

УДК 7.038.3

ББК 85.19

DOI 10.18688/aa2414-7-42

С. О. Макеева

Пространственные проекты коллектива «Движение» в контексте становления инсталляции в России

История возникновения инсталляции в России до сих пор остаётся фактически не написанной. Российскому материалу, за единичными каноническими исключениями (творчество Ильи Кабакова), практически не уделяется внимания в многочисленных западных трудах по истории инсталляции (см., например: [12; 18]). В свою очередь, и в литературе по советскому неофициальному искусству, которая постоянно пополняется новыми изданиями, сугубо проблеме становления инсталляции посвящены лишь единичные тексты [20]. Таким образом, эта проблема остаётся в целом не исследованной ни с точки зрения истории возникновения жанра в мировом искусстве в целом, ни с точки зрения искусства советского нонконформизма. До сих пор не ясно и не обосновано, с чего же начинать отсчёт развития новой практики.

На статус первой отечественной инсталляции претендует целый ряд произведений, среди которых и «Рай» В. Комара и А. Меламида (1972–1975) [11, с. 767]¹, и «Комната №1» И. Наховой (1983) [1, с. 43; 6, с. 6], и первые инсталляции И. Кабакова 1980-х гг., и даже первая выставка АПТАРТа (1982) [3]. В этом ряду выделяются произведения кинетического коллектива «Движение», участники которого одними из первых среди неофициальных художников уже в 1960-х гг. начали создавать большие пространственные проекты. В настоящей статье мы постараемся определить место проектов «Движения» в становлении инсталляции в России. Для этого мы, прежде всего, раскроем ключевые принципы советского кинетического искусства с опорой на теоретические тексты лидера «Движения» Л. Нусберга. Далее, мы рассмотрим ряд пространственно-средовых проектов «Движения» 1960–1970-х гг., как утопических («Искусственная бионико-кинетическая среда»), так и реально воплощённых («Электроника-70»). И наконец, мы постараемся определить их роль в истории российской инсталляции.

При этом необходимо оговориться, что изучение истории советского кинетизма существенно осложняют два взаимосвязанных фактора. Во-первых, острая нехватка литературы; во-вторых — разногласия между бывшими участниками группы, которые привели к тому, что и факты истории коллектива «Движение», и авторство и датировка многих работ, и мера участия тех или иных художников в конкретных проектах, и даже интерпретация различных идей и концепций — всё это является предметом серьёзнейших споров между участниками группы². В настоящем тексте мы не ставим

¹ Подробнее роль «Рая» Комара и Меламида мы анализировали в тексте: [9].

² Как метко заметила С. Обухова, «всякий, кто рискнет высказываться на тему “истории кинетического искусства в СССР”, практически обречен на перекрестную критику со стороны главных

цели примирить конфликтующие позиции или решить существующие проблемы авторства и датировок. Свою задачу мы видим в том, чтобы выявить принципы работы отечественных кинетистов с пространством, что вполне поддаётся исследованию даже в ситуации «плавающих» датировок и авторства работ. В настоящей статье мы опираемся на анализ широкого ряда неопубликованных и малоизученных документов из Архива Музея «Гараж», связанных с историей группы «Движение».

За время своего существования «Движение» (1962–1976)³ неоднократно меняло состав, однако главными его участниками были Лев Нусберг (р. 1937), Франциско Инфанте-Арана (р. 1943) и Вячеслав Колейчук (1941–2018). Кроме того, в состав объединения входили также В. Степанов, А. Григорьев, Н. Прокуратова, Г. Битт, Н. Кузнецов, О. Бобровская, С. Зорин, А. Кривчиков, В. Акулинин, В. Щербаков, Р. Заневская, М. Дорохов и другие⁴. Единственным бессменным лидером «Движения» оставался Л. Нусберг, в чьих теоретических текстах были сформулированы основные принципы советского кинетического искусства.

Прежде всего, следует отметить, что представители «Движения» ориентировались на наследие исторического авангарда — творчество Малевича⁵, Мондриана, Кандинского, Татлина и особенно Габо. В духе авангардного манифеста выдержан и «Манифест русских кинетов» (1966). В этом тексте отражены положения, центральные для творчества участников «Движения». В частности, там найдена выражение идея о взаимодействии искусства, науки и техники в рамках принципиально синтетических проектов⁶. Кроме того, принципиально утверждение о необходимости создания искусства, соответствующего современной космической эпохе⁷.

В другом тексте, «Некоторые мои мысли» 1963 г., Л. Нусберг выделил три ключевых принципа кинетического искусства:

Движение, понимаемое как «изменение-перемещение-взаимопроникновение-развитие-борьба-состояние»;

Симметрия как «соразмерность отдельных элементов, точек напряжений, частей внутри... целого»;

И, опять же, синтезирование «различных технических средств, материалов и разнообразных форм искусства»⁸.

действующих лиц этой десятилетия длящейся драмы». См.: [10].

³ Строго говоря, это название у объединения появилось только в 1964 г. См.: [5, с. 48].

⁴ В. Колейчук и Ф. Инфанте впоследствии создали свои объединения: Колейчук — группу «Мир» (1967), Инфанте — группу «Арго» («Авторская рабочая группа», 1970).

⁵ К примеру, Л. Нусбергу принадлежит текст, посвящённый творчеству Малевича: *Нусберг Л. Послание небес (посвящён памяти А. А. Лепорской и И. И. Чашника) // Архив Музея современного искусства «Гараж» (далее — просто «Гараж»)*. Ф. Леонида Талочкина. Ед. хр. ЛТ-Х-Нусберг-3566. 16 л.

⁶ Приведём несколько цитат из манифеста: «В XX веке техника обручила искусство с наукой. <...> Древо науки растит много новых ветвей, древо искусства — форм. <...> Кинетизм — плод многих ветвей». «Сегодня — музыканты, физики, актеры, архитекторы, психологи, инженеры, социологи... и поэты — завтра кинеты. <...> Мы сделаем вместе такое искусство, которое врозь невозможно сделать». — Манифест русских кинетов // Гараж. Ф. Леонида Талочкина. Ед. хр. ЛТ-Х-Нусберг-2485. Л. 1.

⁷ «Ребенок сегодня — уже космическое поколение. Звезды стали ближе. Так пусть же искусство сблизит людей дыханием звезд!». — Там же, л. 2.

⁸ *Нусберг Л. Некоторые мои мысли // Гараж. Ф. Леонида Талочкина. Ед. хр. ЛТ-Х-Нусберг-3525. Л. 3–5.*

Анализ текстов Л. Нусберга показывает, что он большое внимание уделял разработке понятия «среда», причём такой среды, с которой зритель мог бы активно взаимодействовать. В одном из текстов Нусберг даёт ей такое определение: «созданный Человеком... пространственно-временной комплекс для участия людей-посетителей во всевозможных игровых ситуациях, в фантастических (но реально, физически — даже тактильно! — осязаемых) путешествиях в прошлое, в Будущее человечества и в другие... Миры»⁹. Более того, человек, входящий в подобную кинетическую среду, оказывался не просто безучастным зрителем, но — «игроком»¹⁰, который мог взаимодействовать с произведением.

Таким образом, как в вышеупомянутых, так и в прочих текстах Л. Нусберга получили развитие идеи симбиоза техники и искусства, создания синтетических сред, активного вовлечения зрителя. Далее мы увидим, что эти же принципы кинетисты пытались применять и в своей художественной практике.

В частности, идея *среды* нашла наиболее полное выражение в главном утопическом проекте Нусберга — проекте «Искусственной бионико-кинетической среды» («ИБКС»), над которым художник работал с 1966–1968 гг.¹¹. Почему в фокусе нашего внимания оказывается нереализованный утопический проект «ИБКС»? Это объясняется тем, что в *opus magnum* Л. Нусберга весьма отчетливо проявились все теоретические принципы и чаяния советского кинетического искусства.

Проект «ИБКС» включал в себя саму искусственную бионико-кинетическую среду в виде круга диаметром 55–60 км и «макрополис», город будущего, для 30–40 миллионов жителей, а также огромный подземный город — антипод города наземного. Согласно проекту, «ИБКС» сочетала бы в себе природные и техногенные зоны и регулировалась бы сверхмощным компьютером. Зрителю позволялось выбирать различные маршруты, следуя по которым, он мог увидеть знаменитые памятники культуры (например, храм Кхаджурахо) и пережить различные ситуации, исторические эпохи и события: битву при Ватерлоо, средневековый город и т. д.¹²

В основе «ИБКС» лежала важнейшая для Нусберга идея «лабиринта», которая предполагала задействование различных средств: кино, кинетических ансамблей, текста, пантомимы, музыки, запахов, оптических эффектов, роботов¹³. Исходя из этого, мы можем отметить ключевое качество мультисенсорности, присущее пространству «ИБКС». Более того, «ИБКС» представляла собой своего рода «тотальную» среду. Нусберг писал: «Человек может полностью... попасть “во власть” данного произведения и в таком случае уже не найдётся в окружающей его... действительности... ничего такого, за что он мог бы спасительно “ухватиться”, чтобы устоять против раскрытия перед ним — и персонально для него — содержания-образа данного произве-

⁹ Нусберг Л. Воспоминания о группе «Движение» и ее проектах [часть] // Гараж. Ф. Леонида Талочкина. Ед. хр. ЛТ-Х-Нусберг-D11247. Л. 9.

¹⁰ Нусберг Л. Материалы к проекту «Искусственная бионико-кинетическая среда» // Гараж. Ф. Леонида Талочкина. Ед. хр. ЛТ-Х-Нусберг-3550. Л. 15.

¹¹ Письмо Льва Нусберга Леониду Талочкину // Гараж. Ф. Леонида Талочкина. Ед. хр. ЛТ-III-1-Нусберг-3544. Л. 1.

¹² Нусберг Л. Воспоминания о группе «Движение» и ее проектах [часть]. Л. 80–130.

¹³ Нусберг Л. В восприятии мира — к действию! // Гараж. Ф. Леонида Талочкина. Ед. хр. ЛТ-Х-Нусберг-3552. Л. 12.

дения»¹⁴. Нельзя не заметить, что эти строки в определённом смысле предвосхищают концепцию «тотальной» инсталляции И. Кабакова, в которой «зритель, который до сих пор чувствовал себя достаточно свободным, как при осмотре картин или скульптур», оказывается «управляемым инсталляцией, в некотором смысле „жертвой“ её» [4, с. 20]. Необходимо подчеркнуть и принципиальную ориентированность на зрителя, который может и *должен* оказаться внутри пространства произведения, — что часто выделяется исследователями как одна из важнейших черт инсталляции¹⁵. Кроме того, важнейшим принципом «ИБКС» было то, что её состояние могло изменяться вследствие физического, вербального и даже мыслительного воздействия посетителя¹⁶.

Разумеется, откровенно утопический проект «ИБКС» не был воплощён, и в целом отосился, по справедливому замечанию И. Халупецкого, к «царству иллюзий» [Цит. по: 10]. Однако мы начали рассмотрение творчества кинетистов с теоретических текстов Л. Нусберга и проекта «ИБКС» потому, что и утопические, и реализованные проекты «Движения» объединяла общность подхода и идей. В частности, следует выделить:

- Ценность самого понятия «среда» и средового мышления;
- Идею «лабиринта»;
- Сценарно-драматургическую выстроенность пространства;
- Более активную роль зрителя и его взаимодействие со средой;
- Мультисенсорное и мультимедийное качество среды.

Как будет видно далее, в определённом смысле некоторые из выставочных экспозиций кинетистов можно расценивать как попытки претворить в жизнь, пусть и в гораздо меньшем масштабе, ряд элементов «ИБКС»¹⁷.

Рассмотрим экспозиционные проекты кинетистов. Участники «Движения» достаточно активно занимались оформлением выставок: можно упомянуть выставку-представление «50 лет советскому цирку» в ЦВЗ Манеж в Москве 1969 г.; кинетический ансамбль для фирмы «Мелодия» в советском павильоне международной выставки «Химия-70» в Москве; выставки «Стройматериалы-71» в Сокольниках и «Стройматериалы-72» на ВДНХ. Как видно, преимущественно это были не художественные проекты, а промышленные или относящиеся к иным ведомствам.

¹⁴ Нусберг Л. В восприятии мира — к действию! // Гараж. Ф. Леонида Талочкина. Ед. хр. ЛТ-Х-Нусберг-3552. Л. 9.

¹⁵ В критических текстах и литературе это свойство инсталляции обычно называется «театральностью» согласно понятию, которое ввёл М. Фрид в своём знаменитом эссе «Искусство и объектность» 1967 г. [13]. См., например: [12, р. 6; 17]. Хотя текст Фрида посвящён не инсталляции в строгом смысле слова, а критике минимализма, он обернулся одной из самых точных характеристик набравшего силу инсталляционного мышления и видения в искусстве. «Театральность» инсталляции — сложное понятие, под которым обычно подразумевают важную роль зрителя, его телесного присутствия и опыта для инсталляции, её устремлённость к зрителю и незавершённость без него; особую «выстроенность» инсталляционных произведений; побуждение зрителя к осознанному, рефлексивному отношению к условиям показа произведения и процессу его восприятия; процессуальное, темпоральное качество инсталляции и т. д.

¹⁶ Нусберг Л. Материалы к проекту «Искусственная бионико-кинетическая среда» // Гараж. Ф. Леонида Талочкина. Ед. хр. ЛТ-Х-Нусберг-3550. Л. 16.

¹⁷ Прежде всего, имеются в виду проекты, в задумке и воплощении которых (насколько можно судить) главную роль играл Л. Нусберг: из упоминаемых ниже проектов это — выставки «Электроника-70» и «50 лет советскому цирку», а также спектакли «Метаморфозы», «Сны», «Разбитое зеркало».

Следует заметить, что довольно абстрактная идея лабиринта, проявившая себя уже в «ИБКС», была впоследствии переработана Нусбергом в идею «искусственной кинетической среды-выставки» [5, с. 55]. Именно таким образом и было выстроено пространство ещё одной выставки-среды «Электроника-70» (1969–1970), оформленной участниками «Движения»¹⁸ по заказу Министерства электронной промышленности. На примере этого проекта легко проследить принципы работы кинетистов с выставочным пространством. По воспоминаниям Л. Нусберга, выставка была закрытой — на ней должны были демонстрироваться секретные материалы и приборы, связанные с космической отраслью — и проходила на территории Института электровакуумного стекла на Рязанском шоссе в Москве. В декабре 1969 г. был разработан генеральный план выставки, пространство которой Л. Нусберг также называл «лабиринтом»¹⁹.

Структура этой экспозиции определялась зигзагообразными выгородками и геометрическими плоскостями, разноцветными и зеркальными. На выставке выделялись зоны «направленного звучания» и «локального звука», использовался киноэкран и цветомузыкальная установка. Кроме того, в пространстве экспозиции размещались, как называл их Нусберг, «киберы». Это — конструкции, которые можно рассматривать как самостоятельные кинетические объекты и в которых задействовались различные световые, цветовые, музыкальные эффекты, и части которых могли двигаться. С другой стороны, «киберы» являлись стендами и были предназначены для показа экспонатов. Л. Нусберг в заметках об «Электронике-70» подчёркивал, что посетитель при желании мог непосредственно взаимодействовать с элементами экспозиции, включая объекты и приводя их в движение с помощью педального и кнопочного управления²⁰.

Многие такие стенды имели отдельные, хоть и условные, названия. В частности, можно выделить объект «Зеркальный конус»²¹, к нижней части которого были прикреплены ромбовидные плоскости для экспонатов — образцов металлизированной керамики для спутниковых антенн. Объект под условным названием «Контродуванчик»²² действительно напоминал опущенный одуванчик: на круглые площадочки, венчающие стержни «одуванчика», крепились небольшие экспонаты, а сам «одуванчик» мог вращаться. Объект-стенд «Богомол»²³ — хрупкая на вид конструкция из тонких стержней — имел небольшие треугольные площадочки для экспонатов в верхней части, которая была подсвечена так, что вместе с яркостью света менялся и оттенок его цвета. Кроме того, посетитель мог включить пояснительный текст к стенду, нажав на кнопку.

Насколько можно представить себе общее пространство этой экспозиции, оно было погружено в полумрак, в котором вспыхивали цветные грани, зеркальные и светящиеся элементы. Посетитель выставки попадал в мир футурологической фантазии²⁴ — в

¹⁸ Л. Нусбергом, А. Бениаминовым, Г. Битт, Т. Быстровой, А. Григорьевым, Ф. Инфанте, Н. Прокуратовой и П. Пахновым.

¹⁹ *Нусберг Л.* Материалы к оформлению промышленной выставки «Электроника-70» // Гараж. Ф. Леонида Талочкина. Ед. хр. ЛТ-Х.Нусберг-D3554. Л. 3.

²⁰ Там же.

²¹ Авторы — А. Григорьев, Л. Нусберг.

²² Автор — А. Григорьев.

²³ Автор — Л. Нусберг.

²⁴ Понятие фантазии представляется крайне важным для практики кинетистов; помимо того, что немаловажную часть наследия группы составляют графические листы с отвлечёнными геометрически-футурологическими композициями, отметим, что в манифесте 1966 г. был напрямую сформули-

целостное, искусственно сконструированное пространство, в котором по мере продвижения зрителя по экспозиции одна «ситуация» сменяла другую и использовался широкий спектр художественных и технических средств: звук, свет, цвет, кинетические объекты. Тем самым воплощались упомянутые в начале программные принципы советского кинетизма: симметрия или же соразмерность целого; синтез всевозможных материалов; наконец, привнесение в произведение реального элемента движения.

Подводя итог краткому рассмотрению проектов «Движения», мы можем попытаться ответить на вопрос об их роли и месте в истории инсталляции в России.

С одной стороны, нельзя не отметить принципиальные отличия рассмотренных проектов от инсталляции как самостоятельного жанра. Прежде всего, очевидно, что реально осуществлённые проекты кинетистов представляли собой именно *экспозиции, примеры выставочного дизайна*, состоящие из отдельных кинетических объектов, которые имели самостоятельное значение, названия и т. д. В то время как принципиальной особенностью инсталляции, которая и отличает её от выставки, является её цельность, неделимость, даже несамостоятельность отдельных частей и элементов. Более того, важно отметить, что эти экспозиции имели сугубо прикладное значение — их целью было представить собственно экспонаты промышленной выставки.

Но, даже если мы не можем назвать проекты «Движения» в полной мере самостоятельными произведениями, *инсталляциями как таковыми*, их значение, тем не менее, как представляется, достаточно велико.

Прежде всего, отметим: как ни парадоксально, если обратиться к компаративному подходу, то теоретические тексты Нусберга обнаруживают сходство с текстами западных теоретиков инсталляции. Во-первых, новое, активное положение зрителя, которое, по представлению Нусберга, *«требует от человека огромного напряжения всех его способностей...»*²⁵, соотносится с более ответственной, чем ранее, ролью, которую отводил посетителям своих инсталляций Аллан Капроу, первопроходец этого жанра²⁶.

Во-вторых, Нусберг писал, что импульсом к разработке синтетических сред для него послужило нежелание работать в узких рамках традиционных видов искусства: *«Хорошо известно, что любой индивид... занимающийся искусством, раньше был связан, в основном, с одним каким-либо видом искусства. И в своих творческих порывах он был всегда ограничен, скован внутренними закономерностями, присущими только тому или иному виду искусства, да ещё был обязан подчиняться специфике различных техник или материалов того вида искусства, с которым ему приходилось иметь дело, — ин-*

рован призыв: «Пусть кинетизм приблизит жизнь к миру грез и фантазии!». См.: Манифест русских кинетов // Гараж. Ф. Леонида Талочкина. Ед. хр. ЛТ-Х-Нусберг-2485. Л. 2.

²⁵ Нусберг Л. В восприятии мира — к действию! Л. 4.

²⁶ В своём ключевом труде «Ассамбляжи, энвайронменты и хэппенинги» Капроу писал: «Энвайронменты — это тихие ситуации, в которые посетители должны заходить, лежать, сидеть. В энвайронментах можно смотреть, слушать, есть, пить, переставлять объекты, как будто бы это — домашняя утварь. <...> Все эти характеристики предполагают вдумчивый и медитативный настрой у посетителя». [16, р. 705]. Таким образом, за зрителем закрепляется более ответственная, чем до этого, роль. Более того, Капроу напрямую пишет, что в пространстве энвайронмента или хэппенинга *зрителей* быть не должно, ведь их место занимают *участники* [16, р. 708]. Отметим, что мы придерживаемся мнения, согласно которому энвайронмент и инсталляция — по существу своему, один и тот же художественный жанр. Более подробно мы касались этого терминологического вопроса в статье: [8].

*дивид этот... не мог a priori реализовать... свою творческую страсть, свой духовный потенциал полноценно и адекватно*²⁷. Удивительным образом стремление Нусберга к определённой интермедиальности обнаруживает родство с тезисами ряда ведущих западных художников 1960-х гг. — и уже упомянутого А. Капроу, и лидера минимализма Д. Джадда [15], и теоретика «нового реализма» П. Рестани [19, pp. 711–712], и участника «Флюксуса» Д. Хиггинса [14]. Все они заявляли об усталости от ограничений модернистских, медиум-специфичных живописи и скульптуры, что впоследствии способствовало отходу от этих видов искусства в сторону, в частности, пространственных инсталляций и экспозиций. В этом аспекте, связанном с недовольством ограничениями отдельных медиумов, траектории выхода в трёхмерную среду пересекаются в случае русских кинетистов и западных художников. Хотя, разумеется, проблематика «чистых» модернистских медиумов была для советских неофициальных художников неактуальна.

И в целом, как ясно из нашего рассмотрения проектов кинетистов, их отличал целый ряд черт, которые в художественном плане сближают их с инсталляцией как таковой: средовое качество; стремление активно вовлечь зрителя во взаимодействие с пространством; интермедиальность (как способность интегрировать любые материалы и медиумы); максимальная мультисенсорность²⁸.

Ещё крайне важно отметить следующий аспект. В 1960-х гг. жанровая структура неофициального искусства начинает постепенно меняться и расширяться — кроме живописи и скульптуры появляются, например, единичные объекты в творчестве М. Рогинского и И. Кабакова²⁹. Но несмотря на это, на наш взгляд, в 1960-е гг. водораздел «нового» и «старого» (т. е. нонконформистского и официального искусства) проходил всё же в основном по территории живописи. Именно в живописи художники-шестидесятники разрабатывают целый ряд новых стратегий, которые отклоняются от соцреалистического метода — будь то абстрактная живопись³⁰ или же фигуративная³¹.

В связи с этим, проекты русских кинетистов являют беспрецедентный для 1960–1970-х гг. пример работы с *пространством* — и, что немаловажно, работы не только «бумажной», но и реально осуществлённой. В условиях того времени показ инсталляций в качестве самостоятельных художественных произведений был невозможен. И стремление кинетистов создавать сложное, преобразованное пространство, в котором использовались бы всевозможные художественные и технические эффекты, и, более того, было продумано поведение зрителя в пространстве выставки, последовательно воплотилось в одну из немногих возможных форм — в экспозиционную работу. В результате участники группы «Движение» заняли особую позицию среди советских неофициальных художников, поскольку они, в отличие от остальных, имели возможность легально реализовывать свои проекты на выставках как в СССР, так и за рубежом, выступая «под шапкой декораторов-орнаменталистов»³². Можно заключить, что про-

²⁷ Нусберг Л. Киберромантизм. Введение в книгу // Гараж. Ф. Леонида Талочкина. Ед. хр. ЛТ-Х Нусберг-3530. Л. 4.

²⁸ Более подробно вопрос о том, что такое инсталляция в целом и каковы её отличительные черты, мы рассматривали в тексте: [7].

²⁹ «Красная дверь» М. Рогинского 1965 г., «Рука и репродукция Рейсдаля» И. Кабакова того же года.

³⁰ Студия Э. Белютина, Вл. Немухин, Л. Мастеркова, Э. Штейнберг, Н. Вечтомов.

³¹ О. Рабин, Вл. Вейсберг, Дм. Краснопевцев, А. Зверев, Вл. Яковлев.

³² См.: [2, с. 43]. «Вечер “орнаменталистов”» — название первой публичной выставки кинетистов, которая проходила с 25 марта по 3 апреля 1963 г. в ЦДРИ.

екты коллектива «Движение» уникальны для своего времени по уровню разработки пространственных проблем. Несомненно, что опыт русского кинетизма нельзя не упомянуть в контексте становления инсталляции в России.

Литература

1. *Бакиштейн И.* Иди и смотри. О ранних работах Ирины Наховой // Ирина Нахова. Работы 1973–2004 = Irina Nakhova. Works 1973–2004 = Irina Nakhova. Werke 1973–2004 / Б. Валли, Л. Бажанов = B. Wally, L. Bazhanov. — Зальцбург; Москва: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg, ГЦСИ Москва, 2004. — С. 42–44.
2. *Воробьев В.* Кинетические игры футуролога Нуссберга // Стереоскоп. — 1999. — №24. — С. 38–59.
3. *Ерофеев А.* Истоки русской инсталляции // Искусство. URL: <https://iskusstvo-info.ru/istiki-russkoj-installyatsii/> (дата обращения: 29.08.2020)
4. *Кабаков И., Файнберг Дж.* О «тотальной» инсталляции. — Лейпциг: Kerber Art, 2008. — 288 с.
5. Кинетизм / авт.-сост. В. Ф. Колейчук. — М.: Галарт, 1994. — 160 с.
6. *Кулик И.* Комнаты // Ирина Нахова. Комнаты / Ред. С. Гусарова, Н. Березницкая. Московский музей современного искусства, 2011. — С. 6–17.
7. *Макеева С. О.* Инсталляция. К проблеме определения // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 1. — С. 350–363.
8. *Макеева С. О.* Инсталляция в СССР: происхождение, рождение, терминология // Искусствознание. — 2022. — №4. — С. 290–313.
9. *Макеева С. О.* «Рай» Комара и Меламида: опыт реконструкции. Возникновение и значение первой отечественной инсталляции // Искусствознание. — 2023. — № 1. — С. 264–289.
10. *Обухова С.* Коллектив «Движение»: эхо авангарда. Противоречивая история кинетического искусства в СССР. URL: <https://garagemca.org/ru/exhibition/i-the-other-trans-atlantic-kinetic-and-op-art-in-eastern-europe-and-latin-america-1950s-1970s-i/materials/sasha-obuhova-kollektiv-dvizhenie-eho-avangarda-protivorechivaya-istoriya-kineticheskogo-iskusstva-v-sssr> (дата обращения: 7.10.2020)
11. *Светляков К. А.* Художественные практики Виталия Комара и Александра Меламида: от производства к медиа // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2018. — № 8. — С. 758–778. — DOI 10.18688/aa188-10-75. — EDN KSRYOC.
12. *Bishop C.* Installation Art: A Critical History. — London: Routledge, 2005. — 144 p.
13. *Fried M.* Art and Objecthood // Art and Objecthood. Essays and Reviews. — Chicago, London: University of Chicago Press, 1998. — P. 148–172.
14. *Higgins D., Higgins H.* Intermedia // Leonardo. — 2001. — Vol. 34. — No. 1. — P. 49–54.
15. *Judd D.* Specific Objects // Donald Judd: Complete Writings 1959–1975 / Ed. K. Koenig. — Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975. — P. 181–189.
16. *Kaprow A.* Assemblages, Environments and Happenings // Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas / Eds. C. Harrison, P. Wood. — Oxford: Blackwell Publ., 1999. — P. 703–709.
17. *Rebentisch J.* Aesthetics of Installation Art. — Berlin: Sternberg Press, 2012. — 296 p.
18. *Reiss J. H.* From Margin to Center: the Spaces of Installation Art. — Cambridge, MA: MIT Press Publ., 1999. — 181 p.
19. *Restany P.* The New Realists // Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas / Eds. C. Harrison, P. Wood. — Oxford: Blackwell Publ., 1999. — P. 711–712.
20. *Tupitsyn M.* The Raison D’Etre of Installation Art // Moscow Vanguard Art 1922–1992. — London and New Haven: Yale University Press, 2017. — P. 130–165.

Название статьи. Пространственные проекты коллектива «Движение» в контексте становления инсталляции в России

Сведения об авторе. Макеева, Светлана Олеговна — кандидат искусствоведения, преподаватель. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991; старший научный сотрудник. Государственный институт искусствознания. Козицкий пер., 5, Москва, Российская Федерация, 125000. s.o.makeeva@yandex.ru; SPIN-код: 8479-1444; ORCID: 0000-0001-8525-5106

Аннотация. Фокус настоящей статьи находится на пересечении двух малоисследованных полей: истории российской инсталляции и истории отечественного кинетического искусства.

Вопрос о том, какое произведение можно назвать первой инсталляцией в России, является сколь актуальным, столь и дискуссионным. В свою очередь, и изучение творчества кинетического коллектива «Движение», участники которого одними из первых среди неофициальных художников начали создавать большие пространственные проекты, по целому ряду причин является для исследователя трудной задачей. Настоящая статья ставит своей целью выявить роль и место проектов «Движения» в становлении инсталляции в России. В статье рассматриваются концептуальные и теоретические основания кинетизма в России, на материале текстов лидера коллектива Льва Нусберга. Далее, анализируются утопические («Искусственная бионико-кинетическая среда») и реально воплощенные проекты «Движения» из области выставочного проектирования, главным образом, выставка «Электроника-70». Наконец, наследие коллектива сопоставляется с западной историей и теорией инсталляции и включается в общий контекст инсталляции в России. Статья опирается на неопубликованные материалы Архива Музея современного искусства «Гараж».

Ключевые слова: инсталляция, кинетизм, Лев Нусберг, неофициальное искусство, выставочный дизайн

Title. Spatial Projects by *Dvizhenie* Collective and the Emergence of Installation Art in Russia

Author. Makeeva, Svetlana O. — Ph.D., assistant professor, Lomonosov Moscow State University. Senior researcher at the State Institute for Art Studies (SIAS). Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. The State Institute for Art Studies (SIAS), Kozitskii per., 5, 125000 Moscow, Russian Federation; s.o.makeeva@yandex.ru; SPIN-code: 8479-1444; ORCID: 0000-0001-8525-5106

Abstract. The article focuses at the intersection of two underexplored fields: the history of Russian installation art and the history of Russian kinetic art. The question of what work can be called the first installation in Russia is as relevant as it is debatable. In turn, studying the work of the kinetic collective 'Dvizhenie' (Movement), whose members were the first Soviet unofficial artists to create large spatial projects, is a challenging research task for a whole number of reasons. The present article aims to reveal what role the projects by 'Dvizhenie' played in the formation of installation art in Russia. The article examines the conceptual and theoretical framework of Russian kinetic art, building upon the texts by the 'Dvizhenie' 's leader Lev Nusberg. Further, utopian projects (Artificial Bionic-Kinetic Environment), as well as actually realized exhibition design projects by 'Dvizhenie', are addressed — mainly, the 'Electronics-70' exhibition. In conclusion, the legacy of the collective is compared with the Western history and theory of installation art and is placed within the general context of installation art in Russia. The article is based on unpublished materials from the Archive of the Garage Museum of Contemporary Art.

Keywords: installation, kinetic art, Lev Nussberg, Soviet nonconformist art, exhibition design.

References

- Alpatova I.; Talochkin L.; Tamruchi N.; Semenova L. (eds). *Drugoe iskusstvo: Moskva 1956–1988 (Other Art: Moscow 1956–1988)*. Moscow, Galart Publ., 2005. 431 p. (in Russian).
- Bahtsetzis S. *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*. Berlin, Technische Universität Berlin Publ., 2006. 313 p. (in German).
- Bakshstein I. Come and See. On the Early Works of Irina Nakhova. *Irina Nakhova. Works 1973–2004*. Salzburg, Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg Publ., Moscow, NCCA Moscow Publ., 2004, pp. 42–44 (in Russian).
- Bishop C. *Installation Art: A Critical History*. London, Routledge Publ., 2005. 144 p.
- Bobrinskaia E. A. *Chuzhie? Neofitsial'noe iskusstvo: mify, strategii, kontseptsii (Strangers? Nonconformist Art: Myths, Strategies, Concepts)*. Moscow, Sh. P. Breus Publ., 2012. 496 p. (in Russian).
- De Oliveira N.; Oxley N.; Petry M.; Archer M. *Installation Art*. London, Thames & Hudson Publ., 1994. 208 p.
- De Oliveira N.; Oxley N.; Petry M. *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*. London, Thames & Hudson Publ., 2003. 208 p.
- Erofeev A. The Origins of Russian Installation. *Iskusstvo (Art)*. Available at: <https://iskusstvo-info.ru/istoki-russkoj-installyatsii/> (accessed 29 August 2020).
- Ferriani B.; Pugliese M. *Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art*. Los Angeles, Getty Conservation Institute Publ., 2013. 280 p.

- Fried M. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago and London, University of Chicago Press Publ., 1998, pp. 148–172.
- Grigor'ev A. E.; Zhigalkin S. A. (eds). *Kinetizm: gruppya "Dvizhenie" (Kinetic Art: "Dvizhenie" Art Group), 1962–1976*. Moscow, Znak Publ., 2013. 268 p. (in Russian).
- Hapgood S.; Kaprow A. Interview with Allan Kaprow. *Neo-Dada: Redefining Art, 1958–1960*. New York, American Federation of the Arts Publ., 1994, pp. 115–121.
- Higgins D.; Higgins H. *Intermedia. Leonardo*, 2001, vol. 34, no. 1, pp. 49–54.
- Hohlfeldt M. The Collective Oeuvre of the GRAV: the Labyrinth and Audience Participation. *Critique d'art*, 2013, no. 41, pp. 128–144.
- Judd D. Specific Objects. *Donald Judd: Complete Writings 1959–1975*. Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design Publ., 1975, pp. 181–189.
- Kabakov I. *On The "Total" Installation*. Bielefeld, Kerber Publ., 2008. 287 p.
- Kaprow A. Assemblages, Environments and Happenings. *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Blackwell Publ., 1999, pp. 703–709.
- Kasatkina E.; Orlova E. "Dvizhenie" Art Group in Action. *Smena (Change)*, 1968, January, no. 1, pp. 16–17 (in Russian).
- Koleichuk V. F. *Kinetizm (Kinetic Art)*. Moscow, Galart Publ., 1994. 160 p. (in Russian).
- Kulik I. Rooms. *Irina Nakhova. Komnaty (Irina Nakhova. Rooms)*. Moscow, Moscow Museum of Contemporary Art Publ., 2011, pp. 6–17 (in Russian).
- Makeeva S. O. Defining Installation Art. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda. Vestnik MGKhPA (Decorative Art and Environment. Herald of the MGHPA)*, 2020, no. 1, pp. 350–363 (in Russian).
- Makeeva S. O. Installation Art in the USSR: Origin, Emergence, Terms. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2022, no. 4, pp. 290–313 (in Russian).
- Makeeva S. O. Reconstructing Paradise (1972–1975) by Komar and Melamid. The Emergence and Impact of the First Russian Installation. *Iskusstvoznanie (Art Studies Magazine)*, 2023, no. 1, pp. 264–289 (in Russian).
- Makeeva S. O. Rhetoric of Arts' Boundaries in the 1960s and the Establishing of Postmedial Installation Art. *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2020, vol. 10, pp. 555–565. DOI 10.18688/aa200-3-49 (in Russian).
- Morris D. Anti-Show. APTART as Relational Art. *Iskusstvoznanie (Art Studies Magazine)*, 2017, no. 2, pp. 216–241 (in Russian).
- Obukhova S. Dvizhenie Group: Echoes of Avant-Garde. Controversial History of Kinetic Art in the Soviet Union. Available at: <https://garagemca.org/ru/exhibition/i-the-other-trans-atlantic-kinetic-and-op-art-in-eastern-europe-and-latin-america-1950s-1970s-i-materials/sasha-obuhova-kollektiv-dvizhenie-eh-avangarda-protivorechivaya-istoriya-kineticheskogo-iskusstva-v-sssr> (accessed 7 October 2020).
- Petersen A. R. *Installation Art between Image and Stage*. Copenhagen, Museum Tusulanum Press Publ., 2015. 507 p.
- Ran F. A *History of Installation Art and the Development of New Art Forms: Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation*. New York, Peter Lang Publishing Inc. Publ., 2009. 256 p.
- Rebentisch J. *Aesthetics of Installation Art*. Berlin, Sternberg Press Publ., 2012. 296 p.
- Reiss J. H. *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art*. Cambridge, MA, MIT Press Publ., 1999. 181 p.
- Restany P. The New Realists. *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Blackwell Publ., 1999, pp. 711–712.
- Suderburg E. Introduction: On Installation and Site-Specificity. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis, University of Minnesota Press Publ., 2000, pp. 1–22.
- Svetliakov K. A. Artistic Practices of Vitaly Komar and Alexander Melamid: From Production to Media. *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2018, vol. 8, pp. 758–778. DOI 10.18688/aa188-10-75 (in Russian).
- Svetliakov K. A. *Komar i Melamid: sokrushiteli kanonov (Komar and Melamid: Canon-Breakers)*. Moscow, BREUS Publ., 2019. 168 p. (in Russian).
- Tupitsyn M. The Raison D'Être of Installation Art. *Moscow Vanguard Art 1922–1992*. London and New Haven, Yale University Press Publ., 2017, pp. 130–165.
- Vanslov V. Not a New Art, but a Formal Experiment. *Khudozhnik (Artist)*, 1966, no. 10, pp. 15–17 (in Russian).
- Vorob'ev V. Kinetic Games of Futurologist Nussberg. *Stereoskop (Stereoscope)*, 1999, no. 24, pp. 38–59 (in Russian).