зелёный, на уровне распада единого феномена жизни на жизнь вегетативную и кровенесущую»¹⁵⁸.

Осмысление инсталляции советскими художниками происходило постепенно в силу того, что страна была закрытой, и выставляться могли

¹⁵⁶ Посредине мироздания. М.: ГЦСИ, 2008. С. 46.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Там же.

далеко не все работы. Настоящий прорыв был сделан художницей круга Московских концептуалистов И. Наховой. Её инсталляционная серия «Комната» стала первым прецедентом тотальной инсталляции в России.

Первая «Комната» [Ил. 38] была создана в 1983 г. Художница покрыла стены пустой комнаты в своей квартире иллюзорными рисунками, рождавшими фантастические пространства. Нахова создавала помещение, которое напоминало воронку, испещрённую цветными коллажами, затягивавшую присутствующих в какой-то новый мир. Зритель смотрел на объект не снаружи, а изнутри этого ангажированного художницей пространства, что способствовало лучшему восприятию. Её инсталляция «предполагала не только и не столько направление побега, сколько его „механику“». ¹⁵⁹

В одном из интервью художница говорит, что на создание «Комнат» её вдохновили работы в виде гробов, которые она увидела в мастерской В. Янкилевского. При этом для работ Наховой важен момент ухода в другую реальность, побег от действительности, поэтому каждая из её инсталляций представляла некий новый мир.

«Комната № 2» [Ил. 39] (1984) представляла тревожный мир, реальность, рефлексирующую на ситуацию в стране. Художница обклеила стены пространства белой бумагой, которую покрыла чёрными пятнами, обведёнными серыми контурами. Искусствовед И. Кулик связывает подобный композиционный ход с трещавшей по швам реальностью, чёрные дыры которой ведут зрителя в неизвестность.

В третьей «Комнате» (1985) [Ил. 40] Нахова представила зрителям некую рафинированную, очищенную от лишних смыслов реальность — всё пространство инсталляции было оклеено белой бумагой, мебель стояла на своих местах, не было никаких чёрных дыр или коллажей. Можно

¹⁵⁹ Ирина Нахова. Комнаты. М.: Maier, Московский музей современного искусства, 2011. С. 8.

предположить, что эта тотальная инсталляция наблюдения подталкивала зрителей к диалогу, в ходе которого им предстояло решить, какими именно красками наполнится представленный им мир.

Следующая, четвёртая «Комната» (1986) [Ил. 41] демонстрировала привычную реальность, куда ворвались чёрные дыры из второй версии данной программной работы. Исходя из этого, можно сделать вывод, что Нахова работала по определённом сценарию, отражавшему попытку связать микрокосмос автора с иллюзорными мирами, находящимися за гранью человеческого восприятия. Диалог, который художница ведёт со зрителем, приобретает формат провокации, где автор начинает задавать неожиданные вопросы и наблюдает за тем, как зритель отреагирует на это.

Завершением инсталляционного цикла (1987) [Ил. 42] стала метафизическая реплика на Де Кирико — художница создала помещение, напоминающее римский амфитеатр, совершенно иной мир с некими реальными очертаниями. Можно предположить, что данная инсталляция стала смысловой точкой во всём цикле. Произведения Наховой имеют большое значение в истории инсталляционного искусства в России. С конца 1980-х гг. художники получают возможность выезжать за границу по приглашению, следствием чего становится близкое знакомство с образцами западной культуры. Многие из авторов эмигрируют. Среди них Комар, Меламид, Кабаков. Нахова же начинает жить «на два дома». Ситуация в Советском Союзе постепенно меняется, художники, создающие «плохое искусство», перестают быть чем-то неприятным государству. Их творчество начинает встраиваться в общую систему, что постепенно выводит его из андеграунда.

В этой ситуации становится возможной демонстрация российского искусства на Западе. В 1980-х гг. И. Кабаков показывает серию инсталляций «Десять персонажей» в Нью-Йорке. Ключевой из них для понимания

сознания советского человека, выросшего в коммунальной квартире, становится «Человек, улетевший в космос» (1985) [Ил. 43].

По сути, самого человека в ней нет, зритель видит уже завершившееся действие. Космос в данном случае является чем-то нереальным, волшебным, недостижимым.

Не менее программна для Кабакова и работа «Человек, который никогда ничего не выбрасывал» (1988) [Ил. 44]. Персонаж художника является своеобразным прототипом К. Швиттерса с его бесконечно разрастающимся «Мерцбау», а также бережливым советским гражданином, который сохраняет каждую доставшуюся вещь. Эта бережливость отсылает зрителя как к гоголевскому Плюшкину, так и к ситуации, когда разрешённое сегодня может быть запрещено завтра, из-за чего персонаж Кабакова попросту может бояться потерять что-то из того, что имеет.

После развала СССР наступает новая эпоха для страны и для художников. Те титанические усилия, которые приложили нонконформисты и концептуалисты, не оказались напрасными. Их творчество свободно демонстрируется на выставках, попадает в коллекции музеев, что позволяет авторам избавиться от постоянного страха быть задержанными правоохрнительными органами за производство «плохого искусства».

В самом конце 1980-х художников-концептуалистов уже начинают публиковать в журналах, где они могут высказываться. Некоторые из их идей довольно близки к тому, что говорил Кандинский, но уже переосмыслены в рамках нового времени: «Для понимания любого творческого акта важно уяснить, на какой контекст он проецируется — будь то контекст культурной традиции и экологии или контекст собственного творчества автора. Тем более возрастает значение фокусирующей процедуры в наше время, особенно в отношении тех

авторов, в творчестве которых большое значение имеет жест в культурном пространстве»¹⁶⁰.

К 1990-м искусство инсталляции оформляется, но не осознаётся и не принимается окончательно рядовым и профессиональным зрителем.

В этих работах прослеживаются как рефлексия на только что разрушившееся советское государство, так и поиски уникального творческого языка, а порой просто китч.

Примером может послужить инсталляция Д. Гутова «Над чёрной грязью» (1994) [Ил. 82], демонстрировавшаяся в московской галерее «Риджина». Работа отсылает к картине советского художника Ю. Пименова «Свадьба на завтрашней улице» (1962), в которой изображаются молодожёны, идущие по доскам в новую жизнь. Искусствовед Е. Дёготь писала о работе: «Выставка Гутова программно непосредственна и легка, но сама лёгкость эта, порхающая весенняя безмятежность, есть цитата, мотив, уже пережитый отечественной культурой, причём дважды — как искусственное „ликование“ эры позднесталинского салона и как аутентичная „радость,, эпохи оттепели»¹⁶¹.

У очевидцев инсталляции была возможность ходить по доскам, вполне вероятно, что это заставляло зрителей задуматься о том, что им может напоминать эта работа. Но у инсталляции был и другой подтекст. Художник раскладывал доски таким образом, чтобы при взгляде сверху зритель увидел рисунок орнамента, повторяющий его раннюю работу «Искусство в быт» (1988). Сам художник об этом пишет так: «Проект „Над черной грязью“ разрабатывался мной как объединение нескольких тем и сюжетов, которые довольно долго волновали мое воображение, но

¹⁶⁰ Пригов Д. А. Что ещё можно сказать // Флэш Арт. М., 1989. № 1. С. 147.

¹⁶¹ Дёготь Е. Террористический натурализм. М.: Ad Marginem, 1998. С. 25.

существовали почти независимо друг от друга. Прежде всего, это ряд произведений, связанных с эстетикой рубежа 1950–1960-х годов. Собственно „Над черной грязью“ было переводом на язык инсталляции одной моей небольшой работы „Искусство в быт“, созданной в 1988 году. Эта картина, или скорее объект, представляет собой дверцу от серванта 1960-го года с типичным орнаментом той эпохи, к которой довольно хитрым образом был прикреплен не менее характерный бокал, заполненный водой»¹⁶² [Ил. 83].

Как уже упоминалось выше, в этот период шло формирование творческого языка и российским авторам было проще работать с локальными, понятными им контекстами. Также не стоит забывать, что для художников этого периода современное искусство оставалось чем-то новым, только что открытым. Для узнаваемости на мировом рынке им не хватало работы с международными темами и контекстами. Также отсутствовали факторы, перечисленные российским куратором В. Мизиано: экономическая мощь, развитость художественной инфраструктуры и локального рынка, наличие различных программ экономической социальной поддержки национальных школ, цивилизованный статус этих школ и традиций.

Как мы видим из этой главы, художественная инсталляция имеет несколько фаз развития — от абстракции к коллажу, от коллажа к ассамбляжу, от ассамбляжа к инсталляции. Мы намеренно не берём во внимание другие факторы, так как нам интересны ближайшие предпосылки, повлиявшие на формирование этой художественной формы. Ещё раз хочется обратить внимание на то, что подобным образом шло формирование инсталляционного языка как в начале XX в. у российских

¹⁶² Гуттов Д. Above Black Mud. URL: <http://gutov.ru/texti/above.htm> (дата обращения: 07.08.2020).

и европейских художников, так и после 1957 г. у российских авторов, которые об инсталляции ничего не знали.

Глава 3. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ РОССИЙСКОЙ ИНСТАЛЛЯЦИИ

§ 3.1. Синтез искусств в инсталляции¹⁶³

К концу 1990-х гг. художественная инсталляция в России представляет собой сложившуюся художественную форму со своими основными представителями. В большей мере это художники-концептуалисты. В интервью и воспоминаниях они говорят, что, создавая первые работы, не знали о том, что то, что они делают, называется «инсталляцией». Данное определение появилось в постсоветском пространстве в 1990-е гг., когда галеристы и художники получили доступ к современной западной терминологии, где это слово в дословном переводе обозначает «устанавливать».

Ощущение творческой свободы тех лет позволило российским авторам разработать разнообразные стратегии и темы в рамках выбранной формы художественного выражения.

Представители протестного искусства вышли из подполья. Хотя этих художников больше привлекало искусство перформанса и акции, но в инсталляции они также себя проявили. Безусловно, часть авторов

¹⁶³ Здесь и далее использованы материалы, ранее опубликованной статьи *Орлова А.* Книга в современных художественных практиках // Новая образность. Русская литература и искусство в контексте тенденций визуальной культуры. Материалы конференции 10.11.17. М.: Российская государственная библиотека для молодёжи, 2018. С. 11-16. Позднее была опубликована с авторскими дополнениями на электронном ресурсе Музеумания. URL: <http://muzeumania.ru/2019/10/28/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F-%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%8B-%D0%BE%D1%80%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9-livre-dartiste-%D0%B8%D0%BB%D0%B8-%D0%BA/>. (Дата обращения: 17.10.2020), а также *Орлова А.* Тотальная иллюстрация в современной системе подачи информации // Книга художника [+]. Сборник материалов симпозиума, прошедшего 01.12.15 в ГЦСИ. М.: Издание Международного объединения «Книга художника», 2015. С. 44-46.

работает со своей персональной мифологией, поэтому представляет большой интерес.

Помимо многообразия тем и стратегий, развитию этой художественной формы в России также способствовала её активная демонстрация в выставочных залах и галереях. Именно с помощью их поддержки инсталляция смогла найти своего зрителя и заинтересовать специалистов.

Благодаря новому духу времени появляется возможность использовать иные технические возможности. Частным лицам в России теперь можно владеть персональными видеокамерами, в связи с чем видеоарт выходит из подполья, оформляется видеоинсталляция, которая появилась на Западе ещё в 1960-е гг., когда компания *SONY* выпустила первую портативную видеокамеру *Portapak*. В России, как и на Западе, «время стало не только повторяющейся темой, но и элементом природы самих работ»¹⁶⁴.

Появляется понятие *проект*, которое было совершенно невозможно в советское время, а также многие другие профессиональные термины. То есть можно говорить о том, что в Россию 1990-х буквально ворвались все те наработки и концепции, которые формировались на Западе годами.

Одним из подобных «проектов» стало творчество группы *Art Business Consulting* (М. Илюхин, Н. Стручкова, М. Косолапов). Их художественная стратегия строится на продвижении искусства как товара, что в некотором смысле можно назвать «негативом» деятельности Э. Уорхола — превращения товара в искусство. Их творчество стало реакцией на достаточно новое явление конца 1990-х — начала 2000-х гг.: западную офисную культуру, воспринятую Россией.

¹⁶⁴ *Rush M.* New Media in Art. London: Thames & Hudson, 2005. P. 12.

В своих работах *Art Business Consulting* используют узнаваемые образы офисной жизни: компьютерные мыши, элементы стандартной мебели, клавиатуру и т.п. Инсталляция «Офисный фотографический объект на ножках» (2005) [Ил. 45] представляет собой сложносоставную конструкцию из блоков ДСП. Этот «крысиный король», созданный из офисных столов, в каком-то роде является цитатой шахматного стола из родченского проекта рабочего клуба [Ил. 46]: в работе считывается сложное нагромождение геометрических форм, создающих лишь видимость утилитарности. Представить реального клерка, способного провести целый рабочий день, сидя за подобной конструкцией, совершенно невозможно. Данная инсталляция наблюдения является своеобразным монументом офисной культуры, вытяжкой из неё.

Другая работа — «Богово логово» (2005) [Ил. 47] — также периодически атрибутируется как индивидуальная работа Михаила Косолапова. Инсталляция представляет из себя груду испорченных компьютерных мышей, звуковым фоном для этой пластической композиции служит запись церковных песнопений, соединенных с записями звуков женского оргазма. Авторы связывают этот образ с духовностью и соборностью¹⁶⁵. По сути, в работе считывается рефлексия на известный из учебников по биологии процесс оплодотворения яйцеклетки. Использование агрессивного красного цвета можно соотнести с накалом эмоций, предшествующих данному процессу. Возможно, авторы отсылают к рождению некоего «главного клерка» или «клерка-пророка», что было бы вполне логичным, если ориентироваться на творческую стратегию группы.

Инсталляция из лайтбоксов «Плафоны» (2005) [Ил. 48, 49] имеет медитативный характер, который можно найти в работах Н. Д. Пайка и Б. Виоллы. Главным героем инсталляции становится офисный лифт —

¹⁶⁵ Персональный сайт группы *Art Business Consulting* // Галерея. URL: http://abc-group.ru/gallery/mike_kosolapov.htm (дата обращения: 05.08.2018).

пространство одновременно общественное и частное. Авторы обыгрывают его, представляя зрителю целую череду из отдельных кадров, заключённых в ящик для бумаги фирмы *ИКЕА*. То есть художники не имитируют, а «исследуют структуру офиса»¹⁶⁶, наделяют это явление собственной эстетикой. Тот факт, что группа использует предметы офисного быта в своих работах, говорит о том, что они дефункционализируют эти объекты, наделяют их новой функцией, которая отвечает нуждам искусства.

Пример творчества данной группы был приведён для того, чтобы показать, что за крайне короткий период российские авторы смогли осмыслить и представить совершенно новое искусство. В определенном смысле их можно сравнить с представителями ДаДа, отрицавшими все те наработки, что были созданы до них. В данном случае стоит говорить о том, что российские художники практически в одночасье получили свободу, о которой мечтали их предшественники с 1953 г. Возможно, именно такие синтетические формы искусства, как инсталляция, способствовали адаптации российских художников к новой реальности. Благодаря им они могли быть творцами собственного «я», собственного микрокосмоса, где зритель занимал достаточно важную позицию.

Конечно, при упоминании отсечения всего старого в контексте российского современного искусства речь идёт именно о традиции соцреализма. Этот официальный стиль стал своеобразным бременем для многих авторов, но некоторые новые стратегии оказались хорошо забытыми старыми. Так, в России начала XX столетия была достаточно сильна революционная концепция видения искусства книги. Русские футуристы разработали свой совершенно новый уникальный язык в этой сфере.

¹⁶⁶ *Кравцова М.* Группа Art Business Consulting: «Нас связывает друг с другом только контракт» // Артхроника. М., 2009. № 12. С. 74.

Вполне вероятно, что наиболее лаконичным и понятным для российских авторов стал симбиоз инсталляции и книги художника, так как это было прямое наследование традиции, которую современные авторы смогли трансформировать согласно требованию новой художественной ситуации.

Книга художника, как и инсталляция, является синтетическим направлением, основателем которого справедливо считается английский поэт и визионер У. Блейк. Именно он был первым, кто начал иллюстрировать собственные тексты.

Феномен этого направления заключается в том, что художник от начала до конца является автором создаваемой книги (при этом книга не обязательно должна иметь традиционную книжную форму). Данное направление развивалось крайне неравномерно. В Европе в конце XIX в. интерес к книге художника был связан с работой на заказ. Этому способствовал известный арт-дилер А. Воллар. Его усилиями было основано течение *Livre D'artiste* (рус. книга художника). Работы представляют собой папки с несброшюрованными листами, которые имеют ограниченный тираж. Одна из самых известных — «Джаз» А. Матисса. Также известны иллюстрации к «Мёртвым душам» Н. В. Гоголя авторства М. Шагала и многих других знаменитых художников, проживавших во Франции в тот период времени. Сегодня это направление считается классикой книги художника.

Следующим этапом развития книги художника можно назвать футуристическую книгу. Работы создавались буквально «из того, что было».

При этом футуристы также начинают экспериментировать со шрифтом: и текст, и изображение наносились на литографский камень, с которого потом и печатались.

После этого уже в 1970-х гг. начинается постепенный подъём книги художника. Об этом можно судить по альбомам московских концептуалистов. Одним из самых известных является «Десять персонажей» И. Кабакова.

Позднее к направлению примкнули художники Л. Тишков, А. Суздалев, В. Корчагин, С. Якунин, П. Перевезенцев – художники, непосредственно связанные и с инсталляцией. Благодаря их работам мы можем наблюдать взаимодействие инсталляционной формы с бук-артом в России.

Если принять во внимание тот факт, что практически любая инсталляция, привязанная к текстовому носителю (будь то книга или словарь), провоцирует зрителя на дотошное изучение предложенной тематики, полное погружение в неё, то можно утверждать, что подобные произведения делают зрителя полноценным участником художественного высказывания.

Самыми популярными инсталляциями такого рода являются работы американского концептуалиста Дж. Кошута [Ил. 50]. Его часы, лампа, стул — реальные, сфотографированные и описанные в толковом словаре предметы. Кошут отодвинул письменный источник на второй, даже на третий план, сделав текст иллюстрацией объекта.

«Художественная инсталляция — это способ перенести границы суверенных прав художника с индивидуального объекта на всё выставочное пространство»¹⁶⁷, — из этого высказывания Б. Гройса можно сделать вывод, что инсталляция становится частью повествования камерного объекта, позволяя художнику повесить его значимость, придать монументальность.

¹⁶⁷ Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ad Marginem, 2013. С. 66.

Именно это можно увидеть в инсталляциях российских бук-артистов. Для художника созданная ранее книга является поводом для трансформации её в более крупную форму, что позволяет донести до зрителя основную мысль в развёрнутом формате.

Подобный ход любит использовать в своём творчестве В. Корчагин. Для художника важно, чтобы зритель стал частью его пространства книги, благодаря полному погружению в предложенную тему.

Это можно видеть на примере инсталляции по книге «История геологоразведочной экспедиции 67/67» (2010), представленной в 2013 г. в Екатеринбурге. Монтаж стал визуализацией основного местонахождения персонажей книги [Ил. 51, 52]. Сама история — мистификация, описанная художником, об исследовательской группе, которая столкнулась с рядом природных аномалий и странных событий. Текст книги наполнен загадками, рассказанными строгим канцелярским языком геологического отчёта, и богато проиллюстрирован.

Трансформация книги в инсталляцию позволила художнику сделать условную «страницу», в пространство которой мог войти зритель. Для выставки была построена одна из стоянок, где посетители могли ознакомиться с текстом, изучить карты, которыми пользовались герои Корчагина, ощутить себя частью текста.

Другая книга, трансформировавшаяся в инсталляцию, — «Шерсть и картофель» (2013) — показывает, как в разных выставочных контекстах может быть обыграно одно и то же произведение.

В книге описывается история некоего Ивана Скотинина — крестьянина, проживавшего в России первой половины XX в. По ходу повествования оказывается, что главный герой книги — пропавший без вести американский художник Скотт Эванс, много работавший с *trompe-l'œil* в живописи. Одна из его картин такого рода стала заглавной

иллюстрацией в книге “*The Irish Question*” (1880-е) [Ил. 53], которая в инсталляции меняет своё название на “*The Closed Question*”.

Трансформация данной авторской книги в инсталляцию позволяет художнику заострить внимание на разных её моментах, вплести в выставочные контексты.

На передвижной выставке «Ниже Нижнего» [Ил. 54] мы видим стилизованное пространство краеведческого музея с книгами-экспликациями, где ассамбляж с картошкой размещён в красном углу, наподобие «Чёрного квадрата» Малевича. А уже на выставке «Андеграунд. Земляное яблоко» [Ил. 55] в МОСКООПе эта же работа трансформируется в научный иконостас, прославляющий достижения в области «аграрно-зоологического» хозяйства. Кульминацией проекта становится персональная выставка художника в рамках фестиваля *Irish Week*, где Корчагин делает уклон в сторону темы ирландского голода и полностью трансформирует пространство творческой студии «Галерея „Гнездо“» [Ил. 56, 57] в «алхимический кабинет Ивана Скотинина». В данном случае художник получает возможность «играть» с пространством так, как он считает это нужным для того или иного выставочного пространства и контекста.

Инсталляции Корчагина можно считать своего рода монументальными поп-ап конструкциями, которые не просто обогащают «нутро» издания, но и становятся медиатором между книжным блоком и зрителем.

Подобный художественный жест использовал московский художник А. Суздальев в медиа-инсталляции «Дальняя» (2009/2015) [Ил. 58].

Работа выросла из путевого дневника художника, который он вёл во время своей поездки на Соловки. По иероглифическим зарисовкам и подробным описаниям зритель может полностью восстановить картину

каждого дня, представленного в графической части инсталляции. Видео являются воспоминанием об уже утраченном дневнике, то есть своеобразным «воспоминанием» о памяти.

В основном Суздалев производит обратную манипуляцию с книгой. Художнику интересно создать объёмный аудио-визуальный проект, который впоследствии приобретёт форму книги художника. Подобная рефлексия на «Портативный музей» М. Дюшана постепенно формирует библиотеку состоявшихся проектов: «Картины ветра» (1998, авторы: А. Суздалев, Л. Тишков, О. Хан) [Ил. 59], «Фигуры прилива» (2004) [Ил. 60] и др.

Художник пишет свой собственный «код», как программист, создающий из определённого набора цифр программу, которая потом приобретает некий визуальный образ, заключённый в тело компьютера или гаджета. В данном случае можно сказать, что Суздалев представляет зрителю «макросхему» проекта, позднее переходящего в формат книжного продукта.

Конечно же, ведя разговор о синтезе книги и инсталляции, нельзя не упомянуть проекты, посвященные творчеству некоторых писателей и являющиеся тотальной инсталляцией в рамках отдельно взятой экспозиции или музея.

Другим музейным примером является «Музей Хармса. Музей в кубе» [Ил. 61] московской художницы Л. Штормит. Примечательно, что сам музей не имеет постоянной площадки, поэтому вынужден кочевать из одного пространства в другое. Последним местом «стоянки» Музея Хармса стала площадка Государственного литературного музея (2016), где зрители смогли ознакомиться с тем, как видит героев поэта художница: спящего на рояле профессора Дундукова, девушку в магазине и многих других.

Важно отметить, что Штормит вводит в свою инсталляцию элемент игры — всем зрителям предоставляется возможность прочесть высказывания Хармса буквально в отражении зеркала, а также сыграть в игру «Найди старуху». Этот ход не только привлекает внимание зрителя к работе художника, но также имеет образовательный момент — изучение творчества знаменитого обэриута.

Подобной инсталляционной экспозицией долгое время являлся Государственный музей В. В. Маяковского на Лубянке. С 1982 г. началась экспериментальная выставочная деятельность в музее, целью которой было разработать новый язык музейной экспозиции. За это время было сделано несколько концептуальных выставок, посвящённых творчеству поэта, разным аспектам его жизни: «Маяковский и лубок», «Маяковский и производственное искусство» и т.д. Концептуальное и художественное решения всех экспозиций были острыми, оригинальными, смысловыми, выразительными. Так шаг за шагом, силами разных художников — Е. Богдановым, Е. Амаспюром и другими, были найдены решения создания образной концептуальной среды, отражающей современное на тот момент понимание творчества Маяковского. В 1989 г. работа над постоянной экспозицией завершилась, и музей вновь открылся. Новое пространство, выполненное в форме тотальной инсталляции, полностью соответствовало выражению: «Музей — это театр вещей», так как предметы в музее Маяковского становятся актёрами, каждый из которых играет определённую роль. Музей, как и театр, начинается с «вешалки», где уже обозначены главные образы экспозиции. Кривые зеркала и несколько стульев, наклонённых влево, задают динамику и частично являются камертоном будущей экспозиции.

Музей — метафора жизненного пути поэта, с единственным подлинным пространством во всей экспозиции — мемориальной

«комнатёной-лодочкой». Также важно и здание, где размещается музей. Оно имеет богатую историю: до того, как в 1919 г. там поселился Маяковский, в нём проживало немало известных людей литературного мира. Гостями этого дома в разное время были Ф. Вийон, А. Пушкин, М. Цветаева. Примечателен и тот факт, что все эти люди не понаслышке были знакомы с «Пистолетом и Петлёй».

Музей подчинил время и пространство собственным законам. Начиная с подвала, всё пространство музея отражает жизнь Маяковского от рождения до самой смерти.

Первый зал — мир детства поэта, мир, в котором жили родители, достойно выполнявшие свои обязанности (дети, служба, домашнее хозяйство) [Ил. 62]. В этом зале представлены вещи, окружавшие поэта в детстве: комната родителей, парта, за которой он сидел в гимназии. Важно отметить, что все объекты в музее располагаются в динамическом положении. Это отражение внутреннего мира поэта, который уже тогда не мог ужиться с окружающим его миром. Начало экспозиции является и началом автобиографии — «Я сам», по ее сюжету и создавался новый музей Маяковского. Инсталляции выразительно воссоздают среду, где жил поэт, передают его переживания. Красный и жёлтый цвета, в которые покрашены конструктивные части экспозиции, являются метафорой того, что музей иллюстрирует именно автобиографию футуриста — будущего певца революции, а стихотворный слог Маяковского выявляет его личность.

Второй зал показывает становление Маяковского как поэта, годы его ученичества в Строгановском училище, период заключения в Бутырской тюрьме [Ил. 63]. При входе в зал зрителя встречают гипсовый экорше, который мог рисовать поэт в годы обучения в училище, картина, которую он мог написать. Переход от спокойной жизни к радикальному

мировоззрению показан с помощью рамы, куда заглядывает стилизованный деревянный жираф, увешанный листами с ранними стихами поэта. С этого момента жизнь Маяковского резко меняется. Он начинает публично высказывать антигосударственные идеи, что впоследствии привело его к отчислению из Строгановки и даже к тюремному заключению.

Образ тюрьмы передан с помощью зарешеченной двери. Такой приём был использован, чтобы показать этот эпизод в жизни поэта и сделать лаконичный переход к следующему залу, где происходит знакомство с семейством Брик, оказавшее судьбоносное влияние на жизнь поэта. Это период известности Маяковского. Здесь плакаты к его спектаклям, в частности, к спектаклю «Владимир Маяковский», в котором принимали участие Д. Бурлюк, В. Хлебников, П. Кульбина, М. Матюшина. В зале представлены газеты того времени, где есть упоминания о поэте и его творчестве. Инсталляционный комплекс является обрамлением «жемчужины» всей экспозиции музея — «комнатёнки-лодочки»¹⁶⁸. Это помещение имеет самую большую ценность и является главным мемориальным ядром и этим оно обязано именно тотальной инсталляции, выполняющей функцию экспозиции музея. Стоит заметить, что вопреки музейным правилам хранения, в инсталляции были всё же вмонтированы оригинальные музейные предметы и мемориальные вещи поэта. Они были необходимы для отражения творческого пути, и организации концепции экспозиции комплекса — всего многообразия уникального исторического материала, коллекций музея. Это — документы, рукописи, предметы быта, фотографии, печатные книги, плакаты, газеты, вещи, которые окружали поэта при жизни.

¹⁶⁸ Официальный сайт Государственного музея В. В. Маяковского. URL: <https://muzeimayakovskogo.ru/exhibitions/virtualnye/mayakovskiy-voskhozhdenie/komnatenka-lodochka/> (дата обращения: 16.10.2020).

И если к «комнатёнке-лодочке» посетитель поднимается по длинной лестнице, той лестнице, по которой когда-то ходил поэт, то после неё маршрут спускается по пандусам, с остановками в залах и переходах, посвящённых конкретным темам. Каждая из них представляет собой крупную сложную инсталляцию, в которую, помимо специально сделанных художественных произведений и конструкций, органично включается большое количество подлинных исторических экспонатов.

Следующий зал представляет поэму «Хорошо!». Она показана как символ — восклицательный знак, помещённый среди деревянных конструкций, и играет роль памятника, который поэт сам себе поставил. В зале представлены те годы жизни поэта, когда отдельные произведения Маяковского становятся запрещёнными, он уже не тот «певец революции», которого в нём желало видеть советское правительство. В зале символически показана тема странствий: его поездка в Америку, перевернувшая его жизнь. Здесь размещено много газет, где в заголовках говорится об этом путешествии.

В последнем зале представлено множество бюстов поэта, его разбитые мечты. Например, каркас кровати с разбитым стеклом, где помещено уменьшенное изображение уже покойного Маяковского. Это метафора того, что мир поглотил поэта, уничтожил его. Помимо множества бюстов в данном пространстве демонстрируется наследие Маяковского всё то, что от него осталось: публикации о нём, произведения, написанных им, — являются жизнеутверждающим акцентом. Вся композиция отражает дух времени, в котором жил поэт и которое он запечатлел в своих стихах. Весь зал окрашен в однообразный серый цвет, который символизирует смерть поэта. Центром композиции является с гипсовым портретом поэта в гробу, укрытого одеялом, сделанным из своих стихов. Его окружают клетки с плакатами и

объявлениями, создающие траурную атмосферу. Идея прощания с поэтом также была достигнута с помощью инсталляции.

Экспозиция музея Маяковского является ярким примером использования тотальной инсталляции в музейной среде. Благодаря ей, создана атмосфера начала XX в. Все художественные приёмы иллюстрируют автобиографию «Я сам» и создают нетипичный памятник Маяковскому.

Другим примером подобного синтеза может послужить взаимодействие инсталляции и перформанса. Стоит отметить, что перформанс тоже берёт своё начало в футуристических практиках. Также известно, что в начале XX в. российские футуристы практиковали своеобразные акции и перформансы. Соответственно, подобное сочетание можно назвать и продолжением традиции, заложенной в начале столетия. Подобное сочетание довольно часто использует художник Леонид Тишков. Его недавний проект «Взгляни на дом свой» (2016) [Ил. 64] как раз можно отнести к таким примерам. Автор внедряет перформанс в тело своей инсталляции, благодаря чему событийность проекта усиливается, в ней появляется околотеатральный элемент. В данном случае можно говорить о том, что перформативные манипуляции внутри тотальной инсталляции имеют подтекст бойсовской эстетики «художник-шаман». То есть Тишков строит свою художественную стратегию, опираясь на собственную мифологию со своей системой знаков и символов. Именно поэтому в его работах возникают люди в костюмах-вязанниках, которые эссенцией его мифотворчества.

Схожую стратегию в своём творчестве использует художник Х. Сокол, инсталляции которого порой вырастают из перформансов. Одним из таких примеров является проект «Спартак. Times New Roman» (2014) [Ил. 65]. В основу тотальной инсталляции лёг делегированный

перформанс, где иммигранты из Средней Азии разыгрывали восстание Спартака [Ил. 66]. После создания перформанса художник разрабатывает тотальную инсталляцию, в которой представлены все элементы из фильма в виде артефактов и героев Октябрьской революции. То есть в общем смонтированном пространстве они являются инсталляцией, в разрозненном виде автор относит их к совершенно разным формам искусства. Об этом можно судить по информации, представленной на персональном сайте художника.

Инсталляцию в данном контексте можно причислить к некоей «руине перформанса». Иными словами, она является документальным артефактом с места событий. Если, изучая развалины Помпей, человек восторгается культурой или ужасается тому, как погибли эти люди, то Сокол моделирует ситуацию, где зритель не является непосредственным свидетелем, наоборот, автор дистанцирует зрителя от самих мест событий для создания эффекта историчности.

Другой проект Сокола — «Свидетельство» (2018) [Ил. 67] — уже наполнен мистицизмом. В залах, где были представлены как инсталляции, так и объекты разных лет, на стены проецировались разные фрагменты перформанса, в котором участвовал сам Сокол и иммигрант из Средней Азии Доорбек Каленбаев. Благодаря такому построению работы художник создал некое сакральное место, относившееся к тому мифу, который он сочинил. В проекте Сокол прорабатывает важные для себя темы: личная судьба и коллективная память, труд, скитание. Каждый объект, представленный в экспозиции, играет свою роль, а также считывается зрителем-очевидцем в документации перформанса. В данном случае инсталляция также вырастает из перформанса, благодаря чему создаётся синтетическое произведение со своим нарративом и мифологией. Зритель

в этом контексте трансформируется из наблюдателя в паломника, который пришёл поклониться реликвиям.

Исследователь К. Бишоп в своём труде «Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства», посвящённом перформативным практикам, выделяет такой тип делегированного перформанса как «живая инсталляция»: «<...> акции, совершение которых передаётся по модели аутсорсинга непрофессионалам, которых просят продемонстрировать один из аспектов их идентичности, как правило, в галерее или на выставке»¹⁶⁹. В России подобный вид инсталляции представлен не очень ярко. Вероятно, это связано с тем, что большинство «живых» инсталляций имеют остросоциальный подтекст. К примеру, социальная скульптура М. Каттелана «ФК „Южные поставщики“» (1991), являющаяся своеобразным символом эмигрантского труда в Италии. Или работа С. Сьерры «250-сантиметровая линия, вытатуированная на шести людях, получивших за это оплату», где содержание работы следует из её названия. Работы Сьерры являются реакцией на «несправедливость капитализма», который передал грязную работу в развитых странах нелегальным эмигрантам или же напрямую использует труд менее развитой страны для производства ширпотреба и т.п.

В современной российской действительности подобные работы сложны для исполнения, поскольку существует ряд негласных запретов на определённые темы. Хотя мы можем наблюдать живые инсталляции, исследующие человеческую личность, например, работу Александры Кочетковой в соавторстве с Анной Третьяковой «Комната для 19 человек» (2018), исследующую границы личного и общественного пространства

¹⁶⁹ Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018. С. 333.

[Ил. 68]. Или произведение Марины Алексеевой «Майя в голове» для выставки «Моя Плисецкая. Вознесенский Новый год» (куратор К. Бочавар, 2018) [Ил. 69], где на голову неподвижно сидящего перформера проецируются его мысли. Обе живые инсталляции показывают простые, доступные для зрителя темы, которые могут быть понятны как специалисту, так и представителю профанной среды.

Работу екатеринбургской художницы Светланы Спириной «Ослепление» (2017) [Ил. 70] тоже можно причислить к живой инсталляции, даже несмотря на то, что автор никому не делегирует свои действия. Художница лежит под светодиодными лампами в течение нескольких часов, при этом, когда автора работы нет в экспозиции, любой желающий зритель может занять её место.

Ещё одним примером использования инсталляции в одном из направлений современного искусства являются инсталляционные работы, созданные в направлении *сайнс-арта* (*science art*). В своём диссертационном исследовании Ольга Левченко пишет: «Сайнс-арт демонстративно выходит за рамки традиционного понимания как искусства <...>, так и науки. В качестве материального субстрата <...> сайнс-арта выступают новейшие технические средства и технологии <...>»¹⁷⁰. Из этого следует, что отличительными чертами инсталляций, созданных в этом направлении, являются высокая технологичность и использование разнообразных научных концепций.

Например, роботическая инсталляция, созданная художником Д. Каваргой «Поглощающий концепты. Саморефлексирующий мистификатор Сокала» (2017) [Ил. 71]. По задумке автора работе «предлагается „взглянуть“ на лист с текстом». Встроенный интеллект

¹⁷⁰ Левченко О.Е. Освоение природы средствами сайнс-арта : «естественное» и «технологическое». Дисс. на соискание учёной степени канд. наук. М., 2016. С. 3–4.

позволяет инсталляции распознавать разнообразные лексические и морфологические связи. «Чем насыщеннее текст, тем дольше и разнообразнее активность. Наиболее оживлённые фрагменты в какой-то момент выстреливают цветную яркую жидкость»¹⁷¹. То есть художник проводит своеобразный научный эксперимент, как машина со встроенным интеллектом будет реагировать на текст. При этом краски, которыми выстреливает работа, не олицетворяют определённые «эмоции», их задача — создать сложносочинённую палитру, которой и являются множество современных научных и художественных концепций.

Роботическая саунд-инсталляция художника Дмитрия Морозова (псевд. ::vtol::) “*Silk*” (2015) [Ил. 72] в реальном времени отслеживает рыночную активность Биткоина и Лайткоина с помощью технологии Блокчейн по отношению к основным мировым валютам. Как только курс одной из этих валют изменяется, инсталляция издаёт звук. «Пальцы»-медиаторы ударяют по одной из струн инсталляции. С помощью этой работы художник изучает влияние новых технологий на экономику. Работа достаточно многослойна, так как *silk* (англ. шёлк) — аллегория Шёлкового пути, который являлся главным торговым маршрутом древности, а также отсылает к анонимной торговой сети *Silk Road*, через которую продавали наркотические вещества, детскую порнографию и другие запрещённые вещи с помощью Биткоина.

Из вышеописанного можно сделать вывод, что инсталляция может синтезироваться с другими современными практиками и направлениями, если этого требуют нужды художника. В работах, созданных подобным образом, проявляются стилевые особенности, концепции и задачи разных жанров и направлений. В контексте таких взаимодействий могут

¹⁷¹ Из аннотации к работе на выставке “*Daemons in the Machines*”. Московский музей современного искусства. Москва, 2018.

рождаться гиперобъекты, которые понимаются как «определённая совокупность действий»¹⁷².

§ 3.2. Роль куратора в современных художественных практиках

Кураторство — явление достаточно новое сегодня в российском искусстве. Стоит ли говорить, что это связано и с тем, что выделение подобной ставки в музеях было невозможно хотя бы потому, что данная профессия не соответствовала идеологии страны: ведь «в сознании советского человека куратор — это сотрудник КГБ, закреплённый за <...> в том числе культурной институцией»¹⁷³. В современной России кураторская практика зародилась примерно в середине 1990-х гг., благодаря чему у выставок появилось авторство, а у художников — возможность работать «на проект». При этом на Западе кураторство как практика оформилось уже в конце 1960-х — начале 1970-х гг.

Профессия куратора подразумевает работу на стыке науки и творчества. Куратор сочетает в себе режиссёра и автора сценария выставки. В его задачи входит не просто создание текста-описания выставки, но и подготовка идейной базы — концепции проекта, куда впоследствии отбираются работы с необходимыми смыслами или же заказываются художнику (также могут создавать по собственному желанию).

Если для проекта необходимо создание новых или воссоздание инсталляций, то обычно под такие проекты выделяется финансирование, позволяющее это осуществить. Если же финансирования нет, то

¹⁷² Караева К. Инсталляция как гиперобъект // Художественный журнал. М. : Арт Гид, 2015. № 94. С. 136.

¹⁷³ Мизиано А. Институция кураторства в России. Заметки на полях едва ли сложившейся профессии // Художественный журнал. М.: Арт Гид, 2017. № 101. С. 59.

художники чаще всего дают старые работы или трансформируют уже готовые задумки под зал, где работа будет экспонироваться. Соответственно, куратор создаёт идеологию выставочного проекта и сам выбирает работы и авторов, которые туда войдут. И если выше описывался проект «Шерсть и картофель» художника В. Корчагина, который трансформировался под нужды разных кураторских концепций, то в данном разделе стоит упомянуть работы Т. Баданиной «Небо. Реквием» (2015).

Впервые работа демонстрировалась на выставке «Победа как новый эпос» (А. Петровичев, 2015) [Ил. 73] в Российской академии художеств. Акцент в экспозиции делался на период Великой Отечественной войны. Под экспонирование инсталляции была отдана целая стена, из которой словно выходили и парили в воздухе рубашки, сделанные из папиросной бумаги.

В 2016 г. работа была представлена в проекте «Знаки памяти» (А. Орлова) [Ил. 74], где из кураторской концепции следовало, что выставка посвящена изучению феноменов личной и персональной памяти. Исходя из экспозиционных условий, Баданина трансформировала свою работу для этого и представила её в контексте личной памяти.

Данная работа — символический рассказ о том, как мать художницы вшивала записки с молитвами в форменную одежду своего отца в ночь перед его отправкой на фронт. Со слов автора известно, что её дед верил в то, что эти молитвы помогли ему остаться в живых.

Другим примером кураторского проекта можно считать выставку «Моя прелесть. Волосы» (А. Хестанти, 2018) [Ил. 75] в Московском музее современного искусства. Проект исследует отношение художников к волосам и их значению для человечества. Часть экспонировавшихся инсталляций была создана специально для проекта. Таким образом,

куратор выражает доверие приглашённым авторам, делает их такими же исследователями выбранного вопроса. При этом Хестанти делает то, о чём пишет Х. У. Обрист в своей книге «Пути кураторства», — представляет нереализованные проекты, такой подход к делу считается наиболее интересным в силу своего коллаборативного начала.

Таким образом, кураторские концепции помогают художникам реализовать давние задумки или же включиться в процесс, предложенный куратором. Кураторские проекты могут иметь как локальный, так и глобальный характер. Вышеописанные примеры можно отнести к локальным, поскольку кураторское высказывание распространяется только на эти отдельные выставки, а инсталляции живут в них либо, чаще всего, кочуют в другие экспозиции.

Глобальные проекты могут представлять собой серию выставок. Одним из таких проектов является выставка «Боюсь» (А. Бралкова, Л. Морин, 2017) в галерее «На Солянке». «Боюсь» стало своеобразным ответом творчеству группы «4 Позиции Бруно» и проекту «Верю!» О. Кулика 2007 г. В основу проекта легла тема ужасного и тревожащего, то есть ноктюрнического. Эту тему разработал в своих трудах антрополог и философ Ж. Дюран.

Сама экспозиция наглядно представила тему мистического ноктюрна, который подразумевает жизнь как сон, плавно переходящий в смерть. А сон — ничто иное как устойчивое клише ночи. Вся экспозиция была выстроена как клише ночи: экспонаты выставлены в полумраке, часть работ подсвечена таким образом, чтобы они напоминали небесные тела, так кураторы создали ощущения пребывания зрителя во сне.

Одной из работ в экспозиции, на которую хотелось бы обратить внимание, является инсталляция О. Божко «Замкнутый круг» [Ил. 76], которая на первый взгляд представляет собой стандартное уличное

ограждение. При детальном рассмотрении становится ясно, что лента, хорошо знакомая всем по заграждениям городских реконструкций, в данном случае является рукотворным продуктом. На ней вывязаны славянские символы-обереги, притягивающие добро и богатство. Сама Божко говорит о работе так: «Бело-красные ленты на улицах говорят <...>, что вокруг много опасностей, нас всё время ограждают и предупреждают <...> внутри моей работы пусто, луч света...»¹⁷⁴. Композиция в определенном смысле напоминает сцену из гоголевского «Вия», где главный герой очерчивает круг вокруг себя, чтобы уберечься от злых ночных духов.

То есть данная инсталляция наблюдения играет на противопоставлении дня и ночи. Художница берёт тревожную, пугающую тему, в которой находит положительные моменты.

Другим примером глобального кураторства можно назвать междисциплинарный проект В. Мизиано «Удел человеческий», рассчитанный по протяжённости на семь сессий. Каждая из них имеет свою центральную тему, проблематику которой освещают как исследователи, так и художники.

Первые две выставки сессий имели названия «Человеческое сродство» (2015) и «Не думаешь ли ты, что пришло время любви» (2016), третья же получила заглавие «Дом с привидениями» (2017). В сопроводительном тексте к выставке Мизиано пишет: «Мотив привидения, видения или призрака для европейской культуры неотторжим от опыта памяти и исторического сознания. Ведь „крот истории“, ставший для западной философии от Гегеля и Маркса до Жака Деррида метафорой становления истории, восходит к шекспировскому „Гамлету“, в котором главный герой, услышав идущий из-под земли голос своего покойного

¹⁷⁴ Божко О. Переписка в Facebook от 03.12.2017.

отца, восклицает: „Ты славно роешь, старый крот!“ И вскоре, как известно, мертвый король призраком являет себя сыну, неся ему правду о сокрытом прошлом и взывая к отпущению в настоящем»¹⁷⁵. Соответственно, художникам, участвовавшим в проекте в рамках этой сессии, было предложено порассуждать на тему призраков, духов и т.п. Выставка находилась в контексте всей сессии, которая имела название «Время и смыслы. Травма, память, забвение, знание». Исходя из этого, куратор выбрал или попросил создать работы, которые бы соответствовали данной тематике.

Выставка начинается с саунд-инсталляции, отсылающей к общественно-политической истории: «Монумент памяти идеи Интернационала» (2010) [Ил. 77, 78] Н. Цвияновича (Хорватия). Работа сочетает в себе как камерную, так и монументальную форму. Камерной частью является маленькая музыкальная шкатулка, которая располагается в экспозиции. Когда кто-то из посетителей решит покрутить ручку шкатулки, начинает звучать «Интернационал», он передаётся микрофоном на динамики в другом помещении, где его также подхватывают уже другие микрофоны, и благодаря такой множественной «перезаписи» узнаваемая мелодия трансформируется в шум. Так художник обыгрывает идею памяти поколений. То есть для тех, кто жил при коммунизме, мелодия имеет ясное, чёткое очертание (своеобразная метафора травмы), для тех, кто не застал этого режима, звук теряет свою форму, его очертания смазываются, они становятся неким отголоском истории.

Другая инсталляция, связанная с непосредственной травмой, которая, как привидение, преследует человека всю жизнь, стала работа Л. Тишкова «Умань» (2016) [Ил. 79]. Она основана на фрейдовском понятии

¹⁷⁵ Мизиано В. Дом с привидениями // Удел человеческий. Сессия III. М., 2017. С. 6.

«вытеснение», объясняющем способность человеческого разума намеренно забывать травмировавшие его события.

Работа Тишкова повествует о его отце, который в 1941 г. оказался в Уманском котле, где были взяты в кольцо 6-я, 12-я и 26-я армии Южного и Юго-Западного фронта. После взятия в плен отец автора был освобождён американскими войсками только в 1945 г., после чего смог вернуться домой. При этом герой произведения не рассказывал о событиях, пережитых им, возможно, из-за подписки о неразглашении, данной НКВД, или же из-за вытеснения случившегося из собственной памяти.

Тишков, создавая эту работу, пытается восстановить события 1941-го, чтобы отчасти воссоздать память об этом. Стоит отметить, что каждый элемент инсталляции имеет собственную, сакральную для художника символику, вписанную в контекст кураторской концепции. То есть Тишков, как и другие авторы, прорабатывает тему общечеловеческой травмы, переросшей в образ призрака.

Тему выставки формирует именно куратор. И она может быть какой угодно, к примеру, куратор может выбрать феномен, связанный с изучением транспортного средства. Об этом можно судить по экспозиционному проекту московского куратора В. Пацюкова «Прибытие поезда». В экспозиции представлены две инсталляции, которые благодаря способу их репрезентации достаточно просто определить как «русские». Первая работа – инсталляция художника А. Бродского «Дорога» (2010) [Ил. 80].

Как отмечено в брошюре к выставке, данная инсталляция носит достаточно личный характер. Она «интегрирует в себя пространство личной жизни человека и одновременно определяет его путь, маршрут его

судьбы»¹⁷⁶. Элементы, использованные в работе, отсылают зрителя к узнаваемому образу российских поездов, где всегда присутствуют стаканы в подстаканниках и сахар-рафинад. Работа является клише российского стандартного плацкартного вагона, это ощущение усиливается с помощью строгого архитектурного ритма, который придаёт данному явлению монументальную значимость.

Другая работа, выполненная художником С. Филатовым, — саундинсталляция «Цельнометаллический вагон» (2014–2016) [Ил. 81] погружает зрителя в «мир» поезда, делает его своеобразной шестерёнкой, существующей в пространстве звуков. Работа находится в отдельном тёмном помещении, где на стенах располагаются звуковые колонки — каналы инсталляции. У дальней стены расположен *punctum*¹⁷⁷ инсталляции — включённый торшер. Именно благодаря ему тотальная инсталляция Филатова получает некий камерный отзвук. Зритель может чувствовать себя буквально как дома в данной среде.

Звуковое полотно работы выстроено по принципу коллажа: каждый канал лаконично вплетается в общую канву в нужный момент. Это создаёт некое ощущение пространственного объёма, скульптуроподобности саундинсталляции.

При этом подобные ходы можно использовать далеко не в каждом типе выставок, так как не все из них предполагают оригинальное авторское высказывание. В своём труде «Пять лекций о кураторстве» В. Мизиано приводит основные типы выставок, определяемые как:

¹⁷⁶ Прибытие поезда. М., 2018. С. 40.

¹⁷⁷ Термин Р. Барта.

историко-художественная¹⁷⁸, тематическая¹⁷⁹, репрезентативная¹⁸⁰, персональная, экспериментальная¹⁸¹, мегавыставка¹⁸². Особенно интересными и важными для художников из приведённой типологии являются тематическая, персональная, экспериментальная, возможно, мегавыставка, потому что в них в наибольшей степени видна фигура художника. Соответственно, для такого рода выставок могут создаваться пространственные инсталляции, которые будут отвечать концепции проекта. Примером может послужить выставка «Блуждая внутри» (2018) в московской галерее «Культпроект». Кураторы Ю. Манусевич и И. Солнцева предложили художникам Е. Гору и П. Перевезенцеву «приоткрыть специфику творческих подходов, показать мир, заключённый в книге, и саму книгу как мир <...>»¹⁸³. Благодаря подобной концепции каждый из авторов создал по пространственной инсталляции, где были отображены его творческие методы. Так, в одном зале зритель

¹⁷⁸ «<...> историко-художественная выставка — носит наиболее академический характер и поэтому чаще всего осуществляется на территории музейной или иной публичной институции, по её инициативе, силами её коллектива и, возможно, при участии крупного специалиста, куратора или историка искусства. Такая выставка оправдана, если в её основу положено научное исследование, которое находит своё выражение в сопровождающих выставку публикациях, конференциях и т.п.». См.: *Мизиано В.* Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 114.

¹⁷⁹ «Что касается тематических выставок, то их особенности во многом совпадают с теми, что присущи выставкам историко-художественным. Здесь также <...> оправданно ждать выстроенного нарратива, опирающегося на исследовательскую работу и строго задающего экспозиционный ряд. Предполагается, что тематика подобных выставок выражается в некоей интеллектуальной дискуссии, которая может быть как чисто профессиональной, так и общедоступной». См.: *Мизиано В.* Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 116.

¹⁸⁰ «Жанр репрезентативных выставок представлен в российском контексте необычайно хорошо. Речь идёт о выставках, приоритетными для которых являются не концепция или исследование, а, в первую очередь, предъявляемый художественный материал. Обычно выставки репрезентативного характера представляют искусство какого-нибудь региона или поколения, вида или жанра <...>». См.: *Мизиано В.* Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 118.

¹⁸¹ «Репрезентативность — основное свойство экспериментальных (или лабораторных) выставок. Именно в этом жанре кураторы и художники подвергают осмыслению и переосмыслению язык кураторской практики <...>». См.: *Мизиано В.* Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 126.

¹⁸² «Мегавыставка — это не просто большая выставка <...>. <...> от неё ждут максимальной географической представленности, способности продемонстрировать наиболее актуальные художественные тенденции, яркой авторской концепции и сопутствующей выставочному показу дискурсивно-издательской программы». См.: *Мизиано В.* Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 128–129.

¹⁸³ Сайт галереи «Культпроект». URL: <http://kultproekt.ru/proekti/48123062018165700553/> (дата обращения: 20.09.2018).

погружался в урбанистический мир Е. Гора, наполненный алхимическими символами и знаками, а в это же время в другом пространстве П. Перевезенцев представлял свой концепт абсурдизма и археологии Капысы (мира, разрушившего самого себя после переусложнения), изучением которых художник занимается долгие годы. То есть в основу экспозиции лёг некий дискурс, позволивший художникам реализовать свои пространственные идеи. В мегавыставках, такой возможности может и не быть, поскольку в подобных проектах главенствует куратор, чья задача чаще всего заключается в том, чтобы вписать в свою концепцию уже существующие работы. Об этом можно судить по масштабному проекту музея современного искусства «Гараж» «Триеннале российского современного искусства» (2017). Выставка имела кураторскую группу, которая в течение года отбирала работы и вела исследования в различных городах России. Конечно, в экспозиции было представлено достаточно много инсталляций, но все они уже существовали до этого выставочного проекта.

Из вышеописанного следует, что кураторские практики являются важной частью в создании и репрезентации инсталляционного искусства. Такое явление также является событийным, поэтому вполне соответствует задачам инсталляции. Несмотря на это, стоит уделять внимание работам, кочующим из одной экспозиции в другую, потому что их прочтение может трансформироваться исходя из той идеи, которую кураторы закладывают в выставку. Благодаря этому можно выделить темы, интересующие российских авторов. Поднимаемые ими вопросы и затрагиваемые проблемы способствуют узнаваемости российских работ в мировом художественном сообществе.

§ 3.3. Система образов российской инсталляции

Так как инсталляция имеет концептуальное начало, то, соответственно, подобного рода работы художников часто требуют аннотирования, а порой и разговора с самими создателями произведений. Поскольку внутри художественной формы отсутствует чёткая система символов, характерная для живописных полотен в определённые периоды (иконопись, ванитас и т.д.), при анализе работ мы будем опираться на авторскую мифологию и субъективное прочтение той или иной темы. Это может выражаться как в перепрограммировании существующих произведений, так и в утилизации образов и многом другом.

Одним из частых явлений в российской инсталляции стало усиление одной из старых тем с помощью её инсталлирования, то есть придания камерной работе монументального звучания. Примером может послужить уже упомянутая в § 2.6. работа Д. Гутова «Над чёрной грязью» [Ил. 82], демонстрировавшаяся в галерее «Риджина» в 1994 г.

В этой работе была использована концепция перепрограммирования уже существующих произведений, описанная Н. Буррио в произведении «Постпродукция. Культура как сценарий: искусство перепрограммирует современный мир»¹⁸⁴. Художник делает возможным возвысить до произведения искусства как предмет быта из своего прошлого, так и обычную грязь. При этом в обоих случаях автор дефункционализирует то, что он представляет зрителю. Гутов в некотором смысле делает узнаваемые советские образы декоративно-прикладного искусства частью своего творческого высказывания. Сам автор намеренно дистанцируется

¹⁸⁴ Буррио Н. Постпродукция. Культура как сценарий: искусство перепрограммирует современный мир / Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 117-205.

от своего произведения, давая возможность зрителю самостоятельно разгадать скрытую в инсталляции загадку.

Другой важной темой для авторов является использование клишированных образов в своих произведениях. Наглядной в этом случае является видеоинсталляция группы ПРОВМЫЗА «Три сестры» (2006) [Ил. 84]. В сопроводительном тексте к работе авторы пишут: «Одна из современных художественных интерпретаций чеховской пьесы „Три сестры“, суть которой заключается в перформативной поведенческой стратегии трёх маленьких девочек, балансирующих на большой высоте.

Подобно трём сёстрам из чеховской пьесы, дети стоят перед выбором. Но право выбора оказывается иллюзорным. Они вынуждены сделать шаг вперёд, так как физически устоять невозможно.

Всё должно закончиться драмой.

Но только это театр»¹⁸⁵.

Исходя из описанного, можно считать, что работа отчасти является неким перформансом — отсылкой к театральному действию. Но в силу того, что в инсталляции демонстрируется закольцованное видео, в котором нет места какой-либо импровизации, стоит сделать вывод, что работа отсылает к мыслям В. Беньямина о разнице театра и кинематографа. При этом в репрезентации инсталляции считывается нарочитая театральность.

Работа экспонируется всегда над верхней частью дверного проёма. Таким образом, у зрителя создаётся ощущение, что герои видео прыгают буквально в пустоту. Но, поскольку работа помещена в так называемое безопасное пространство галереи или музея, не возникает ощущения

¹⁸⁵ Из аннотации к работе на выставке «Искусство 2000-х». Государственная Третьяковская галерея. Москва, 2018.

неописуемого ужаса, как если бы эта ноктюрническая инсталляция наблюдения была представлена в виде акции или перформанса.

При этом группа изначально занималась экспериментальным кино, а известность им принесло участие в 51-й Венецианской биеннале (2005), где они представили работу “*Idiot Wind* (Волшебный ветер)” [Ил. 85]. Участники группы отметили, что не вкладывали каких-либо подтекстов в свою инсталляцию (зрители сами их искали и придумывали, к примеру «ветер перемен», который можно было связать с развалом одного строя и созданием нового). Проект ПРОВМЫЗЫ — «чистый эксперимент, целью которого было создать искусственную среду и понять, как человек будет чувствовать себя в этом пространстве, как будет на него реагировать»¹⁸⁶. С одной стороны, художники дают работы без каких-либо видимых подтекстов, о чём они прямо заявляют, с другой стороны, зрители считывают возможные клишированные образы за неимением подтекстов, обозначенных авторами. Благодаря подобному ходу рождается дискуссия, которая становится неотъемлемой частью инсталляционной формы. Соответственно, частью общей эстетики и стратегии авторов является и аспект диалога, существующий практически во всех инсталляционных работах.

Важной частью инсталляционного искусства также становится репрезентация персональной мифологии каждого художника. Во многом это связано с влиянием творчества Й. Бойса. Его стратегия «художник-шаман» вдохновила многих российских авторов и стала отправной точкой для создания собственной мифологии.

Можно предположить, что работу с данной тематикой начал художник В. Захаров, который создал серию фотографий «Слоники» [Ил.

¹⁸⁶ Галина Мызникова и Сергей Проворов: «Мы были морально не готовы участвовать в биеннале» // Артхроника. М., 2005. № 3–4. С. 103.

86], изображающую взаимодействие Захарова с клише советской квартиры — слониками из серванта.

Одним из самых ярких примеров в данном контексте можно назвать творчество И. Кабакова, точнее, его миф, построенный вокруг образа коммунальной квартиры. Некоторые из работ автора выросли из серии графических альбомов «Десять персонажей» в одноимённую серию инсталляций. В ней Кабаков представляет зрителю героев (они всегда остаются за кадром), которые вели некую деятельность в коммуналке. Среди них — «Человек, улетевший в картину», «Человек маленького роста», «Человек, который никогда ничего не выбрасывал», «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» и др. Каждая работа — отдельная, изолированная история внутри общего пространства. Зритель видит лишь доказательства жизнедеятельности кабаковских персонажей, но не их самих. Для художника важно сохранить тайну своих героев. Но, учитывая их связь с графическим циклом, можно предположить, что все они умерли.

В этой серии для Кабакова крайне важен ноктюрнический окрас, так как его персонажи не могут существовать в том мире, который им предлагает автор. Факт их условного ухода из жизни в определенном смысле придаёт оттенок героичности их персонам. Их деятельность — тот образ, который остаётся в памяти зрителей, демонстрация самих персонажей совершенно необязательна.

Тема памяти достаточно явно представлена в работе Леонида Тишкова «Сублимация памяти. Три ступени» (2016) [Ил. 87]. Работа представляет три фотографии, отпечатанные на ткани и подвешенные под потолком. От каждого изображения тянется условная нить, которая потом соединяется в один общий коврик.

В аннотации к работе приводятся слова художника: «Если память обозначить, как вещество воспоминания, то его возгонка или сублимация превращает память в пар или почти невидимый эфир. Тонкие нити невидимых связей пронзают три фотографии, разделённые временем и пространством. Можно предположить, что девушка с последней фотографии выросла и стала учительницей на средней, а ученица со средней стала учительницей на первой фотографии. Скорее это не так. Фотография, сделанная в Москве в начале двадцатого века, каким-то образом связана с довоенной фотографией, найденной мной, в Нижнем Новгороде, а фото конца 60-х гг. уральских учеников связано с предыдущими. Но я разрываю ткань времени, овеществляя забытые, чтобы связать коврик, круглая форма которого говорит нам о вечности. В ней нет лиц, а только мерцание растворенного вещества. Так происходит сублимация памяти, объединение материй, что примиряет нас с неизбежностью забвения и эфемерности бытия»¹⁸⁷.

Зритель в этом случае может быть лишь безмолвным наблюдателем взаимодействия реальных снимков с миром фантомов, который выстраивает художник. Данная инсталляция представляет интерес тем, что внутри неё соединяются феномены как личной памяти (на одной из фотографий запечатлена мать художника), так и социальной, поскольку все три снимка являются школьными фотографиями — неотъемлемым документом в жизни каждого школьника.

Схожая стратегия прослеживается в работе екатеринбургской художницы Кристины Горлановой «По женской линии» (2013) [Ил. 88, 89]. В своей работе автор изучает взаимоотношения матерей и дочерей с нескольких точек зрения: внутрисемейные и отношения, диктуемые

¹⁸⁷ Из аннотации к работе на выставке «Знаки памяти». Российская государственная библиотека искусств. Москва, 2016.

социумом, поколенческие связи. Для репрезентации выбранной темы Горланова использует узнаваемое клише российской культуры — матрёшку¹⁸⁸. Таким образом она обозначает архетип женщины-матери. Структура работы схожа с иконостасом¹⁸⁹: верхний ряд — крупные матрёшки, можно сравнить с праотеческим рядом. Автор делает акцент на внешний вид деревянных кукол — их одежды богато декорированы, образы яркие, запоминающиеся, но есть необычные утраты лиц. То есть эти фигуры являются своеобразными столпами, важными социальными проекциями. Соответственно, социум даёт нам некий символ, образ для подражания, а мы ищем ему применения в своей повседневной жизни, потому что этот образ играет глобальную обобщающую роль. Второй ряд можно сравнить с праотеческим рядом. В отличие от первого ряда все черты лиц матрёшек сохранены, но декор одежд упрощён. Образ более стабилен и знаком автору, его можно отнести к поколенческому аспекту работы. Третий, нижний, ряд символизирует внутрисемейные отношения. У кукол полностью исчезает декор одежд, остаются только лица. Это общий взгляд на работу. Под парящими матрёшками лежит зеркало. В нем видно, что на дне каждой из кукол нарисован портрет женщины, которую художница отождествляет с определённой куклой, это портреты всех представителей женской линии автора: от прабабушки до дочери.

Московский художник В. Корчагин создаёт инсталляцию «Московская мыловарня» [Ил. 90], основой для нее стала работа «Мыловарня на паях» [Ил. 91] из его графической серии «Биномы»¹⁹⁰, концепция которой строится на дуальном устройстве мироздания.

¹⁸⁸ Куклы прикреплены к стене с помощью металлических штырей, поэтому возникает ощущение, будто бы они парят в воздухе.

¹⁸⁹ В отличие от иконостаса в работе Горлановой присутствует всего три ряда, поэтому анализ произведения будет основан на данном факте.

¹⁹⁰ «Происхождение биномов связано с древней апокалиптической традицией. В различных религиях и верованиях демонические силы обладают дуалистической сущностью. Сакральная лингвистика обнаруживает в коранической традиции демонические биномы Йаджудж и Маджудж, а также солярные

Инсталляция стала попыткой автора сделать из двухмерного изображения пространство, куда зритель мог бы войти. Персонажи, используемые им в работе, анонимны. В отличие от графической работы, где художник намеренно лишает моделей лиц, в инсталляции он использует образы женщин из альбома по белорусскому национальному костюму. Эти люди — симулякры. Автору совершенно не важна их история, место рождения, род занятий. Груда мыла, являющаяся смысловым центром работы, играет роль предмета, призванного укрепить «биномное» начало. Как говорит сам художник, мыло является «честным, простым» продуктом, который можно поместить в любую среду и наделить множеством функций.

Работа в каком-то роде является инсталляцией действия. Художник использует в монтаже зеркала, делающие зрителя таким же биномом, как и все персонажи инсталляции.

Другой пример использования личной мифологии с опорой на феномен памяти — работа А. Ханькова (Ижевск) «Камень» (2017) [Ил. 92]. На первый взгляд она довольно проста по своему наполнению: в стену вмонтирована деревянная рука, на которой лежит кирпич, под кирпичом находится бочка, куда капает жидкость. Деревянная рука выполнена в узнаваемой для Ханькова манере стилизованных форм, которые можно наблюдать в христианской культуре. Таким образом, автор обращается к памяти поколений, использует узнаваемое клише, «валюту», знакомую

биномы АТАШ-ДУД и АЛИ-ЛАЛ. В Ветхом Завете известны Гог и Магог, в буддизме — Ядуд и Мадуд. В славянской языческой мифологии встречаются Чудо-Юдо и Сивка-Бурка.

В советской демонологии помимо канонических — Ленин-Сталин, Народ-Партия — были и фольклорные: Тяни-Толкай — символ невозможного действия, и Мальчиш-Кибальчиш — мятежный демон, борец за утопическую реальность.

В новейшее время роль демонических биномов возложена на Кока-Колу и НЕФТЕГАЗ, первый из которых является символическим субстратом глобализации, второй — подземный джин современной энергии, поработавший собственного освободителя. В данном издании автор предлагает наличие альтернативных биномов, не относящихся ни к одной из перечисленных демонологий. Это биномы немотивированных ситуаций, демоны чистого действия, обладающие силой простого знака. В их числе — Махром и Помпона, Хозяин и Хозяйка, Шарик и Шурик и др.» — текст В. Корчагина к серии «Биномы».

зрителю. Но, по замыслу автора, из камня капает самогон — прямоком в рот существу, живущему в бочке. Соответственно, художник создаёт новый миф, сказку, которой делится со зрителем.

Помимо персональной мифологии в российской инсталляции достаточно ярко представлена тема истории. Авторы рефлексиируют на самые разные важные моменты российской истории. Это могут быть феномены как популярной культуры, так и локальной, события, отражённые в этих работах, могут быть и радостные, и трагические.

Подобной инсталляцией является работа Ирины Кориной «Припев» (2014) [Ил. 93]. Автор отсылает зрителей к 1990-м гг., когда люди получили возможность осуществить то, о чём мечтали в советское время: поездки за границу, покупки дорогих машин и т.п. Художница помещает эти объекты-мечты в инсталляцию, предполагая, что зрители будут их носить как лозунг на демонстрации. При этом основная часть работы — это китчевые клише поп-культуры 90-х в России, образы которых в определенном смысле заразительны и крутятся в голове, как припев очередного хита. Инсталляция отсылает к недавнему времени, которое зрители могут идентифицировать с собой в силу того, что большинство из них лично застали этот временной отрезок. Соответственно, инсталляция Кориной становится отправной точкой для множества дискуссий об обозначенном десятилетии. Кто-то вспомнит о том, что они были «лихими», кому-то это время навеет положительные ассоциации. В любом случае художник выступает в роли документалиста, представляющего зрителю некий симулякр истории, трактовка которого может быть совершенно разной. Создание подобной работы становится неким смысловым итогом определённого исторического промежутка для целой страны. То есть человек практически из любого региона России способен считать, какое именно клише предлагается.

Работа Владислава Ефимова «Живой уголок» [Ил. 94] может послужить примером использования образа уходящей природы, отражённой в инсталляционной форме. Он создаёт сервант, состоящий из подлинных наличников нижегородских деревянных домов, фотографий бытового деревянного зодчества, а завершают композицию лотки с рассадой герани.

Художник намеренно дистанцируется от своей работы. Для него важна объективность. Ефимов демонстрирует, как старый деревянный город растворяется в новой городской среде, где уже нет места неутилитарному для современной урбанистической культуры деревянному зодчеству. Растения, расставленные на серванте, украшают этот своеобразный «мавзолей» бытовой культуры. В данной работе автор выступает в роли некоего архивиста, который собирает и консервирует осколки уцелевших нижегородских домов.

Локальная история в инсталляции представлена не только как уходящая натура. Трагические события Чеченской войны отражены в работе Аслана Гайсумова (Грозный) «Номера» (2015) [Ил. 95]. Номера в работе должны идти друг за другом, но некоторые из них отсутствуют, что указывает на то, что унесла с собой война. Так в работе возникает образ травмы, которую несёт в себе память. Достаточно прямолинейное повествование, выбранное автором, способно вызвать у зрителя самые разнообразные эмоции, что, возможно, является главной задумкой Гайсумова.

Но образы памяти и мифологии — это не всегда рефлексия на глобальные вопросы и события. Иногда в подобных произведениях считаются цитаты на более ранние работы других художников. Инсталляция «Ордер» (2011) [Ил. 96] художника Витаса Стасюнаса, по замыслу автора, — «пустое, чистое пространство: в котором нет

ничего»¹⁹¹. Сама по себе работа представляет интерьер некой квартиры, где остались следы, тени от вещей, которые её когда-то наполняли. Из авторской аннотации следует, что: «<...> название <...> „Ордер“ отвечает буквально всем значениям: это „ордер на арест“, „ордер на квартиру“, „архитектурный ордер“, „ордер как порядок“»¹⁹². Безусловно, Стасюнас закладывал все эти смыслы, но также можно отметить, что данная инсталляция является очевидной цитатой «Комнат» Ирины Наховой. И если работа Наховой олицетворяла некий портал, через который осуществлялся переход из одного мира в другой, то «Ордер» можно назвать своеобразной тоской по ушедшему миру, его призраку. Ведь фантомы, внедренные в тело работы, каждый дорисовывает для себя сам, таким образом, эта реплика становится коллективной фантазией.

Помимо рефлексивной и мифологической тематик, в инсталляции также представлена и остросоциальная направленность. Подобные работы могут иметь политический окрас, быть связанными с социальным явлением и т.п. Такого рода работы важны для инсталляционного искусства по двум основным причинам. Во-первых, политическое искусство всегда наиболее остро реагирует на события в социуме и стране. Благодаря этому исследователи могут выявить негативное или положительное влияние той или иной реформы, военного вторжения, режима власти. Во-вторых, это самые универсальные темы. Работы такого характера создаются в любой точке мира, соответственно, политические и социальные инсталляции входят в ранг не только современного, но и актуального искусства, если они создаются «на злобу дня».

Сегодня понятие политического искусства чаще связывают с искусством акции или перформанса. Конечно, это не говорит о том, что

¹⁹¹ VII Всероссийский конкурс в области современного визуального искусства «ИННОВАЦИЯ». М.: Государственный центр современного искусства, 2012. С. 52.

¹⁹² Там же.

другие художественные практики не могут выражать определённых убеждений художника, к примеру, ранние видеоартистские работы в Ирландии имели острый политический подтекст. Если говорить о художественной инсталляции, то стоит обратить особое внимание на её фантомный характер, который можно сравнить со скоротечностью политической акции или митинга.

В определенном смысле политической работой можно считать знаменитую тотальную инсталляцию Ильи Кабакова «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1985) [Ил. 43]. Первая половина 1980-х в России — это еще время застоя, периода, описанного многими как «болото», в котором, казалось, уже никогда ничего не изменится к лучшему. Однако в это время становится возможен выезд за границу, чем пользуются многие художники, которые фактически эмигрируют. Из инсталляции Кабакова понятно, что его персонаж долго готовился к этому поступку, на стенах видны чертежи аппарата, отправившего закадрового героя в пункт назначения из мира коммунальной квартиры, который является центральным мотивом в творчестве художника. То есть в данном контексте коммунальную квартиру можно рассматривать как продукт режима некогда существовавшего государства СССР, точнее, как некое государство внутри государства. И в каждом государстве существуют согласные и несогласные с политическим строем. Если же подразумеваемый строй имеет тоталитарный характер, то, скорее всего, его граждане пойдут на всё, чтобы сбежать, исчезнуть из этого государства, при этом им не всегда будет важно куда, главное — сбежать. Исходя из этого, можно сделать вывод, что один из контекстов этого многослойного произведения связан с феноменом бегства, жажды свободы любой ценой. Конечно, подобную инсталляцию сложно назвать

острополитической, но в 1980-е гг. данная работа была «на злобу дня», так как её мифология отражала мысли и страхи многих людей.

Примерно в это же время, в 1989 г., художник Андрей Филиппов создаёт инсталляцию «Тайная вечеря» [Ил. 97], которая одновременно трактует один из важнейших библейских сюжетов и является рефлексией на «красный террор»¹⁹³, а также на разрушающийся социалистический строй. В своей работе автор демонстрирует зрителю лишь стол, накрытый красной скатертью, на столе стоят тарелки, вместо приборов — серпы и молоты, но участников самой вечера нет. Из-за этого возникают вопросы, почему именно все эти люди отсутствуют и кем они могут быть. Может быть, они не хотят быть признанными, поэтому художник прячет их от зрителя, может быть, их уже нет в живых. То есть Филиппов предлагает ситуацию «открытой картины», где каждый зритель может стать соавтором художника, внести свои смыслы в работу. Автор создаёт ситуацию саспенса, где каждый может быть частью этого статичного инсталляционного действия, которое неким образом граничит с перформансом. Эта тонкая грань видна благодаря тому, что автор заложил в своё произведение элементы как инсталляции действия, так и инсталляции наблюдения, что породило интересный симбиоз, создало микромир, обитатели которого являются некими эфемерными образами.

Конечно, рефлексия на социалистический строй не является единственной темой в политической инсталляции, хотя её и можно отнести к заглавной. При этом существуют работы, которые делают акцент на актуальных вопросах и проблемах российского социума. При этом нередко подобные инсталляционные работы имеют и исторический контекст, а также перформативную основу. К таким инсталляциям можно

¹⁹³ Официальный сайт музея «Эрарта» // Андрей Филиппов. URL: <https://www.erarta.com/ru/museum/collection/artists/detail/author-00707/> (дата обращения: 19.09.2018).

отнести работу Творческого объединения «Наденька» (ТО «Наденька», г. Омск) «С праздником! Всех прав!» (8.03.2016) [Ил. 98]. Инсталляция отображает основную линию творчества группы, а именно — феминистическую концепцию. Описываемая инсталляция-акция была представлена в виде бельевой верёвки с подвешенными на неё предметами женского гардероба и домашней утвари, на каждом из них были вышиты годы, в которые женщины получили права на аборт, пособие по материнству, «быть избранной и избирать» и т.п. При этом на самой большей части инсталляции группа оставляет вопросы — о том, когда женщины получают права на однополые браки, обеспеченную законодательством защиту от домашнего насилия, оплату домашнего труда. Стоит отметить, что «С праздником! Всех прав!», как и многие другие произведения ТО «Наденька», выполнена в техники вышивки. С помощью этого приема художницы акцентируют женское, феминистское начало своего творчества. Сама работа являлась символом борьбы за женские права, и её экспонирование в одном из омских дворов именно 8 марта было своеобразным резюме этой борьбы.

В разработке определённых тем художники зачастую используют один и тот же материал или его образ. В российской инсталляции одним из таких материалов/образов является хлеб. Это может быть связано с тем, что хлеб в России стал незаменимой частью некоторых культовых и бытовых обрядов. Хлеб и хлебопечение являются важной частью народной культуры, что, безусловно, нашло своё отражение в современных художественных практиках.

Хлеб как материал использовал в своей инсталляции «Молельщики» (2016) [Ил. 99] художник Андрей Кузькин. Каждая фигура в инсталляции была создана из хлебного мякиша. Сам Кузькин говорит о работе так: «Хлеб для меня — это символ человеческого тела. Православная

христианская традиция, внутри которой я, так или иначе, нахожусь и которая повлияла на моё сознание, подразумевает отношение к телу как к тюрьме души. Да и к миру — как к временному заключению. Смерть в данном случае является освобождением из этого плена/заключения. Соответственно, тюремная традиция лепки из хлеба как нельзя лучше иллюстрирует это отношение к действительности»¹⁹⁴.

Инсталляция представляет своеобразный иконостас, со множеством ячеек, куда помещены фигурки молельщиков, обращённый к зрителю. То есть художник будто бы меняет традиционную ситуацию, где человек обращается к иконе за помощью. В данном случае произведение искусства как будто бы просит у зрителя помощи, так как верит в его существование.

Другая работа с использованием хлеба как медиума — инсталляция Леонида Тишкова «4 мая 1953. Дома скитальцы» (2008) [Ил. 100]. Художник представляет зрителю заснеженный пейзаж, где «тени детей мечутся» среди домов-буханок. Автор показывает зрителю некий иллюзорный мир, мир сновидений, отсылающих к далёкому прошлому, где чёрный хлеб и соль символизируют, в его понимании, дом, место, где он родился в этот день и год.

В противовес Кузькину и Тишкову работа Анатолия Осмоловского «Хлеба» (2003-2006) [Ил. 101], которая также обыгрывает тему хлеба, создана иначе. Автор говорит, что хлеб как материальный объект ему интересен тем, что в его структуре нет ни одного повторяющегося отверстия. Соответственно, для этой работы «хлеб» создавался не из муки, а из долговечных материалов.

Для воплощения «хлебной» идеи художник использует образ иконостаса. Подобный художественный жест может трактоваться

¹⁹⁴ Из аннотации к работе на ярмарке современного искусства “COSMOSCOW”. Гостиный двор. Москва, 2016.

многими как метафора Тела Христова. Для автора было важно соединить авангардные и иконописные традиции в рамках одного произведения. Это выражается в скупости цвета и лаконичности выбранных форм.

К другим образом, отражающим явную «русскость» можно причислить берёзу. Это внутрикультурное клише, с помощью которого многие россияне идентифицируют свою страну. Многим этот образ известен по работам художника Николая Овчинникова, участника группы «Среднерусская возвышенность».

В настоящее время с темой «русскости» и национальной идентичности работает молодая художница Катерина Серьёзная, примером может послужить её инсталляция «Белый шум» (2018) [Ил. 102]. Так как Серьёзная окончила отделение художественного стекла МГХПА им. С. Г. Строганова, то постоянно обращается к этому материалу, что не совсем характерный приём для художественной инсталляции в России. Художница стремится продемонстрировать некую системную ошибку — компьютерный «глюк» — с помощью зеркал или линз в своих произведениях. Это мы также можем наблюдать в инсталляции из стеклянных кубов «Азбука» (2019) [Ил. 103]. Здесь Серьёзная собрала все слова и образы, которые, по её мнению, могут отождествляться с Россией. Например, буква «Т» — тоска, слово спрятано за берёзами. Чтобы прочесть слово, кубик должен быть расположен на уровне глаз, а зритель иметь возможность искать фокусную точку, чтобы прочесть спрятанный текст.

В инсталляции «Коннектор» (2020) [Ил. 104] Мити Гранкова, являющейся устройством для частного общения, использован ковёр — важный элемент интерьерного декора в Советском Союзе. Работа представляет вытянутый деревянный ящик с двумя отверстиями снизу, зрители должны просунуть свои головы для общения друг с другом (важно

заметить, что работа предполагает общение двух людей одновременно). Внутри ящик как раз обит типичным ковром, который мог висеть на стене какой-нибудь «хрущёвки», выполняя функцию утеплителя и шумоизолятора. Работа интересна тем, что без участия в одно и то же время двух людей невозможно испытать, то, что художник заложил в работу, — атмосферу приватного, безопасного в публичном пространстве музея или галереи. Также тут можно считать некий намёк на виртуальную реальность, так как зрители, воспользовавшиеся этим устройством, могут стать авто-кураторами этой работы — вообразить какие-то миры, пространства ситуации. При этом в работе, вероятно, присутствует и высмеивание устройств виртуальной реальности, которые всё чаще используются в музейных пространствах. То есть за счёт советского клише — ковра — Гранков создаёт сложное многослойное произведение со множеством подтекстов, используемый художником образ вряд ли считается человеком, который незнаком с объектом быта, который выбрал для инсталляции художник.

Конечно, помимо чётко узнаваемых типичных российских тем современные авторы обращаются к международной тематике. Одной из подобных острых тем для Европы и США можно обозначить тему зависимости от гаджетов и социальных сетей.

К ней обращается довольно много художников в связи с тем, что Интернет, с одной стороны, упростил общение между странами и континентами, с другой стороны, из-за активного внедрения электронных устройств в быт человек стал достаточно изолирован, погружён в «синий экран».

Видеоинсталляция Александры Митлянской “Face Book” (2016-2017) [Ил. 105] обыгрывает эту тему с помощью использования образа звёздного неба. В роли звёзд выступают реальные люди, которых художница сняла

на видеокамеру. На их лица проецируется свет, исходящий от гаджетов. Созданные автором «небесные тела» не мыслят своего существования без электронных девайсов, с помощью которых они могут узнать прогноз погоды, прочитать электронное письмо, совершить звонок. Поэтичная работа автора имеет острый социальный контекст, легко считываемый любым человеком. Символика, используемая художницей, универсальна для любой культуры, поэтому не требует некоей особенной подготовки для её осознания.

Другой считываемой в международном сообществе темой в инсталляционной практике в России и за рубежом довольно часто фигурирует тема ночи или космоса. Это может быть связано с тем, что ночное время наделено неким мистическим флёротом.

Одной из околоночных тем в инсталляции можно обозначить тему космоса. В некотором смысле ночь является порталом в космос. Эту идею высказывали ещё русские космисты. В качестве примера может послужить работа японской художницы Яёй Кусамы «Бесконечная зеркальная комната — души в миллионах световых лет от нас» (2013) [Ил. 106] — инсталляция, представляющая собой небольшую комнату, которая наполнена разнообразными светодиодами, отражающимися от стен-зеркал. Благодаря этому создаётся ощущение безграничной вселенной ночи-космоса, где человек является лишь маленькой песчинкой. С внешней стороны произведение выглядит как безликий серый куб с дверью. Зритель должен попасть внутрь, чтобы увидеть работу и вступить с ней в некое взаимодействие.

Таким образом, художница в каком-то смысле делает образ ночи сакральным. Представляет его как некий артефакт, к которому зрители направляются, словно паломники к святыне, чтобы почувствовать себя частью данной тотальной инсталляции.

Если развивать тему сакрализации ночного образа, то стоит упомянуть работу американского художника Джеймса Ли Байерса «Бриллиантовый пол» (1995) [Ил. 107]. Автор старается уйти от узнаваемых клише. В его инсталляции отсутствуют звёзды, планеты и всё то, что может прямо указывать на ночь. Так же, как и Кусамы, Байерс создаёт среду, к которой зрителю интересно прикоснуться, почувствовать себя частью её. Но в данном случае это инсталляция наблюдения. Художник заключает огромные «бриллианты» в тёмное помещение, проход в него перекрыт оградительной лентой. Направленный на кристаллы свет с потолка даёт блики на стены, благодаря чему зритель считывает образ звёздного неба, хорошо ему знакомый. При этом художник не позволяет посетителям музея или галереи прямо взаимодействовать с работой. Для Байерса важно, чтобы то, что представляет инсталляция, было схоже с прекрасной экзотической птицей, которая заключена в клетку и не принадлежит никому.

Но существует и другой способ, когда художник нарочито обозначает принадлежность ему определённого образа, например, некоего хорошо узнаваемого символа. Об этом можно судить по многолетнему проекту Леонида Тишкова «Частная Луна» [Ил. 108].

Впервые работа была показана на фестивале «Арт-Клязьма», где луна была закреплена на кроне дерева. У зрителей подобный ход рождал ощущение, что небесное тело спустилось на землю. После родилась серия фотографий о взаимоотношении художника с луной, а сам образ начал путешествовать по миру. Луна в данном случае является эстетизированным клише ночи, иноземной субстанцией, совершенно недостижимой для человека в повседневной жизни. Образ настолько прост и лаконичен, что считается как представителем профессиональной, так и непрофессиональной среды.

Одной из вариаций данной серии стала инсталляция Тишкова «Луна Де Кирико» (2011) [Ил. 109]. В работе художник демонстрирует две

половины одной и той же луны, но одна светится, а вторая нет. В сопроводительном тексте автор пишет: «В рисунке Джорджо де Кирико, созданном в 60-е годы прошедшего века, я увидел не просто общность бессознательного, во мне вспыхнула надежда. Вот оно это место, где пространство разрезается между нашим миром и небытием: там, за обыкновенной стеной нашего дома — вечный холодный космос, кусок которого, обернувшись, превращается в лучезарную луну. А в небесное тело, посетившее наш дом, течёт энергия миллионов звёзд из глубины Вселенной. И мы стоим рядом, у края вечности, становясь частью этого света»¹⁹⁵. То есть цикл представляет не только знакомый образ как нечто, чем автору хочется обладать, но и как среду, с которой ему хотелось бы себя ассоциировать. Подобный мотив есть в знаменитой инсталляции Ильи Кабакова «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1986) [Ил. 43].

По сюжету работы главный герой (мы его уже не видим) соорудил в своей комнате некое устройство, которое «способно улавливать мировые энергии». Однажды соседи обнаруживают, что кабаковский персонаж, благодаря этому устройству, буквально улетел в космос. То есть можно предполагать, что и конструирование аппарата, и сам полёт произошли ночью. Во-первых, именно ночью все соседи могли быть дома и слышать странные звуки, о которых говорится в аннотации к работе. Во-вторых, как уже было сказано выше, ночь — своеобразный портал в космос, и, вполне возможно, что герой Кабакова мог придерживаться идей космистов.

Также можно встретить работы, где образ ночи достаточно прямолинеен, но представлен как одно из состояний произведения. На прошедшей в 2017 г. первой триеннале российского современного искусства в музее «Гараж» подобную работу представил уральский художник В. Селезнёв. Инсталляция «Метрополис» [Ил. 110] была

¹⁹⁵ Из аннотации к работе на выставке «Пространство LUCIDA». Государственный центр современного искусства. Москва, 2011.

полностью создана из мусора, собранного в Нижнем Тагиле. По задумке автора, у инсталляции существовало два состояния: дневное и ночное. Дневное состояние представляло очевидное — груды мусора, разложенную в комнате, возможно, по какой-то системе. Селезнёв намеренно использовал эстетику бедного искусства, чтобы запутать зрителя. Второе — ночное состояние — раскрывало главный замысел художника [Ил. 111]. Каждый фрагмент работы был покрыт флуоресцентной краской, она не видна на свету. С помощью этого хода Селезнёву удалось воссоздать вид ночного Тагила.

§ 3.4. Российская инсталляция на мировой художественной сцене

На данный момент российская инсталляция имеет всего несколько представителей в мировом художественном сообществе. Это И. Кабаков, И. Нахова, И. Корина, Д. Пригов, Л. Тишков. Имена этих авторов можно встретить как на крупных международных выставках, так и в научной литературе. Причина, скорее всего, кроется в умелом соотношении самобытности и универсальности в создаваемых ими работах. При этом в настоящее время в России достаточно много авторов, которые достойны упоминания не только в научных исследованиях, но и в международных каталогах, а также мегавыставках. Благодаря этому у мировой общественности сложится более полная картина о современном российском визуальном искусстве, так как сегодня на Западе до сих пор знают только авангард и московский концептуализм.

Популярность Ильи Кабакова связана с его сильной персональной мифологией, выстроенной вокруг темы коммунальной квартиры. Автор достаточно просто и доступно для массового зрителя показывает типичные для советского человека ситуации, которые легко считывает

наш соотечественник, а также поймёт и западный посетитель выставки, так как используемые Кабаковым образы и ситуации им знакомы по тому, что они слышали о Советском Союзе. При этом не стоит упускать из вида тот факт, что в США долгое время существовал своеобразный заказ на темы, очерняющие, по мнению американцев, современную российскую действительность, куда Кабаков, использующий эстетику испорченной вещи, лаконично вписывается.

Ирина Нахова работает с самой разнообразной тематикой, используя вполне универсальные образы и ссылаясь на узнаваемую проблематику, как, например, забывание вещей, которое она связывает с болезнью Альцгеймера. Или видеоинсталляция художницы, где картины расплываются или трансформируются в зрителя, что указывает на то, что современный посетитель музея не заинтересован в скрупулёзном изучении классического полотна, как это сделал бы человек старшего поколения.

Леонид Тишков уже многие годы возит по миру проект «Персональная луна», который легко воспринимается любым зрителем, И. Корина делает упор на клиповость и «декорацию ради декорации». Многие инсталляции Дмитрия Пригова строятся вокруг образа всевидящего ока. То есть данные авторы представляют универсальные концепции, для понимания которых не нужно изучать историю страны и определённый пласт литературы.

Возможно, через какой-то промежуток времени интерес к российской инсталляции возрастёт, так как этот небольшой перечень не отображает существующего на сегодняшний день многообразия.

В настоящий момент в российской инсталляции можно увидеть огромный пласт универсальных тем и их репрезентации. Одной из таких тем является мистификация. Примером может послужить работа Валерия

Корчагина упоминаясь выше «История геологоразведочной экспедиции 67/67» (2013) в Екатеринбурге. Пространственная композиция стала иллюстрацией одноимённой книги, созданной художником ранее, в которой «все герои-траекты погружаются каждый в свой личный имажинэр и противостоят времени, являющемуся эквивалентом смерти, и его ноктюрническому агенту — трикстеру Сыумкев»¹⁹⁶. Внутри инсталляции находились книги с текстом. Зритель мог его прочитать и осознать, частью какого пространства он является.

Построить подобную инсталляцию где-то кроме России задача не сложная, учитывая возросший интерес к мистическим историям, основанным на реальных событиях. Главная проблема, скорее всего, заключается в некоторой боязни российских музеев и галерей представлять кого-то кроме знаменитостей.

Из предыдущего раздела видно, что российская инсталляция на сегодняшний день развивается равномерно вместе с западным искусством. Это следует из того, что российские художники на данный момент делают упор не только на советское прошлое в своём творчестве. В их работах можно встретить и цитаты классиков инсталляции.

Интерактивная телеинсталляция Аристарха Чернышёва «Окончательная настройка» (2003) [Ил. 112] — явная реплика на творчество Нам Джун Пайка. Художник говорит о своей работе, что он буквально «взял кусок информации и отсёк всё лишнее». Произведение олицетворяет достижение в области мультимедиа, но автору интересно то, что, как и философы медиа, так и современные разработчики до сих пор не смогли создать защиту от потока информации.

¹⁹⁶ Корчагин В.Н. История геологоразведочной экспедиции 67/67. М.: Креативное издательство MystificArt, 2010. 134 с.

Данная работа, является инсталляцией действия, где зритель может внести финальный штрих, а именно, ударить по поверхности телевизора и сменить один искажённый образ на другой. Таким образом, знаменитый «Дзен для телевизора» трансформируется в работе Чернышёва в нечто большее, чем тотальное телевидение, при этом по эстетике Н. Буррио Чернышёв «эксплуатирует массмедиа»¹⁹⁷. В работе российского автора скорее прочитывается тотальная ошибка системы, которая ожидает человечество.

Медиа постепенно становится неотъемлемой частью жизни человека, инсталляция как мультидисциплинарная форма искусства способна достаточно оперативно реагировать на эти изменения. Сегодня всё больше и больше медиа выделяется в отдельные формы творчества, которые также могут быть внедрены в художественную инсталляцию. Соответственно, в нашу цифровую эпоху на первый план выходит феномен «погружения» в *digital* среду, которая далеко не всегда является копией реальности, а автор в ней отсутствует в ещё меньшей степени, чем в традиционной инсталляции, состоящей из объектов.

«У понятия „погружение“ долгая история, оно неразрывно связано с искусством, архитектурой и системами символов <...> Цифровые инсталляции, как и их видеоаналоги, часто подстраиваются под определённое пространство за счёт изменения масштаба <...> Поскольку они существуют в физическом пространстве и вступают с ним в определённые взаимоотношения <...>, они всегда включают в себя подспудный пространственно-архитектурный элемент <...>»¹⁹⁸. Исходя из этого определения, стоит сделать вывод, что мир, развитие которого тесно связано с медиа, будет стараться производить подобное искусство как

¹⁹⁷ Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 122.

¹⁹⁸ Пол К. Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 71.

реакцию на сложившуюся ситуацию. При этом стоит отметить, что многие медиа-произведения порой становятся своеобразными аттракционами для всех пластов зрителей. То есть художники делают упор на зрелищность, а не на смысловой подтекст. И проблема «раздражённого зрителя», о которой писал Ортега-и-Гассет, уходит на второй план. Появляется новая — избыточная — зрелищность, которая вновь поднимает вопрос, что произведением искусства считать, а что нет.

При этом погружение — иммерсивность — может проявляться по-разному. Например, Александра Вар, часто в технике вязания рефлексировать на тему смерти матери, поэтому стремится погрузить своего зрителя в аморфный, уютный тактильный мир. Её инсталляция «Ванечка» (2018) [Ил. 113] может прочитываться как некое инопланетное существо, не характерное для нашей планеты, но его нарочитая незащищённость подталкивает зрителей трогать его, взаимодействовать с ним, пытаться погрузиться в его мир. А в сайт-специфичной инсталляции «Родовое» (2018) [Ил. 114], созданной художницей в Вышнем Волочке для дачи Рябушинских, Вар работает с локальными контекстами, которые помогают ей создать атмосферу «типичности» в её произведении. При этом сама автор отмечает, что выбор медиума ей подсказало само место — в Вышнем Волочке существовала фабрика, производившая нити и текстиль. Художница интегрирует в тело инсталляции типичные вязаные салфетки, воланы, которые могли бы висеть на шторах, то есть создаёт симулякр уюта.

Иммерсивность другого типа предполагает Лена Липатова. Художницу интересуют структуры, с которыми она работает так, как если бы это было автоматическое письмо, каким пользовались сюрреалисты, как отмечает художница¹⁹⁹. Одна из таких структур, «Структура № 3» [Ил.

¹⁹⁹ Липатова Л. Интервью в Zoom от 14.05.2020.

115], была представлена на выставке «Free Off / Освобождение» в ЦТИ «Фабрика» в 2019 г. Работа была сделана из пластиковых трубок, которые художница скрепила друг с другом, представленный вариант напоминал хижину. Зрителям предлагалось стать частью этой партиципаторной конструкции — рядом с инсталляцией лежали трубки и крепежи, которыми они могли воспользоваться. Форма хижины отсылает нас к саморазрастающемуся «Мерцбау» Курта Швиттерса, чьё творчество оказало влияние на Липатову.

Стоит отметить, что далеко не всегда липатовские структуры ведут себя таким образом. На выставке «Игры в BAUHAUS» она создала цельную сайт-специфичную инсталляцию под названием «Структура, поймавшая цвет» [Ил. 116], сделанную из деревянных шпажек и имевшую разноцветные включения, где использовались основные цвета, о которой Иоханнес Иттен говорил на своём форкурсе в Баухаусе. Форма арки, выбранная художницей, не случайна — поскольку инсталляция была расположена под сферическим сводом, то автору было важно «вписаться» в пространство так, чтобы работа и зал смотрелись цельно. При этом вид у инсталляции нарочито хрупкий, но понять то, что созданная конструкция крепка можно только оказавшись рядом с ней.

Александра Курьянова, получившая образование монументального живописца, использует данный медиум и в инсталляциях. Её инсталляция «Лицом к лицу» (2019) [Ил. 117] демонстрирует зрителям серию портретов анонимных людей, но, чтобы добраться до них, надо пройти через лес записок, которые курьяновские модели написали о себе. В этих записках каждый позировавший подробно рассуждает на тему, что ему в себе не нравится. То есть, чтобы увидеть лица «недовольных собой», необходимо буквально и метафорически погрузиться в мир их

переживаний. Так автор создаёт атмосферу, располагающую к эмпатии, авто-кураторству, которая сопутствует иммерсивной природе работы.

Для погружения зрителя в свои работы художник Шамиль Шаев использует звук, а точнее, массу звуков — какофонию. Шаев создаёт эстетику противоположную «4’33”» Кейджа, где художник показывает, что абсолютной тишины не существует, а также камерному «Произвольному доступу» Пайка. В его саунд-инсталляциях «Бидоны» (2020) [Ил. 118] и «Сны» (2020) [Ил. 119] все объекты звучат одновременно. И если в первом произведении художник работает с местным контекстом — изучает социальную память Пскова, демонстрируя ее в виде устных воспоминаний, которые одновременно звучат из всех бидонов, расставленных в экспозиции, то во второй его интересуют сны. Эта инсталляция также встречает зрителя звуковым массивом, но вид её достаточно интересен, потому что воспоминания о снах звучат не из колонок, а из микрофонов — художник специально использовал именно это устройство для воспроизведения звука, чтобы подчеркнуть сюрреалистскую эстетику, которую он использовал в работе²⁰⁰. Зритель здесь должен вслушиваться, чтобы разобраться, что ему говорят из одного из микрофонов, а для этого необходимо погружение в работу, чтобы лишние в определённый момент голоса стали только фоном инсталляции.

Наиболее явный аспект погружения связан с задействованием художниками в своих произведениях новых медиа — телефонных приложений, дополненной или виртуальной реальности, которые достаточно быстро были подхвачены такой трансмедийной синтетической формой, как инсталляция. В качестве примера стоит привести работу группы *Pomidor* (Полина Егорушкина, Мария Саркисянц) “*Fixus Pixus*”

²⁰⁰ Шаев Ш. Интервью в Zoom от 11.06.2020.

(2019) [Ил. 120]. Когда зритель заходит в зал, он видит два небольших столика, окружённых стульями, сверху на столиках стоят разнообразные комнатные растения, на стене за растениями расположен большой *QR*-код, если зритель наводит на него телефон, то автоматически попадает на сайт, созданный авторами, где он может зарегистрироваться и найти нового хозяина своему растению. Таким образом, художники вплетают эстетику виртуальных знакомств, столь популярных сегодня, в произведение искусства.

Проект *Recycle Group “Homo Virtualis”* (2017) [Ил. 121] — серия инсталляций с дополненной реальностью. В работе художники размышляют на тему виртуализации современного мира, а соответственно, и зарождения «человека виртуального». Проект был представлен в ГМИИ им. А. С. Пушкина, где был лаконично разбросан в пространстве постоянной экспозиции музея. Уже на улице зрителей встречало несколько рамок, но, чтобы в рамках появился изучаемый художниками новый биологический вид, зритель должен был скачать приложение на телефон, открыть его и навести камеру в определённую точку до появления статичной фигуры «модели». Уже в экспозиции зритель мог увидеть некий артефакт с загадочными письменами, опять же, чтобы понять, что кроется за ними, надо было навести смартфон. В этом проекте мы видим некоторое будетлянство, но очищенное от бунтарства. *Recycle Group* в определённом смысле создали атмосферу квеста, где зритель может почувствовать себя цифровым археологом, изучающим документы и объекты новой цифровой цивилизации.

Работа Даши Намдакова «Хранитель Байкала» (2017) [Ил. 28, 29], по сути, состоит из двух реальностей. На первый взгляд инсталляция представляет собой всего лишь скульптуру дерева. После того как зритель надевает очки виртуальной реальности, он оказывается в другом мире, где

вокруг этого дерева меняются пейзажи и времена года. Применительно к данному произведению стоит говорить об иллюзорной пластике, но сформировать мнение полностью по этому вопросу будет возможно после того, как *VR*-инсталляция укрепит свои позиции на художественной сцене. К описанию подобных работ концепция Дж. Кошута об искусстве после философии уже не столь применима. В данном случае стоит делать упор на идеи М. Маклюэна о холодных и горячих медиа, хотя, надо отметить, что для анализа подобного искусства потребуются совершенно иные философские и эстетические концепции.

Исходя из вышеописанного, стоит сделать вывод, что российская инсталляция на данный момент влилась в канву мирового художественного процесса. Об этом можно судить по использованию российскими авторами как локальной, так и универсальной проблематики в своих работах, также благодаря тому, что технологически российские авторы уже не уступают западным.

Поэтому можно говорить о том, что, вполне вероятно, инсталляция в какой-то момент может поглотить, а, по мнению некоторых исследователей, уже поглотила и заменила энвайронмент в силу своей универсальной синтетической природы. Данная форма художественного выражения, по мнению автора диссертационного исследования, является перспективной, так как симбиоз разнообразных художественных практик делает его своего рода тотальным произведением искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из текста нашего диссертационного исследования следует, что художественная инсталляция является синтетической формой современного визуального искусства, которая способна соединять в себе один или несколько жанров, направлений, видов искусств и т.п. Американский критик С. Крис неслучайно отметила, что даже видеоинсталляция была принята в систему визуальных искусств благодаря своей близости к скульптуре. Это лишний раз подчёркивает тот факт, что разнообразные медиа, взаимодействуя между собой, становятся важной частью визуального искусства, рождая в результате неожиданный эстетический эффект, связанный с современными версиями синтеза искусств и художественной виртуальности.

При этом существуют разночтения термина, связанные с тем, что в строительных работах также говорят об «инсталлировании» чего-либо, но речь может идти, например, об установке оборудования, а не о создании произведения искусства. Опираясь на это в спорных ситуациях, стоит использовать термин «художественная инсталляция», чтобы разграничить сферы влияния с «внехудожественной» инсталляцией.

Вообще для феномена инсталляции характерно взаимодействие репрезентируемого материала с переменными смысловыми контекстами автора и зрителя, привносящими в их отношения оттенок неопределенности и непредсказуемости. В то же время подобный переменный идейно-образный контекст создает оригинальные возможности для функционирования и интерпретации инсталляции как специфического концептуального искусства.

Российская художественная инсталляция использует в качестве своего интеллектуального контекста все главные современные философские концепции: от «смерти автора» Ролана Барта и «холодных» и

«горячих» медиа Маршалла Маклюэна до «атмосферы» Гернота Бёме и «авто-кураторства» Будхадитя Чаттопадхьяя. При этом если брать в рассмотрение самобытность многих произведений инсталляционного искусства, которые напрямую отсылают к их российскому происхождению, то уместно говорить о том, что концепция Маклюэна «человек есть язык» также применима к настоящей форме искусства, где язык визуальности, пластических образов прямо или косвенно сочетается с вербальными подтекстами — реальными или воображаемыми, социальными и культурными, бытовыми или философскими.

Синтетическая природа инсталляции позволяет ей взаимодействовать и иметь схожие черты не только с такими формами творчества «реального измерения», как перформанс, архитектура, скульптура и т.п., но и синтезировать со всеми современными медиа, а также виртуальной реальностью, благодаря чему в инсталляционном искусстве усиливается влияние феномена «погружения».

Основная значимость инсталляции в мире искусства — создание нового типа реализации творческих стратегий, где зритель достаточно часто вступает в прямое взаимодействие с произведением искусства. Также стоит отметить, что инсталляция как форма искусства, достаточно сложно фотографируемая или пересказываемая, привлекательна для многих авторов и зрителей. Без личного взаимодействия довольно сложно составить полное мнение о произведении. Это означает, что взаимодействие со зрителем является ключевым моментом в данной форме художественного выражения. Это связано с событийной природой подобных произведений искусства, отдельные из которых являются своеобразными «открытыми картинами», где художники вступают в прямой интерактивный диалог со зрителем.

Учитывая тот факт, что инсталляция появилась и стала развиваться как реакция на потребность художников найти новый способ выражения

своих идей и выхода из картинной плоскости, то, как следствие, мы можем наблюдать размытость границ этой формы искусства. Она может быть как статичной композицией, предназначенной для кругового обхода, так и сложносоставным произведением, делающим зрителя частью себя. Подобная всеохватность инсталляции позволяет художникам визуально реализовывать самые разные творческие подходы, существующие на сегодняшний день.

В России искусство инсталляции развивалось непоследовательно. Первые предпосылки этого феномена появились в работах Э. Лисицкого и В. Татлина, но из-за признания подобного искусства неофициальным, «плохим», наработки, создаваемые такими мастерами, как В. Янкилевский, А. Брусиловский, группа «Движение», в данной области смогли возобновиться лишь ближе к середине 1960-х гг. Особый вклад в развитие инсталляционного искусства внесло именно кинетическое искусство, так как переосмысленная им идея движения, восходящая к футуристической концепции искусства, была осознана в контексте новой временной парадигмы. И если итальянские футуристы стремились в будущее, за которым прогресс и техническая революция, то есть использовали образ, метафору движения, то кинетисты внесли в свои работы временной аспект, то есть время движения, реальное движение. И если в Европе это направление успешно начало развиваться уже в 1950-е гг., то в СССР это были лишь 1960–1970-е, когда такого рода творчество с большим трудом принималось и воспринималось советским зрителем.

Подобная трагическая судьба инсталляционного искусства позволила отечественным авторам не только открыть его заново, но и разработать собственный творческий язык, хотя, стоит отметить, что многие из нонконформистских идей, представленных в советское время, были вторичны. При этом такой «ученический» опыт впоследствии дал свои плоды.

В настоящее время можно говорить о том, что современное российское искусство и, в частности, российская инсталляция полностью встроены в мировой художественный контекст. Об этом можно судить по многочисленным биеннале, в которых принимают участие российские авторы, по зарубежным аукционам современного искусства, где можно приобрести работы отечественных художников.

К сожалению, на данный момент в западном мире до сих пор в большей степени интересуются искусством русского авангарда и московского концептуализма. Это, может быть, связано с тем, что новейшая история российского искусства мало изучена и мало осмыслена теоретиками.

Наше диссертационное исследование отвечает на два основных вопроса: 1) является ли российская инсталляция самостоятельной узнаваемой формой творчества с разработанной системой репрезентируемых тем, идей и образов, со своими смысловыми контекстами, своей историей, своими классиками, и 2) является ли искусство инсталляции следствием развития или упадка искусства как такового.

Чтобы ответить на эти два вопроса, в тексте нашего исследования приведены и проанализированы многочисленные примеры, из которых следует, что искусство инсталляции в России развито и самобытно; оно имеет свою историю, свою тематику и систему идей и образов; своих классиков и теоретиков. Многообразие локальных и глобальных тем позволяет выделить наиболее значимых авторов как для России, так и для Запада.

Искусство инсталляции является следствием развития как искусства (прежде всего визуального), так и новых концепций, зародившихся в XX в.: «своевременного искусства», коштутовского «искусства после философии», ролан-бартовской «смерти автора», гассетовского «раздражённого зрителя»,

идеи как «механизма, производящего искусство», бойсовского «художника-шамана», кабаковского и приговского «художника-персонажа», бёмевской «атмосферы» и многих других. К нему в принципе неприменимы теории, основанные на платоновской эстетике «подражания природе», в силу того, что многие из авторов стараются представить симулякры выбранной ими тематики. Эстетика упадка в инсталляции может присутствовать, если сам автор выстраивает свою творческую стратегию вокруг данной идеи. Судить подобным образом об инсталляции как о виде или форме искусства в целом является ошибочной позицией.

Данная диссертация является первым исследованием, где западный опыт инсталляции, на который опираются российские художники достаточно часто, сопоставлен с контекстом развития отечественного инсталляционного искусства, творческими исканиями российских мастеров инсталляции. Также в нашей работе впервые проведён масштабный анализ искусства инсталляции в России в целом. До настоящего времени в России было написано лишь много разрозненных статей²⁰¹ об отечественной инсталляции, эта форма творчества лишь упоминалась в изданиях по современному скульптуре, медиа-искусству и т.п. Цель нашего исследования — систематизировать и обобщить все отечественные и зарубежные экскурсии в области художественной инсталляции и выявить эстетический смысл этого явления.

Методология нашего исследования междисциплинарна и основана на синтезе нескольких исследовательских стратегий, что позволило наиболее полно и с разных сторон раскрыть суть изучаемой проблемы в свете обобщающего философско-эстетического дискурса.

Данное исследование не претендует на освещение всех аспектов инсталляционного искусства, так как многие виды инсталляции (медиа, *VR*

²⁰¹ На Западе было выпущено несколько монографий по инсталляции, но даже если там и упоминаются российские авторы, то это широко известные во всём мире художники, например, И. Кабаков.

и т.п.) находятся еще в процессе становления и поэтому недостаточно изучены на сегодняшний день.

В нашей работе выделен раздел, посвящённый русскому авангарду, чтобы подчеркнуть его значимость для современного российского искусства, поскольку благодаря творческим исканиям Эля Лисицкого были заложены основы интерактивного произведения искусства — инсталляции действия, а также тотальной инсталляции, которую гораздо позднее сделает своей визитной карточкой Илья Кабаков.

Результаты исследования показывают, что российская инсталляция — сложившаяся форма искусства, с большим количеством авторов, работающих с данной проблематикой, а также своих классиков, часть которых известна не только в стране, но и в мировом художественном сообществе.

Инсталляция в каком-то смысле формирует прямой контакт зрителя с художником, что крайне необходимо в современной ситуации, где у человека есть потребность в интерактивной составляющей искусства. Инсталляция — это монументальный проект каждого художника, где он может представить зрителям свою систему смыслов и ценностей, традиций и символов.

Автор исследования обеспокоен тем, что художественная инсталляция периодически граничит со своеобразным «аттракционом», из-за чего пафос произведения искусства заметно снижается. В то же время подобная жанрово-стилевая «пограничность» сама по себе свидетельствует об эстетической широте феномена инсталляции, способной интегрировать в себе бесконечное число интертекстуальных и интермедиальных связей, ценностно-смысловых контекстов и подтекстов, потенциальных интерпретаций и ассоциаций, обуславливающих поистине безграничные возможности художественно-эстетического синтеза окружающей социальной и культурной реальности.

Настоящее исследование позволяет выделить основные тенденции в развитии искусства инсталляции. К примеру, автор исследования считает, что инсталляция востребована у художников, работающих в направлениях *Science Art* или кибер-искусства, так как эти направления набирают силу на мировой и российской художественной сцене. Вместе с тем важно отметить, что российские авторы, работающие с этими формами творчества, будут занимать все более существенное место в глобальном художественном сообществе и в мировой художественной и эстетической культуре. Об этом можно судить по многочисленным выставкам молодого искусства, где практически всегда представлена инсталляция, а также живому интересу художников-инсталляторов к участию в международных арт-резиденциях, которые способствуют их продвижению.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Книжные публикации

1. Адорно, Т. В. Эстетическая теория / Т.В. Адорно; пер. с нем. А.В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Аймермахер, К. От единства к многообразию: разыскания в области «другого» искусства 1950–1980-х гг. / К. Аймермахер; под ред. Н. Маргулис. – М.: РГГУ, 2004. – 374 с.
3. Александров, К. Ю. Скульптура, графика, инсталляции, объекты: работы 1989-2009 гг.: альбом / К. Александров; ст.: И. Горлова и др. – М.: Улей, 2009. – 151 с.
4. Альманах дада / науч. подгот. изд. М. Изюмской; пер. с нем. и фр. яз. под ред. М. Изюмской и М. Голованивской. – М.: Гилея, 2000. – 206 с.
5. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX в. – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: антология: пер. с англ. / сост., авт. вступ. ст., науч. ред. Б. Дземидок. – Екатеринбург: Одиссей: Деловая книга, 1997. – 319 с.
6. Андреева, Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX - начала XXI века / Е. Андреева. – СПб: Азбука-классика, 2007. – 485 с.
7. Антология: теория, критика, тексты художников / Московский музей современного искусства; ред.-сост. В. Мизиано. – М.: Московский музей современного искусства, сор. 2015. – 191 с. – (Невозможное сообщество; кн. 3).
8. Антонян, М. А. Особенности рецепции перформанса: на материале работ Марины Абрамович: диссертация ... кандидата теории и

- истории культуры: 24.00.01/Антонян Мария Артуровна; [место защиты: Московский государственный университет]. – Москва, 2015. 248 с.
9. Аронсон, О. В. Богема: опыт сообщества: (наброски к философии асоциальности) / О. Аронсон. – М.: ФНИ «Прагматика культуры», 2002. – 96 с.
10. Аронсон, О. В. Что остается от искусства / О. Аронсон, Е. Петровская. – М.: Институт проблем современного искусства, 2015. – 343 с. – (Труды ИПСИ; т. 2).
11. Архитектоника современного искусства: сто лет под знаком революций: сборник статей / Акад. Рус. балета им. А.Я. Вагановой; сост. Е.Э. Дробышева. – СПб.: Изд-во Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2018. – 241 с.
12. Аспирантский сборник. Вып. 10: [сборник статей] / Гос. ин-т искусствознания; ред.-сост. Н.Ю. Данченкова. – М.: Государственный институт искусствознания, 2019. – 526 с.
13. Барт, Р. Camera lucida: комментарий к фотографии / Р. Барт; пер. с фр., послесл. и коммент.: М. Рыклин. – М.: Ad Marginem: Ад Маргинем Пресс, 2011. – 268 с.
14. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст.: Г.К. Косиков. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
15. Беньямин, В. Вальтер Беньямин: новые сочинения: сборник эссе / пер. с англ. О. Гавриковой. – М.: ЦЭМ: V-A-C, 2017. – 230 с.
16. Беньямин, В. Краткая история фотографии / В. Беньямин; пер. с нем. и примеч.: Сергей Ромашко. – М.: Ад Маргинем Пресс, сор. 2017. – 165 с.
17. Беньямин, В. Озарения: сборник / В. Беньямин; пер. Н.М. Берновской и др. – М.: Мартис, 2000. – 376 с.

- 18.Беньямин, В. Учение о подоби: медиаэстетические произведения: сборник статей / В. Беньямин; пер. с нем. И. Болдырева и др.; Рос. гос. гуманитарный ун-т. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2012. – 287 с.
- 19.Бишоп, К. Искусственный ад: партиципаторное искусство и политика зрительства / К. Бишоп; пер. с англ. В. Соловья. – М.: V-A-C press, 2018. – 525 с.
- 20.Бобринская, Е. А. Русский авангард: границы искусства / Е. Бобринская. – М.: Новое литературное обозрение: Государственный институт искусствознания, 2006. – 296 с.
- 21.Бобринская, Е. А. Футуризм / Е.А. Бобринская. – М.: Галарт, 2000. – 192 с.
- 22.Бобринская, Е. А. Чужие? Т. 1: Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции / Е. Бобринская; Гос. ин-т искусствознания. – М.: Ш.П. Бреус, 2013. – 495 с.
- 23.Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции = *Simulacres et simulation* / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. А. Качалова. – М.: Постум, 2015. – 238, [1] с.
- 24.Бодрийяр, Ж. Фатальные стратегии / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. А.В. Качалова. – М.: РИПОЛ классик, 2017. – 287 с.
- 25.Больше света = *More Light*: 5-я Московская биеннале современного искусства, 20.09 – 20.10. 2013: каталог / под ред. К. де Зегер. – М.: Институт проблем современного искусства; Гент, Бельгия: MER. Paper Kunsthalle, 2013. – 384 с.
- 26.Большой проект для России: материалы симпозиума 30.01.03-01.02.03 / Мин-во культуры РФ; пер. Э. Азгальдова, К. Кистяковской. – М.: Художественный журнал, 2005. – 63 с.
- 27.Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Ч. 3 / Государственный институт искусствознания; ред.: Ф. Песков и др. – М.: Издательские решения, 2018. – 268 с.

28. Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Ч.1 / Государственный институт искусствознания; ред.: И.С. Демехина и др. – М.: Издательские решения, 2018. – 237 с.
29. Боровский, А.Д. Близкое чтение / Александр Боровский. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 279 с.
30. Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / Н. Буррио; пер. с фр. А. Шестаков. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 215 с.
31. Бычков, В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов; Российская акад. наук, Ин-т философии. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 839 с.
32. Бюргер, П. Теория авангарда / П. Бюргер; пер. с нем. С. Ташкенова. – М.: V-A-C press, 2014. – 196 с.
33. Валерий Айзенберг. Songs невинности и опыта: [альбом-каталог] / предисл. В. Мизиано. – М.: Рос Арт Мастер, 1992. – 32 с.
34. Виктор Пивоваров. След улитки: путеводитель по выставке, [17 марта – 18 июня 2016 года / куратор выст. Е.В. Иноземцева; авт. текстов: В.Д. Пивоваров, Е.В. Иноземцева]. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2016. – [28] с.
35. Виппер, Б.Р. Итальянский Ренессанс. XIII-XVI вв.: курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры: в 2 т. / Б.Р. Виппер; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М.: Искусство, 1977. – 243 с.
36. Владимир Янкилевский. Непостижимость бытия: каталог / Московский музей современного искусства; вступ. слово: В. Церетели; авт. текста: Б. Орлов, О. Турчина, Д. Рифф. – М.: Московский музей современного искусства, 2018. – 278 с.
37. Воинов, В.С. Фабула предмета = The plot of an object: альбом / В.С. Воинов. – СПб.: ДЕАН, 2008. – 303 с.

38. Вольф, Д. В. Феномен DIY в художественной культуре XX–XXI веков: диссертация ... кандидата теории и истории культуры: 24.00.01/ Вольф Дарья Владимировна; [место защиты: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания имени М.А. Литовчина]. – Москва, 2016. 208 с.
39. Временный памятник. Монтаж настоящего: каталог выставки / куратор проекта: К. Матиссен. – М.: Государственный выставочный зал «На Каширке», 2013. – 34 с.
40. Время мечтать = A Time for Dreams: IV Московская международная биеннале молодого искусства, 26 июня – 10 августа 2014. – М.: каталог / под ред. Т. Маниной; пер.: Е. Кочеткова и др. – М.: Государственный центр современного искусства, 2014. – 263 с.
41. Второй футуризм: манифесты и программы итальянского футуризма, 1915 – 1933 / введ., сост., пер. с итал. и коммент. Е. Лазаревой. – М.: Гилея, 2013. – 224 с.
42. Гнездо. Донской, Рогаль, Скерсис = The Nest. Donskoy, Roshal, Skersis: каталог / сост.: М. Рошаль-Федоров, О. Холмогорова; тексты и интервью: Н. Алексеев, Ю. Альберт и др. – М.: Государственный центр современного искусства, 2008. – 185 с.
43. Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг; пер.: А. Асланян. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 319 с.
44. Государственная премия в области современного искусства «Инновация»: каталог выставки номинантов / ред.-сост. Ю. Гусарова. – М.: РОСИЗО, 2018. – 81 с.
45. Гройс, Б. Е. Искусство утопии / Б. Гройс. – М.: Художественный журнал: Прагматика культуры, 2003. – 319 с.

46. Гройс, Б. Е. Комментарии к искусству / Б. Гройс; пер. с нем.: А. Фоменко и др.; пер. с англ.: Е. Лазарева и др. – М.: Художественный журнал: Прагматика культуры, 2003. – 342 с.
47. Гройс, Б. Е. Коммунистический постскрипtum / Б. Гройс; пер. с нем. А. Фоменко. – М.: Ад Маргинем, 2007. – 124 с.
48. Гройс, Б. Е. Политика поэтики: [сборник статей] / Б. Гройс; пер. с англ., нем.: В. Акулова и др.; Центр современной культуры «Гараж». – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. – 399 с.
49. Гройс, Б. Е. Ранние тексты, 1976 - 1990: к семидесятилетию Бориса Гройса / Б. Гройс. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 495 с.
50. Гройс, Б. Е. Статьи об Илье Кабакове / Б. Гройс; пер. А.Н. Фоменко. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 134 с.
51. Гройс, Б. Е. Утопия и обмен: сборник / Б. Гройс. – М.: Знак, 1993. – 374 с.
52. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: тексты, иллюстрации, документы / отв. ред., авт. предисл. и примеч. К. Шуман; пер. с нем. С.К. Дмитриева. – М.: Республика, 2002. - 559 с.
53. Данто, А. Что такое искусство? / А. Данто; пер. с англ. Е. Курова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 167 с.
54. Де Дюв, Т. Именем искусства: к археологии современности / Т. де Дюв; пер. с фр. А. Шестакова. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. – 191 с.
55. Де Дюв, Т. Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан / Т. де Дюв; пер.: А. Шестаков. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 111 с.
56. Деготь, Е. Ю. Русское искусство XX века / Е. Деготь. – М.: Трилистник, 2002. – 224 с.
57. Деготь, Е. Ю. Террористический натурализм / Е. Деготь. – М.: Ad Marginem, 1998. – 223 с.

58. Деконструкция: тексты и интерпретация / Е. Гурко, Ж. Деррида. – Минск: Экономпресс, 2001. – 319 с.
59. Делез, Ж. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с фр. Д. Кралечкина. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 670 с.
60. Делез, Ж. Различие и повторение / Ж. Делез; пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. – СПб.: Петрополис, 1998. – 384 с.
61. Делез, Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делез; послесл., ред. В.А. Подорога; пер. с фр. Б.М.Скуратова. – М.: ЛОГОС, 1998. – 264 с.
62. Делез, Ж. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с фр. Я.И. Свирский; Ин-т философии РАН. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 894 с.
63. Делез, Ж. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. – М.: Академический проект, 2009. – 261 с.
64. Джеуза, Антонио. История российского видеоарта = History of Russian Video Art: [3 т.] / авт. и сост. А. Джеуза; Рос. акад. худож. и др.; [пер. Д. Пыркина, С. Огурцов]. – М.: Изд. Московского музея современного искусства, 2007-2010.
65. Джордж, Э. Справочник куратора: музеи, галереи, независимые пространства / Э. Джордж; пер.: А. Шестаков. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 351 с.
66. Джослит, Д. После искусства / Д. Джослит; пер. с англ. Д. Потёмкина. – М.: V-A-C press, 2017. – 141 с.
67. Дом впечатлений. Классика и современность медиаискусства: в рамках летней программы музейного городка ГМИИ им. А.С. Пушкина и МУ.СОМ: издание к выставке, 26 мая – 30 сентября 2016, Москва / куратор проекта и авт. текста О. Шишко; пер.: С.

- Гарден, Е. Южакова. – М.: Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, 2016. – 59 с.
68. Другая столица: современное искусство Санкт-Петербурга сегодня: каталог выставки / сост.: Т. Быковская, Е. Кикодзе, Е. Коловская, О. Туркина. – М.: Музей Москвы, 2014. – 240 с.
69. Другое искусство: Москва, 1956-1988 / сост. И. Алпатова и др. – М.: Галарт: Государственный центр современного искусства, 2005. – 431 с.
70. Дугин, А.Г. Социология воображения. Введение в структурную социологию: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 040200 (Социология) / А.Г. Дугин. – М.: Трикста: Акад. проект, 2010. – 568 с.
71. Дуков, Е. В. Сеть: публика и искусство / Е. Дуков; Гос. ин-т искусствознания. – М.: ГИИ, 2016. – 210 с.
72. Ерохин, С.В. Эстетика цифрового изобразительного искусства / С.В. Ерохин. – СПб.: Алетейя, 2010. 430 с.
73. Игорь Макаревич и Елена Елагина. В пределах прекрасного. Объекты и инсталляции: буклет к выставке / XL галерея. – М.: XL галерея, 2005. – 42 с.
74. Игорь Макаревич. Lignomania: буклет к выставке / XL галерея. – М.: XL галерея, 1996. – 18 с.
75. Из коллекции Германа Титова = From the German Titov collection: каталог выставки, 5-29 августа 2010 / авт. текста В. Пацюков; пер. на англ. яз. Б. Дройткур. – М.: Государственный центр современного искусства (ГЦСИ), 2010. – 71 с.
76. Избранные лекции по современному искусству и философии / Институт проблем современного искусства; ред.: Н. Молок. – М.: ИПСИ, 2013. – 268 с. – Труды ИПСИ; т. 1.

- 77.Илья и Эмилия Кабаковы. В будущее возьмут не всех: каталог выставки в Галерее Тейт Модерн, Лондон, окт. 18, 2017 - янв. 28, 2018, Государственном Эрмитаже, Санкт-Петербург, апр. 20 - июль 29, 2018 и Государственной Третьяковской галерее, Москва, сент. 6, 2018 - янв. 13, 2019 / авт. вступ. ст и. ред. Д. Бингэм. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018. – 255 с.
- 78.Инновация 2006 = Innovation 2006: каталог номинантов Второго ежегодного Всероссийского конкурса на присуждение премии в области современного искусства «Инновация», представленных на итоговой выставке в Государственном центре современного искусства в 2006 году / сост. О. Лопухова. – М.: Государственный центр современного искусства, 2007. – 102 с.
- 79.Инновация 2007 = Innovation 2007: каталог номинантов III ежегодного Всероссийского конкурса на присуждение премии в области современного искусства «Инновация», представленных на итоговой выставке в представленных на итоговой выставке в Государственном центре современного искусства с 12 по 30 марта в 2008 году / М-во культуры Российской Федерации, Гос. центр современного искусства (ГЦСИ); сост.: О. Лопухова; ред.: А. Фолманис, Т. Юдкевич. – М.: Гос. центр современного искусства, 2008. – 104 с.
- 80.Инновация 2008 = Innovation 2008: каталог номинантов IV Ежегодного Всероссийского конкурса на присуждение премии в области современного искусства «Инновация», представленных на итоговой выставке в Государственном центре современного искусства с 11 марта по 5 апреля в 2009 году / сост. О. Лопухова. – М.: Государственный центр современного искусства, 2009. – 112 с.
- 81.Инновация 2011 = Innovation 2011: каталог номинантов VII Всероссийского конкурса в области современного искусства

- «Инновация», представленных на итоговой выставке в Государственном центре современного искусства с 29 марта по 1 мая в 2012 году / сост.: И. Горлова, К. Штейнбрехер-Пфанд. – М.: Государственный центр современного искусства, 2012 – 120 с.
82. Инновация 2012 = Innovation 2012: каталог номинантов VIII Всероссийского конкурса в области современного искусства «Инновация», представленных на итоговой выставке в Государственном центре современного искусства с 22 марта по 5 мая в 2013 году / сост.: И. Горлова, Е. Кочеткова. – М.: Государственный центр современного искусства, 2013. – 120 с.
83. Инновация 2014 = Innovation 2014: X Всероссийский конкурс в области современного визуального искусства: каталог / Гос. центр современного искусства (ГЦСИ); сост. И. Горлова, Е. Кочеткова. – М.: ГЦСИ, 2015. – 127 с.
84. Инновация: каталог номинантов ежегодного Всероссийского конкурса на присуждение премии в области современного искусства «Инновация», представленных на итоговой выставке в Государственном Центре современного искусства в 2005 году / М-во культуры Российской Федерации, Гос. центр современного искусства (ГЦСИ); сост.: О. Лопухова, Д. Барабанов, И. Горлова; ред. И. Алпатова. – М.: Гос. центр современного искусства, 2006. – 128 с.
85. Инсталляции: научный каталог / Музей совр. искусства PERMM; авт. текстов и сост. А.Суворова. – Пермь: Музей современного искусства PERMM, 2017. – 93 с.
86. Инфанте, Ф. Артефакты = Artifacts: ретроспектива: альбом: перевод / Ф. Инфанте. – М.: Государственный центр современного искусства, 2004. – 381 с.

- 87.Инфанте, Ф. Монография: Альбом / Ф. Инфанте; Гос. коллекция современ. искусства; Гос. центр современ. искусства. – М.: ГЦСИ, 1999. – 271 с.
- 88.Ирина Нахова. Комнаты / Московский музей современного искусства; авт. текста: Б. Валл и др.; пер. на англ.: В. Дьяконов и др. – М.: Maier, 2011. – 224 с.
- 89.Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: коллективная монография / отв. ред. А.А. Новикова, Е.В. Сальникова, В.Д. Эвалльё. – М.: Издательские решения по лицензии Ridero, 2020. – 664 с.
- 90.Искусство и наука в эпоху постбиологии = Art and science in the post-biological age. Ч. 1: Эволюция от кутюр = Evolution Haute Couture / сост. и общ. ред. Д. Булатова. – Калининград: КФ ГЦСИ, 2009. – 193 с.
- 91.Искусство с 1900 года: Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И. Буа, Б.Х.Д. Бухло, Д. Джослит. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 816 с.
- 92.Искусствоведение: наука, опыт, просвещение: сборник статей по материалам международной научной конференции, 9–11 ноября 2017 г. / ред.-сост. Г.У. Лукина. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – 596 с.
- 93.Искусствоведение: наука, опыт, просвещение: сборник статей по материалам Международной научной конференции, 5–6 октября 2018 г. / ред.-сост. Г.У. Лукина. – М.: Государственный институт искусствознания, 2019. – 384 с.
- 94.История уродства / под ред. У. Эко; пер. с итал. А.А. Сабашниковой и др. – М.: Слово/Sliovo, 2007. – 455 с.

95. Йозеф Бойс. Призыв к альтернативе: каталог выставки / под ред. О. Блуме. – М.: Московский музей современного искусства, 2012. – 150 с.
96. Йоко Оно. Небо всегда ясное: каталог / сост. Г.Б. Краван. – М.: Московский музей современного искусства, 2019. – 112 с.
97. Кабаков, И. И. Диалоги: (1990–1994) / И. Кабаков, Б. Гройс; общ. ред. и вступ. ст. Е.В. Петровская. – М.: Ad Marginem, 1999. – 191 с.
98. Кабаков, И. И. Тексты / И. Кабаков. – Вологда: Библиотека Московского концептуализма, 2010. – 640 с.
99. Кабаков, И. И. Три инсталляции / И. Кабаков. – М.: AdMarginem, 2002. – 357 с.
100. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. Кандинский; авт. вступ. ст. В.В. Бычков; пер.: Н.Б Маньковская. – М.: РИПОЛ классик, 2016. – 254 с.
101. Кандинский, В. В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский; пер. Е. Козина; авт. вступ. ст. С. Даниэль. – СПб.: Азбука, 2013. – 240 с.
102. Кант, И. Критика способности суждения: пер. с нем. / И. Кант; авт. вступ. ст. А. Гулыга. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.
103. Кисина, Ю. Общество мёртвых художников / авт. текста и сост. Ю. Кисина. – Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2011. – 238 с.
104. Клингсер-Лерой, К. Сюрреализм / К. Клингсер-Лерой; ред. У. Гросеник; пер. с англ. А.В. Гусевой. – М.: Арт-Родник, 2005. – 95 с.
105. Книга художника: Великобритания - Россия = Artist`s book: UK - Russia: каталог выставки / Музей-заповедник «Царицыно», Междунар. об-ние «Книга художника»; сост. и ред. М.В. Погарский; авт. ст.: О.В. Докучаева, М.В. Погарский. – М.: Междунар. об-ние «Книга художника», 2014. – 63 с.

106. Ковалёв, А. Е. Ларионов в России, 1881-1915 гг. / А.Е. Ковалёв; науч. ред., уточнения, доп., послесл. В.С. Турчина. – М.: КомпьютерПресс, 2005. – 624 с.
107. Колейчук, В. Ф. Кинетизм: альбом / В. Колейчук. – М.: Галарт, 1994. – 159 с.
108. Комар, В. Стихи о смерти / В. Комар, А. Меламид. – М.: Полиграф-Книга, 2011. – 215 с.
109. Кондаков, И. В. Введение в историю русской культуры / И.В. Кондаков. – М.: Аспект пресс, 1997. – 686 с.
110. Кондаков, И. В. Культурология: история культуры России: курс лекций / И.В. Кондаков. – М.: Омега-Л; Высш. шк., 2003. – 616 с.
111. Кондаков, И. В. Русская культура: краткий очерк истории и теории: учебное пособие для студентов вузов / И.В. Кондаков. – М.: Книжный дом «Университет», 1999. – 360 с.
112. Кондаков, И. В. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / И.В. Кондаков, К.Б. Соколов, Н.А. Хренов; Гос. ин-т искусствознания. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 1023 с.
113. Корчагин В.Н. История геологоразведочной экспедиции 67/67 / В.Н. Корчагин. – М.: Креативное издательство MystificArt, 2010. – 134 с.
114. Краусс, Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиаальности / Р. Краусс; пер.: А. Шестаков. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 103 с.
115. Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс; пер. с англ.: А. Матвеева и др.; науч. ред. В. Мизиано. – М.: Художественный журнал, 2003. – 318 с.

116. Кривцун, О. А. Основные понятия теории искусства: энциклопедический словарь / О. Кривцун. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. – 374 с.
117. Кривцун, О. А. Психология искусства / О.А. Кривцун. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2000. – 223 с.
118. Крокин, М. А. Заведомый шедевр: сборник / М.Крокин, А. Петровичев; ТАТЛИН, Крокин галерея. - Издание 2-е, дополненное. – Екатеринбург: ТАТЛИН, 2015. – 191 с.
119. Кузькин, А. Право на жизнь / А. Кузькин, Н. Тамручи; ред. Н.Тамручи. – М.: Московский музей современного искусства, 2016. – 318 с.
120. Культура в переходный период. В поисках идентификации через искусство в постсоветской России / Государственный центр современного искусства; отв. ред. Р. Липсон. – М.: ГЦСИ, 2006. – 336 с.
121. Кунеллис = Kunellis: каталог выставки в Центральном Доме Художника, Москва, 28 июня – 28 июля 1991 г. / Центральный Дом Художника, Итальянский институт культуры в Москве; авт. статей и текста: Я. Кунеллис, Д. Бриганти, Б. Кора, Р. Фукс, М. Герарди. – М.: ЦДХ; Рим: Леонардо Де Лука Эдитори, 1991. – 222 с.
122. Леви-Строс, К. Мифологии. Т. 1: Сырое и приготовленное / К. Леви-Строс; ред. сост. С.Я. Левит; пер.: З.А. Сокулер, К.З. Акопян. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 406 с.
123. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс; пер. с фр. под ред. и с примеч. В.В. Иванова; отв. ред. Н.А. Бутинов. – М.: Этнографическая библиотека, 1985. – 399 с.
124. Левченко, О. Е. Освоение природы средствами сайнс-арта: «естественное» и «технологическое»: диссертация ... кандидата

- теории и истории культуры: 24.00.01/ Левченко Ольга Евгеньевна; [место защиты: Российский государственный гуманитарный университет]. – Москва, 2016. 399 с.
125. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В.В. Бычкова. – М.: Росспэн, 2003. – 607 с.
126. Леонова, Г. Ю. Процессуальность как эстетический принцип современной художественной практики: автореф. дис. ... кандидата философских наук: 09.00.05/ Леонова Галина Юрьевна; [место защиты: Московский государственный институт культуры]. – Москва, 2015. 22 с.
127. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры / М. Мак-Люэн; пер. с англ. А. Юдина. – Киев: Ника-Центр; Эльга, 2004. – 432 с.
128. Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Мак-Люэн; пер. с англ. В.Г. Николаева. – М.; Жуковский: Канон-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. – 462 с.
129. Мамардашвили, М. К. Необходимость себя: введение в философию, доклады, статьи, философские заметки / М. Мамардашвили; сост. и общ. ред. Ю.П.Сенокосова; послесл. И. Пешкова. – М.: Лабиринт, 1996. – 431 с. – (Философия риторики и риторика философии).
130. Манович, Л. Язык новых медиа / Л. Манович; пер.: И. Кульчицков; ред.: Е. Арье, О. Мороз. – М.: Ад Маргинем пресс, 2018. – 400 с.
131. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 348 с.
132. Маркаде, Ж.-К. «Русский» или «российский» авангард»? / Ж.-К. Маркаде // Память как объект и инструмент искусствознания /

- Государственный институт искусствознания; сост.: Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. – М.: ГИИ, 2016. – С. 338-344.
133. Мигунов А.С., Ерохин С.В. Алгоритмическая эстетика / Мигунов А.С., Ерохин С.В. – СПб.: Алетейя, 2010. 279 с.
134. Мизиано, В. А. Пять лекций о кураторстве / В. Мизиано. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 231 с.
135. Милле, К. Современное искусство Франции: пер. с фр. / К. Милле; вступ. ст. и общ. ред. И.Н. Духан. – Минск: Пропилеи, 1995. – 331 с.
136. Михаил Рогинский. Живопись 1996 – 2003 из частных собраний: каталог выставки / Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; авт. статей: Л. Бажанов, Г. Ельшанская, А. Чудецкая; ред. А. Чудецкая; пер.: Ф. Менесье, К. Хаммонд. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2008. – 278 с.
137. Монастырский, А. В. Эстетические исследования: тексты, акционные объекты, инсталляции / А. Монастырский. – М.: Библиотека Московского Концептуализма: Изд. Герман Титов, 2009. – 559 с.
138. Москва - Berlin, Берлин - Moskau, 1950-2000: искусство: современный взгляд: каталог выставки / науч. ред.: Е.Деготь, В.Мизиано; пер.: В.Агафонова и др. – М.: Трилистник, 2004. – 351 с.
139. Москва - Berlin, Берлин - Moskau, 1950-2000: хроника: каталог выставки / Гос. Ист. музей; науч. ред. А.Зорин, Н.Бэтцнер; пер. В.Агафонова и др. – М.: Трилистник, 2004. – 327 с.
140. Московский концептуализм. Начало: каталог выставки, 28 сентября – 2 декабря 2012 года, Нижний Новгород / куратор выст. и ред.-сост. кат. Ю. Альберт. – Нижний Новгород: Приволжский филиал Государственного центра современного искусства, 2014. – 271 с.

141. На курорт! : русское искусство сегодня : каталог выставки / Центральный выставочный зал «Манеж» ; Кунстхалле Баден-Баден. – Кельн: Вейнанд, 2004. – 167 с.
142. Наков, А. Б. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство: Россия и Польша / А. Наков; пер. с фр. Е.М. Титаренко. - М.: Искусство, 1997. – 416 с.
143. Невозможное сообщество = Impossible community / Правительство Москвы и др.; ред.-сост. В. Мизиано. – М.: Московский музей современного искусства, сор. 2015. – 415 с.
144. Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007): сборник статей и материалов / под ред. Е. Добренко и др. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 778 с.
145. Новый буквоскоп и современные картины мира. Библиотечные раритеты и современная книга художника: каталог выставки / сост.: А. Балдин и др.; тексты: А. Балдин и др. – Нижний Новгород: Дирижабль, 2015. – 64 с.
146. Ночь. Закономерности, ритуалы, искусство. Вып. 3 / ред.-сост. Е.В. Дуков. – СПб.: Нестор-История, 2012. – 484 с.
147. Ночь: ритуалы, искусство, развлечение: по материалам Четвертой одноименной Всероссийской конференции / Гос. ин-т искусствознания; ред.-сост. Е.В. Дуков. – М.: ГИИ, 2014. – 239 с.
148. О`Догерти, Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства = Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space / Б. О`Догерти; пер. с англ. Д. Прохорова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 143 с.
149. Олива, А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия / А.Б. Олива; пер. с ит.: Г. Курьерова, К. Чекалов. – М.: Художественный журнал, 2003. – 214 с.

150. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства и другие работы: пер. с исп.: сборник / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Радуга, 1991. – 639 с.
151. Оттепель: издание к выставке, 14 февраля – 11 июня 2017, Москва / кураторы выст.: К.А. Светляков, Ю.В. Воротынцева, А.С. Курляндцева; отв. ред. Т.Л. Карпова. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. – 719 с.
152. Память как объект и инструмент искусствознания / Государственный институт искусствознания; сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. – М.: ГИИ, 2016. – 384 с.
153. Перформанс в России, 1910-2010: картография истории: каталог: издание к выставке, 17.10-5.12.2014, Москва / кураторы: Ю. Аксенова, С. Обухова; ред.-сост. кат. С. Обухова; пер. Г. Морозова. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2014. – 279 с.
154. Пивоваров, В.Д. Серые тетради / В. Пивоваров. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2017. – 368 с.
155. Подольская, К. С. Скульптура в энвайронмент-арте второй половины XX — начала XXI века: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Подольская Ксения Сергеевна; [Место защиты: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2020. – 23 с.
156. Пол, К. Цифровое искусство / К. Пол; пер.: А.Глебовская. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 271 с.
157. Поле действия. Московская концептуальная школа и ее контекст, 70-80-е годы XX века: каталог выставки / авт.- сост.: А. Данилова, Е. Куприна-Ляхович. – М.: Фонд культуры «Екатерина», 2010. – 269 с.

158. Посредине мироздания: каталог выставки, организованной в рамках Фестиваля памяти Д. А. Пригова «Я народных героев люблю» / сост.: В. Пацюков и Л. Лернер. – М.: ГЦСИ, 2008. – 111 с.
159. Прибытие поезда: буклет к выставке / Государственный центр современного искусства (ГЦСИ) в составе ГМВЦ «РОСИЗО». – М.: РОСИЗО, 2018. – 58 с.
160. Прогрессивная ностальгия = Progressive nostalgia: современное искусство стран бывшего СССР / авт.-сост. В. Мизиано. – М.: Арсений Мещеряков, 2008. – 336 с. – (WAM: World Art Музей; № 33/34).
161. Рассказы о художниках / сост.: Е.Ю. Андреева, И.Д. Чечорт. – СПб.: Академический проект, 1999. – 254 с.
162. Ревизия материала: каталог первой выставки московских концептуалистов / Государственная Третьяковская галерея; авт. статей: А.Толстой, С. Попов. – М.: ГТГ, 2005. – 140 с.
163. Русское бедное: каталог / ред. А. Лунева; авт. текстов С. Гордеев и др.; пер. К. Гурштейн. – Пермь: Типогр. «Сити Принт», 2008. – 149 с.
164. Сайко, Е.А. Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века / Е.А. Сайко. – М.: Издательство РАГС, 2004. 141 с.
165. Сальникова, Е. В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века / Е.В. Сальникова. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 576 с.
166. Сануйе, М. Дада в Париже / М. Сануйе; пер.: Н.Э. Звенигородской и др.; науч. ред. В.С. Турчин. – М.: Ладомир, 1999. – 637 с.
167. Свет на просвет: цвет, звук, знак, форма: выставочно-просветительский проект «Свет на просвет»: Московская

- международная биеннале современного искусства, Москва, 15.09 – 15.10. 2017, Галерея «Нагорная»: каталог / Творческий союз художников России и др.; сост. К. Матиссен. – Москва: [б.и.], 2018. – 127 с.
168. Сергей Филатов. Две точки на гладкой поверхности = Sergey Filatov. Two Dots on a Smooth Black Surface: каталог / текст: И. Кулик; пер.: Ф. Махалюк; ред.: Н. Фархатдинов. – М.: Галерея «Триумф», 2020. – 53 с.
169. Словарь терминов московской концептуальной школы / сост. и авт. предисл. А. Монастырский. – М.: Ad Marginem, 1999. – 221 с.
170. Слово и изображения: каталог выставки / Государственный центр современного искусства; ред.: Н. Глебкина, А. Фолманис; пер.: Н. Перова, М. Бабкина. – М.: ГЦСИ, 2007. – 124 с.
171. Смит, Т. Осмысляя современное кураторство / Т. Смит; пер. с англ.: А. Матвеева. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 272 с.
172. Современные проблемы искусствознания: взгляд молодых: сборник статей по материалам конференции аспирантов и соискателей Государственного института искусствознания, апрель 2014 / Государственный институт искусствознания; ред.-сост. Н.Ю. Данченкова. – М.: ГИИ, 2016. – 148 с.
173. Старые и новые медиа: формы, подходы, тенденции XXI века: сборник / отв. ред. Е.В. Сальникова. – М.: Издательские решения, 2019. – 538 с.
174. Стой! Кто идет? = Qui Vive? : I Московская международная биеннале молодого искусства, 1-30, 2008, Москва / сост. Л. Лернер и Д. Пыркина. – М.: Московский музей современного искусства, 2008. – 531 с.
175. Стой! Кто идет? = Qui vive? : II Московская международная биеннале молодого искусства, 1 июля – 1 августа 2010 года, Москва:

- каталог / отв. ред.: А. Ликальтер, М. Чехонадских ; пер.: Т. Бирченоу и др. – М.: Государственный центр современного искусства: Московский музей современного искусства, 2010. – 639 с.
176. Ступин, С. С. Феномен открытой формы в искусстве XX века / С.С. Ступин; Рос. акад. художеств, Ин-т теории и истории изобразит. искусств. – М.: Индрик, 2012. – 311 с.
177. Тейлор, Б. Актуальное искусство, 1970-2005. Art Today. / Б. Тейлор; пер. с англ. Э.Д. Меленевской. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2006. – 256 с.
178. Ткань процветания: каталог выставки, 12 сентября 2018 – 27 января 2019 / Музей современного искусства «Гараж»; ред. А. Извеков. – М: Музей современного искусства «Гараж», 2018. – 32 с.
179. Триеннале российского современного искусства: путеводитель по выставке / ред.: Н. Молок, А. Извеков. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2017. – 176 с.
180. Тупицын, В. «Другое» искусства: беседы с художниками, критиками, философами, 1980 - 1995 гг. / В. Тупицын. – М.: Ad Marginem, 1997. – 348 с.
181. Тупицын, В. Бульдозерная выставка = The Bulldozer exhibition / В. Агамов-Тупицын. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 75 с.
182. Тупицын, В. Глазное яблоко раздора: беседы с Ильей Кабаковым / В. Тупицын. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 224 с.
183. Тупицын, В. Круг общения / В. Агамов-Тупицын. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 287 с.
184. Тупицына, М. Критическое оптическое: статьи о современном русском искусстве / М. Тупицына. – М.: Ad Marginem, 1997. – 222 с.

185. Тылик, А. Ю. «Уличное искусство»: опыт эстетического анализа: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.04 / Тылик Артем Юрьевич; [Место защиты: С.-Петерб. гос. ун-т]. – Санкт-Петербург, 2016. – 172 с.
186. Удел человеческий. Время и смыслы. Травма, память, забвение, знание. Сессия III / худож. рук. В. Мизиано. – М.: Государственный центр современного искусства (ГЦСИ) в составе ГМВЦ «РОСИЗО», 2017. – 62 с.
187. Удел человеческий. Границы человеческого: человеческое, нечеловеческое, надчеловеческое, иночеловеческое: сессия 1, 26 ноября 2015 - 31 января 2016, Москва / худож. рук. В. Мизиано. – М.: Государственный центр современного искусства (ГЦСИ), 2015. – 36 с.
188. Удел человеческий. Т. 1: сборник статей / сост.: В. Мизиано, Д. Пыркина; пер.: А. Джеуза, Д. Дынин, А. Морозов, Н. Перова, А. Шувалова, К. Явнилович. – М.: Государственный центр современного искусства (ГЦСИ) в составе ГМВЦ «РОСИЗО», 2018. – 169 с.
189. Уорхол, Э. Попизм: Уорхоловские 60-е / Э. Уорхол, П. Хэкетт; вступ. ст. и пер. с англ. Л.А. Речная. – СПб.: Амфора, 2009. – 350 с.
190. Форум книжной графики: художественный проект, 24.10.2015 – 15.11.2015: буклет к выставке / кураторы: М. Рошняк, Г. Кузьмина. – М.: Галерея «На Каширке», 2015. – [16] с.
191. Фрейд, З. Художник и фантазирование / З. Фрейд; общ.ред., сост., вступ. ст. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова; пер. с нем. Р.Ф. Додельцева и др. – М.: Республика, 1995. – 396 с.
192. Футуризм. Новоченто. Абстракция: итальянское искусство XX века: каталог выставки / Гос. Эрмитаж; под рук. Г. Белли, А. Костеневича. – Милан: Skira, 2005. – 231 с.

193. Ханзен-Леве, О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / О.А. Ханзен-Леве; пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого (IX глава); ред.: Д. Крафт и др. – М.: РГГУ, 2016. – 450 с.
194. Хоннеф, К. Поп-арт / К. Хоннеф; ред. У. Гросеник; пер. с нем. Гробалевской. – М.: Арт-Родник, 2005. – 95 с.
195. Хофман, В. Основы современного искусства: введение в его символические формы / В.Хофман; пер. с нем. А. Белобратова; Петерб. фонд культуры и искусства «Ин-т ПРО АРТЕ». – СПб.: Академический проект, 2004. – 560 с.
196. Хренов, Н. А. Визуальная коммуникация: культурологические исследования / Н.А. Хренов. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. – 480 с.
197. Хренов, Н. А. Новая визуальность как проблема культуры / Н.А. Хренов. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. – 416 с.
198. Художественная аура: истоки, восприятие, мифология: коллективная монография / Акиндинова Т.А. и др.; отв. ред. О.А. Кривцун; Российская акад. художеств, Ин-т теории и истории изобразительных искусств. – М: Индрик, 2011. – 559 с.
199. Чакина, Л. Л. Феномен «новой визуальности» в живописи и словесном искусстве русского модернизма: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Чакина Людмила Леонидовна; [место защиты: Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова]. – Саратов, 2015. – 233 с.
200. Человек и его символы: [сборник / К.Г. Юнг, М.-Л. фон Франц, Д. Хендерсен и др.; пер. Сиренко И.Н. и др.]. – М.: Медкова С.Б., 2006. – 345 с.

201. Шелковый путь: арт-проект в формате книга художника: каталог выставки / сост.: В. Власов, М. Погарский; тексты: В. Пацюков, М. Погарский. – М.: Международное объединение «Книга художника», 2016. – 15 с.
202. Шесть невозможностей до завтрака: английский нонсенс и русский алогизм, 1 декабря 2014 – 10 февраля 2015: Культпроект: буклет к выставке / Государственный музей В.В. Маяковского. – М.: Государственный музей им. В.В. Маяковского. – 28 с.
203. Эвальё, В. Д. Феномен полиэкрана в визуальной культуре: диссертация ... кандидата теории и истории культуры: 24.00.01/ Эвальё Виолетта Дмитриевна; [Место защиты: Государственный институт искусствознания]. – Москва, 2019. 304 с.
204. Элгер, Д. Дадаизм / Д. Элгер; ред. У. Гросеник; пер. с нем. Т.А. Граблевой, Л.И. Кайсаровой. – М.: Taschen: АРТ-РОДНИК, 2006. – 95 с.
205. Юнг, К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К.Г. Юнг; пер. с англ. В.В. Наукманова. – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 382 с.
206. Яхнин, А. Л. Антиискусство: записки очевидца / А. Яхнин. – М.: Книжница, 2011. – 318 с.
207. «Случай в музее» и другие инсталляции = "Incident in the Museum" and Other Installations: каталог выставки / авт. вступ. ст.: М. Пиотровский и др. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2004. – 344 с.
208. 2-я Московская биеннале современного искусства = 2 Moscow biennale of contemporary art. Примечания: геополитика, рынки, амнезия: каталог / сост.: Е. Лаврентьева, Т. Манина; под общ. ред. Н. Молока. – М.: АртХроника, 2007. – 229 с.

209. 2-я Московская биеннале современного искусства = 2 Moscow biennale of contemporary art. Специальные проекты: каталог / сост. Т. Манина; под общ. ред. Н. Молока. – М.: АртХроника, 2007. – 223 с.
210. V Московская международная биеннале молодого искусства «Глубоко внутри» = 5th Moscow International Biennale for Young Art “Deep Inside”: путеводитель. – М.: АртГид, 2016. – 57 с.
211. Judgment Day, или Проблема эстетического суждения: материалы научной конференции, 28 – 29 сентября 2012 г., Москва / Институт проблем современного искусства; под ред. Н. Молока. – М.: ИПСИ, 2013. – 206 с.
212. Vladey: акцион современного искусства: весенние торги, 23 мая 2013, Москва: каталог / [основатель и руководитель] В. Овчаренко. – М.: [б.и.], 2013. – [104] с.
213. Vladey: аукцион современного искусства: осенние торги, 17 октября 2013, Москва: каталог / [основатель и руководитель] В. Овчаренко. – М.: [б.и.], 2013. – [158] с.
214. Vladey: аукцион современного искусства: весенние торги, 18 марта 2014, Москва: каталог / [основатель и руководитель] В. Овчаренко. – М.: [б.и.], 2014. – [146] с.
215. Abramovich, M. Walk through walls: a memoir / by M. Abramovich with J. Kaplan. – New York: Crown Archetype, 2016. – VIII, 370 p.
216. Ades, D. Marcel Duchamp / by D. Ades, Neil Cox and David Hopkins. – London: Thames and Hudson, 1999. – 224 p.
217. Art of the 20th century. Vol. 1: Painting / by K. Ruhrberg; transl.: J.W. Gabriel. - Koln: Taschen, 2005. – 399 p.
218. Art of the 20th century. Vol. 2: Sculpture. New media. Photography / by M. Schneckenburger, C. Fricke, K. Honnief – Koln: Taschen, 2005. – 441p.

219. Bishop, C. *Installation art: a critical history* / C. Bishop. – London: Tate, 2005. – 144 p.
220. Blazer, D. *Curationism: how curating took over the art world and everything else* / D. Blazer. – Toronto, Ontario: Coach House Books, 2014. – 141 p.
221. Bourriaud, N. *Postproduction: culture as screenplay: how art reprograms the world* / by N. Bourriaud. – New York: Lukas & Sternberg, 2002. – 96 p.
222. *DaDa in the collection of the Museum of Modern Art* / editor-in-chief: J. Elderfield. – New York: The Museum of Modern Art, 2008. – 352 p.
223. Danto, A. C. *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art* / by A. C. Danto. – Chicago, Ill.: Open Court, 2003. – XXIII, 167 p.
224. Derrida, J. *The gift of death* / J. Derrida. – Chicago & London: University of Chicago Press, 1992. – 115 p.
225. Derrida, J. *Margins of philosophy* / by J. Derrida. – Sussex: The Harvester Press Limited, 1982. – 330 p.
226. *Eva Hesse* / ed. M. Nixon. – London: The MIT Press, 2002. – 222 p.
227. Godfrey, T. *Conceptual art* / by T. Godfrey. – London: Phaidon Press, 1998. – 448 p.
228. Groys, B. *Art Power* / by B. Groys. – London: MIT Press, 2008. – 200 p.
229. Groys, B. *Ilya Kabakov. The man who flew into space from his apartment* / by B. Groys. – London: Afterall, 2006. – 56 p.
230. *In Transition Russia 2008: catalogue* / by Ekaterinburgskii muzei izobrazitelnykh iskusstv, Gosudarstvennyi tsentr sovremennogo iskusstva (Moscow, Russia). – Cyprus: NeMe, 2008. – 355 p.

231. Installation art / chief ed. W. Shaoqiang. – Berkeley: Gingko Press, 2010. – 238 p.
232. Irina Nakhova. The green pavilion: Russian pavilion, 56th International art exhibition – Venice Biennale, 2015 / ed. and curator M. Tupitsyn. – Moscow: Stella Art Foundation, 2015. – 140 p.
233. Kostelanetz, R. A dictionary of the american avant-gardes / by R. Kostelanetz. – London; New York: Routledge; Taylor et Francis Group, 2019. – xiv, 461 p.
234. Kounellis, J. Senza Titolo / by J. Kounellis. – London: Ivorypress, 2012. – 86 p.
235. Merz: aller Anfang ist Merz – von Kurt Schwitters bis heute: Sprengel-Museum Hannover 20.8 – 5. 11. 2000 / by K. Schwitters, S. Meyer-Buser. – Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000. – 345 s.
236. Morse, M. Video installation art: the body, the image, the space in between / M. Morse // Illuminating video: an essential guide to video art. – San Francisco: Aperture/BAVC, 1990. – P. 153–161.
237. Moszynska, A. Sculpture now / by A. Moszynska. – New York: Thames & Hudson, 2013. – 232 p.
238. Nash, M. Vision after television: technocultural convergence, hypermedia and the new media arts field / Nash, Michael. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. – 232 p.
239. O'Reilly, S. The body in contemporary art / by S. O'Reilly. – London: Thames & Hudson, 2009. – 224 p.
240. 100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists / edited with an introduction by A. Danchev. – London: Penguin Books, 2011. – XXXIII, 453 p.
241. Osborne, P. Conceptual art / by P. Osborne. – London: Phaidon Press, 2002. – 232 p.

242. Reilly M. Curatorial activism: towards an Ethics of Curating / by M. Reilly. – London: Thames & Hudson, 2018. – 240 p.
243. Richter, H. Dada art and anti-art / by H. Richter. – New York: Thames & Hudson, 1997. – 246 p.
244. Rush, M. New media in art / by M. Rush. – London: Thames & Hudson, 2005. – 248 p.
245. Rush, M. Video art / by M. Rush. – London: Thames & Hudson, 2007. – 246 p.
246. Scheps, M. Jannis Kounellis: XXII stations on an Odyssey, 1969-2010 / by Marc Scheps; ed. Jurgen B. Tesch. – Munich: Prestel, 2010. – 353 p.
247. Schjeldahl, P. Uncontrollable beauty: toward a new aesthetics / by P. Schjedahl; ed. Bill Beckley and Shapiro D. – New York: Allworth Press, 1998. – 423 p.
248. Sharp, J. Thinking pictures: the visual field of Moscow conceptualism / J. A. Sharp; with essays by Adrian Barr, Sabine Hänsgen, Matthew Jesse Jackson [et al.]. – New York: New Brunswick; Rutgers: Zimmerli Art Museum at Rutgers, 2016. – 167 p.
249. Smith T. Talking contemporary curating / by Terry Smith. – New York: Independent Curators International, 2015. – 344 p.
250. The Tate guide to modern art terms / Simon Wilson and Jessica Lack. – London: The Tate Publishing, 2012. – 237 p.
251. Tavani, E. The Construction of Situations and Atmospheres in Installation Art // Atmosphere/Atmospheres testing a new paradigm / ed. by Tonino Griffero and Giampiero Moretti. – Milano: Mimesis International, 2018. – P. 129-145.
252. Taylor, B. Collage: the making of modern art / by B. Taylor. – London: Thames & Hudson, 2006. – 224 p.

253. Thornton, S. Seven days in the art world / by S. Thornton. – London: GRANTA, 2009. – 286 p.
254. Video Art: the Castello Di Rivoli Collection / texts: D. A. Ross, Marcella Beccaria, Francesco Bernardelli; ed. by Ida Gianelli, Marcella Beccaria. – Milan: Skira; New York: Distributed in North America by Rizzoli International, 2005. – 286 p.
255. Wands, B. Art of the digital age / by B. Wands. – London: Thames & Hudson, 2006. – 223 p.

Публикации из периодических изданий

256. Адашевская, Л. Стратегия ускользания / Л. Адашевская, А. Кузькин // Диалог искусств. – 2012. – № 2 – С. 102-105.
257. Алексеев Н. Алхимия Макаревича и Елагиной / Н. Алексеев // Искусство. – 2005. – №5. – С. 58-65.
258. Алексеев, Н. Андрей Монастырский. Земляные работы / Н. Алексеев // Артхроника. – 2005. – № 3/4. – С. 198-199.
259. Алексеев, Н. В будущее с чемоданами всех не возьмут / Н. Алексеев // рН, Издание про-современное искусств = РН. Pro-contemporary art edition / Калинингр. фил. Гос. центра соврем. искусства. – Калининград, 2003. - № 3. – С. 52-61.
260. Алимбиев, В. О прообразе / В. Алимбиев // Художественный журнал. – 2015. – № 94. – С. 7-9.
261. Амайя-Аккерманс, А. ArtWorld, ещё ArtWorld / А. Амайя Аккеранс, Д. Батыцка, М. Котомин; беседу вёл С. Гуськов // Диалог искусств. – 2017. – № 4. – С. 140-141.
262. Андреева, Е. Курт Швиттерс: художник в полноте жизненных связей / Е. Андреева // Новый мир искусства. – 2005. – №2. – С. 16-20.

263. Аренс Е. Курт Швиттерс. Цвет и коллаж / Е. Аренс // Искусство. – 2011. – №2/3. – С. 18-19.
264. Базилева, И. Опыт преодоления или куда ведёт «запасной выход»? / И. Базилева // Художественный журнал. – 2008. – № 70. – С. 97-100.
265. Базилева И. Пусть «другой» станет ближним // Художественный журнал. – 2007. – № 67-68. – С. 11-14.
266. Бишоп, К. Цифровой раскол / К. Бишоп // Художественный журнал – 2015. – № 96. – С. 48-59.
267. Блиц-интервью [с художниками] // рН. Издание про современное искусство = РН. Pro-contemporary art edition / Калинингр. фил. Гос. центра соврем. искусства. – Калининград, 2003. - № 3. – С. 62-71.
268. Бобринская, Е. Концептуализм как бренд / Е. Бобринская // Искусство. – 2011. – №2-3. – С. 38-43.
269. Буррио, Н. Эстетика взаимодействия / Н. Буррио // Художественный журнал. – 2000. – № 28/29. – С. 33-38.
270. Бюрен, Д. Функция музея / Д. Бюрен // Художественный журнал. – 2009. – № 73/74. – С. 39-41.
271. Ванеян, С. Каким образом воображать образ? / С. Ванеян // Художественный журнал. – 2015. – № 94. – С. 11-25.
272. Воропай, Л. Славой Жижек: «Надо быть пессимистом в ожидании чуда...» / Л. Воропай // Художественный журнал. – 2007. – № 67-68. – С. 77-81.
273. Жижек, С. Надо быть пессимистом в ожидании чуда... / С. Жижек; [беседу вела] Л. Воропай // Художественный журнал. – 2007. - № 67/68. – С. 77-81

274. Галкин, Д. Незавершенность как неизбежность: многоликое время современного искусства / Д. Галкин // Художественный журнал. – 2016. - № 98. – С. 26-41.
275. Герловина, Римма. Римма и Валерий Герловины / Римма Герловина, Валерий Герловина // А-Я: журнал неофициального русского искусства. – 1979. - № 1. – С. 17-20.
276. Гломшток, И. Комплекс Малевича / И. Гломшток // А – Я: журнал неофициального русского искусства. – 1981. – № 3. – С. 41-44.
277. Голлербах, С. Переоценка ценностей / С. Голлербах // Новый мир искусства. – 2005. – № 2. – С. 2-5.
278. Гройс, Б. Зритель и художник / Б. Гройс // А – Я: журнал неофициального русского искусства. – 1981. – № 3. – С. 3-9.
279. Гройс, Б. Илья Кабаков / Б. Гройс // А – Я: журнал неофициального русского искусства. – 1980. – № 2. – С. 17-22.
280. Гройс, Б. Куратор как иконоборец / Б. Гройс // Художественный журнал. – 2009. – № 73/-74. – С. 31-37.
281. Гройс, Б. Система и альтернатива / Б. Гройс; материал подгот. Д. Барышникова, Л. Лернер // Искусство. – 2011. - № 2/3. – С. 26-31.
282. Гройс, Б. Смутный объект европоцентричного желания / Б. Гройс // Искусствознание. – 2016. – №3. – С. 28-39.
283. Гройс, Б. Топология современного искусства / Б. Гройс; пер. с англ. А. Бобрикова // Художественный журнал. – 2006. – № 61/62. – С. 10-18.
284. Гундлах, С. АптАрт / С. Гундлах // А – Я: журнал неофициального русского искусства. – 1983. – №5. – С. 3-6.
285. Давид, К. Действительно ли вы расстались с социалистической эпохой? / К. Давид; беседовал Никита Алексеев // Артхроника. - 2005. – № 3/4. – С. 40-42.

286. Данилова, А. Папки МАНИ: опыт моделирования культурного пространства. Приступая к исследованию / А. Данилова, Е. Куприна-Ляхович // Искусствознание. – 2017. – № 2. – С. 242-265.
287. Данто, А. К. Трикстерский комментарий / А. Данто; пер. с англ. И. Цезарь // ДИ. – 2012. – № 2. – С. 68-69.
288. Джозелит, Д. Против репрезентации / Д. Джозелит // Художественный журнал. – 2015. – № 94. – С. 47-51.
289. Дьяконов, В. Открыто на ремонт. Инсталляция Ирины Наховой в Stella Art Foundation / В. Дьяконов // Коммерсантъ: газета. – 2012. – № 182 (28 сентября). – С. 14. – То же: Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2031439>.
290. Елагина, Е. «Классики концептуализма – это смешно» / Е. Елагина, И. Макаревич; беседу вела Ф. Балаховская // Артхроника. – 2010. – № 1. – С. 50-59.
291. Ерофеев, А. Рефлексы вместо рефлексии / А. Ерофеев // Артхроника. – 2009. – № 12. – С. 20-21.
292. Ершов, Г. Искусство не для всех / Г. Ершов // ДИ. – 2012. – № 2. – С. 136.
293. Илюхин, М. "Нас связывает друг с другом только контракт" / М. Илюхин, Н. Стручкова и М. Косолапов; беседу вела М. Кравцова // Артхроника. – 2009. – № 12. – С. 68-77.
294. Кондаков, И.В. «Смысловая неопределённость» как феномен культуры / И.В. Кондаков // Мир культуры и культурология: альманах / Науч.-образоват. культурол. о-во России, Санкт-Петербург; Центр гуманитар. инициатив. – 2018. – Вып. 6. – С. 12-23.
295. Кабаков, И. В будущее возьмут не всех / И. Кабаков // А – Я: журнал неофициального русского искусства. – 1983. – № 5. – С. 34-35.

296. Кабаков, И. Инсталляция и картина / И. Кабаков // Искусство. – 2013. – № 3. – С. 8-33.
297. Кабаков, И. Ноздрёв и Плюшкин / И. Кабаков // А – Я: журнал неофициального русского искусства. – 1986. – № 7. – С. 41-45.
298. Калашникова, М. Андрей Кузькин: надежда на контакт / М. Калашникова // Искусство. – 2011. – №2/3. – С. 88-91.
299. Калинеску, М. Идея современности / М. Калинеску // Художественный журнал. – 2016. – № 98. – С. 15-25.
300. Караева, К. Инсталляция как гиперобъект / К. Караева // Художественный журнал. – 2015. – № 94. – С. 136.
301. Колодзей, Н. Комар и Меламид: мечта о течении / Н. Колодзей // Артхроника. – 2001. – № 6. – С. 88-92.
302. Кондаков, И.В. «Смысловая неопределённость» как феномен культуры / Т.В. Кондаков. // Альманах научно-культурологического общества России «Мир культуры и культурология». Вып. IV. – СПб.: Научно-образовательное культурологическое общество, 2017-2018. – С. 12-23.
303. Кононов, Н. И шар, и куб, и конус как одежды пространства / Н. Кононов // Новый мир искусства. – 2005. – № 4. – С. 35-37.
304. Корчагин, В. Кто к нам с искусством придёт... / В. Корчагин // рН. Издание про-современное искусство = РН. Pro-contemporary art edition / Калинингр. фил. Гос. центра соврем. искусства. – Калининград, 2003. – № 3. – С. 34-41.
305. Кошут, Дж. Искусство после философии / Дж. Кошут // Искусствознание. – 2001. – №1. – С. 543-563.
306. Кравцова, М. ... а в России дуло / М. Кравцова // Артхроника. – 2005. – № 3/4. – С. 100-101, 104-109.

307. Кравцова, М. Александра Обухова: Среднестатистическое contemporary art / М. Кравцова // Артхроника. – 2005. – № 3/4. – С. 43-45.
308. Краусс, Р. Скульптура в расширенном поле / Р. Краусс // Художественный журнал. – 1997. – № 16. – С. 54-61.
309. Круглый стол «Современное состояние арт-критики» / Д. Бейкер и др.; пер. с англ. В. Хан-Магомедовой // ДИ. – 2012. – № 2. – С. 62-67.
310. Крэгг, Т. Скульптор – очень редкая профессия / Т. Крэгг; беседовал Никита Алексеев // Артхроника. – 2005. – № 3/4. – С. 46-48.
311. Кулик, И. А. Увидеть всю звучь / И. Кулик // Артхроника. – 2009. – № 12. – С. 110-119.
312. Лазарева, Е. Авангард vs. Репрезентация / Е. Лазарева // Художественный журнал. – 2009. – № 73/74. – С. 9-15.
313. Лазарева, Е. Программа ESCAPE: квадратура круга / Е. Лазарева // Художественный журнал. – 2008. – № 70. – С. 101-105.
314. Лазарева, Е. А. «Человек, умноженный машиной» / Е. Лазарева // Искусствознание. – 2016. – № 1/2. – С. 90-113.
315. Лебедева, Ю. Александр Бродский. Выставка / Ю. Лебедева // Артхроника. – 2005. – № 3/4. – С. 208-209.
316. Лидов, А. М. Византийский храм устроен как мультимедийная инсталляция / вопросы задавала А. Стрельцова // Искусство. – 2016. – № 2. – С. 8-35.
317. Макаревич, И. Г. Галлюцинация утопии и знаки верного пути / Игорь Макаревич; материал подготовили Д. Курдюкова и Л. Лернер // Искусство. – 2011. – № 2/3. – С. 64-73.

318. Максимов, Д. Сущность эстетико-политической формации реальности в зеркале современного искусства / Д. Максимов // Художественный журнал. – 2017. – № 103. – С. 191-195.
319. Масляев, А. Необеспокоенная память / А. Масляев // Художественный журнал. – 2009. – № 73/74. – С. 139-141.
320. Мизиано, А.В. Институт кураторства в России. Заметки на полях едва ли сложившейся профессии / А. Мизиано // Художественный журнал. – 2017. – № 101. – С. 58-67.
321. Мизиано, В.А. Интервью с Виктором Мизиано / В. Мизиано // рН. Издание про-современное искусство = РН. Pro-contemporary art edition / Калинингр. фил. Гос. центра соврем. искусства. – Калининград, 2003. – № 3. – С. 16-25.
322. Молок, Н. Ю. Биеннальская конъюнктура / Н. Молок // Артхроника. – 2005. – № 3/4. – С. 76-77.
323. Молок, Н.Ю. Склад старьевщика. Музей сэра Джона Соуна / Н. Молок // Пинакотека. – 2000. – № 12. – С. 61-67.
324. Моррис Д. Анти-шоу. АПТАРТ как искусство взаимодействия / Д. Моррис; пер. С. Крынской // Искусствознание. – 2017. – № 2 – С. 216-241.
325. Мызникова, Г. Мы были морально не готовы участвовать в биеннале / Г. Мызникова, С. Проворов; беседовала М. Кравцова // Артхроника. – 2005. – № 3/4. – С. 102-103.
326. Новик, Д. Необязательный концептуализм / Новик Д. // Искусство. – 2011. – № 2/3. – С. 74-87.
327. Осборн, П. Темпорализация как трансцендентальная эстетика: авангард, модерн, современность / П. Осборн; пер. с англ. А. Шенталя // Художественный журнал. – 2016. – № 98. – С. 114-131.

328. Пацюков, В.В. Авто-био-графия. Мифология вечных возвращений Леонида Тишкова / В. Пацюков // Художественный журнал. – 2002. – № 45. – С. 39-41.
329. Пацюков, В.В. Проект-Миф-Концепт / В. Пацюков // А – Я: журнал неофициального русского искусства. – 1980. – № 2. – С. 3-12.
330. Пензин, А.А. Современность без времени / А. Пензин // Художественный журнал. – 2016. – № 98. – С. 138-149.
331. Петровская, Е.В. Искусство чувственных понятий / Е. Петровская // ДИ. – 2011. – № 4. – С. 52-56.
332. Петровская, Е.В. Казусы транслитерации / Е. Петровская // ДИ. – 2012. – № 2. – С. 114-115.
333. Пивоваров, В.Д. Виктор Пивоваров о себе / В. Пивоваров // А – Я: журнал неофициального русского искусства. – 1984. – № 6. – С. 18-23.
334. Политика постправды, или Как избавиться от интерфейса? «Трушность» и мистификация в нечеловеческом искусстве / Д. Морозов и др.; беседу вел Д. Галкин // Художественный журнал. – 2017. – № 101. – С. 103-115.
335. Пригов, Д. А. Концептуализм / Д.А. Пригов // Художественный журнал. – 2008. – № 70. – С. 7-8.
336. Пригов, Д. А. Россия как пустое место / Д.А. Пригов // рН. Издание про-современное искусство = РН. Pro-contemporary art edition / Калинингр. фил. Гос. центра соврем. искусства. – Калининград, 2003. – № 3. – С. 42-51.
337. Пригов, Д. А. Что ещё можно сказать / Д.А. Пригов // Флэш Арт. – 1989. – № 1. – С. 147.

338. Профилактики тотализующего мышления: материалы «круглого стола» / А. Пензин, А. Бикбов, Н. Олейников, К. Медведев // Художественный журнал. – 2008. – № 71/72. – С. 17-26.
339. Прошутинская, А. Перформанс как художественный объект / А. Прошутинская // Художественный журнал. – 2017. – № 103. – С. 41-47.
340. Пыркина, Д. О бедном гусаре замолвите слово / Д. Пыркина // Художественный журнал. – 2008. – № 71/72. – С. 51-53.
341. Раппапорт, А. В поисках современности / А. Раппапорт // рН. Издание про-современное искусство = РН. Pro-contemporary art edition / Калинингр. фил. Гос. центра соврем. искусства. – Калининград, 2003. – № 3. – С. 26-33.
342. Сальников, В. Искусство мнений. Тезисы о концептуализме / В. Сальников // Художественный журнал. – 2008. – № 70. – С. 51-52.
343. Смолянская, Н. Эстетика после кураторства: куратор как оператор / Н. Смолянская // Художественный журнал. – 2017. – № 101. – С. 75-83.
344. Сокол, Х. Третье место / Х. Сокол // Художественный журнал. – 2009. – № 73/74. – С. 91-92.
345. Софронов, Е. Риторика темпоральности / Е. Софронов // Художественный журнал. – 2016. – № 98. – С. 101-113.
346. Тимкова, Л. VI Красноярская биеннале: о многом и всерьёз / Л. Тимкова // Новый мир искусства. – 2005. – №4. – С. 74-75.
347. Тишков, Л. Anamnesis Vitae Леонида Тишкова / Л. Тишков // Художественный журнал. – 2002. – №45. – С. 37-38.
348. Тупицын, В. В ретроспективу возьмут не всех / В. Тупицын // Художественный журнал. – 2008. – № 71/72. – С. 109-113.
349. Тупицын, В. Mus Rattus. Сцена в погребке Ауэрбаха / В. Тупицын // Художественный журнал. – 2008. – № 71/72. – С. 7-9.

350. Нахова, И.И. "Русский медведь представлялся мне генералом КГБ в отставке" / И. Нахова; беседу вела М. Тупицына // Артхроника. – 2010. – № 3. – С. 58-65.
351. Фикс, Е. Заметки об изгнании «второго мира», постмодернизме и диаспорическом национализме / Е. Фикс // рН. Издание про-современное искусство = РН. Pro-contemporary art edition / Калинингр. фил. Гос. центра соврем. искусства. – Калининград, 2003. – № 3. – С. 80-85.
352. Фикс, Е. Эстетика интервенционизма / Е. Фикс // Художественный журнал. – 2007. – № 67/68. – С. 35-37.
353. Хан-Магомедова, В. Рутинная жизнь по Каттелану / В. Хан-Магомедова // Диалог искусств. – 2012. – № 2. – С. 139.
354. Холмс, Б. К вопросу о новой институциональной критике / Б. Холмс // Художественный журнал. – 2007. – № 67/68. – С. 45-50.
355. Хромилова, О. Густав Метцгер / О. Хромилова // Искусство. – 2011. – № 2/3. – С. 16-17.
356. Центр Помпиду: дада – да! // Новый мир искусства. – 2005. – № 4. – С. 17.
357. Чехонадских, М. Практиковать речь в бескомпромиссной парресии / М. Чехонадских // Художественный журнал. – 2008. – № 71/72. – С. 71-80.
358. Чехонадских, М. Форма искусства как опосредование: история и устное повествование до и после концептуализма / М. Чехонадских // Художественный журнал. – 2017. – № 103. – С. 165-175.
359. Чубаров, И. Письма об антиэстетическом воспитании. Письмо второе / И. Чубаров // Художественный журнал. – 2008. – № 71/72. – С. 97-103.

360. Чухров, К. Критика Суверенности / К. Чухров // Художественный журнал. – 2007. – № 67/68. – С. 87-92.
361. Чухров, К. О кризисе экспозиции / К. Чухров // Художественный журнал. – 2009. – № 73-74. – С. 17-21.
362. Шурипа, С. Антропология пустоты / С. Шурипа // ДИ. – 2012. – № 2. – С. 106-109.
363. Шурипа, С. Новая концептуальная волна, или о природе идей в молодом искусстве / С. Шурипа // Художественный журнал. – 2009. – № 73/74. – С. 81-86.
364. Эпштейн А.Д. Владимир Янкилевский и истоки российского концептуализма / Алек. Д. Эпштейн// Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре / Редакция журнала «Новое литературное обозрение». – 2016. - № 2. – С. 235-258.
365. Cabañero J. S. Intersections between film and video art. Installation: spatial temporary and contexts in the spectator / Cabañero J.S., Mulet T.S., Reinaldos G.R // The International Journal of the Image. – 2014. – Vol. 4, no. 1. – P. 87-96.
366. Chattopadhyay B. Object Disorientation Sound / Budhaditya Chattopadhyay // A Peer-Reviewed Journal. – 2014. – Vol. 3, issue 1. – P. 132-141.
367. Lacey J. Sonic Placemaking: Three Approaches and Ten Attributes for the Creation of Enduring Urban Sound Art Installations / J/ Lacey // Organised Sound. – 2016. – Vol. 21, Special Issue 2 (Situating the Avant-Garde: Conformity and oppositional culture), August. – P. 146-159.
368. Mondloch K. Be here (and there) now: the spatial dynamics of screen-reliant installation art / Kate Mondloch // Art Journal. – 2007. – Vol. 66, No. 3. – P. 20-33.

369. Oppenheimer R. Video Installation: characteristics of an expanding medium / R. Oppenheimer // *Afterimage*. – 2007. – Vol. 34, No. 5. – P. 14-18.
370. Prisco B. Living art: an exploration of interactive art installations / Brianna Prisco // *Art Education*. – 2016. – Vol. 69. – Issue 5. – P. 49-57.
371. Rudi J. Norge – et lydrike, Norway remixed: a sound installation / Jordan Rudi // *Organised Sound*. – 2003. – Vol. 8, Issue 2, August. – P. 151-155.

Электронные ресурсы

372. Авраменко, О.В. Творческие пары. Гендерная проблематика в советском неофициальном искусстве [Электронный ресурс] / О.В. Авраменко // *Художественная культура: электронное научное издание*. – 2016. – № 2 (18). – Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru/2016-2-18/istoriya-i-sovremennost/5048.html>.
373. Андрей Филиппов [Электронный ресурс] // Эрарта: музей современного искусства: сайт. – Режим доступа: <https://www.erarta.com/ru/museum/collection/artists/detail/author-00707/>.
374. Арт-азбука [Электронный ресурс]: словарь современного искусства / под ред. Макса Фрая. – Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/>.
375. Бёме, Г. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики [Электронный ресурс] / Г. Бёме; пер. на рус. С. Онасенко // *METAMODERN: журнал о метамодернизме*. – Режим доступа: <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/>.

376. Выставка «Блуждая внутри [Электронный ресурс] // Культпроект: музей. – Режим доступа: <http://kultproekt.ru/proekti/48123062018165700553/>.
377. Галерея «Культпроект» [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: <http://kultproekt.ru/>.
378. Делёз, Ж. Платон и симулякр. 1969 [Электронный ресурс] / Ж. Делёз // Библиотека по философии. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000174/index.shtml>.
379. Деникин А. А. Видеоигры – это искусство? К истории самого массового спора в Сети [Электронный ресурс] / А.А. Деникин // Художественная культура: электронное научное издание. – 2017. – № 1 (19). – Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/yazyki/5221.html>.
380. Деникин А.А. О некоторых особенностях новых медиа [Электронный ресурс] / А.А. Деникин // Художественная культура: электронное научное издание. – 2014. – № 4 (13). – Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru/2014-4/yazyki/3642.html>.
381. Деникин, А.А. «Новая нарративность» и дизъюнктивное повествование в видеоарте 1970-80-х годов [Электронный ресурс] / А.А. Деникин // Художественная культура: электронное научное издание. – 2012. – № 2 (3). – Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru/2012-2/yazyki/516.html>.
382. Деникин, А.А. Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям [Электронный ресурс] / А.А. Деникин // Художественная культура : электронное научное издание. – 2014. – № 3 (12). – Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru/2014-3/yazyki/843.html>.
383. Дюшан, М. Я хотел найти точку безразличия [Электронный ресурс]: отрывки из телевизионного интервью / Марсель Дюшан //

- Art Newspaper Russia. – 2018. – № 65 (июль-август). – Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5885/>.
384. Катунян, М.И. Перформанс, флюксус, ток-шоу: искусство-жизнь в реальном времени [Электронный ресурс] / М.И. Катунян // Художественная культура: электронное научное издание. – 2017. – № 2 (20). – Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/prikladnaya-kulturologiya/5249.html>.
385. Кирюшин, А.Н. Идея симулякра в понимании виртуального: от Платона к постмодернизму [Электронный ресурс] / А.Н. Кирюшин, А.Н. Асташова // Гуманитарные научные исследования: электронный научно-практический журнал. – 2012. – № 8. – Режим доступа: <http://human.snauka.ru/2012/08/1593>.
386. Левит, С. Параграфы о концептуальном искусстве [Электронный ресурс] / С. Левит; пер. с англ. П. Жураковской // Художественный журнал. – 2008. – №69. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/>.
387. Николаева, Е.В. Визуальная кинестетика в искусстве эпохи дабл-пост [Электронный ресурс] / Е.В. Николаева // Художественная культура: электронное научное издание. – 2017. – № 2 (20). – Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5232.html>.
388. Официальный сайт Государственного музея В. В. Маяковского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://muzeimayakovskogo.ru/exhibitions/virtualnye/mayakovskiy-voskhozhdenie/komnatenka-lodochka/>.
389. Раппапорт, А. «Данное», но не данное [Электронный ресурс] / А. Раппапорт // Государственный центр современного искусства. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/publications.text?filial=2&id=134>.

390. Саничева, Е.В. Ж. Деррида: концепция деконструкции и интердисциплинарная природа постструктуралистской мысли [Электронный ресурс] / Е.В. Саничева // Художественная культура: электронное научное издание. – 2017. – № 1 (19). – Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5211.html>.
391. Спациализм /spatialisme [Электронный ресурс] // Art узел. Режим доступа: <http://artuzel.com/content/spacializm-spatialisme>
392. Ступин, С.С. Homo Faber. Креативность как экзистенциал человеческого бытия [Электронный ресурс] / С.С. Ступин // Художественная культура: электронное научное издание. – 2020. – № 2. – С. 8-31. Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/c99/hk_2020_2_8_31_stupin.pdf.
393. Чухров, К. Гуманизм как метанойя [Электронный ресурс] / К. Чухров // Художественный журнал. – 2010. – № 77/78. – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/28/article/487>.
394. Чухров, К. Тезисы о ложной демократичности современного искусства [Электронный ресурс] / К. Чухров // Художественный журнал. – 2011. – №84 – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/13/article/176>.
395. Эвальё, В.Д. Интерактивность и иммерсивность в медиасреде. К проблеме разграничения понятий [Электронный ресурс] / В.Д. Эвальё // Художественная культура: электронное научное издание. – 2019. – № 3. – С. 248-271. Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/9cf/hk_2019_3_248_271_evallyo.pdf.
396. Art Business Consulting [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: <http://abc-group.ru/>.

397. Chattopadhyay B. Beyond Matter: Object-disoriented Sound Art [Электронный ресурс] / Budhaditya Chattopadhyay // Seismograf. - 2017. – 15 November. – Режим доступа: <https://seismograf.org/fokus/sound-art-matters/beyond-matter-object-disoriented-sound-art>.
398. Hodnett, N. Installation [Электронный ресурс] / N. Hodnett // The Chicago School of Media Theory. – Режим доступа: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/installation-2/>.
399. Kelly, N. A. What is Installation Art? [Электронный ресурс] / by N.A. Kelly: Irish Museum of Modern Art. – Режим доступа: – http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf.
400. Pelowski, M. Capturing Aesthetic Experiences with Installation Art: An Empirical Assessment of Emotion, Evaluations, and Mobile Eye Tracking in Olafur Eliasson’s “Baroque, Baroque!” / Pelowski, M., Leder, H., Mitschke, V., Specker, E., Gerger, G., Tinio, P. L., Vaporova, E., Bieg, T., Husslein-Arco, A. // *Frontiers in Psychology*. – 2018.- Vol. 9, article 1255. –Режим доступа: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.01255/full>.
401. Sergey Filatov [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: <https://sergeyfilatov.com/>.

Видео

402. Верю. Проект художественного оптимизма. Экспозиция: документальный фильм, 2007. Реж. В. Рибас. – Место хранения: Архив музея современного искусства «Гараж». – Фонд «Художественные проекты». – Шифр АРФ-331-2-V3894.
403. Группа ОБАМАinBERLIN. Missverständnis als Installation: документация выставки 2011 г. – Место хранения: Архив музея

- современного искусства «Гараж». – Фонд Вадима Захарова. – Шифр Z-2011-V242.
404. Дмитрий Булдыгин. Термитники-2: документация выставки 2018 г. (Москва, Центр творческих индустрий «Фабрика»). – Место хранения: Архив музея современного искусства «Гараж». – Фонд Музея современного искусства «Гараж». – Шифр GP-V10253.
405. Игорь Макаревич и Елена Елагина «В пределах прекрасного. Объекты и инсталляции» в Государственной Третьяковской галерее (Москва, 2005): документация выставки. – Место хранения: Архив музея современного искусства «Гараж»- Фонд «Художественные проекты». – Шифр APF-271-01-V10946.
406. Инновация IV, документальный фильм, 2011. – Место хранения: Медиатека Государственного центра современного искусства.
407. Ирина Корина. Неизвестное конечно: документация выставки 2018 г. (Москва, XL галерея). – Место хранения: Архив музея современного искусства «Гараж». – Фонд Музея современного искусства «Гараж». – Шифр GP-V10281.
408. Ирина Нахова. Родная речь: документация выставки 2011 г. (Фонд поддержки визуальных искусств Елены Берёзкиной «Эра»). – Место хранения: Архив музея современного искусства «Гараж». – Фонд Вадима Захарова. – Шифр Z-2011-V245.
409. Кулик, И. Джозеф Кошут – Кит Херинг [Электронный ресурс]: лекция / И. Кулик // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=bbHX5lDax4c&list=PLRSwFqRcpg4HVQ6lfIdnfYTSPm6feKX5Z&index=8>.
410. Кулик, И. Йозеф Бойс – Энди Уорхол. Художник-шаман и художник-медиум [Электронный ресурс]: лекция / И. Кулик // Музей

современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=Lqjt7V1qQRk&list=PLRSwFqRcpg4HVQ6lflDnfYTCPm6feKX5Z&index=4>.

411. Кулик, И. Курт Швиттерс – Роберт Раушенберг.
 Монументализация мусора [Электронный ресурс]: лекция / И. Кулик // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=pjFXnmISCWk&list=PLRSwFqRcpg4GogFwgpkgNlSjIf5qKa-oO&index=1>.
412. Кулик, И. Марсель Дюшан – Сальвадор Дали. Апология музея [Электронный ресурс]: лекция / И. Кулик // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=1LMNbZVFy7o&list=PLRSwFqRcpg4HVQ6lflDnfYTCPm6feKX5Z>.
413. Кулик, И. Пьеро Мандзони – Маурицио Каттелан [Электронный ресурс]: лекция / И. Кулик // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=LUVIZsLiDVo&index=16&list=PLRSwFqRcpg4GogFwgpkgNlSjIf5qKa-oO>.
414. Кулик, И. Сол Левитт – Абсалон [Электронный ресурс]: лекция / И. Кулик // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=6pIHuH9dq0Q&list=PLRSwFqRcpg4ELTQzr6suZQtdjR49o6BqM&index=2>.
415. Кулик, И. Умберто Боччони – Лучо Фонтана» [Электронный ресурс]: лекция / И. Кулик // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=SensVppEzto>.

416. Московский концептуализм. Начало: документация выставки 2012 г. (Нижний Новгород, Приволжский филиал Государственного центра современного искусства). – Место хранения: Архив музея современного искусства «Гараж». – Фонд Вадима Захарова. – Шифр Z-2012-V249.
417. Наталья Смолянская. Цвет воздуха красный: документация выставки 2018 г. (Москва, Центр творческих индустрий «Фабрика») – Место хранения: Архив музея современного искусства «Гараж». – Фонд Музея современного искусства «Гараж». – Шифр GP-V10327.
418. Обухова, С. «Новая волна» в московском неофициальном искусстве [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=JREQM7JspS4&index=9&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o>.
419. Обухова, С. 1990 год [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=cfT553EuZgE&list=PLRSwFqRcpg4Hhzjnu7MS8k6vHjgB3G2LV>.
420. Обухова, С. 1991 год / С. Обухова [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=NOypSPDBQjM&index=2&list=PLRSwFqRcpg4Hhzjnu7MS8k6vHjgB3G2LV>.
421. Обухова, С. 1992 год [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=DgA5q0Vxl6w&list=PLRSwFqRcpg4Hhzjnu7MS8k6vHjgB3G2LV&index=3>.

422. Обухова, С. 1993 год [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал.
– Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=KWUtq6UVg2w&list=PLRSwFqRcpg4Hhzjnu7MS8k6vHjgB3G2LV&index=4>.
423. Обухова, С. 1994 год [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал.
– Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=VGN3PGF77ds&index=5&list=PLRSwFqRcpg4Hhzjnu7MS8k6vHjgB3G2LV>.
424. Обухова, С. 1995 год [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал.
– Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=UwdISbDEoBQ&index=6&list=PLRSwFqRcpg4Hhzjnu7MS8k6vHjgB3G2LV>.
425. Обухова, С. 1996 год [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал.
– Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=653xBuyq20g&list=PLRSwFqRcpg4Hhzjnu7MS8k6vHjgB3G2LV&index=7>.
426. Обухова, С. 1997 год [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал.
– Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=T6O40yFulTc&index=11&list=PLRSwFqRcpg4Hhzjnu7MS8k6vHjgB3G2LV>.
427. Обухова, С. 1998 год [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал.
– Режим доступа:

<https://www.youtube.com/watch?v=1pr5khM3dbS&index=12&list=PLRSwFqRcpg4Hhzjnu7MS8k6vHjgB3G2LV>.

428. Обухова, С. 1999 год [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=-MgZ5Oi3e8A&list=PLRSwFqRcpg4Hhzjnu7MS8k6vHjgB3G2LV&index=13>.
429. Обухова, С. 2000 год [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=HuGzX1Lj-LE&index=14&list=PLRSwFqRcpg4Hhzjnu7MS8k6vHjgB3G2LV>.
430. Обухова, С. Группа Сретенского бульвара [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=bYdbojaTEvo&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o&index=6>.
431. Обухова, С. Искусство 1990-х. Часть 1 [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: [YouTube канал]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=XzX41rj4HMI&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o&index=11>.
432. Обухова, С. Искусство 1990-х. Часть 2 [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: [YouTube канал]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=6JXOUynLRr8&index=12&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o>.
433. Обухова, С. Искусство эпохи перестройки [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа:

<https://www.youtube.com/watch?v=vwdDARTL5So&index=10&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o>.

434. Обухова, С. Истоки современного русского искусства [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=45Vxe7z6AaE&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o>.
435. Обухова, С. Московская школа концептуализма [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Q2RTV55b3MI&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o&index=8>.
436. Обухова, С. Основные тенденции искусства 2000-х годов [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=DPiMavUVbDM&index=15&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o>.
437. Обухова, С. «Отказ от формы (“левое искусство”))» [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=01XnNuwBopw&index=13&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o>.
438. Обухова, С. Персональные стили «неофициального искусства» 60-х. Часть 1 [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=6UsyrysXI84&index=2&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o>.
439. Обухова, С. Персональные стили «неофициального искусства» 60-х. Часть 2 [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей

- современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=xHvjYqpHFoo&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o&index=3>.
440. Обухова, С. Персональные стили «неофициального искусства» 60-х. Часть 3 [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=V-14sVzp5ng&index=4&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o>.
441. Обухова, С. Советская власть против художников [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=kBZ7pIIXWjE&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o&index=5>.
442. Обухова, С. Соц-арт [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=RSMEpD-2Rrk&index=7&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o>.
443. Обухова, С. Утверждение формы (“правое искусство”) [Электронный ресурс]: лекция / Саша Обухова // Музей современного искусства «Гараж»: YouTube канал. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=FtnJ-NjNHrE&list=PLRSwFqRcpg4EEB3udk4jHFCmfLKNr2r6o&index=14>.
444. Пять папок МАНИ: опыт моделирования культурного пространства: документация выставки 2011 г. (Москва, Фонд культуры «Екатерина»). – Место хранения: Архив музея современного искусства «Гараж». – Фонд Вадима Захарова. – Шифр Z-2011-V244.

445. Русское арт-зарубежье. Интервью с Ириной Наховой – документальный фильм, 2009. – Место хранения: Государственный центр современного искусства, медиатека. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=bNJeZaSyqQk>.
446. Rooms. The Art of the Installation – from the Period of Past Thirty Years of Former Soviet Union: документация выставки 1991-1992 гг. (Братислава, культурный центр Dom Kultury). – Место хранения: Архив музея современного искусства «Гараж». – Фонд Вадима Захарова. - Шифр Z-1991-V73.

Личный архив:

447. Божко, О. Переписка в Facebook от 27.10.2017.
448. Божко, О. Переписка в Facebook от 03.12.2017.
449. Вар, А. Интервью в Zoom от 17.10.2020.
450. Ефимов, В. Переписка в Facebook от 16.03.2017.
451. Курьянова, А. Интервью в Zoom от 15.10.2020.
452. Липатова, Л. Интервью в Zoom от 14.05.2020.
453. Серьёзная, К. Интервью в Zoom от 15.10.2020.
454. Шааев, Ш. Интервью в Zoom от 11.06.2020.

ПРИЛОЖЕНИЕ
Альбом иллюстраций

01. Юрий Васильев-MON «Страдания современной женщины», 1966. Фото А. Орловой на выставке «Современное искусство: 1960-2000. Перезагрузка» в Государственной Третьяковской галерее в 2017 г.



02. Виталий Комар, Александр Меламид «Рай», 1973. Фрагмент инсталляции. ARTUZEЛ [Электронный ресурс]. URL: <http://artuzel.com/content/%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%80-%D0%B8-%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%B4-%D0%B4%D1%83%D1%8D%D1%82>. Дата обращения: 15.08.2018.



03. Христо и Жанна-Клод, «Окруженные острова», 1983. White Square Journal [Электронный ресурс]. URL: <https://wsjournal.ru/obernutye-ostrova-hristo-i-zhanny-klod/>. Дата обращения: 10.05.2020.



04. Юрий Васильев, «Северная гора – посёлок Южный», 2020. Фрагменты инсталляции. Фото сделано А. Орловой на 2-й Триеннале современного российского искусства в Музее современного искусства «Гараж» в 2020 г.



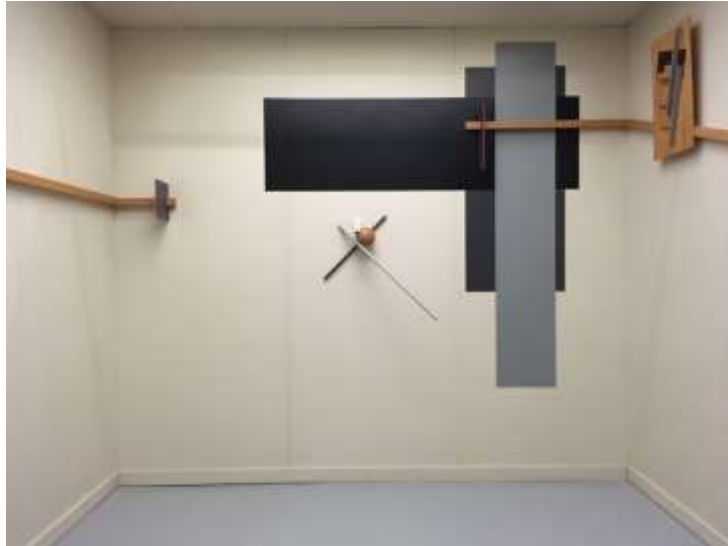
05. Елена Елагина, Игорь Макаревич «Грибы русского авангарда», 2008. Фрагмент инсталляции. АРТГИД [Электронный ресурс]. URL: <https://artguide.com/posts/845>. Дата обращения: 04.03.2017.



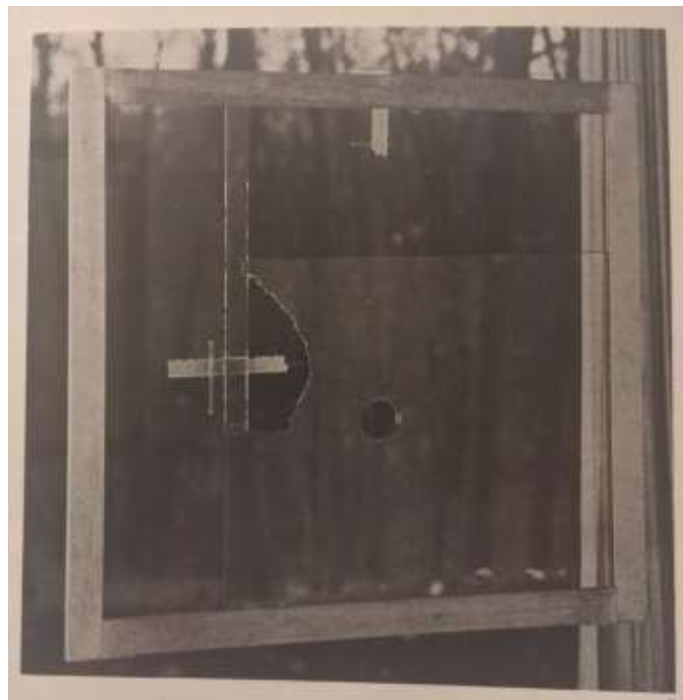
06. Брюс Науман «Гримасы», 1970. Трафаретная печать на бумаге. Art Basel [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/69223/Bruce-Nauman-Studies-for-Holograms>. Дата обращения: 12.03.2019.



07.Эль Лисицкий «Комната проунов», 1923/1971. Общий вид инсталляции.
Фото сделано А. Орловой в Центре Ж. Помпиду в 2018 г.



08.Анатолий Ур «Упакованное пространство», 1975-1976. Стекло. Фото
скопировано из: Анатолий Ур // А-Я: журнал неофициального русского
искусства. 1979. №1. С. 47.



09.Марсель Дюшан «Невеста, раздетая своими холостяками, одна в двух лицах (Большое стекло)», 1923. Artchive.ru [Электронный ресурс]. URL: https://artchive.ru/en/marcel Duchamp/works/294716~The_Bride_Stripped_Bare_by_Her_Bachelors_Even. Дата обращения: 04.06.2018.



10.Марсель Дюшан «Фонтан», 1917. Реди-мейд. Ресурс syg.ma [Электронный ресурс]. URL: <https://syg.ma/@glieb-naprieienko/pochiemu-iskusstvo-mozhiet-volnovat>. Дата обращения: 07.05.2019.



11. Марсель Дюшан «Велосипедное колесо», 1913. Реди-мейд. Theory & Practice [Электронный ресурс]. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/16067-slovarnyy-zapas-cto-takoe-redi-mejd-i-pochemu-perevernutyy-pissuar-v-galeree--eto-iskusstvo>. Дата обращения: 04.12.2018.



12. Марсель Дюшан «Почему бы не чихнуть Роз Селяви», 1921. Полуредимейд. livejournal.com [Электронный ресурс]. URL: <https://efforce.livejournal.com/18339.html>. Дата обращения: 04.12.2018.



13. Марсель Дюшан «Etant donnees», 1966. Инсталляция. Pinterest [Электронный ресурс]. URL: [https://in.pinterest.com/pin/384424518184783669/?amp_client_id=CLIENT_ID\(&mweb_unauth_id={{default.session}}&from_amp_pin_page=true](https://in.pinterest.com/pin/384424518184783669/?amp_client_id=CLIENT_ID(&mweb_unauth_id={{default.session}}&from_amp_pin_page=true). Дата обращения: 05.03.2018.



14. Музей Джона Соуна в Холборне, Лондон. Фрагмент экспозиции. archi.ru [Электронный ресурс]. URL: <https://archi.ru/world/69457/46-pretendentov-na-sterlinga>. Дата обращения: 02.10.2019.



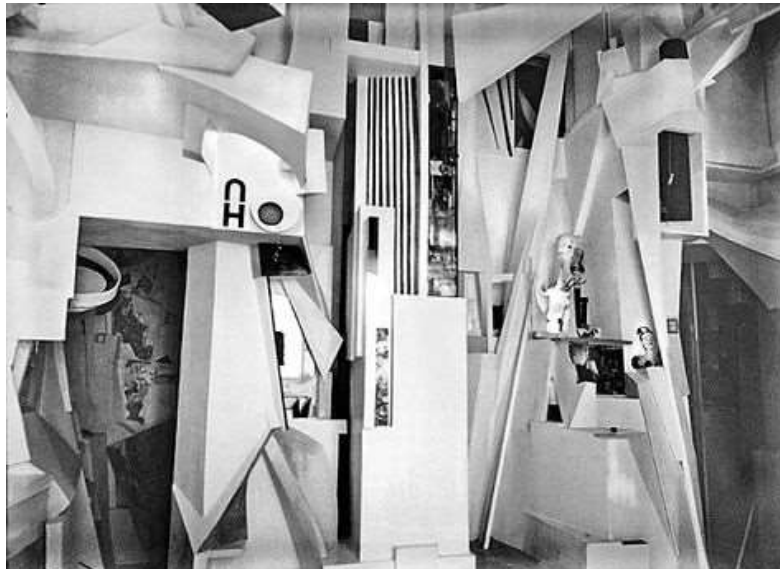
15. Курт Швиттерс «Новая Мерц картина», 1931. Масло, дерево, бумага, текстиль. Я художник – я так вижу [Электронный ресурс]. URL: <https://xn--80aemhi0cm3g.xn--p1ai/2020/07/03/kurt-shvitters-novaya-merts-kartina/>. Дата обращения: 04.03.2017.



16. Владимир Татлин «Контр-рельеф Летучий голландец», 1916. Реконструкция 1996/2006. livejournal.com [Электронный ресурс]. URL: <https://ulia-ukke.livejournal.com/859466.html>. Дата обращения: 14.08.2019.



17. Курт Швитерс «Мерцбау», 1933. Фрагмент. Общий вид работы. Adindex.ru [Электронный ресурс]. URL: <https://adindex.ru/publication/gallery/2013/04/29/98705.phtml>. Дата обращения: 05.09.2018.



18. Эль Лисицкий «Кабинет абстракции», 1927. Общий вид. АРТГИД [Электронный ресурс]. URL: <https://artguide.com/posts/1359>. Дата обращения: 08.10.2018.



19.Йозеф Бойс «7000 дубов», 1982. Документация акции. 365 [Электронный ресурс]. URL: <https://365mag.ru/culture/7-performansov-jozefa-bojsa-na-kotory-e-stoit-obratit-vnimanie>. Дата обращения: 14.03.2019.



20.Йозеф Бойс «Жирный стул», 1964. Инсталляция. WikiArt [Электронный ресурс]. URL: <https://www.wikiart.org/ru/yozeff-boys/stul-s-zhirom-1964>. Дата обращения: 14.03.2019.



21. Йозеф Бойс «Чёрный рояль в войлоке», 1985. Войлок, рояль, чёрная доска, термометр. Коллекция Центра современного искусства им. Жоржа Помпиду, Париж (Франция). Фото сделано А. Орловой в Центре Ж. Помпиду в 2012 г.



22. Энди Уорхол «Эмпайр», 1964. Кадр из фильма. [andy-warhol.ru](http://www.andy-warhol.ru) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.andy-warhol.ru/cifrovoj-ommazh-uogholu/>. Дата обращения: 14.03.2019.



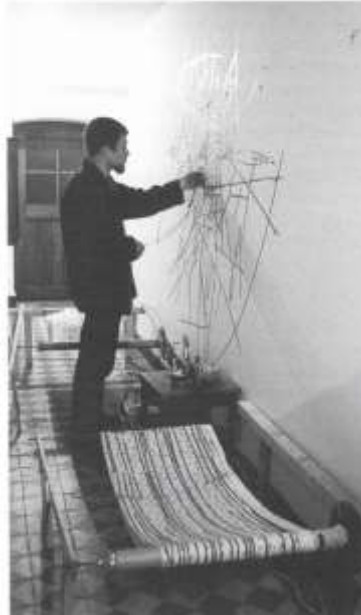
23. Нам Джун Пайк «ТВ-Будда», 1974. Видеоинсталляция. Pinterest [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pinterest.ru/pin/523895369153514633/>. Дата обращения: 12.05.2018.



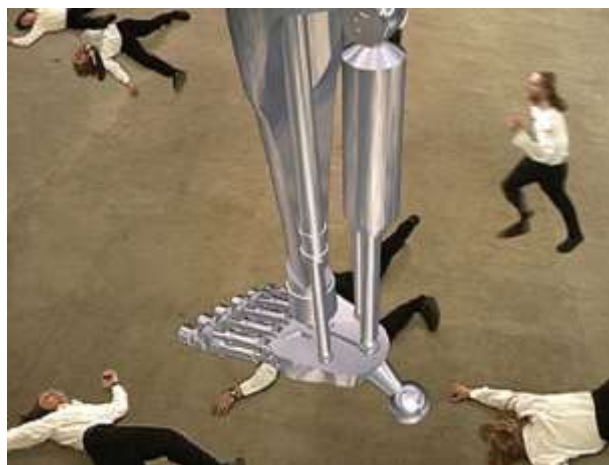
24. Нам Джун Пайк «Дзен для телевизора», 1963. The Saratov Room [Электронный ресурс]. URL: <https://saratov-room.ru/televizor-navsegda>. Дата обращения: 12.04.2018.



25. Нам Джун Пайк «Произвольный доступ», 1963. Общий вид инсталляции.
Фото взято из издания: Пол, К. Цифровое искусство / К. Пол; пер.:
А.Глебовская. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – С. 14.



26. Владислав Ефимов и Аристарх Чернышёв «I'll Be Back», 2002.
Интерактивная медиа-инсталляция. [terminorium.net](http://www.terminorium.net) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.terminorium.net/art.htm>. Дата обращения: 14.03.2018.



27. Владислав Ефимов и Аристарх Чернышёв «I'll Be Back», 2002. Интерактивная медиа-инсталляция. [terminorium.net](http://www.terminorium.net) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.terminorium.net/art.htm>. Дата обращения: 14.03.2018.



28. Даши Намдаков «Хранитель Байкала», 2017. VR-инсталляция. Фото сделано А. Орловой на основном проекте 7-й Московской международной биеннале современного искусства в Государственной Третьяковской галерее в 2017 г.



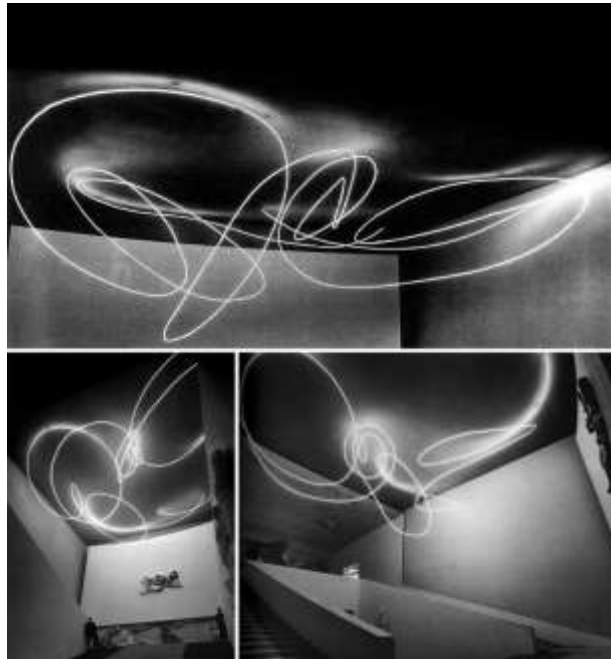
29. Даши Намдаков «Хранитель Байкала», 2017. VR-инсталляция. irk.ru [Электронный ресурс]. <https://www.irk.ru/news/20170913/sculpture/>. Дата обращения: 14.03.2017.



30. Джон Маккормак «Рой роботов, создающих экологические ниши», 2018. Фото сделано А. Орловой в Московском музее современного искусства на выставке Daemons in the Machines в 2018.



31. Лучо Фонтана «Пространство среды», 1951. Неоновые трубки. Hudruk.com [Электронный ресурс]. URL: <http://hudruk.com/>. Дата обращения: 14.03.2018.



32. Энди Уорхол «Банка супа Кэмпбелл (томатный)», 1961. Школа жизни.ру [Электронный ресурс]. URL: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/100693/>. Дата обращения: 14.03.2018.



- 33.Оскар Рабин «Натюрморт с рыбой и газетой «Правда», 1968. Livejournal [Электронный ресурс]. URL: <https://jenya444.livejournal.com/84996.html>. Дата обращения: 15.06.2019.



- 34.Анатолий Брусиловский «Клеопатра», 1963. Ассамбляж. hudruk.com [Электронный ресурс]. URL: <http://hudruk.com/articles/dictionary/что-такое-ассамбляж-19.html>. Дата обращения: 11.03.2017.



35. Владимир Янкилевский «Дверь (посвящается родителям моих родителей...)», 1972. Объект. Частное собрание, Париж (Франция). Фото сделано А. Орловой на выставке «Владимир Янкилевский. Непостижимость бытия» в Московском музее современного искусства в 2018 г.



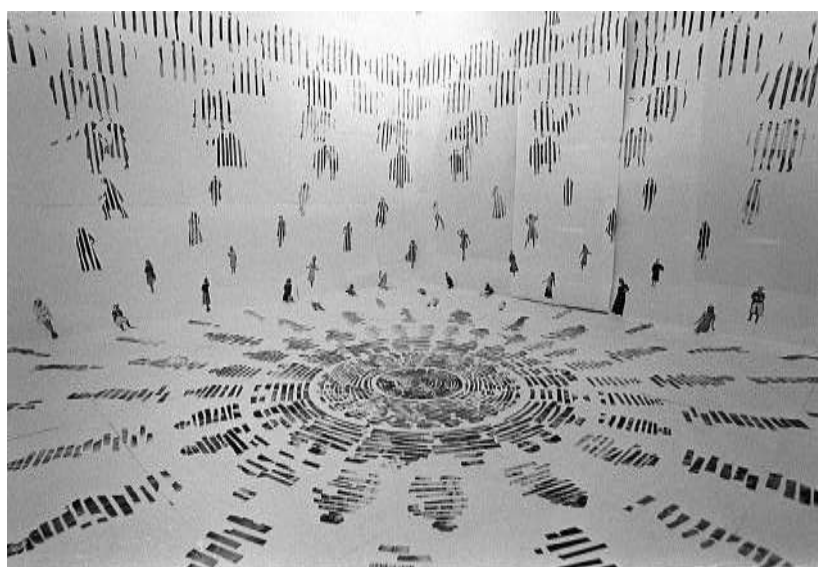
36. Владимир Янкилевский «Дверь (посвящается родителям моих родителей...)», 1972. Объект. Частное собрание, Париж (Франция). Фото сделано А. Орловой на выставке «Владимир Янкилевский. Непостижимость бытия» в Московском музее современного искусства в 2018 г.



37.Илья Кабаков «Рука и репродукция Рёйсдаля», 1965. Смешанная техника.
artinfo.ru [Электронный ресурс].
http://artinfo.ru/artbank/scripts/russian/title.idc?title_id=8120. Дата обращения:
10.08.2018.



38.Ирина Нахова «Комната №1», 1983. Фрагмент инсталляции. AROUNDART
[Электронный ресурс]. URL: <http://aroundart.org/2014/09/16/irina-nahova/>.
Дата обращения: 05.07.2016.



39.Ирина Нахова «Комната №2», 1984. Фрагмент инсталляции. AROUNDART
[Электронный ресурс]. URL: <http://aroundart.org/2014/09/16/irina-nahova/>.
Дата обращения: 05.07.2016.



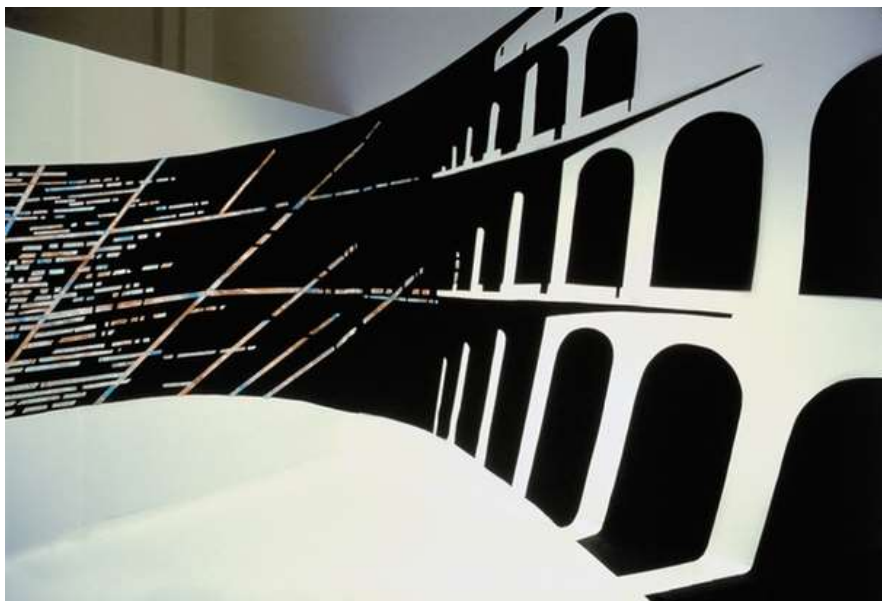
40.Ирина Нахова «Комната №3», 1985. Фрагмент инсталляции. AROUNDART
[Электронный ресурс]. URL: <http://aroundart.org/2014/09/16/irina-nahova/>.
Дата обращения: 05.07.2016.



41. Ирина Нахова «Комната №4», 1986. Фрагмент инсталляции. AROUND ART [Электронный ресурс]. URL: <http://aroundart.org/2014/09/16/irina-nahova/>. Дата обращения: 05.07.2016.



42. Ирина Нахова «Комната №5», 1987. Фрагмент инсталляции. AROUNDART [Электронный ресурс]. URL: <http://aroundart.org/2014/09/16/irina-nahova/>. Дата обращения: 05.07.2016.



43.Илья Кабаков «Человек, улетевший в космос из своей комнаты», 1985. Инсталляция. Art Investment [Электронный ресурс]. https://artinvestment.ru/invest/artistofweek/20180418_Илья_Кабаков_auction_prices.html. Дата обращения: 29.08.2018.



44.Илья Кабаков «Человек, который ничего не выбрасывал», 1988. Фрагмент инсталляции. tg-m.ru [Электронный ресурс]. <http://www.tg-m.ru/catalog/kabakov-ilya>. Дата обращения: 29.08.2018.



45.Группа Art Business Consulting «Офисный фотографический объект на ножках», 2005. Инсталляция. Фото сделано А. Орловой на выставке «Искусство 2000-х» в Государственной Третьяковской галерее в 2018 г.



46.Александр Родченко «Проект рабочего клуба», 1925. Реконструкция 2008. archi.ru [Электронный ресурс]. URL: <https://archi.ru/events/5520/aleksandr-rodchenko-rabochii-klub-rekonstrukciya>. Дата обращения: 29.08.2018.



47.Группа Art Business Consulting «Богово логово», 2005. Фрагмент инсталляции. abc-group.ru [Электронный ресурс]. http://abc-group.ru/gallery/mike_kosolapov.htm. Дата обращения: 29.08.2018.



48.Группа Art Business Consulting «Серия “Плафоны”», 2005. Инсталляция. Фото сделано А. Орловой на выставке «Искусство 2000-х» в Государственной Третьяковской галерее в 2018 г.



49. Группа Art Business Consulting «Серия “Плафоны”», 2005. Фрагмент инсталляции. Фото сделано А. Орловой на выставке «Искусство 2000-х» в Государственной Третьяковской галерее в 2018 г.



50. Джозеф Кошут «Один и три стула», 1965. Инсталляция. ART УЗЕЛ [Электронный ресурс].
<http://artuzel.com/content/%D0%BA%D0%BE%D1%88%D1%83%D1%82-%D0%B4%D0%B6%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%84>. Дата обращения: 10.04.2017.



51. Валерий Корчагин «История геологоразведочной экспедиции 67/67», 2013.
Фрагмент инсталляции. Фото предоставлено художником.



52. Валерий Корчагин «История геологоразведочной экспедиции 67/67», 2013.
Фрагмент инсталляции. Фото предоставлено художником.



53. Де Скотт Эванс “The Irish Question”, 1880-е гг. Art Institute Chicago [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artic.edu/artworks/181777/the-irish-question>. Дата обращения: 10.04.2017.



54. Валерий Корчагин «Шерсть и картофель», 2013. Инсталляция как часть экспозиции выставки «Ниже Нижнего». Фото предоставлено художником.



55. Валерий Корчагин «Шерсть и картофель», 2014. Инсталляция как часть экспозиции выставки «Андеграунд. Земляное яблоко». Фото А. Орловой, сделано в 2014 г. в МОСКООП на выставке «Андеграунд. Земляное яблоко».



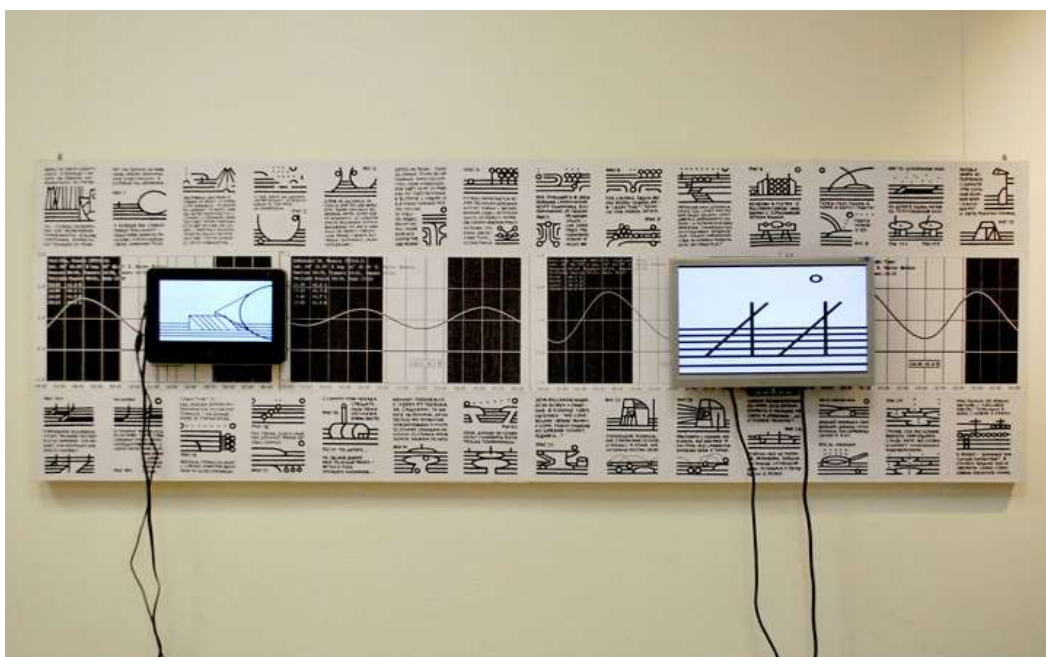
56. Валерий Корчагин «Шерсть и картофель», 2017. Фрагмент тотальной инсталляции. Фото сделано А. Орловой в 2017 г. в творческой студии «Галерея “Гнездо”» на выставке В. Корчагина «Шерсть и картофель».



57. Валерий Корчагин «Шерсть и картофель», 2017. Фрагмент тотальной инсталляции. Фото сделано А. Орловой в 2017 г. в творческой студии «Галерея “Гнездо”» на выставке В. Корчагина «Шерсть и картофель».



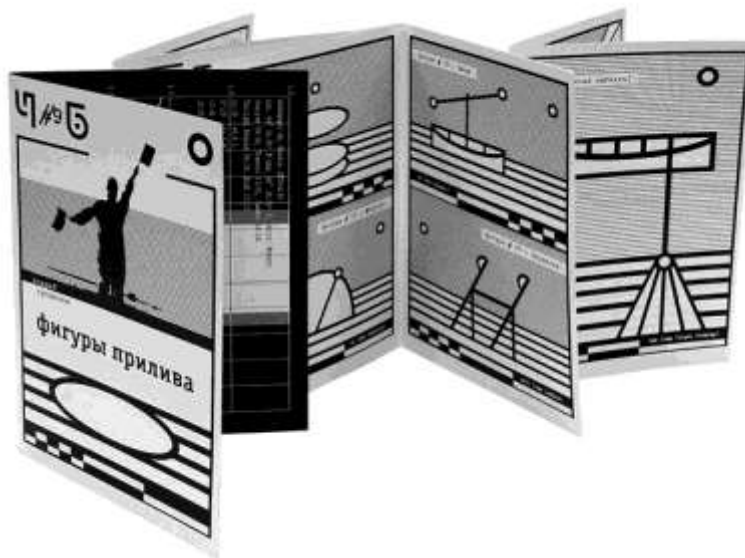
58. Андрей Суздальев «Дальняя», 2009/2015. Медиа-инсталляция (общий вид). Фото предоставлено художником.



59. Андрей Суздальев, Леонид Тишков, Ольга Хан «Картины ветра», 1998. Медиа-книга. Дирижабль [Электронный ресурс]. URL: https://dirizhabl.ipfran.ru/kniga/neolit/poput_9.htm. Дата обращения: 10.04.2017.



60. Андрей Суздальев «Фигуры прилива», 2004. Бумага, шелкография. Фото предоставлено художником.



61. Лиза Штормит «Музей Хармса», 2016. Фрагменты экспозиции в Государственном литературном музее. Официальный сайт Государственного литературного музея им. Даля [Электронный ресурс]. URL: <https://goslitmuz.ru/news/157/1855/>. Дата обращения: 05.01.2017.



62. Фрагмент экспозиции Музея В. В. Маяковского, 2009. Фото сделаны А. Орловой в постоянной экспозиции музея в 2009 г.



63.Фрагмент экспозиции Музея В. В. Маяковского, 2009. Фото сделаны А. Орловой в постоянной экспозиции музея в 2009 г.



64.Леонид Тишков «Взгляни на дом свой», 2016. Фрагмент инсталляции. Фото сделано А. Орловой на выставке номинантов премии «Инновация – 2016» в Государственном музее архитектуры им. А. В. Щусева в 2017 г.



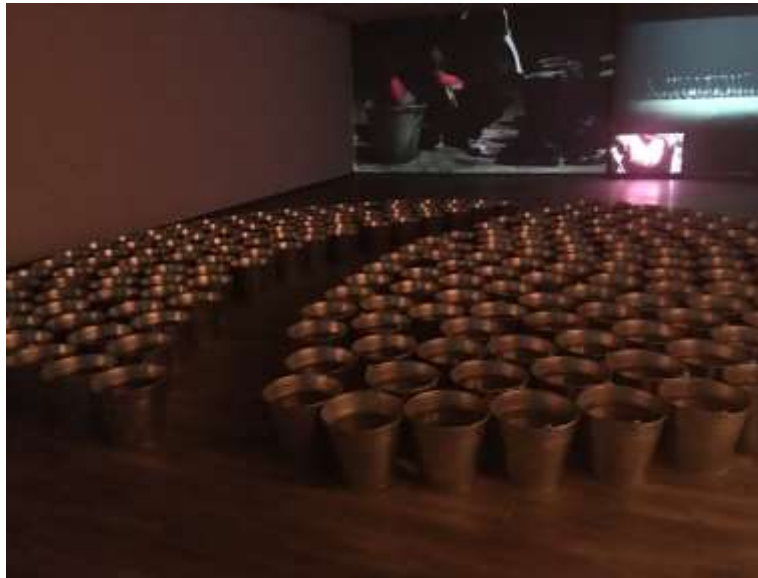
65. Хаим Сокол «Спартак. Times New Roman», 2014. Общий вид инсталляции. Art Узел [Электронный ресурс]. URL: <http://artuzel.com/content/haim-sokol-raby-ne-mu>. Дата обращения: 06.01.2017.



66. Хаим Сокол «Спартак. Times New Roman», 2014. Кадр из фильма. Журнал «Афиша» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.afisha.ru/exhibition/98764/>. Дата обращения: 06.01.2017.



67. Хаим Сокол «Свидетельство», 2018. Фрагмент инсталляции. Фото сделано А. Орловой в Московском музее современного искусства на выставке Х. Сокола «Свидетельство».



68. Александра Кочеткова, Анна Третьякова «Комната для 19 человек», 2018. Фото предоставлено художниками.



69. Марина Алексеева «Майя в голове», 2018. Фото предоставлено художником.



70. Светлана Спирина «Ослепление», 2017. Фото сделано А. Орловой 18.10.2017 на открытии выставки «Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала» в Государственном центре современного искусства (Москва).



71. Дмитрий Каварга «Поглощающий концепты. Саморефлексирующий мистификатор Сокала», 2017. Фото сделано А. Орловой в Московском музее современного искусства на выставке Daemons in the Machines в 2018.



72. Дмитрий Морозов (псевд. ::vtol::) “*Silk*”, 2015. Официальный сайт художника Дмитрия Морозова (псевд. ::vtol::) [Электронный ресурс]. URL: <https://vtol.cc/silk>. Дата обращения: 06.03.2019.



73. Татьяна Баданина «Небо. Реквием», 2015. Фрагмент экспозиции выставки «Победа как новый эпос». Cabinet de l'art [Электронный ресурс]. URL: <http://cabinetdelart.com/iskusstvo/art-karantin-9-04-16-04-2020/>. Дата обращения: 16.04.2020.



74. Татьяна Баданина «Небо. Реквием», 2015. Фрагмент экспозиции выставки «Знаки памяти». Фото сделано А. Орловой в Российской государственной библиотеке искусств.



75.Ирина Иванникова «Дискурсивные клетки», 2018. Инсталляция. Фото сделано А. Орловой на выставке «Моя прелесть. Волосы» в Московском музее современного искусства в 2018 г.



76.Ольга Божко «Замкнутый круг», 2017. Инсталляция: акриловые нити, вышивка, вязание. Фото сделано А. Орловой на выставке «Боюсь» в галерее на Солянке в 2017 г.



77.Неманья Цвиянович «Монумент памяти идеи Интернационала», 2010.
Фрагмент саундинсталляции. Фото сделано А. Орловой на выставке «Дом
с привидениями» в Фонде «Екатерина» в 2018 г.



78.Неманья Цвиянович «Монумент памяти идеи Интернационала», 2010.
Фрагмент саундинсталляции. Фото сделано А. Орловой на выставке «Дом
с привидениями» в Фонде «Екатерина» в 2018 г.



79. Леонид Тишков «Умань», 2016. Общий вид инсталляции. Фото сделано А. Орловой на выставке «Дом с привидениями» в Фонде «Екатерина» в 2018 г.



80. Александр Бродский «Дорога», 2010. Вид инсталляции. Фото сделано А. Орловой на выставке «Прибытие поезда» в Фонде «Екатерина» в 2018 г.



81.Сергей Флатов «Цельнометаллический вагон», 2014-2016. Фрагмент саундинсталляции. Фото сделано А. Орловой на выставке «Прибытие поезда» в Фонде «Екатерина» в 2018 г.



82.Дмитрий Гутов «Над чёрной грязью», 1994. Фрагмент инсталляции. Cultobzor [Электронный ресурс]. URL: <http://cultobzor.ru/2013/05/dmitriy-gutov-mmoma/08-187/>. Дата обращения: 07.04.2020.



83. Дмитрий Гутов «Без названия», 1988. Реди-мейд. Бизнес школа RMA [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rma.ru/art/news/21516/>. Дата обращения: 07.04.2020.



84. ПРОВМЫЗА «Три сестры», 2006. Видеоинсталляция. Фото сделано А. Орловой на выставке «Искусство 2000-х» в Государственной Третьяковской галерее в 2018 г.



85. ПРОВМЫЗА «Idiot Wind (Волшебный ветер)», 2005. Фрагмент инсталляции. artinfo.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://artinfo.ru/ru/news/main/biennale2005-1.htm>. Дата обращения: 17.08.2016.



86. Вадим Захаров, фотография из серии «Слоники», 1982. livejournal.com [Электронный ресурс]. URL: <https://el-gerund.livejournal.com/200979.html>. Дата обращения: 17.08.2016.



87. Леонид Тишков «Сублимация памяти. Три ступени», 2016. Вид инсталляции. Фото сделано А. Орловой на выставке «Знаки памяти» в Российской государственной библиотеке искусств в 2016 г.



88. Кристина Горланова «По женской линии», 2013. Общий вид инсталляции. Фото сделано А. Орловой на выставке «Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала» в Государственном центре современного искусства (Москва) в 2017 г.



89.Кристина Горланова «По женской линии», 2013. Фрагмент инсталляции. Фото сделано А. Орловой на выставке «Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала» в Государственном центре современного искусства (Москва) в 2017 г.



90.Валерий Корчагин «Московская мыловарня», 2007. Общий вид инсталляции. Фото предоставлено художником.



91. Валерий Корчагин «Мыловарня на паях», 2000. Фото предоставлено художником.



92. Анфим Ханьков «Камень», 2017. Общий вид инсталляции. Фото сделано А. Орлово на 1-й Триеннале современного российского искусства в Музее современного искусства «Гараж» в 2017 г.



93. Ирина Корина «Припев», 2014. Фрагмент инсталляции. Персональный сайт Ирины Кориной [Электронный ресурс]. URL: https://irinakorina.com/ru/works/installations-and-environments/2014-refrain-stella-art-foundation/14_2014-refrain-%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D0%B2-stella-art55/. Дата обращения: 08.12.2018.



94. Владислав Ефимов «Живой уголок», 2014. Общий вид инсталляции. around art [Электронный ресурс]. URL: http://aroundart.org/2017/03/13/06-03-12-03-17/vladislav-efimov-zhivoj-ugolok-2014_ncca08/. Дата обращения: 02.05.2018.



95. Аслан Гайсумов «Номера», 2015. Общий вид инсталляции. Фото сделано А. Орлово на 1-й Триеннале современного российского искусства в Музее современного искусства «Гараж» в 2017 г.



96. Витас Стасюнас «Ордер», 2011. Фрагмент тотальной инсталляции. OpenSpace.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://os.colta.ru/photogallery/35383/336772/>. Дата обращения: 02.05.2018.



97. Андрей Филиппов «Тайная вечеря», 1989. Общий вид инсталляции. Культурная эволюция [Электронный ресурс]. URL: <http://yarcenter.ru/articles/culture/visual-arts/andrey-filippov-granty-eto-yarmo/>. Дата обращения: 02.05.2018.



98. Творческое объединение «Наденька» «С праздником! Всех прав!», 2016. Фрагмент инсталляции. Школа вовлечённого искусства [Электронный ресурс]. URL: <http://schoolengagedart.org/students/to-nadenka/>. Дата обращения: 10.10.2019.



99. Андрей Кузькин «Молельщики», 2016. Общий вид инсталляции. Фото сделано А. Орловой на ярмарке современного искусства COSMOSCOW в Гостином дворе в 2016 г.



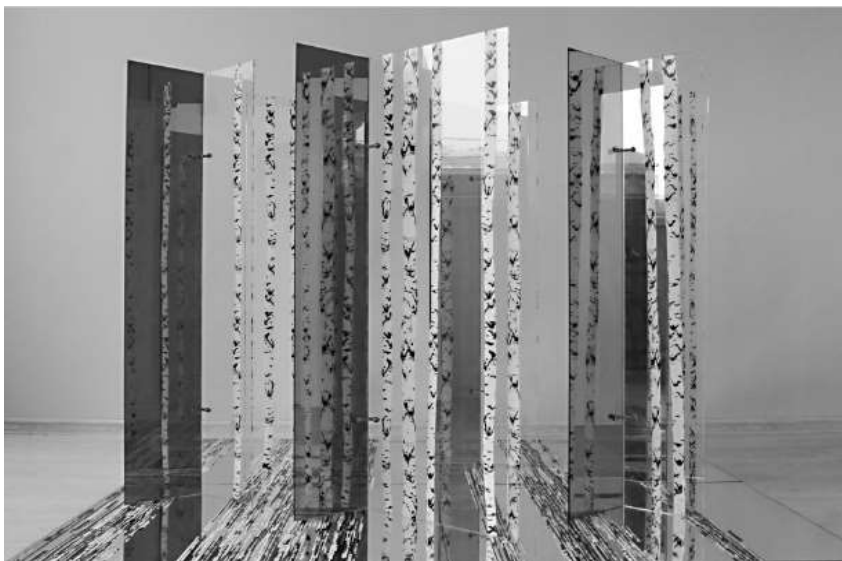
100. Леонид Тишков «4 мая 1953. Дома скитальцы», 2008. Общий вид инсталляции. Персональный блог Леонида Тишкова [Электронный ресурс]. URL: <http://leonidtishkov.blogspot.com/2016/11/blog-post.html>. Дата обращения: 16.07.2017.



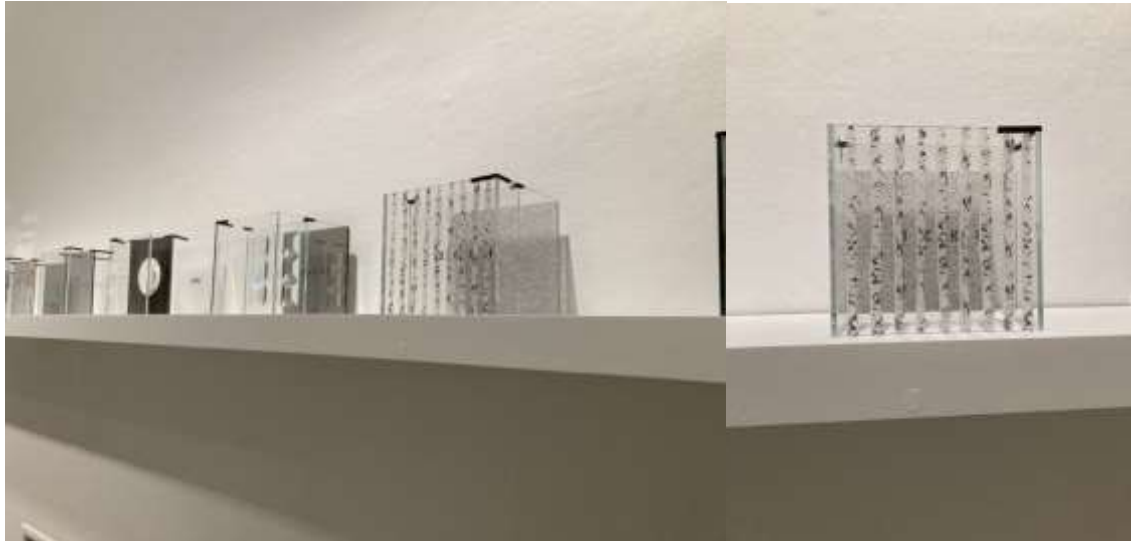
101. Анатолий Осмоловский «Хлеба», 2003-2006. Фрагмент инсталляции.
Cultobzor [Электронный ресурс]. URL:
<http://cultobzor.ru/2018/06/generalnaya-repetitsiya-akt-2-metafizika-budushego/14-1508/>. Дата обращения: 09.09.2020.



102. Катерина Серьёзная «Белый шум», 2018. Предоставлено художником.



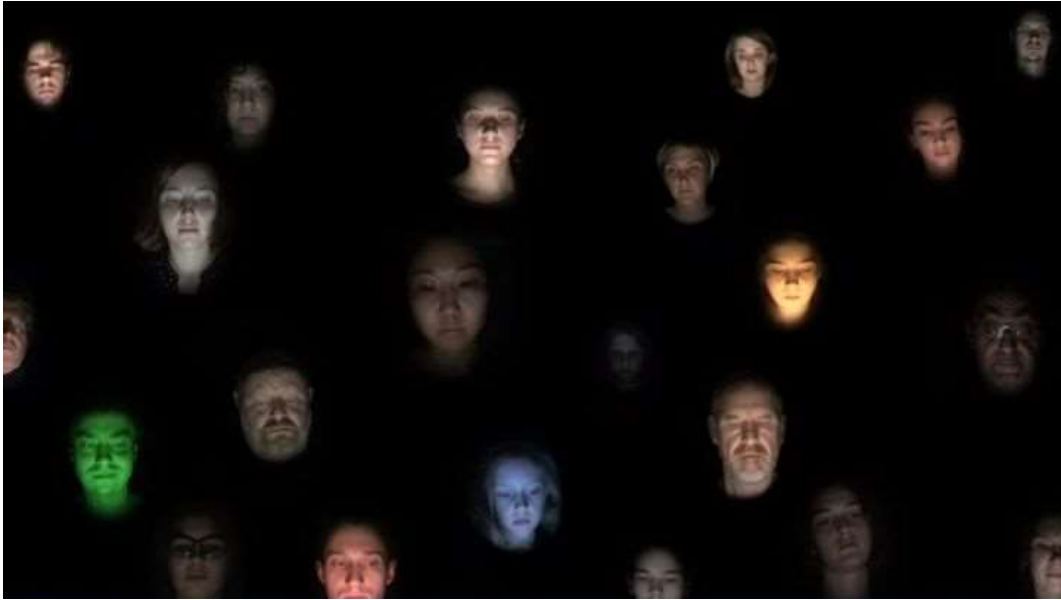
103. Катерина Серьёзная «Азбука», 2019. Фото сделано А. Орловой на выставке «Мастерская 20'20. *Ното Communicans*» в 2020 г.



104. Митя Гранков «Коннектор», 2020. Фото сделано А. Орловой на выставке «Мастерская 20'20. *Ното Communicans*» в 2020 г.



105. Александра Митлянская *“Face Book”*, 2016-2017. Общий вид видеоинсталляции. Предоставлено художником.



106. Яёй Кусама «Бесконечная зеркальная комната — души в миллионах световых лет от нас», 2013. Общий вид инсталляции. Фото сделано А. Орловой на выставке «Яёй Кусама: теория бесконечности» в Музее современного искусства «Гараж» в 2015 г.



107. Джеймс Ли Байерс «Бриллиантовый пол», 1995. Общий вид инсталляции. Фото сделано А. Орловой на выставке коллекции Ирландского музея современного искусства (Дублин) в 2018 г.



108. Леонид Тишков. Фотография из серии «Частная луна», 2005. Сайт Мультимедиа арт музея [Электронный ресурс]. URL:<http://mam-mdf.ru/exhibitions/private-moon/>. Дата обращения 20.09.2020.



109. Леонид Тишков «Луна Де Кирико», 2011. Фрагмент инсталляции. Фото сделано А. Орловой на выставке «Пространство LUCIDA» в Государственном центре современного искусства в 2014 г.



110. Владимир Селезнёв «Метрополис. Нижний Тагил», 2017. Фрагмент инсталляции. Фото сделано А. Орлово на 1-й Триеннале современного российского искусства в Музее современного искусства «Гараж» в 2017 г.



111. Владимир Селезнёв «Метрополис. Нижний Тагил», 2017. Фрагмент инсталляции. Фото сделано А. Орлово на 1-й Триеннале современного российского искусства в Музее современного искусства «Гараж» в 2017 г.



112. Аристарх Чернышёв «Окончательная настройка», 2003. Интерактивная телеинсталляция. Фото сделано А. Орловой на выставке «Искусство 2000-х» в Государственной Третьяковской галерее в 2018 г.



113. Александра Вар «Ванечка», 2018. Предоставлено художником.



114. Александра Вар «Родовое», 2018. Предоставлено художником.



115. Лена Липатова «Структура №3», 2019. Предоставлено художником.



116. Лена Липатова «Структура, поймавшая цвет» (2019)



117. Александра Курьянова «Лицом к лицу», 2019. Предоставлено художником.



118. Шамиль Шаев «Бидоны», 2020. Персональный сайт Шамиля Шаева [Электронный ресурс]. URL: <https://www.shaaev.com/urban-environment>. Дата обращения: 15.10.2020.



119. Шамиль Шааев «Сны», 2020. Персональный сайт Шамиля Шааева [Электронный ресурс]. URL: <https://www.shaaev.com/urban-environment>. URL: <https://www.shaaev.com/pauses>. Дата обращения: 15.10.2020.



120. Группа *Pomidor* (Полина Егорушкина, Мария Саркисянц) “*Fixus Pixus*”, 2019. Фото сделано А. Орловой на выставке «Мастерская 20’20. *Ното Communicans*» в 2020 г.



121. *Recycle Group “Homo Virtualis”*, 2017. Фото сделано А. Орловой на выставке “Homo Virtualis” в ГМИИ им. А. С. Пушкина в 2017 г.

