

**В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

**Л. А. МИРСКАЯ**

*Южно-Российский гуманитарный институт*

## **ИНСТАЛЛЯЦИЯ: ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ОЗНАЧАЮЩИХ**

Введение в художественную практику ready-made становится проблемой художественной деятельности. В дизайне тренда эта практика способствует формированию манипуляции вещами-знаками. В символическом пространстве культуры ready-made становится основой инсталляций. Перемена контекста для означаемого предмета приводит к преобразованию означающих, возникновению коннотаций и ассоциаций. Манипуляция с типовыми вещами промышленного производства направлена на устранение означаемого и создание «слепого пятна», вокруг которого образуются коннотации. Новые смыслы приводят к пересмотру традиционной модели искусства как репрезентации. В отличие от арт-практики, в дизайне не устраняется означаемое, а меняются функции. Перемена функций используется для создания необычных вещей. В ситуации постмодерна принцип цитирования прошлого реализуется как монтаж банальных вещей, образующий оригинальный смысл. Наряду с высокими технологиями и поэтическими изобретениями изысканных вещей, возникает hand-made дизайн. Его суть – в остроумных проектных решениях путем манипуляции с ready-made. Монтаж вещей является авангардным конструированием, семантическим проектированием чудесного образа в повседнев-

ном пространстве. В контексте символического пространства продукты hand-made дизайна выступают как инсталляции. В отличие от арт-инсталляций, имеющих эстетическое значение, инсталляции дизайна функциональны. Их назначение – реклама, продвижение бренда или создание привлекательной среды. Инсталляции создаются в рамках направлений поп-дизайна, анти-дизайна, деконструкции и постиндастриал. Это витрины, шоурумы, конструкции в интерьере и экстерьере городской среды. В парковых зонах и местах развлечения создается фантазийное пространство, способное удивлять, развлекать, давать отдых посетителю. Особый интерес вызывают «поющие» фонтаны с лазерными шоу: гармония музыки, «танца» водных струй и игры света может вызвать эйфорию у зрителя. Техническая изобретательность и интеллектуальная конфронтация с мейнстримом как принцип hand-made design и installation view позволяют конструировать из банального пространства нечто оригинальное, обыгрывать вещи-знаки в различных контекстах, провоцировать новые коннотации и ассоциации.

*Ключевые слова:* дизайн, произведение искусства, инсталляция, ready-made, hand-made дизайн, «поющие» фонтаны, означаемое и означаемое.

*Для цитирования:* Пигулевский В. О., Мирская Л. А. Инсталляция: преобразование означающих // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 27–39.  
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13004>

V. PIGULEVSKIY

*Rachmaninov Rostov State Conservatory*

L. MIRSKAYA

*South-Russian Humanitarian Institute*

## INSTALLATION: TRANSFORMATION OF SIGNIFIERS

Introduction of “ready-made” to the art practice becomes a problem of artistic activity and contributes to the formation of the trend of manipulation of “sign-things” in design. In a symbolic cultural space “ready-made” becomes the basis of installation. Changing of the context for a signified thing leads to transformation of signifiers, emergence of connotations and associations. Manipulation with the typical objects of industrial production aims to remove a signifier and create a “blind spot” that would result in the formation of connotations. New meanings lead to a revision of a traditional art model as representation. Unlike art-practice, the signifiers in design are not removed, but they change their functions. Change of the functions is used to create the unusual things. In the post-modern, principle of citation of the past is realized in the way of organization of the commonplace things that forms unusual meaning. In line with high technology and poetic inventions of the exquisite things hand-made design arises. The ingenious design solution by means of “ready-made” manipulations is the essence of hand-made design. Montage of things is an avant-garde construction of a miraculous image and a semantic design in everyday life. Hand-made de-

sign products become installations in the context of a symbolic space. In contrast to the art installations that have an aesthetic purpose, the design installations are functional ones. Their purpose is advertising, brand promotion and creation of an attractive ambience. Installations are created in the context of the pop-design, anti-design, deconstruction and post-industrial trends. These are display windows, showrooms, constructions in the interior and exterior urban environment. In park areas and entertainment places a fantasy space that can surprise, entertain and give rest to visitors are created. Especially important role belongs to the “singing” fountains with a laser show. The harmony of music, the dance of jets, and the play of light can cause euphoria in the viewer. Technical ingenuity and intellectual confrontation with the mainstream as a principle of hand-made design and installation view allow design something creative from a commonplace space, to play out “sign-things” in different contexts, to provoke new connotations and associations.

*Key words:* design, artwork, philosophy of art, installation view, design, ready-made, hand-made design, “singing” fountains, signifier and signified.

*For citation:* Pigulevskiy V., Mirskaya L. Installation: transformation of signifiers // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 27–39.  
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14004>



**В**ведение в художественную практику ready-made, объектов и конструкций привело к пересмотру традиционной модели искусства. Прежняя теория искусства как эстетической реальности, отграниченной от действительности, сменилась институциональной концепцией, согласно которой, произведение наделяется неким статусом в контексте культуры. В исторической перспективе ready-made приобретает статус произведения благодаря манипуляции с объектами, артефактами, конструкциями, коллажами и ассамбляжами [1]. Аналогичным образом используется человеческая телесность в качестве эстетического объекта в акциях, перформансах, хэппенингах, фото- и

видеоинсталляциях. Принцип ready-made становится не только источником инсталляций в художественной практике, но и одним из способов конструирования в дизайне. Задачей данной статьи является анализ тех коннотаций, которые возникают в ситуации размещения артефакта в определенном контексте – в пространстве музея, города или в природном ландшафте. Как происходит преобразование означающих и каковы те коннотации, которые позволяют артефакту обрести статус произведения в определенном контексте? Каков эффект преобразования означающих в дизайне?

**Метод.** Важную роль в анализе объектов художественной практики играет институциональная

теория, которая сложилась благодаря Артуру Данто [2] и Джорджу Дикки [3]. Существенный вклад в разработку анализа объектов внесли Ричард Уоллхайм [4], Никола Уолтерсторф [5], Йозеф Марголис [6], которые опирались на работы Нельсона Гудмена [7; 8]. Теория «создания миров» Нельсона Гудмена строится на своеобразном понимании символической репрезентации, восходящей к неокантианской традиции, в которой символ понимается как «порождающая модель» (А. Лосев), а в ней мир не дан, а задан (Э. Кассирер). Одновременно для построения «языков искусства» Гудмен использует трехчленную теорию «знак–референт–денотат» (Ч. Пирс, Г. Фреге), которая описывает процесс символизации. Референция – это не указание на предмет, а именование предмета, навязывание ему ярлыка (признака, предиката). В свою очередь, идентификация ярлыка (знака) осуществляется в символической системе путем отсылки к образцу – экзemplификации – подобно тому, как соотносится первичное *type* и частное появление слова *token* (Ч. Пирс).

В таком случае онтологическое отношение «знак–референт–денотат» подменяется конвенциональным отношением, а денотация – обратной денотацией. Денотация редуцируется к присвоению ярлыка – вербального или невербального, иконического, нотного, цитатного, то есть «языков искусства». Получается, что искусством становится событие в символической системе именованного и экзemplификации. Экзemplификация избирательна и зависит от контекста, в ней важны конкретные обстоятельства, в которых находится образец и символическая система, а в рамках экзemplификации проводится уточнение. На этом основании строятся рассуждения Данто и Дикки: если взять объект, то при смене контекста в необычных обстоятельствах «мира искусства» происходит операция метафорического переноса схемы (референции). Объект становится *как бы* произведением. Эстетическое для Гудмена не эссенциально, но реляционно, оно может возникать и исчезать под воздействием случайных обстоятельств в символическом контексте [7, с. 173–181]. Допущение невербальной референции как сильная сторона теории Нельсона Гудмена не объясняет того, как в условиях реляционного понимания экзemplификации артефакты или события искусства становятся общепризнанной и неизменной классикой авангарда.

Представляется, что для анализа процесса «втягивания» *ready-made* в арсенал художественной культуры более продуктивна двучленная теория знака Ф. де Соссюра – соотношение означаемых и означающих, – согласно которой,

значение возникает как ментальный образ. Это позволяет учесть взгляды, мнения и установки публики в процессе преобразования означающих повседневной банальности в искусство. Еще одной посылкой для анализа является понимание прекрасного и искусства И. Кантом как «чистой формы и незаинтересованного восприятия». Эта позиция в семиотическом аспекте означает «нулевую степень письма» (Р. Барт), что нейтрально в эстетическом отношении. Однако восприятие банальных объектов при перемене контекста чревато ментальной драмой, игрой воображения и рассудка, что и становится признаком эстетического. И, наконец, термин «арт-практика» как манипуляция с объектами или контекстом вводится в противовес традиционному пониманию искусства как эстетической иллюзии, отграниченной от действительности.

**Концепции искусства.** Со времен античной эстетики под искусством понимается произведение, которому присущи *mimesis*, *poiesis*, *techne*. В процессе исторического развития возникает понимание искусства как предмета, вызывающего шок (Псевдо-Лонгин), игры и видимости (Ф. Шиллер), единства содержания и формы (Г. В. Ф. Гегель), чистой формы и незаинтересованного восприятия (И. Кант), конструирования формы (Э. Кассирер, Г. Коген), императивной ценности созерцания (Г. Риккерт, И. Кон) и др. [9, р. 375–384]. Модернизация традиционной модели вводит понятие «искусство для искусства», подчеркивая активность эстетического сознания и духовность произведения искусства. Основная проблема классического творчества – это проблема шедевра, в котором идейно-эмоциональное содержание выражено с виртуозным мастерством. Основная стратегия публики – понимание художественности произведения или текста, т. е. «перевод восприятия объекта в суждение вкуса» (Ю. Хабермас). Модернизм, который воплощает элитарное сознание, занят созданием шок-ценностей, характеризующихся «величиной, интенсивностью, экстравагантностью» (П. Валери). Основная проблема модернизма – приватное мифотворчество, изливание души поэтического гения. Это вопрос конструирования вымысла по отношению к действительности. Основная стратегия публики – понимание автора как источника личностного смысла, интеллектуальная реконструкция «фундаментального Я». Несмотря на то, что происходит отказ от мимесиса и установление приоритета творчества, остаются незыблемые принципы трактовки искусства. Под искусством понимается, прежде всего, произведение искусства, для которого характерны образность, мастерство исполнения и стиль, а также отграниченность от действительности. Искусство есть реальность особого рода, создаваемая по

законам поэтики, композиции, драматургии, то есть вымышленный хронотоп, который противопоставляется рутине повседневности. Понятно, что для произведения, созданного с виртуозным мастерством, требуется подготовленная публика, имеющая интеллектуальный тезаурус и эстетический вкус.

Расширение традиционной концепции предполагает, что искусство следует рассматривать в системе «автор–произведение–реципиент». Художник непременно обладает виртуозным мастерством. Реципиент должен уметь воспринимать и оценивать произведения искусства. При этом размещение, исполнение и восприятие произведения искусства происходят в музее, театре, концертном зале. Традиционно это символические места удовлетворения духовных потребностей. Творец, критика, зрители, а также символические места восприятия, оценивания и наслаждения образуют особую социальную структуру, в которой повторяется модель поведения – воспринимать произведение в знаковых местах. Естественно, что в этой социальной структуре произведение существует лишь в актах коммуникации: «Произведение, погруженное на дно моря, не есть произведение искусства» (Б. Брехт).

Модель произведения искусства, начиная с античности и вплоть до модернизма, – это условность, образность, духовное содержание, мастерство и стиль. Позиция критика определена его эстетическим вкусом, способностью суждения и оценки. Роль зрителя предполагает способность воспринимать прекрасное и безобразное, комическое и трагическое, сопереживать, занимать гражданскую позицию, ну и, конечно, иметь «способность судить о красоте – вкус» (И. Кант).

Попытки объяснить вовлечение артефактов авангарда в сферу художественной практики повлекли за собой возникновение теории, в которой искусство понимается как социальный институт [10, р. 375–384]. Представленные в пространстве музея артефакты Марселя Дюшана нарушают сложившиеся требования: нет ни мастерства, ни образности, ни стиля, ни вымысла, объект взят в самой действительности, а не отделен от нее условным «как бы жизнь». Однако к середине XX века данные артефакты становятся классикой авангарда; объяснение этого потребовало учитывать контекст культуры. Так же, как слово получает значение в предложении, артефакт обретает смысл в контексте культуры. Отсюда и формула: «Все может быть искусством, и каждый может создавать искусство» [11].

Под контекстом культуры понимается не только «мир искусства» [2], но все то, что входит в тезаурус художника, критика и зрителя, – от

мифологии, религии и морали до исторических знаний, то есть духовная культура [12, р. 201–203]. Культурный контекст явно недооценивается в традиционной модели искусства. Теория искусства как социального института включает в «мир искусства» музеи, театры, филармонии, критику и журналы, а также ритуалы и организации, учебные заведения и коллекционные фонды [13]. Но произведение может быть культурной инсценировкой и за пределами музея. Однако и данная теория, помимо места экспозиции, упускает культурный контекст, в котором осуществляется акция или манипуляция.

**Манипуляция и устранение означаемого.** Вопрос функционирования традиционного института искусства впервые возник тогда, когда в качестве объекта художественного восприятия Марсель Дюшан представил в музее сначала «Велосипедное колесо» (1913) и «Сушилку» (1914), а затем и «Фонтан» (1917). Эта позиция художника стала следствием социального пессимизма, навеянного ужасами Первой мировой войны, и ее с полным правом можно назвать тотальной иронией, нигилизмом и анархическим бунтом. Позицию крайнего нигилизма по отношению к обществу и его институтам, историческим событиям занимает также движение *дада* (1913–1922), которое «ничего не означает» (Т. Тцара). Дадаисты презирают зрителя и предшествующую художественную традицию. Как следствие, в противовес музейной экспозиции они работают с самой действительностью, создают коллажи из афиш и газетных вырезок, ассамбляжи и фотомонтажи, проводят ярмарки и акции. В противовес театральным представлениям, дадаисты устраивают трансментальные балы, вместо музыки создают шумовые эффекты, а место поэзии занимают декламация и звуковые стихи. Музей, который прежде служил пространством разграничения искусства и повседневной рутины, местом собрания шедевров и демонстрации высоких вкусов публики, теперь используется для провокации.

С позиции нигилизма выставляются *ready-made*, «предметы обихода, доведенные до уровня произведения искусства одним лишь фактом выбора художника» (М. Дюшан). Замена традиционного произведения искусства типовой вещью промышленного производства является операцией устранения означаемого. Сам по себе типовой, банальный объект почти ничего не значит. Но в контексте музея – вот она, важность контекста! – такой объект утрачивает социальное и функциональное значение и становится «чистой формой». Этот тривиальный артефакт с претензией на художественность вызывает у зрителей недоумение и шок. Прием, кото-

рый использует Марсель Дюшан, а затем Джон Кейдж в «4'33''» (1952) и Ив Кляйн в своих акциях (1960), – это создание «слепого пятна» среди массы мастерски выполненных содержательных шедевров и модернистских интеллектуальных изысков. «Пустое место» создает проблему для мыслящего субъекта, активность которого заключается в страстном желании обрести смысл. Вокруг слепого пятна начинается круговращение мысли. Жажда смысла, который постоянно ускользает, рождает ментальную драму. Досимволическая стихия негативности – банальный объект, контрастирующий с арсеналом искусства, – провоцирует новые смыслы. Значения, которыми обрастает *ready-made* в данном случае, – это анти-шедевр и устранение традиционной концепции искусства в целом. Ведь в таком артефакте нет ни образности, ни мастерства, ни стиля. Что же касается эстетического вкуса и сопереживания зрителей, а также нравственности, то для оценки бытовых или функциональных вещей все это не требуется. По сути, контекст музея и представления публики о том, каким должно быть искусство, становятся основой для коннотаций, разыгрывающихся вокруг банального объекта [4].

Если колесо – объект нейтральный, то выставленный среди шедевров музея писсуар – объект для публики «низкий», постыдный. Истоки подписи *R.-Mutt* связаны с рядом ассоциаций: гастрольями комиков *Mutt & Geff*, приобретением писсуара в магазине владельца *G. L. Mutt*, а также аббревиатурой *R-M* (*ready-made*). Однако для публики актуализируются другие смыслы. Выставленный среди шедевров писсуар воспринимается как пощечина общественному вкусу. Подписывая писсуар *R.-Mutt*, что может означать «Я – болван», умаляя собственное творчество, Дюшан насмехается над консервативными вкусами и высокомерием публики. Тем самым оскорблению подвергаются вкус зрителей, оценки критиков, а также мастерство и стиль художника в процессе художественного творчества. Все коннотации имеют негативный смысл по отношению к наличию вкуса и оценке зрителей в искусстве. Можно указать и на работу Марселя Дюшана «*L.H.O.O.Q.*» (1919): Джоконда с усами призвана пародировать классический идеал искусства, насмехаясь над традиционными культурными ценностями.

Надо сказать, что *ready-made* совершенно невозможно рассматривать сам по себе. Самостоятельный статус может приобрести не типовой, а лишь оригинальный объект – такой, как сюрреалистический *objet trouvé*. Показательный тому пример – работа Мерет Оппенгейм «Меховой завтрак» (1936), которая нарушает наш опыт

осознания фарфоровых предметов. Типовой объект может рассматриваться только в контексте музея, концептуальных установок *дада*, условностей репрезентативного искусства, тезауруса и мнений публики.

Спустя полвека распространенной практикой авангарда становятся артефакты, выставленные с иронией. Это дадаистские *ready-made* и сюрреалистические *objet trouvé*. К подобным артефактам можно отнести хэппенинги и перформансы, коллажи и «конкретную музыку». Они подвергаются институционализации через медиареальность и актуальные культурные события. Статус произведения напрямую зависит от социального института. Допускается, что любой человек может выступить в роли художника, а роль зрителей теперь не сводится к эстетическому созерцанию и сопереживанию. Зрители вовлекаются в исполнение перформанса, «коллажей действия» (А. Кэпроу), что создает эстетически значимое событие. Сам объект (или событие) при этом может быть «пустым местом». Но при определенных культурных условиях, в контексте оно становится (или не становится) произведением, арт-объектом. Такое «произведение искусства» приобретает смысл только благодаря контексту, который обеспечивает «преображение обычного» [13]. Поэтому произведение есть такой артефакт, которому общество или социальная группа присвоили статус «искусства» [6, р. 89–106].

**Знаки и маргинальные смыслы в контексте масс-медиа.** Вследствие роста потребительского рынка и массового производства, спроса и коммуникаций внимание художника привлекает множество повседневных вещей, упаковок, рекламных плакатов и вывесок. В середине XX века в Великобритании и США возникает поп-арт. Это направление работает не с образами, а со знаками и знаковыми системами [14, р. 7], например, с рекламой, предметами широкого потребления, имиджами звезд масс-медиа и пр. Наблюдается тенденция к изменению означивания объекта. Основную роль в означивании теперь играют стереотипы и клише, введенные в оборот массовой культурой. Две работы Роберта Раушенберга: «Кровать» (1955) и «Монограмма» (1959) – получили общественное признание. Первые коллажи и ассамбляжи Раушенберга были выставлены в Лондоне в помещении бывшей конюшни, что спровоцировало общественный скандал (1953). Необыкновенное возмущение публики вызвало одеяло с приклеенной подушкой и потеками краски, которая была нанесена с намеренной и вполне определенной иронией к абстрактному экспрессионизму. Ввиду такого эпатажа одеяло отказались выставлять в Спо-

лето (1958). При этом, однако, было упущено самое главное – коннотации. По мнению публики, постель выглядела так, будто на ней кого-то зарубили топором. Объект вызывал у зрителей ассоциацию с насилием, которая в современном социокультурном контексте была вызвана боевиками и фильмами ужасов. Другую общезначимую ассоциацию вызывает «Монограмма» как метафора сексуального акта. Обе указанные работы оказались близки к стереотипам общественного сознания, сложившимся под влиянием эротики и боевиков Голливуда, образов Эроса и Танатоса, сексуальности и агрессии. На табу и нормы общественной жизни наслаиваются образы и стереотипы масскульта. Это вызывает ассоциации, лежащие за пределами банальных объектов.

Так, актуализация социальных значений в творчестве Раушенберга осуществляется как цитирование образов американской политической жизни и культуры. Это коллажи «Каньон» (1959), «Воздушный змей» (1963), «Золотой стандарт» (1964), «Обратное движение I» (1964), «Знаки» (1970), «Советско-американский декор I–III» (1988). Другая социально-актуальная работа – это «F-111» Джеймса Розенквиста (1965). Начало войны во Вьетнаме и холодная война, создание проекта самолета, который к концу разработки устарел, – все это вызывало разочарование художника и стремление создать коллаж. На схему самолета он наложил образы атомных взрывов, безмятежного отдыха и праздной жизни. Так коллаж приобрел коннотации критики милитаризма, бездумной жизни обывателя и предостережения.

Поп-арт, опираясь на знаки, рекламные обращения, имиджи масс-медиа, трансформирует институт искусства. Музей уже не обязателен, роль критики замещается рекламой, а восприятие зрителей опосредовано *media*. Важно не то, что есть, а то, что говорят об артефактах. Арт-практика опосредуется знаковыми системами. Масс-медиа определяют, что считать эстетическим объектом, а что – нет. Они опосредуют общественное мнение и обуславливают коннотации. Соответственно, быть художником значит использовать художественные конвенции, чтобы индексировать вещь [15, р. 99–104].

Формирование информационного общества в ситуации постмодерна приводит к росту значения массовых коммуникаций, засилью знаковых систем и особому пониманию культуры. Культура трактуется как текст, понятый предельно широко. Это сплетение знаков, языковых практик и экстралингвистических факторов. Текст – это культурные коды и нарративы, а также сигналы, жесты, имиджи и др. В таком тек-

сте дезавуируется историческое время, его замещает иллюзорный континуум, а исторические реалии играют роль цитат и декораций. Текст культуры может предстать как совокупность философских, религиозных и художественных сентенций в сочетании с научными данными и фантазиями. Тотальный текст эклектичен, в нем утрачивается иерархия ценностей, стираются различия между аутентичной и репродуцированной реальностью, он постоянно цитируется и переписывается. Теперь реди-мейд обыгрывается в инсталляциях, погруженных в текст с бесконечным горизонтом.

**Инсталляции в художественной практике.** Инсталляции создаются либо как способ выделения эстетического пространства, либо в пространствах города, публичных местах или природном ландшафте. Коннотации и ассоциативные поля инсталляций связаны с культурой и историей, повседневным опытом и медиареальностью [16]. В тотальном тексте культуры, где уже «все сказано», утрачивается значение автора. Художник не может сказать ничего нового, он может только цитировать и иронизировать. Автор – лишь фигура, с помощью которой маркируется способ распространения смысла [17, с. 113]. А зрители выступают в роли «творцов» культурных событий *happening*, *performance*, *mixed-media*, *body art*. В «мире искусства» порой приобретают известность люди, не имеющие художественного образования, например, Мерет Опенгейм, Йоко Оно, Ив Кляйн, Жан Тэнгли, Ники де Сен-Фаль. Вместо традиционного музея с контекстом городской культуры работают улицы, площади, цеха брошенных заводов, подиумы фэшн-шоу и др. Таковы инсталляции «Евразия 32. Часть Сибирской симфонии» (1966) Йозефа Бойса, «Стул в трех измерениях» (1967) Джозефа Кошута, «Репетиция 19-ти III» (1968) Евы Хессе и др. Порой инсталляции апеллируют к мифологическому контексту: «Ладья Харона» (1984) Гюнтера Юккера, «Одалиска» (1958) Роберта Раушенберга, «Валгалла» (2014) и «Уроборос» (2014) Ансельма Кифера. Инсталляции могут поставить под сомнение веру и религию: «9-й час» (1999) Маурицио Каттелана, «Левиафан» (2006) Эрнесто Нето, «Стражи времени» (2015) Манфреда Килнхофера.

Когда место реди-мейд занимает человеческое тело, возникают «коллажи действия» [18]. Это говорит о единой семантической природе инсталляции и перформанса. Примером могут быть перформансы и видеоинсталляции Спенсера Туника в оперном зале театра Брюгге (2005), в экстерьере Мюнхенской оперы (2012), проекты «На леднике Алетш» (2007), «Мертвое море» (2005), «Мечты Амстердама» (2007). Инсталля-

ции и перформансы Ванессы Бикрофт, Клавдии Руж, Томаса Хиршхорна активизируют у посетителей и участников названных действий опыт осознания. Например, перемещаясь между обнаженными моделями в перформансе Ванессы Бикрофт «VB35» (1998), участник всеми фибрами ощущает убожество своего тела.

Перформанс, хэппенинг, акция или инсталляция – это действие, размещенное в окружающей среде, а не предмет созерцания, как в традиционном художественном институте. Событие либо конструируется в пространстве, либо исполняется участниками перформанса. При этом смысловым фоном события служат не только улица или природный ландшафт, но и информационные потоки медиа. Медиареальность подменяет историю (history) рассказом (story), что влечет за собой эффект «исчезновения» исторических событий, прежнего означающего. Отсюда воцаряется атмосфера неясности и чувство неуверенности, которые служат благодатной почвой для манипуляций. Отчужденная реальность поддерживает кризис идентичности, «исчезновение» индивида. Не в этом ли смысл перформанса Спенсера Туника «Личность в толпе» (2014)?

Главный вопрос статуса инсталляции в культурном контексте – это процесс извлечения смысла среди стертых фраз, клише и банальностей. Только в случае подрыва «общего места» или «общего мнения», на грани высказывания образуется смысл, который тем самым приобретает характеристику маргинальности. Смысл обнаруживается за гранью привычного суждения и «здорового смысла» [19, с. 17]. Поиск такой маргинальной идентификации и является сутью культурных инсценировок тысяч обнаженных людей в публичных местах. Выработка нового поведенческого кода *ad marginem* по ту сторону традиционного художественного пространства и поиск новых культурных форм, в том числе за гранью символического, появляется, когда у большинства членов общества утрачены культурная идентификация и выработанный традицией социальный интерес. Примерами могут быть перформанс Спенсера Туника «Личность в толпе» (2014), фотоинсталляции Клавдии Руж «Инферно» (2011), «Взаимоотношения» (2005), «Осязание» (2006), а также Лю Болина «Невидимый человек» (2015), Эвелин Бенчиковой «Се человек» (2017).

Замалчивание преступлений, политическая тенденциозность и фабрикация событий как неких историй в пространстве масс-медиа порождают в современную эпоху отторжение традиционной знаково-символической культуры.

Как следствие, авангард занят не просто устранением означающего, а принципиальным нарушением культурных клише и социальных норм поведения. Движение на край общепринятого становится платформой для того, чтобы объект или действие обрели статус события, произведения. Чем больше инсталляции и перформансы подрывают предрассудки и сложившиеся мнения, тем более они социально актуальны. Так, реакцией на бомбардировки Югославии является перформанс Марины Абрамович «Балканское барокко» (1997), на угрозу смерти – Энтони Гормли «Критическая масса», Ванессы Бикрофт «Тихая смерть» (2011), на проблему старости и болезни – Эда Кинхольца «Ожидание» (1965), «Государственная больница» (1966). Провокации, обращенные против успокоенности обывателя, стремления западной цивилизации избегать мыслей о перверсиях, болезнях, депрессии, угрозах и смерти, – это инсталляции Джуды Чикаго «Званный обед» (1979), Трейси Эмин «Моя кровать» (1998), Марка Куина «Мираж» (2009), Маурицио Каттелана «Повешенные дети» (2004). Акции Германа Нитча в Вене по закланию ягнят и «Дионис 69» (1969) – это насилие, которое нарушает общественные табу, бросает вызов религиозному ханжеству и мещанскому образу жизни. В отличие от классики и модернизма, акции – не репрезентация, «не настоящая мистерия, а лишь подтверждение реального существования» (Герман Нитч). Натуральный формат «события» в контексте культуры вызывает коннотации страха и агрессии, неистовства и бунта.

Перформанс, хэппенинг – это не репрезентация театрального спектакля, а действие в самой жизни, которое происходит между актерами и зрителями, допуская обмен ролями [20, с. 35–37]. В отличие от традиционного спектакля и медиа, пространство, объединяющее актеров и публику отсутствием жестких игровых границ между сценой и зрительным залом, открывает новое поле социально-исторических аллюзий. Социальная структура такой эстетической акции размывает грани традиционной театральной постановки и способствует движению *ad marginem* к выявлению смысла акции, которую отличает неопределенность и размытость с намеком на событие. Это, например, инсталляция в галерее Tate Moderne Аниша Капура «Марсий» (2000). Громадное сооружение, напоминающее духовой инструмент, являлось намеком на дудочку Марсия. Основание «дудочки Марсия» служило задником сцены, на которой размещался оркестр. Кроме отсылки к мифу о состязании Марсия и Аполлона, коннотации создавались различными событиями (концертами). Постмодерни-

стское цитирование образовывало множество маргинальных смыслов вокруг эстетического события. Зрители же, в качестве «очага смысла», были помещены внутрь произведения. Вообще манипуляция с музыкальными инструментами подразумевает нарушение традиционного пиетета к искусно сделанной вещи и утонченным музыкальным наслаждениям. Стоит упомянуть усеянные гвоздями скрипки и пианино Гюнтера Юккера (1974, 1964), аккумуляцию скрипок Армана (1961) или фетровый рояль Йозефа Бойса (1985).

Однако помимо контекста, позволяющего означаемому (вещи) приобрести новое означающее (смысл), возможно создание коллажа, ассамбляжа или монтажа вещей-знаков, что дает возможность найти новый смысл в известных вещах и их полезных функциях. Этот аспект используется в практике дизайна. Если в художественной деятельности происходит устранение означающего ради «чистой формы и незаинтересованного восприятия», то в дизайне происходит преобразование функций, предмет остается полезным. Иногда меняется функция, иногда – контекст [21].

**Hand-made дизайн.** Во второй половине XX века научно-техническая революция открывает массу возможностей, связанных с использованием новых материалов и технологий для промышленного производства вещей. Можно сказать, что особенностью современного дизайна становится сочетание технологии и фантазии, *techné & poiesis*. Это вполне в духе постмодерна, ситуация которого, со времен книг Роберта Вентури, определяется цитированием и обыгрыванием стилей прошлого, радикальной иронией, семантическими ассоциациями и коннотациями [22]. Сфера апелляции к различным феноменам культуры быстро расширяется, и оригинальные объекты относят не только к прошлому. Например, Широ Курмата, создавая кресло из проволоки «Как высока луна» (1986), имеет в виду одну из джазовых тем Дюка Эллингтона. Естественно, что, находясь в Париже – центре мировой моды, Филипп Старк обыгрывает ее стили и тренды. «Мадмуазель» Старка (2004) – образец постмодернистского цитирования и обыгрывания вещи в контексте культуры. Серийный стул превращен в коллекцию «Mademoiselle a la Mode» (2007) путем «переодевания» обычных стульев в необычные «платья», паттерны которых являются лейтмотивами ведущих Домов моды. Функциональный объект приобретает символические значения [23, p. 247–281].

Ранний эксперимент использования ready-made в проектах Энцо Мари «Astray» и «Pu-

trella» (1958) воспринимался как нонсенс или заблуждение, но опыт поп-арта позволил все изменить. Существенную роль в формировании семантического монтажа сыграли поп-арт и поп-дизайн как работа со знаковыми системами. Под влиянием поп-арта коллаж разнородных предметов или имитация культовых вещей становятся приемами проектирования. Эстетику поп-дизайна буквально воплощают конструкции hand-made дизайна – собранная с иронией лампа Рафаэля Челентано «Campani» (2002) или эклектичная конструкция-торшер от *Committee* «The Kebab» (2004), ассоциирующаяся с барачной. Эти объекты эффектно смотрятся в тематических барах и интерьерах. Впрочем, и для дорогих, изысканных брендов подобный подход становится извлечением необычных смыслов: ветка света с кристаллами для *Swarovski* от Торда Бунтье (2002) или хрустальная люстра-зонтик для *Vaccarat* от Филиппа Старка «Marie Coquine Chandelie» (2011).

В противовес основным тенденциям функционализма и стайлинга формируется анти-дизайн, который стремится преодолеть как скуку функционализма, так и коммерческую зависимость стайлинга. Остроумная изобретательность и интеллектуальная конфронтация по отношению к мейнстриму порождают новые вопросы в проектировании. Теперь нет проблемы «В чем мы нуждаемся?», а ставится вопрос о наших предпочтениях и впечатлениях: «Что бы мы еще хотели?». Правильный ответ о назначении вещи – не технический, а биологический и семантический [24, p. 520].

Постмодернистское цитирование и ре-ди-мейд открывают новые семантические возможности в дизайне, позволяют преодолеть банальность серийных вещей. А идея ручной работы, которая противопоставляется большим брендам, возможно, навеяна принципом панк-эстетики «сделай сам» [25, p. 22–31]. Имеются в виду конструкции, предполагающие семантический монтаж, изменение смысла. В малотиражных изделиях анти-дизайна, отвергающего серость функционализма, сформировался тренд hand-made design. В ряде соответствующих работ был использован принцип Марселя Дюшана – монтаж ready-made. Впервые монтаж типовых вещей применили Акиле и Пьер Джакомо Кастильони, создав барные стулья с велосипедным и тракторным сиденьями «Sella» и «Mezzadro» (1957), а затем лампы «Arco» (1962), «Toio» (1962), «Snoopy» (1967). Вслед за ними, Гаэ Ауленти конструирует столик с велосипедными колесами «Tour» (1993), братья Фернандо и Умберто Кампана проектируют стул «Jenette» (2000) и кресло



«Sushi» (2002). Когда образ вещи не соответствует ее функции, возникает аберрация смыслов, что способно нас удивить среди банального окружения.

Классическим образцом hand-made дизайна является кресло Рона Арада «Rover» (1981), собранное из сиденья выброшенного автомобиля и стального каркаса, фурнитуры *Kee Klamp*. Эта весьма комфортная и оригинальная конструкция имеет не только экологический смысл вторичного использования, но и оригинальный вид. По сути, изменен контекст: вместо салона автомобиля кресло используется в интерьере. Впрочем, наряду с монтажом реди-мейд, творчество Рона Арада демонстрирует и другой способ манипуляции вещами – создание артефактов rough-and-ready, позволяющих дистанцироваться от стандартизированного массового производства. Автор воплощает идею usable artwork, превращая произведения искусства в новые находки дизайнерской практики или, наоборот, используя реди-мейд в смятой форме или в брутальной среде. Назовем, в частности, «Конкретную стереосистему из бетона» (1985) и «Pressed Flower» (1986) Рона Арада.

Оригинальные смыслы-коннотации конструкций известных вещей возникают также благодаря совмещению ручной работы, декоративных техник и промышленных технологий. Совмещение стилей как принцип постмодернистского цитирования напоминает монтаж ready-made, с той лишь разницей, что берутся не типовые предметы, а ремесленные образцы и произведения искусства. Кресло Алессандро Мендини «Обретенное время» (1978) выполнено к юбилею Марселя Пруста как выставочный экземпляр. Это ручная работа, для которой образцом послужило барочное кресло XVIII века, а в обивке цитируется пуантилизм Поля Синьяка. По сути, данное кресло, не являясь новым изобретением в дизайне, оказывается оригинальным семантическим монтажом, пучком ассоциаций к «поискам утраченного времени». Так hand-made дизайн, благодаря смене контекста или функционального назначения и облика вещей, усиливает эстетическое значение и создает новые коннотации.

**Инсталляции дизайна.** В отличие от арт-инсталляций, обретающих эстетическое значение, инсталляции дизайна функциональны, хотя зачастую несут развлекательную функцию. Разумеется, существует пограничная область дизайна и искусства – «Жилая комната» (1969) Алена Джонса. Основная функция инсталляций дизайна – рекламная. Инсталляции могут быть использованы в различных маркетинговых

стратегиях: sales promotion, product placement, создание имиджа или PR. Начиная с интерьеров Уильяма Морриса (1890), самой известной традицией стал шоу-рум, который призван нести рекламную функцию для дизайн-проектов и мебельных брендов. Таковы, например, инсталляции с мебелью Ле Корбюзье и лампой «Arco» Акиле Кастильони для *Cassina* или презентация радикального дизайна для *Vitra*. Принцип расстановки образцов мебели предполагает апелляцию к традициям истории дизайна и в контексте научно-технического прогресса обрабатывает коннотациями совершенства, поддерживает миф комфорта и модернистскую утопию о том, что функциональная урбанистическая среда является способом гармонизации социальных отношений. Showroom является не только способом поддержания бренда, но и утверждением ценности образцов дизайна среди постоянного обновления вещей. Для продвижения инновационного продукта может создаваться оригинальное пространство. В качестве эффективной рекламы для *Citizen* студия *DGT Architects* конструирует подвижную инсталляцию «Свет есть время» (2014) с использованием восьмидесяти тысяч циферблатов, при движении которых игра света вызывает эйфорию у зрителей. Стоит обратить внимание на инсталляцию Йошиока Токуджина, создавшего для *Triade* особое эстетическое пространство «Торнадо», где вихрь вращается вокруг его кресла из прессованной бумаги «Honey Pop» (2001). Примером стратегии sales promotion может служить выставка Кацумаса Нагаи «Pleats Please» (2014), которая имеет двойной смысл – презентации графического дизайна и продвижения бренда *Issey Miyake*. Имя графического дизайнера и модный бренд взаимно усиливают друг друга.

Другой вид традиционной инсталляции – витрина. Основоположником рекламы посредством витрины явился Гордон Селфридж, который открыл универсальный магазин *Selfridge's* в Лондоне (1909). Впрочем, массовый дизайн витрин начинается лишь в 1960-х годах – в Домах моды *Mary Quant*, *Pierre Cardin*, *Vivienne Westwood* и др. Выделяются товарные витрины, в которых часть ассортимента вписывается в некий сюжет, разыгранную историю, а также концептуальные витрины, которые могут быть выражением фирменного стиля и типографики, рекламой образа жизни или арт-концепции художника, фотографа, дизайнера или режиссера (витрины Сальвадора Дали, Сезара Бальдаччини, Сольве Сундсбё, Яйои Кусамы, Кики ван Эйк, Лейлы Менкари, Дэвида Линча и др.). Примером концептуальных витрин являются инсталляции Кики ван

Эйк для *Hermes*, Сезара или Альбера Эльбаза для *Lanvin* с манекенами в драматических позах, выставленными в облитых красками стеклах витрин универмага *Harvey Nichols* в Лондоне (2015). Витрина, помимо рекламной функции, обретает культурно-эстетический смысл. В больших городах витрины становятся такой же достопримечательностью, как фонтаны и скульптуры, к которым люди подходят фотографироваться. Магия сияющего города порождается блеском витрин, неоновых вывесок и светодиодных экранов.

Наконец, нетрадиционная инсталляция – организация эффектной конструкции в урбанистической среде. Таковы инсталляции Арне Куинза в экстерьере Музея современного искусства «The Sequence» в Ницце (2015), Аниша Капура «Облачные ворота» в Чикаго (2004), «Umbrella Sky» в Агее (2019). В свою очередь, Дженет Экельман попросту развешивает рыбацкую сеть над площадями и улицами, подсвечивая ее, что создает эффект чудесного в ночном городе. Инсталляция может быть внедрением искусства в прагматичный интерьер, примером чему служит работа Чарльза Петийона «Сердцебиение» (2016) из воздушных шаров вдоль потолка Южного зала рынка Ковент-Гарден в Лондоне. Создание оригинальных инсталляций в интерьерах и экстерьерах городской среды студиями дизайнера *Allegory, Lava, Softlab, Studio Job* и др. направлено на эстетизацию пространства и продвижение бренда. По сути, инсталляция в урбанистическом контексте привносит маргинальные смыслы, позволяет удивить, поразить, тронуть жителя или туриста. Особую роль инсталляции приобретают в парковых зонах и местах развлечений, создавая чудесное пространство, способное удивлять, развлекать и давать отдохновение посетителю. Таков фантастический «Сад Таро» близ городка Гаравиччи, созданный Ники де Сент-Фаль и Жаном Тэнгли (1979–1998). Философская идея указанного проекта – воплощение в сооружениях, скульптурах и инсталляциях 22 Арканов, соотносенных с архетипами, предназначение – быть «убежищем от забот и прибежищем радости» (Ники де Сент-Фаль). В данном случае культурный контекст, соотносимый с парком, – не просто мантика карт Таро, но практика авангарда.

Музыкальным фонтанам как уникальным светомузыкальным шоу принадлежит особое место в городах. Исторически фонтаны были вписаны в экстерьер дворцов; известные шедевры – Фонтан Треви в Риме (1762) и Большой каскад Петергофа (1740–1854). Однако в XX веке возникает идея создания «танцующих» фонтанов с музыкальным сопровождением. Впервые проект объединения фонтана с музыкой и рит-

мом балета был предложен Отто Приставиком в Берлине на сцене ресторана «Рези» в 1920-х годах. Струи двигались под живую музыку, их «танцем» управлял оператор. Усовершенствованное шоу «Musical Waters» было показано Гарольдом Штайманом в *Radio City Music Hall* в Нью-Йорке (1953). Марк Фуллер запустил названный дизайн-проект в серию, выпускаемую фирмой *WET Design* (1983). Помимо «танца» струй, здесь использовались подсветка и музыкальное сопровождение. Однако упомянутые фонтаны были спроектированы без синхронизации с музыкой. Только создание программно-аппаратных комплексов в конце XX века позволило сочинять «световодоструйные» композиции, на которые накладывается музыкальный репертуар. Эта синхронизация, не достигающая полноты, тем не менее, создает эмоциональные коннотации, вводя фонтан в контекст музыки. Так, «поющий» фонтан Белладжо в Лас-Вегасе сопровождается пением Фрэнка Синатры, Андреа Бочелли, Лучано Паваротти и хитами Селин Дион, Уитни Хьюстон, Мадонны, Элтона Джона. Фонтану Кржижикова в Праге (1891) сопутствуют классические произведения Моцарта, музыка из кинофильмов и популярные хиты. Водное шоу «Fueite mágica de Montjuïc» в Барселоне (1929) соотносено с произведениями И. С. Баха, Л. Бетховена, П. Чайковского, отрывками из оперы «Кармен» Ж. Бизе и хитом «Барселона» Ф. Меркьюри – М. Кабалье (1992). Под национальные музыкальные мотивы и экзотическую игру света демонстрируется фонтанное шоу в китайском городе Сиань, где чередуются классическая музыка и симфония «Water Phantom of Tang»; во вьетнамском Нячанге шоу «Tuan Chau Island» исполняются фрагменты классической музыки и вьетнамских мелодий. Программа, изменяющая силу и направление струй воды, а также подсветку в зависимости от музыки, создана в московском парке Царицыно (2007). Репертуар фонтана включает в себя «Вальс цветов» и «Марш» Чайковского, а также две мелодии Поля Мориа. Существует и музыка, специально написанная для шоу фонтанов, примером чему является фонтан Акванура (Тилбург), для которого диджей Тиесто записал микст различных мелодий в современной обработке. Как наложение музыки на «танец» струй, так и динамика последних в соответствии с ритмом музыкальной композиции создают особую атмосферу, а сама музыка вводит либо в контекст национальной культуры, либо в контекст современной цивилизации с ее развлечениями, шоу, чудесами техники и популярными произведениями. «Поющие» фонтаны с лазерными шоу становятся точками притяже-

ния в городах, а музыкальное сопровождение таких представлений вводит зрителя в духовный контекст, вызывая эйфорию как итог восприятия.

**Заключение.** Итак, возникнув как проблема репрезентативного искусства, ready-made открывает принцип работы не с иллюзией, а с самой действительностью. Появляются возможности манипуляции с вещами-знаками в контексте культуры. Пересмотр традиционной модели искусства позволяет объяснять новые феномены арт-практики [26]. Складываются две тенденции конструирования инсталляций – в искусстве и в дизайне. Искусство как социальный институт – образ возможного мира, конструирование событий в контексте культуры. Смысл культурных инсценировок в ситуации постмодерна – поиск людьми идентификации, выработка нового социального интереса. В информационном обществе социальная структура эстетической деятельности стремится к нарушению границ. При этом в роли художника, режиссера или композитора может выступить неофит, а контекстом произведения становятся окружающая среда, реклама и масс-медиа. Соответственно, статусом произведения наделяется объект, конструкция или акция за счет устранения традиционного

означающего и нового означивания артефакта или перформанса в знаково-символическом контексте среды. Истоками такого творчества с негативным центром и подвижной семантической структурой являются провокация, эпатаж и любые нарушения культурных и социальных норм.

Принцип *ready-made* в проектировании позволяет создать игру смысла против текста – общих мест, банальностей и скуки вещей повседневного обихода. В ситуации постмодерна, когда обыгрываются ценности культуры, *hand-made design* и *installation view* путем манипуляции с вещами-знаками, их монтажом и инверсией функций открывают новые ассоциации и коннотации изделия, функционирующего в контексте культуры. Этот творческий подход в проектировании не только преодолевает банальность серийных изделий и урбанистической среды, но открывает новые горизонты проектного мышления на грани функциональности и искусства. Техническая изобретательность и интеллектуальная конфронтация по отношению к мейнстриму позволяют конструировать из банального пространства нечто оригинальное, обыгрывать вещи-знаки в различных контекстах и провоцировать новые коннотации и ассоциации.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Gaskell I. Works of Art and Mere Real Things – Again // *The British Journal of Aesthetics*. 2020. Vol. 60. No. 4. Pp. 131–139.
2. Danto A. *What Art Is*. New Haven: Yale University Press, 2013. 192 p.
3. Dickie G. *Art Circle: A Theory of Art*. New York: Haven, 1984. 116 p.
4. Wollheim R. *Art and It's Object*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 162 p.
5. Wolterstorff N. *Art Rethought: The Social Practices of Art*. Oxford: Oxford University Press, 2017. 352 p.
6. Margolis J. *Artworks and the History of Production // Communication and Cognition*. 1984. No. 17. Pp. 697–710.
7. Гудман Н. Способы создания миров. М.: Идея-Пресс – Праксис, 2001. 376 с.
8. Goodman N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. 278 p.
9. Davies S. *Defining Art and Artworlds // The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2015. Vol. 73. No. 4. Pp. 375–384.
10. Graves D. *The Institutional Theory of Art: A Survey // Philosophia*. 1997. No. 25 (April). Pp. 51–61.
11. Dickie G. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974. 204 p.
12. Kelly M. *What Art Is by Arthur C. Danto // The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2014. Vol. 72. No. 2. Pp. 201–203.
13. Danto A. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 2014. 296 p.
14. Alloway L. *American Pop Art*. New York: Collier Books, 1974. 144 p.
15. Eaton M. *Art and Nonart: Reflections on an Orange Crate and a Moose Call*. Cranbury: Associated University Press, 1983. 175 p.
16. Reeve Ch. *George Dickie's 'Symphony of Indecision' // Frieze*. 2019. No. 5. Pp. 5–6.
17. Бодрийяр Ж. *Фатальные стратегии*. М.: РИПОЛ классик, 2017. 288 с.
18. Kaprow A. *Essays on the Blurring of Art and Life: Expanded Edition*. Los Angeles: University of California Press, 2003. 252 p.
19. Делез Ж. *Логика смысла*. М.: Паритет, 1995. 472 с.
20. Фишер-Лухте Э. *Эстетика перформативности*. М.: Канон-плюс, 2015. 375 с.

21. Eggink W. The Reinvention of the Ready Made // Proceedings of the 7th conference on Design & Emotion: Design & Emotion Society. Chicago: Institute of Design, 2010. Pp. 4–7.

22. Venturi R. Complexity and contradiction in Architecture. New York: Museum of Modern Art, 1977. 132 p.

23. Casais M., Mugge R., Desmet P. Objects with Symbolic Meaning: 16 directions to inspire Design for Well-being // Journal of Design Research. 2018 Vol. 16. No. 3/4. Pp. 247–281.

24. Starck Ph. Why Design? Los Angeles: University of California Press, 2003. 320 p.

25. Salvia G. The Satisfactory and (possibly) Sustainable Practice of Do-It-Yourself: The Catalist Role of Design // Journal of Design Research. 2016. Vol. 14. No. 1. Pp. 22–41.

26. Schlesinger G. Aesthetic Experience and the Definition of Art // The British Journal of Aesthetics. 1979. Vol. 19. No. 2. Pp. 167–176.

---

### REFERENCES

---

1. Gaskell I. Works of Art and Mere Real Things – Again. *The British Journal of Aesthetics*. 2020. Vol. 60. No. 4. Pp. 131–139.

2. Danto A. What Art Is. New Haven: Yale University Press. 2013. 192 p.

3. Dickie G. Art Circle: A Theory of Art. New York: Haven, 1984. 116 p.

4. Wollheim R. Art and It's Object. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 162 p.

5. Wolterstorff N. Art Rethought: The Social Practices of Art. Oxford: Oxford University Press, 2017. 352 p.

6. Margolis J. Artworks and the History of Production. *Communication and Cognition*. 1984. No. 17. Pp. 697–710.

7. Gudman N. Sposoby sozdaniya mirov [The Ways of Making the Worlds]. Moscow: Ideya-Press – Praksis, 2001. 376 p.

8. Goodman N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. 278 p.

9. Davies S. Defining Art and Artworlds. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2015. Vol. 73. No. 4. Pp. 375–384.

10. Graves D. The Institutional Theory of Art: A Survey. *Philosophia*. 1997. No. 25 (April). Pp. 51–61.

11. Dickie G. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca: Cornell University Press, 1974. 204 p.

12. Kelly M. What Art Is by Arthur C. Danto. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2014. Vol. 72. No. 2. Pp. 201–203.

13. Danto A. After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton: Princeton University Press, 2014. 296 p.

14. Alloway L. American Pop Art. New York: Collier Books, 1974. 144 p.

15. Eaton M. Art and Nonart: Reflections on an Orange Crate and a Moose Call. Cranbury: Associated University Press. 1983. 175 p.

16. Reeve Ch. George Dickie's 'Symphony of Indecision'. *Frieze*. 2019. No. 5. Pp. 5–6.

17. Baudrillard J. Fatal'nye strategii [Fatal Strategies]. Moscow: RIPOL klassik, 2017. 288 p.

18. Kaprow A. Essays on the Blurring of Art and Life: Expanded Edition. Los Angeles: University of California Press, 2003. 252 p.

19. Deleuze J. Logika smysla [The logic of Meaning]. Moscow: Raritet, 1995. 472 p.

20. Fisher-Likhte E. Estetika performativnosti [Aesthetics of Performativity]. Moscow: Kanon-plyus, 2015. 375 p.

21. Eggink W. The Reinvention of the Ready Made. *Proceedings of the 7th conference on Design & Emotion: Design & Emotion Society*. Chicago: Institute of Design, 2010. Pp. 4–7.

22. Venturi R. Complexity and contradiction in Architecture. New York: Museum of Modern Art, 1977. 132 p.

23. Casais M., Mugge R., Desmet P. Objects with Symbolic Meaning: 16 directions to inspire Design for Well-being. *Journal of Design Research*. 2018. Vol. 16. No. 3/4. Pp. 247–281.

24. Starck Ph. Why Design? Los Angeles: University of California Press, 2003. 320 p.

25. Salvia G. The Satisfactory and (possibly) Sustainable Practice of Do-It-Yourself: The Catalist Role of Design. *Journal of Design Research*. 2016. Vol. 14. No. 1. Pp. 22–41.

26. Schlesinger G. Aesthetic Experience and the Definition of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 1979. Vol. 19. No. 2. Pp. 167–176.

## Аспекты музыкальной культуры XX столетия

---

---

**Пигулевский Виктор Олегович**

доктор философских наук, профессор  
кафедры социально-гуманитарных дисциплин  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону

*urgi@urgi.info*

ORCID: 0000-0001-7937-9436

**Victor O. Pigulevskiy**

Dr. Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social Disciplines and Humanities  
Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don

*urgi@urgi.info*

ORCID: 0000-0001-7937-9436

**Мирская Людмила Анатольевна**

доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе  
Южно-Российский гуманитарный институт  
Россия, 344082, Ростов-на-Дону,

*lymirskaya@yandex.ru*

ORCID: 0000-0002-8043-5068

**Ludmila A. Mirskaya**

Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Vice-rector for Research Work  
South-Russian Humanitarian Institute  
Russia, 344082, Rostov-on-Don

*lymirskaya@yandex.ru*

ORCID: 0000-0002-8043-5068

