

# ТЕОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ

DOI: 10.19181/socjour.2024.30.4.1

EDN: GHFTOG



*Е.А. ПОПОВ<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Алтайский государственный университет.  
656049, Барнаул, ул. Димитрова, д. 66.

## **«ГЛОБАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ ИСКУССТВА» КАК ОТРАЖЕНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СОЦИОЛОГИИ ИСКУССТВА И ЭМПИРИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ**

*Аннотация.* Конкуренция и консенсус социологии и эмпирической эстетики — понятия условные, однако они демонстрируют возможность исследования искусства в этих двух научных сферах через общность интересов к искусству, но при помощи различных методик и на разных уровнях теоретизирования. Сначала социологи и эстетики не готовы были применить свой научный потенциал для общего дела в изучении искусства. Несмотря на восхождение их идей к философии искусства и, в частности, концепции И. Тэна, они расходились в представлениях о том, каков должен быть результат исследований искусства и что дают такие работы для самого изучаемого объекта, а также человека, социума и общества. Наметившаяся конкуренция в основном касалась выбора исследовательских практик: социологи в центр внимания ставили различные аспекты передачи символических образцов от одного поколения другому и между социальными общностями. В рамках же эмпирической эстетики акцент был сделан на формировании эстетического опыта. При этом эстетики рассматривали искусство как феномен, влияющий на формирование такого опыта и обеспечивающий его трансляцию между индивидами и общностями. Изначально на теоретическом и методологическом уровнях не предлагалось возможности объединить усилия исследователей. Однако, как установлено в статье, они закономерно приближались к консенсусу, так как необходимо было «развернуть» искусство к человеку, что сложно сделать при несовпадении подходов или научной конкуренции. В статье дается оценка некоторых совпадений/несовпадений во взглядах и подходах социологов и эстетиков с целью обнаружить точки сопряженности между ними в решении главной задачи — выявления институциональных характеристик искусства. В стадии достижения консенсуса появился общий исследовательский тренд, получивший название «глобального проекта искусства». Как выявлено, предложенный «проект» был направлен на «развертывание» искусства: для реципиента (зрителя) — создание его открытости для

собеседования, активностей, консолидации, смены социального статуса; для конкретного исследователя (социолога или эстетика-эмпириста) — изменение направленности соответствующих практик.

*Ключевые слова:* искусство; социология искусства; эмпирическая эстетика; глобальный проект искусства; ракурс осмысления искусства; инвент-анализ; интенциональный анализ.

**Для цитирования:** Попов Е.А. «Глобальный проект искусства» как отражение взаимодействия социологии искусства и эмпирической эстетики // Социологический журнал. 2024. Том 30. № 4. С. 8–32. DOI: 10.19181/soc-jour.2024.30.4.1 EDN: GHFTOG

## **Введение**

В социологии искусства, восходящей еще к идеям Ипполита Тэна о равенстве всех перед искусством, в течение длительного периода ее концептуализации несколько раз менялись приоритеты в осмыслении основного объекта — они переносились с индивида на общество и обратно (П. Бурдьё, Т. Адорно, Г. Зиммель, Х. Делитц), расширялись до горизонта иных «форм общественного сознания» — мифологии, политики, философии, науки, экономики (М. Вебер, П. Сорокин, И. Гофман, Ж. Гюйо, А. Зильберманн), концентрировались вокруг атрибутивности искусства, масштабирования его социально-этических и социально-эстетических границ (К. Карбон, С. Маркович, С. Верхэверт) и т. д. Можно обнаружить минимум одну важную цель, которая оказывалась неизменной на всем протяжении развития социологии искусства, и она связана с необходимостью глубинного постижения общественных процессов через анализ результатов их сложного преломления или отражения в искусстве и его произведениях. В таком случае социология направляла свои усилия на то, чтобы выработать соответствующие индикаторы такой сопряженности — к ним, например, были отнесены атрибутивность, переживаемость, символизация и другие [31, р. 75]. В то же время на теоретическом уровне в корпусе социологов не существовало единства в направленности рецепции искусства с точки зрения его обусловленности социальными изменениями — по крайней мере были те, кто признавал автономность искусства, его роль в трансцендировании мира вещей и апеллировал в таком случае к содержанию эстетического опыта [4, с. 303]. Были и те, кто склонен видеть в искусстве явление, данное человеку и миру иной, чем социальная, силой, — божественной, религиозной, природной и т. д. [36, р. 74]. Поднимался также немаловажный вопрос о популяризации искусства как объекта исследования для социологов — в одной из своих статей я обращал внимание на необходимость заинтересованного (и, разумеется, профессионального) отношения к главному объекту исследования [10].

Представляется, что социологам достаточно сложно работать с деликатными материями в силу неопределенности применения соответ-

ствующих исследовательских методик, равно как и глубокого понимания природы рассматриваемого феномена [10]. Между тем «проблематизация» искусства в рамках социологического изучения несколько снижала градус интереса к нему и по другим важным причинам. Например, социологи признавали, что для искусства необходима не только условная «эмпирическая мера (методика)», но и, «по-видимому, куда более важная — культурно-историческая: нельзя просто взять произведения модернистов, вырвать их из соответствующего культурно-исторического контекста и утвердительно сказать, что в них отразилась вся специфика общества модернисты» [35, р. 221]. Немаловажной оставалась и эмоционально-чувственная составляющая — искусство почти всегда не только объект отстраненного изучения, но и «подпитка» индивидуальных эмоций и ощущений, и в этом качестве оно не может оставить равнодушным социолога, «заколдовывая», вырывая его из плена «эмпирической меры». По словам Т. Чэна и Дж. Голдторпа, «невозможно удержаться, когда исследователь оказывается один на один с произведением искусства — это в любом случае испытание для его чувств, и даже если он остается равнодушным, он все равно окажется околдованным самой мыслью о прикосновении к тайне и таинственному миру бытия» [23, р. 175].

Не стоит забывать также и о метафизическом и онтологическом ракурсах осмысления искусства, преобладающих в философии и культурологии, но не вписывающихся в формат социологической рефлексии. Однако социологи, находясь на волне эмоционального соучастия в разрывании искусства, вполне могли бы вмешаться в этот исследовательский контекст и, возможно, конкурировать с эстетиками, постигающими чувственную сферу бытия. Но если для последних эмоционально-чувственная сфера бытования искусства — это их «конёк», то для социологов — не совсем тот профиль. А между тем и те и другие с профессиональной точки зрения оценивают роль искусства в трансляции социальных образцов, ценностей и норм, обеспечивающих консолидацию (или же разъединение) групп и общностей. Генеральный план социологов — «оставить» искусство в стане общественных процессов, показать, как оно влияет на формирование ценностных установок и в то же время каким образом в нем преломляются ключевые социальные образцы. У эстетиков несколько иная задача: «погрузить» искусство в мир вещей, чувствований и переживаний, установить явленность мира вещей в искусстве. Эти планы совершенно различны, однако у них все же имеются контуры совпадений.

Экспозиция эстетического в социологии искусства на самом деле не такая уж редкость, а сама социология искусства может подменяться/замещаться «эмпирической философией искусства»<sup>1</sup> (например,

---

<sup>1</sup> Следует, по-видимому, критически отнестись к самому понятию «эмпирической философии», которое вряд ли можно признать устойчивым и общепринятым.

в американской традиции) [см.: 2]. Правда, следует иметь в виду вынужденность такой подмены, как утверждают представители данного направления, вызванной важностью замечать само искусство в его целостности и ценностно-смысловой определенности, а не только видеть стоящие за ним «социальные атрибуты и агрегаты» [50, р. 21]. Замечать искусство — характерная черта эстетики, но в философском ее формате она лишена «эмпирической меры», а значит, не имеет возможности переключить исследовательский ракурс с эстетического/экзистенциального опыта на опыт социальный, который необходим в идентификации искусства и как «формы общественного сознания», и как феномена социального свойства.

Следует опустить апелляции к достаточно мощной и продолжительной дискуссии относительно определения искусства, его вписанности в те или иные отношения и контексты (включая политический, экономический, инновативный, метафизический), поскольку социология искусства уклоняется от этого вмешательства и берет за основу уже «выверенное» содержание исследуемого феномена. Так, например, ряд авторов подчеркивают необходимость для социологии искусства воздержаться от спора вокруг дефиниции, так как «это может втянуть ее в дележку объектно-предметного поля и, что важнее, увести от собственно искусства в иные сферы бытия или общественного сознания» [33, р. 350]. В конце концов социология, по словам Маршии Итон, может упереться в стену, если будет серьезно вовлечена в спор о соотношении искусства и не-искусства [7, с. 272]. В итоге, по выражению исследовательницы, «история искусства, особенно в XX в., подчеркивает роль, которую социальные, политические, экономические и религиозные институты играли в превращении вещей в произведения искусства» [7, с. 273]. К слову, не только история искусства, но и отраслевая социология обращали на этот момент внимание, учитывая, что превращение вещей — все же не ее предметная область, однако институциональный поход за таким «превращением» вполне мог социологию устраивать, поскольку она сохраняла свою предустановку на эмпирический ракурс исследований.

К решению очерченной проблемы социологи идут по сложному пути. Делая ставку на «эмпирическую меру» в исследовании искусства, они подчас упускают из вида, что произвольно и непреднамеренно уклоняются от своего основного объекта и теперь имеют дело уже с иными явлениями или формами, такими, например, как «социальный мир искусства» [45, р. 232], «оценка художественных атрибутов» [24], «затраченное время на искусство» [33] и др. В то же время между представителями социологии искусства и эмпирической эстетики не раз в заочной и очной дискуссиях обсуждался данный вопрос (см., к примеру: [27]). Чтобы социологи смогли осознать необходимость и приемлемость предлагаемого в границах эмпирической эстетики подхода, им, конечно, следует признать состоятельность «возвращения к искусству», по вы-

ражению В. Беньямина [3, с. 112], для того чтобы объект исследования оставался аутентичным и «истинным», не подменяемым другими схожими или конкурирующими явлениями. В итоге можно рассчитывать на эвристически значимые результаты, имеющие отношение именно к искусству, а не к иным связанным с ним феноменам и состояниям.

Таким образом, в настоящей статье ставится цель показать теоретико-методологическую сопряженность двух различных, но в то же время сближающихся научных областей — социологии искусства и эмпирической эстетики, решающих задачу по идентификации искусства как одновременно социального и автономного феномена. Их конкуренцию на начальном этапе такой сопряженности («за чистоту исследования искусства») и достижение консенсуса в современных условиях можно рассматривать как поиск более основательных вариантов для рецепции искусства, которая должна оставаться в своих объектно-предметных границах для любого исследователя, представляющего указанные научные сферы. И если интерес социологии искусства заключается в соблюдении полагающегося ей режима исследования искусства, а не каких-либо его эрзац-форм, то эмпирической эстетике важна адаптация методического инструментария для прицельного изучения эстетического/экзистенциального опыта. Очевидно, что когда общие притязания совпали, между социологией и эстетикой установился междисциплинарный консенсус, имеющий значение для нового поворота в изучении искусства в его «эмпирическом поле» [51, р. 129] и в целом укрепления позиций «институциональной теории искусства» [2]. Для обеих научных областей характерным оказался ракурс развертывания искусства в его «глобальном проекте» (global art project) и схватывание в этом проекте мира вещей (всеобщего мира) на уровне референции прекрасного/безобразного, сильного/слабого, смешного/серьезного и других социальных образцов [51, р. 90–92].

Встраивание субъекта (художника, творца) в «глобальный проект искусства» занимает в равной степени и социологию искусства, и эмпирическую эстетику. В этом вопросе между ними не наблюдается разногласий, пожалуй, даже присутствует подчеркнутый консенсус — они начинают целенаправленную передачу социальных образцов и одновременно формирование эстетического/экзистенциального опыта не отдельного субъекта, а их общностей. Строго говоря, такой проект стал следствием убежденности в том, что «в наши дни произведение искусства демонстрирует все большую автономию по отношению к человеку» [14, с. 87]. В то же время предлагаемый социологами и эстетиками-эмпиристами проект не только позволил объединить их усилия в конкретных исследованиях и привести к некоему общему знаменателю в понимании роли искусства в индивидуальной и коллективной жизни, но и обнаружил четкие линии дальнейшего позиционирования этих областей. Так, для социологии искусства важным

звеном исследований становится ракурс глубокого погружения в мир искусства (в том числе с возможной апелляцией к эстетическому как таковому). Для эмпирической эстетики скорее наоборот — ей необходим выход на «поверхность», от эстетического опыта к социальному, образцы которого раскрываются в искусстве. Становится понятно, что в научной дискуссии и социологи, и эстетики-эмпиристы стремились достичь общности во взглядах на исследовательские практики искусства, но одновременно готовы были формулировать свои собственные профильные цели и задачи для его изучения.

Смысл *проектности* искусства как раз позволяет подключаться к его исследованию различным областям науки и их представителям, поскольку проект — это отвлеченный образец, о форме и содержании которого можно договариваться, внося коррективы в первоначальный замысел и последующую реализацию. Кроме того, проект искусства — это всего лишь возможность «приспособить» сложный для рефлексии и исследований объект к его интерпретациям и определению значимости для общества и субъекта. Конечно, следует иметь в виду, что никакой проект не заменит самого искусства — собственно, такой цели и не ставится: «global art project направлен на то, чтобы адаптировать выбранный исследователями объект, подверженный сложному бытованию, к современным глобальным практикам научной рецепции, когда искусство может стать своеобразным проектом сильной научной позиции — не более того: само искусство от проектности никак не пострадает и не будет ею заменено или каким-либо способом преобразовано» [27, р. 453]. В масштабе глобальности *global art project* тем более будет подогревать интерес различных наук и приобщать их к исследовательскому пулу. Пока же в таковой входят социология искусства и эмпирическая эстетика, нашедшие общий знаменатель в исследованиях, правда, не сразу и не без обоюдных теоретико-методологических претензий.

В первой части статьи будут оценены дистанция между социологией искусства и эмпирической эстетикой и перспективы их сближения для общей цели — создания «глобального проекта искусства», во второй части предстоит показать варианты и возможности объединения усилий ученых для формирования более конструктивного подхода к исследованию такого сложного и часто ускользающего от внимания феномена.

### **Конкурентные ресурсы социологии искусства и эмпирической эстетики**

Эстетика в ее философском формате (*философская эстетика*) традиционно представлена тремя основными направлениями: аналитическим, ставящим цель постижения искусства через природное начало (М. Бердсли, М. Вейц и другие), рецептивным, проникающим в глубь вещей через мир искусства (Г. Гадамер, К.С. Льюис, Л. Тайсон), наконец, феноменологическим, раскрывающим трансцендирование мира вещей посредством субъективного эстетического опыта (М. Хайдеггер, Э. Левинас, Н. Гартман и другие). Эмпирическая эстетика, появившаяся

в конце XIX в. как отклик на необходимость объективировать индивидуальный эстетический опыт и соответствующие ему уровни рецепции искусства, практически никак не согласовывалась с эстетикой философской и в начале своего пути тяготела к психологии и психофизиологии (Г.Т. Фехнер). Однако уже в начале следующего столетия она стала сближаться с философской эстетикой, сосредоточившись на поиске способов «схватывания мира вещей». Как раз это понятие, взятое от философской эстетики, на некоторое время, вплоть до первой четверти XX в., стало предметной областью эмпирической эстетики, но она в данном вопросе все же не могла рассчитывать на какие-либо научные дивиденды, поскольку конкурировала с «рецептивистами» и феноменологами. В этот период, когда стала заметно развиваться социология искусства и появились соответствующие исследования, в том числе связанные с социальными трактовками «схватывания реальности» [9; 32 и др.], представители эмпирической эстетики направили свои ресурсы на серьезную критику социологической науки. Объектами такой критики становились и теоретические разработки социологов, и выполняемые ими прикладные исследования. По сути, вторая четверть XX в. вплоть до 1960-х гг. символизировала собой острое противоборство двух научных областей. Оно проистекало из следующих научных обстоятельств.

За пределами философской эстетики эмпирическая стала ориентироваться на «узкие» места эстетического опыта, в частности поднимала вопрос о преодолении его субъективности и предлагала «выход» на опыт социальный. Радикальный способ, предложенный, например, Бенедетто Кроче, состоял в нивелировании субъект/субъективного начала в формировании и развитии эстетического опыта до его институционального выражения. В своей социальной теории искусства Кроче делал акцент на «эмпиризации эстетического опыта» (the empiricization of aesthetic subjective experience), заключающейся в том, чтобы «отделить» эмоции и впечатления по поводу восприятия искусства от субъекта и сделать их «достоянием публики» [26, p. 55]. Конечно, такой прием выглядел как своего рода насмешка над психологией человека, построенной на рецепции его эмоционально-чувственной природы, однако на самом деле вполне мог претендовать на новое слово в изучении искусства, «очищенного» от эмоций субъектов, взятого в первозданном виде. Стоит отметить, что данный подход вполне соответствовал духу позитивизма, укреплявшего свои позиции в начале XX в. и в последующее время, и в этом смысле поддерживался многими представителями эмпирической эстетики. По словам К. Карбона, «позитивистский след присутствовал в эмпирической эстетике практически всегда, и он способствовал тому, что развертывание искусства “обходило” как будто бы без внутреннего мира человека, этот процесс сродни атрибутированию бытия, чреватому ошибками и иллюзиями» [22, p. 710].

Что могла противопоставить этому социология искусства? В 1961 г. в Мюнхенском университете состоялось заседание научного кружка,

в повестке которого значился лишь один вопрос: «Что делать с так называемой эмпирической эстетикой, ничего не смыслящей в исследовательских практиках?» (What to do with the so-called empirical aesthetics, which knows nothing about research practices?) [41, p. 22]. Одним из поводов к проведению заседания послужила публикация книги представителя эмпирической эстетики и гештальт-психологии Дэвида Берлина «Конфликт, возбуждение и любопытство». В ней автор, в частности, укоряет социологов в том, что они часто допускают подмену искусства и его свойств некими эрзац-формами (посещаемость музеев и галерей, частота смены экспозиций для привлечения посетителей и т. д.) [18, p. 99]. В то же время Д. Берлин называет одной из ключевых исследовательских практик эстетиков «анализ опыта поколений в восприятии прекрасного средствами “эстетического контроля”» [18, p. 111]. Тональность заседания кружка была остро критической, а его участники предъявляли требования своим коллегам-эстетикам «умерить пыл, ибо эстетика — всего лишь эстетика на границе индивидуального и социального», «анализ опыта поколений камуфлирует социальный опыт», к тому же «метод “эстетического контроля” никак не проверен и не обусловлен строгой научной процедурой» и т. д. [41, p. 23]. Среди участников кружка были и те, кто апеллировал к конкретному опыту социологии искусства, противопоставляя его опыту конкурирующей научной сферы [41, p. 22–23]. Между тем Д. Берлин предлагал социологам поразмыслить над тем, как «искусство меняет социальный мир, а не наоборот» [18, p. 117]. Этот показательный случай свидетельствует о явной конкуренции социологии искусства и эмпирической эстетики, и такое несовпадение во взглядах несложно объяснить. Вероятнее всего, социологов смущала смысловая добавка к эстетике слова «эмпирическая» (впервые такой термин предложил Г.Т. Фехнер), а эстетиков — по-видимому, сам факт внимания к искусству как к феномену социальному или такому, в котором преломляется социальный мир. Д. Берлин констатирует: «Важно было переключить внимание исследователей с социального субъекта на само искусство, но это вряд ли удастся сразу сделать, поскольку в социологии ставка на эмпиризм всегда более высока...» [18, p. 122]. Вероятно, представители обеих научных областей нуждались в уравнивании позиций и исследовательских практик не ради собственного успокоения, а во имя любви к искусству и трепетного к нему отношения.

В последующем не один раз возникала реакция на те или иные теории и практики представителей эмпирической эстетики в виде обмена репликами в статьях и книгах [19, p. 320]. В противовес созданию в 1965 г. Международной ассоциации эмпирической эстетики (IAEA)<sup>2</sup> практически сразу же в рамках авторитетного Национального клуба ис-

---

<sup>2</sup> См.: International Association of Empirical Aesthetics (IAEA). — URL: <https://www.science-of-aesthetics.org/>



куств в Нью-Йорке<sup>3</sup> (в него входили несколько президентов США) возникла Дискуссионная секция социологии искусства — Discussion Section of the Sociology of Art под председательством Розанны Мартореллы<sup>4</sup>. Создавалось такое ощущение, по словам Дианы Крэйн, что «эмпирическая эстетика вынуждает социологов рефлексировать относительно их выкладок, но становилось вместе с тем понятно, что на самом деле они, хотя и находились по разные стороны научной баррикады, все-таки занимались одним и тем же — поиском возможности более конструктивных исследований искусства» [25, р. 69]. В соответствии с принципом научного кумулятивизма, обсуждаемым в рамках позитивистских установок XX в., накопление теорий и подходов с высокой долей вероятности может привести к появлению универсальной концепции и/или консенсусу исследователей. По сути, сложилась ситуация, когда на каждое заявление или научную статью, выполненную в рамках социологии искусства, представители эмпирической эстетики подготавливали свои возражения, и наоборот. К примеру, в рамках работы ассоциации IAEA многократно обсуждались статьи социологов и по каждому отдельному случаю принимались резолюции, содержащие в основном советы, как же «улучшить» исследования искусства с точки зрения социального знания [29, р. 55–57]. В то же время социологи, занимающиеся изучением искусства, на страницах авторитетных социологических изданий призывали представителей эмпирической эстетики уточнить свою научную позицию и используемые методики исследований; в журнале «Американское социологическое обозрение» с 1954 по 1964 г. выходила даже специальная рубрика под названием «Социологи и эмпирическая эстетика» (Sociologists and empirical aesthetics) [40, р. 90].

В сложившемся дискуссионном противостоянии тем не менее можно отыскать вполне рациональные положения, главным образом в стратегии конкретных исследовательских практик, обращенных к искусству. И если социологи делали акцент на «эмпиризации искусства», то эстетики — на «эмпиризации эстетического опыта». Разница этих позиций состояла в том, что искусство должно было открыться социологам в своей социальной сущности как медиатор между обществом и потребностями индивида, а в представлениях эстетиков таким медиатором выступал

<sup>3</sup> См.: The National Arts Club. — URL: <https://artsandculture.google.com/partner/the-national-arts-club>

<sup>4</sup> В своей книге «Социология оперы» Р. Марторелла, вспоминая о полемике двух наук, так объясняла необходимость появления Дискуссионной секции социологии искусства: «Было непонятно, насколько далеко зашли эмпирические эстетики на наше исследовательское поле, однако возмущало их желание как будто бы вывернуть наизнанку искусство, представив его как набор неких отвлеченных средств, каждое из которых формировало свой эстетический опыт. Все же в рамках социологии искусства мириться с этим было сложно...» [40, р. 69].

эстетический опыт. Он «отражал только те состояния, которые искусство пробуждало в человеке, и вовсе не свидетельствовал о состоянии самого искусства, поэтому воплощение социальных мотивов человеческого бытия оказывалось надстройкой над искусством, а сама она являлась уже совсем иным объектом для изучения, чем искусство и его сложный мир» [37, р. 40]. Однажды<sup>5</sup> от некоторой растерянности в поиске истинных оснований развертывания искусства в социальном мире исследователи вынуждены были обратиться к нетривиальной идее М. Фуко о формации объектов в символических образах; правда, материал для исследования самим Фуко, как известно, был выбран также нетривиальный — искусство душевнобольных (см.: [12, с. 274]). Анализируя этот выбор в пользу Фуко, А. Вард с соавторами констатирует «безоглядность эмпирической эстетики в поиске оснований для интерпретаций эстетического опыта и крайнюю доверчивость по отношению к Фуко, грезящему миром безумия». Однако коллектив исследователей не видит перспектив в таком выборе и для социологии искусства, определяя для нее «Фуко в качестве дополнительного апостола в смещении карт — социальный мир просачивается сквозь пальцы, что уж тут говорить об искусстве и месте социологии в исследовании искусства» [49, р. 159; 161]. Фуко был особенно моден в 1960-х гг., и вполне понятно, что его идеи не могли оставить в стороне тех, кто искал новые возможности для понимания искусства и духовной жизни индивидов, главным образом решая вопрос о субъектности в искусстве и о его социальных коннотациях.

Между тем эмпирическая эстетика накапливала свой арсенал разработок для «эстетического контроля» за процессами и состояниями, при которых искусство преломляется в индивидуальном и коллективном опыте (или наоборот, опыт отражен в формах искусства). При этом эстетикам приходится лавировать между реципиентом, искусством и обществом, но им довелось столкнуться с определенными трудностями в части объективации такого «контроля». Тимоти Бинкли в своей работе с говорящим названием «Против эстетики» обращает внимание на то, что «искусство для эстетики является в основном классом вещей, называемых произведениями искусства, являющихся источниками эстетического опыта» [4, с. 305]. Главная же трудность заключалась в невозможности преодолеть мощное тяготение эмпирической эстетики

---

<sup>5</sup> В 1963 г., спустя пару лет после выхода «Истории безумия» (1961) Фуко, социологи организовали секцию «Фукианская символизация мира — быть или не быть?» в рамках научной конференции «Социология искусства: новые возможности на пересечении знаний», проведенной на базе кафедры социологии Oregon State University; программа секции включала семь сообщений — все они так или иначе затрагивали тему развертывания искусства сквозь призму социальных символов и кодов, включая доклады о «тишине и безумии искусства» (К. Кроннер), «о символах власти и нетронутости искусства» (Г. Риннеау) и др. [28, р. 99].

к эстетике философской с ее акцентом на трансцендирование мира вещей. Во всех случаях, когда эмпирическая эстетика оказывалась близка к объектно-предметному самоопределению, она не имела достаточных возможностей для выработки собственного методологического арсенала. Осуществить такой поиск, а затем и прорыв было не так-то просто, если вообще возможно; сказывались сильное притяжение и авторитет философии искусства и философской эстетики. Вместе с тем сложился «ракурс реципиента», который обозначил преимущество эмпирической эстетики, так как в эстетике философской отправной точкой рефлексии становился не сам реципиент, а «отвлеченный от него» эстетический опыт. В представлениях эстетиков-эмпиристов реципиент обладал соответствующим эстетическим/экзистенциальным опытом, который следовало подвергать «эстетическому контролю», например, соотносить его с прекрасным, безобразным, смешным, трагическим и т. д. Реципиент — творец (художник, автор) идентифицировался как субъект, апелляция к которому возвращает любого исследователя к его атрибутивной позиции или роли в бытовании искусства, но само оно в таком случае отодвигается на второй план. Тем не менее он более значим для эмпирической эстетики, берущей «в расчет лишь точку зрения творца» [5, с. 59]. Внимание же социолога приковано к иному — к социальному бытованию искусства. Главным аспектом такого бытования становится передача символических образцов от одного поколения или общности к другим.

Стоит отметить, что теоретизирование и исследовательские практики обеих научных областей складывались таким образом, что как будто бы подвели к созданию будущего *глобального проекта искусства*. Иными словами, они обе подступали к такому проекту, но с разных сторон: социология искусства шла по пути выявления способов передачи символических образцов, а эмпирическую эстетику в большей степени занимала трансляция эстетического опыта посредством «эмпирических форм» искусства. И если социологи проводили исследования по формирующемуся у реципиентов отношению к искусству в пространственно-временной локации (посещение музеев, выставок, галерей и т. д.), политической детерминации (символизация политических событий, действий и поступков), то исследования эстетиков-эмпиристов, по выражению Джорджа Дики, были «направлены на внутренний опыт человека — он может быть как сиюминутным и независимым от какого-либо давления извне (разве от самого искусства), так и вбирать в себя впечатления и эмоции, копящиеся веками» [6, с. 271].

И все же за конкуренцией, как уже указывалось, обозначилась вполне прагматичная цель — способствование появлению *глобального проекта искусства*, который, с одной стороны, повлияет на «достигаемость» искусства для любого социально ориентированного и конкретизированного исследования, а с другой стороны, направит в одно

русло усилия представителей социологии искусства и эмпирической эстетики и, таким образом, станет убедительным аргументом в пользу их взаимного консенсуса.

Могли ли совпасть интересы и возникнуть перспективы сотрудничества или хотя бы обмена мнениями между двумя научными областями? Бескомпромиссность могла бы, например, привести к тому, что значительно снизилось количество эмпирических исследований искусства, а основным подходом продолжил оставаться философский ракурс, ориентированный на теоретизирование и философствование. Однако искусство есть искусство, и оно способно примирить любых соперников или спорщиков, вызвав к жизни условный глобальный проект, популяризирующий различные исследовательские практики и эстетиков, и социологов. Перспектива взаимодействия примерно с 1980—1990-х гг. стала более очерченной, поскольку *глобальный проект искусства* явился своего рода мерой исследований для современных наук об искусстве. Собственно, возникший проект стал консенсусом во взаимодействии социологии и эстетики.

#### **Консенсус: необходим ли глобальный проект искусства?**

Что же представляет собой *глобальный проект искусства* как одновременно и акт «примирения» (консенсуса) социологов и эстетиков, и новая возможность для исследования искусства? Вероятно, его можно назвать новой исследовательской практикой, в которой бы социолог или эстетик-эмпирист «развертывал» искусство в межпоколенческом, межгрупповом и межличностном взаимодействии. Для этого, в частности, социологи предложили применять методику ивент-анализа, а эстетики — интенциональный анализ. Ставилась главная цель — обеспечить «доступность» искусства для междисциплинарных и универсальных исследователей [27]. Несомненный вклад в формирование проекта был внесен американскими философами искусства вкупе с эстетиками-эмпиристами, предложившими такой ракурс [2], но и социологи также не остались в стороне. Со времени распространения в 1960-х гг. благодаря Ч. Маклеланду, Ч. Тили и другим американским социологам ивент-анализа в социологии он был взят на вооружение социологами, исследующими искусство. Обобщение соответствующих практик предприняли Дж. Барранко и Д. Вислер [17].

Понятие *глобального проекта искусства* одним из первых предложил американский социолог искусства Пол Димаджо [27]. Во главу угла он поставил *развертывание искусства* [27, р. 442]. Применительно к феноменальности искусства все чаще и социологами, и эстетиками, и культурологами использовался этот термин; а само обстоятельство «развертывания искусства в социальном дисгармоничном мире и одновременно в науке», по выражению П. Бурдьё, расценивалось как «проективность искусства в тех его свойствах, которые уже известны исследователям, но в то же время не дают полной картины об объекте изучения» [21, р. 99; 101].

*Глобальный проект искусства* сложился как равенство сторон в большой междисциплинарной дискуссии<sup>6</sup>: кто должен изучать искусство так, чтобы оно не потерялось в ряду иных феноменов и смыслов бытия, и в то же время сам исследователь не утратил с ним связь, не стал заложником близких явлений духовной жизни, а также чувств и переживаний. Участники дискуссии, главным образом социологи и эстетики-эмпиристы, смогли продемонстрировать, насколько иные, нежели доминировавшие ранее, методики способны изменить и отношение ученого к исследуемому объекту, и сам объект «подстроить» под глобальные притязания, вызванные желанием представить «эмпирический мир» искусства<sup>7</sup>. Таким образом, глобальный проект следовал двум основным принципам:

(а) поиску *новой* социологии искусства [30, р. 101–108; 34, р. 98] и *новой* же эмпирической эстетики [16] с целью существенного расширения методических границ (поиск здесь предполагает оценку возможностей различных методик и их эвристической значимости) и фиксации особой роли исследователя;

(б) «перевороту» в атрибутировании самого искусства — «теперь оно выходит из тени музеев и выставок, из домов древностей и корпораций арт-дилеров, из-под надзора антикваров, утрачивает дух элитарности и становится частью социального мира наравне с формами масскультуры»<sup>8</sup> [30, р. 188].

Вопрос о «новой» социологии и «новой» эстетике скорее отвечает запросу этих областей знаний на новизну, новый подход или новую методику в исследовании искусства. Поскольку выйти в теоретическом

---

<sup>6</sup> Начало такой дискуссии было положено в 1980–1990-х гг. в рамках обсуждения *global art project* одновременно в журналах “Empirical Studies of the Arts” и “American Journal of Sociology” (см.: [45; 46 и др.]).

<sup>7</sup> Оценивая данное понятие применительно к искусству, Э. Квемин видит в нем наиболее точную характеристику глобального проекта искусства: «эмпирический мир искусства (empirical world of art) не меняет самого отношения индивида к искусству, не стоит ожидать этого. Однако он дает представление о том, как следует подходить к изучению столь деликатного и в то же время открытого обществу явления. Таким образом, создавая глобальный проект искусства (global art project), мы предельно приближаем данный объект к исследователю и отвлеченному субъекту» [42, р. 172].

<sup>8</sup> Отчасти здесь прослеживается аналогия с известным эпистемологическим поворотом И. Канта, заключающимся в том, «что наше знание о мире является не прямым отражением реальности, а формируется посредством наших познавательных способностей», что подразумевает заметное смещение внимания «с прояснения онтологического статуса реальности на исследование познавательных способностей человека, позволяющих ему находить доступ к этой реальности и формировать адекватное представление о ней» [1, с. 205–206].

плане за границы положений философии искусства и философской эстетики вряд ли возможно, им приходится делать ставку на новые ракурсы в конкретных исследовательских практиках. Конечно, «новая» социология или эстетика — величины условные; речь не идет о перестроении или трансформации устоявшихся принципов и исследовательских ракурсов, тем не менее ставится сложная задача — «приблизить искусство к субъекту — реципиенту (зрителю, исследователю, мыслителю)» [20, р. 110]. Подчеркну, что складывающаяся картина выглядит на первый взгляд почти как желание «подогнать» искусство под претензии социологии и эстетики, однако их обеспокоенность состоянием практик и направлений исследования вполне понятна. Чувствительная для них «инерция» философии искусства, вероятно, сковывает желание выйти за ее пределы, исходить не из традиционных сущностных (метафизических и онтологических) свойств искусства, а скорее идентифицировать его как форму общественного сознания. Ряд исследователей обращали внимание на необходимость переворота в атрибутировании искусства — если раньше оно скрывалось от зрителя под покровом элитарности и за стенами хранилищ, то теперь — в век глобализации и виртуальности — всякий художник (автор) и его произведения искусства «предельно доступны в любой миг и в любой точке планеты каждому, однако это вовсе не обозначает, что искусство разворачивается перед человеком и индивидом в полную силу, оно не всегда способно априори утратить каким-либо способом свою атрибутивность» [24, р. 220].

Что же конкретно предлагают социологи и эстетики-эмпиристы в качестве исследовательских направлений и практик в рамках *глобального проекта искусства*? Основной акцент — на *развертывании искусства* перед индивидом (зрителем — условным потребителем и исследователем — социологом или эстетиком). По выражению Джулии Ротенберг, оно «открывает совершенно новые перспективы в изучении искусства и его произведений, новизна состоит в смене методических приоритетов — если раньше скрупулезно искали прекрасное и безобразное и спорили, что есть что, то теперь необходимы иные подходы — настройка мыслей, разговор, событие, вдумчивое отношение, беседа, даже конфликт и др.; все это как никогда применимо к искусству, а значит, его глобальный проект раскрывает перед нами новое искусство — открытое человеку, полное сил...» [43, р. 78]. Исследовательница задается вопросом: а столь уж необходимо что-то менять в исследовательских практиках, ведь «даже дискуссионный клуб эстетиков и социологов порождал интересные мысли, например такие, что прекрасное и красота способны подвергаться т. н. “эстетическому контролю”, — есть ли необходимость смены приоритетов? Думаю, что есть, отвечает сама Дж. Ротенберг, в современном мире как никогда остро ощущается духовный вакуум, значит, одним из спасений остается искусство, но его нужно *развернуть* к человеку» [43, р. 92]. Кроме того, как утверждает

М.В. Харкевич, «искусство, таким образом, проявляет бытие, делает видимым то, что было прикрытым» [13, с. 28], — по-видимому, можно утверждать, что оно разворачивается по отношению к социуму и индивиду в своих ярчайших формах (произведениях) и одновременно оказывает воздействие на формирование эстетического опыта.

Очевидно, *развертывание искусства* к человеку — это, по сути, преодоление трех инерционных концептуаций в понимании феномена искусства и определении его роли для общества и социального субъекта, сложившихся еще в русле философии искусства, равно как и в философской эстетике:

- (1) искусство есть система социальных образцов и символов;
- (2) оно свертывается в формы, становясь отражением мира вещей.

Социология искусства преодолевает оба этих положения следующим образом:

- (a) мир вещей символизируется в образцах и образах, передаваемых между субъектами и от поколения к поколению;
- (b) развертывание искусства событийно.

В свою очередь, эмпирическая эстетика также вышла за пределы инерционности и предложила свои варианты ее преодоления, причем такие, которые фактически сблизили ее с социологией искусства (если вести речь об их теоретико-методологическом консенсусе):

(a) накопленный эстетический опыт есть основа формирующегося отношения к искусству, он способствует символизации реальности — «эмпирического мира искусства»;

(b) интенциональность определяет формат развертывания искусства на уровне эстетического опыта субъекта.

Выдвигая *глобальный проект искусства* в виде развертывания данного феномена для человека, социума и глобального мира, исследователи задавались вопросом: не станет ли этот проект трактоваться как попытка «глобализировать» искусство, включив в его состав все то, что ранее таковым не просто не считалось, но и намеренно возводилось в ранг *не-искусства*?<sup>9</sup> Таким образом границы искусства могут быть расширены настолько, что практически все, что создано человеком, сможет относиться к нему. В конечном счете человек из-за использования клавиатуры сам способствует тому, чтобы письмо стало относиться к искусству (искусство ручного письма) и т. д. Различные эрзац-формы, инсталляции, перформансы, хеппенинги, электронное

<sup>9</sup> К примеру, Дж. Боас и Э. Квемин отмечали, что «глобальный проект искусства не только не знает границ в своей проективности, но и раздвигает границы миров — социального, политического, экономического, индустриального, вклинивая между ними или в них искусство и даже не-искусство; в таком развертывании все просто — нужно объединить усилия для нового подхода к искусству, отказаться от его формализации или социологизации» [20, p. 78].

искусство и другие могут также попадать в разряд явлений или форм искусств. Так, например, современный журнал «Актуальная культура» оговаривает возможность публиковать статьи под грифом *глобального проекта искусства*, не ограничивая себя в выборе методик и практик<sup>10</sup>.

Но все же что именно дает этот проект для согласованных действий и практик социологов и эстетиков-эмпиристов? Он упрощает задачу исследователей — им не нужно углубляться в трансцендирование мира вещей, составляющего суть искусства. В то же время они могут иметь дело с современными видами, формами, жанрами, стилями и целостными произведениями, для которых перестают работать классические признаки искусства: художественность, эстетичность, моральность и т. д. Однако задача одновременно и усложняется — она перестает быть сугубо философской, схватывающей искусство в многообразии его форм, символов и образцов, и приобретает черты эмпирической цели, подвластной исследователю, вооруженному методикой в русле социологии искусства и эмпирической эстетики. Очевидно, здесь можно провести аналогию с понимающей социологией М. Вебера, базирующейся на том, в частности, что «социальные процессы познавались через интерпретацию, а не “законы”» [15, с. 145]. Точно так же и искусство нуждается в интерпретациях, но для этого оно должно «развернуться» в сторону субъекта и социума.

В *глобальном проекте искусства* отмечается равенство всех его участников или элементов — самого искусства, зрителя (реципиента), коллективного и индивидуального автора, социума и всего человечества в глобальном смысле. Что их связывает? Не только собственно искусство, но и совокупность символических образцов, посредством которых оно транслирует в том числе и эстетический опыт. К таким образцам следует отнести художественный вкус, средства изобразительности и выразительности, поэтику, стилистику и т. д. [44]. Между тем авторы подчеркивают, что «глобальный проект искусства обозначил необходимость привести к общему знаменателю интересы всех субъектов проективности; такое единство достижимо за счет методик развертывания искусства (the methodology of the deployment of art) в его символических образцах» [47, р. 90]. Некоторые из таких методик прочно вошли в арсенал современных наук об искусстве, включая социологию и эмпирическую эстетику.

Применяя ивент-анализ в качестве одной из методик *развертывания искусства*, социологи обратили внимание на то, что не само по себе искусство как таковое (как данность или априорность) передает символический образец или их совокупность, а событие, с ним (образцом) связанное. Отталкиваясь от идей эстетиков-эмпиристов о том, что «искусство и его институты производят сами себя и сами себя

---

<sup>10</sup> См. сайт издания «Актуальная культура». — URL: <http://journal.asu.ru/cc>



обосновывают» (Тед Коэн) [8, с. 260], а «эстетический опыт направлен к внутренне присущим чертам объектов или событий» (Маршия Итон) [7, с. 278], социологи заметили, что «развертывание искусства событийно — с одной стороны, искусство отражает мир и человека в нем, с другой стороны, оно преломляет событие и его процессуальность или результативность, а следовательно, мы должны искать событие, которое связывает воедино все или некоторые символические образцы» [48, р. 24]. Так, например, исследование Э. Хаттерджи с соавторами, проведенное в 2010 г., показало актуальность для европейцев (N=1312) поиска интересного для них событийного ряда, связанного с искусством, — «простое повседневное посещение галерей, фотографирование на фоне известных полотен или выставочных экспонатов, семейные походы в музеи уже не расцениваются как адекватный контакт с искусством и его произведениями — люди ведут поиск запоминающихся событий, с которыми для них прочно связано или ассоциировано искусство» [24, р. 218]. К числу таких событий чаще всего респонденты относят музейные ночи, праздники виртуальных музеев, вход в метро через антикварный магазин или даже музей и т. д. [24, р. 219]. Выстраиванию логики трансляции символических образцов с использованием данных, полученных в результате ивент-анализа музейных ночей, проводимых в ряде европейских стран в 2014–2016 гг. (N=7204), посвящено исследование, описанное в книге Э. Грайса. По его мнению, символизация реальности через событие/событийность происходит следующим образом: (1) акт искусства для оценивания на основе предустановленных и приобретенных навыков и опыта —  $X$  (символичность опыта — условно малое «х»); (2) формирование оценки на основе социального и индивидуального опыта —  $U$  (символичность оценки — условно малое «u»); (3) рецепция символического как должного —  $XU$  (событие искусства как данность); (4) формирование символического опыта —  $UX$  (событие искусства как часть опыта) [30, р. 70–71]. Полагаю, что предложенная формула красноречиво отражает связь по меньшей мере трех составляющих «событие — оценка — опыт» и в полной мере объясняет значение события для формирования и эстетического опыта, и социального. Кроме того, Э. Грайс, по сути, подтвердил мысль Дж. Дики об идентификации произведения искусства «в дескриптивном смысле» как артефакта, «*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)*» [6, с. 246]. В целом же можно констатировать следующее: «Социолог, устанавливая границы событийности в искусстве, акцент делает на том, что через событие искусство становится более востребованным феноменом человеческого бытия для повышения статуса индивида («знаток искусства»), интеллектуальной культуры, экономического благосостояния и т. д.» [11, с. 132].

Не менее значимым является интенциональный анализ искусства, вначале используемый эстетиками-эмпиристами, а затем и социологами. Он необходим для того, чтобы показать *развертывание искусства* в его направленности на субъекта. Как известно, понятие интенциональности появилось в русле феноменологии и распространилось в некоторых науках (философии, психологии, антропологии и др.). Адаптировать интенциональный анализ к исследованию направленного воздействия на субъекта удалось представителям эмпирической эстетики. Они обращают внимание на активности субъекта в сфере искусства и задают в связи с этим ключевой вопрос: как может искусство повлиять на субъекта настолько, что способно будет, к примеру, изменить его жизнь в лучшую, а возможно, и в худшую сторону? Ответы прозвучали в проведенных исследованиях. Так, Дж. Лоренцини были проанализированы вторичные данные различных рандомизированных исследований 2014–2018 гг. о влиянии искусства на жизнь человека (N=988) — не только чувственно-эмоциональную, но и повседневную социальную. Как оказалось, все больше искусство входит в жизнь индивида благодаря высокой эрудиции и высокому уровню образованности, что может приносить социальные предпочтения в определенных социальных кругах и общностях. По мнению Лоренцини, «для современного человека уровень познания искусства, составляя его интенции и притязания на социальный мир и получение соответствующих дивидендов, имеет важное индикативное выражение его социального благополучия и статусности» [38, р. 192–193]. При этом в русле «социологии искусства интенциональность позиционируется как сочетание активности в “кругу искусства” и способов достижения цели, направленной на то, чтобы искусство могло так же, как и другие социальные феномены (массовая культура, массовая коммуникация и др.)»<sup>11</sup> «управлять общественным мнением, влиять на массы, отвечать запросам социальных общностей», как полагает Х. Мейс [39, р. 91].

Таким образом, *глобальный проект искусства* в том виде, как он представлен в работах по социологии искусства и эмпирической эстетике, вполне уравнивает силы исследователей в изучении сложного феномена. Нельзя, конечно, в полной мере утверждать, что в современных условиях такое равновесие демонстрирует принципиальный расклад исследовательских сил в соответствующих ракурсах и направлениях, однако оно позволяет заметно расширить горизонты рецепции искусства.

### **Заключение**

Подведем некоторые итоги, обобщив их в виде таблицы, — она наглядно продемонстрирует уровень взаимодействия социологии искусства и эмпирической эстетики в области рецепции (*развертывания*

<sup>11</sup> Цит. по: [11, с. 135].

искусства), а также покажет разделение и сближение их позиций посредством *глобального проекта искусства*. Эффективность реализации такого проекта со всей очевидностью совпадает с консенсусом двух указанных научных областей, которые не сразу пришли к нему и сумели обобщить свои наработки «во имя искусства» и субъекта, имеющего с ним дело в той или иной жизненной ситуации.

Таблица

### Достижимость консенсуса во взаимодействии социологии и эстетики

Отношение к <i>глобальному проекту искусства</i>	Социология искусства	Эмпирическая эстетика
Миссия проекта	Искусство не только в феноменальности, но и в социальности <sup>12</sup>	Искусство — для всех и для каждого <sup>13</sup>
Роль проективности	Символизация реальности	Эстетизация и символизация
Понятие искусства	Опыт социальный	Опыт эстетический
Основное свойство искусства	Развертывание как событие (разговор, беседа, дружба и т. д.)	Развертывание как интенция (субъект-субъектность)
Проблемное поле	Передача символических образцов	Трансляция эстетического опыта субъекта, поколений или социума
Позиция исследователя	Теоретико-эмпирическая	Эстетико-эмпирическая
Один из ключевых методов	Ивент-анализ	Интенциональный анализ
Итоговый результат	Консенсус	Консенсус

Как видим, по многим пунктам представителями обеих областей найдены точки соприкосновения, но главная из них — *глобальный проект искусства* в развертывании «проектируемого» феномена. Социологи сделали акцент на символизации реальности, однако для эстетиков-эмпиристов данный ракурс, но с вниманием к эстетизации, также приемлем и, более того, необходим в исследовательских практи-

<sup>12</sup> По выражению А. Фостера и Дж. Блау, в «социологии искусства важно преодолеть планку феноменологического ракурса исследований и предложить в качестве своеобразной миссии глобального проекта установку на его близость концептуализации искусства как явления прежде всего социального порядка» [29, p. 79].

<sup>13</sup> Такая установка, в частности, была сформулирована именно как миссия проекта *global art project* на одном из заседаний Международной ассоциации эмпирической эстетики (IAEA); искусство — для каждого: имеется в виду и круг исследователей, интересующихся данным феноменом (см.: [27, p. 453]).

ках. Относительно позиций исследователей или ключевых методов — их формат существенно изменился в современных условиях: к искусству все более применим эмпирический градиент, а в теоретизировании наметился дискурс концептуализации искусства с точки зрения его развертывания, когда мир вещей раздвигает свои границы от феноменального-феноменологического до социального-эмпирического.

Кроме того, сопоставление ракурсов *глобального проекта искусства*, обозначенных в русле социологии искусства и эмпирической эстетики, показывает следующее: (1) ключевая направленность проекта заключается в расширении границ искусства для реципиентов; при этом вырисовывается перспектива установления ценностно-смысловой определенности в трактовках искусства с акцентом на его консолидирующей функции; (2) в понимании искусства центральным является интериоризационный (опытный) аспект, детерминированный субъект-субъектными отношениями; (3) основное свойство искусства в развертывании реальности и с точки зрения событийности, и в плане интенциональности предопределяет в рамках проекта выбор таких исследовательских методик, которые позволяют сократить дистанцию между субъектом (реципиентом-зрителем/слушателем и реципиентом-исследователем) и искусством; (4) проект способствовал не только формальному примирению социологов и эстетиков-эмпиристов во взглядах на искусство, но и проблематизации «нового» исследовательского поля в части рецепции искусства в развертывании социальной реальности на межпоколенческом и межсубъектном уровнях взаимодействия.

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**Попов Евгений Александрович** — доктор философских наук, профессор кафедры социологии и конфликтологии, Алтайский государственный университет. **Телефон:** +7 (3852) 296-608. **Электронная почта:** popov.eug@yandex.ru

---

Research Article

**EVGENIYA A. POPOV<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Altai State University.

66, Dimitrova str., 656049, Barnaul, Russian Federation.

### THE "GLOBAL ART PROJECT" AS A REFLECTION OF THE INTERACTION BETWEEN SOCIOLOGY OF ART AND EMPIRICAL AESTHETICS

*Abstract.* The competition and consensus of sociology and empirical aesthetics are conditional concepts. They demonstrate the possibilities of exploring art through a common interest in art. At first sociologists and aestheticians were not ready to apply their scientific potential to a common cause in the study of art. Their ideas were close to the philosophy of art (I. Taine), but the angles of studying art and the prevalent ways of reflection differed. There is competition between them when it comes to their choice of research practices. Sociologists have focused on various aspects of the transfer of symbolic patterns between generations and social communities. Within the framework of empirical aesthetics, emphasis was placed

on the formation of aesthetic experience. At the same time, aestheticians considered art as a phenomenon influencing the formation of said experience. In addition, they paid attention to the transmission of such experiences between individual subjects. Initially there were no opportunities to combine the efforts of researchers. The article found that sociologists and aestheticians were approaching a consensus. The meaning of consensus is to “pivot” art towards a person. The article assesses the similarities and discrepancies in the views and approaches of sociologists and aestheticians. Their main task is to identify the institutional characteristics of art. At the stage of coming to a consensus, a general research trend has emerged, called the “global art project”. As revealed, the proposed “project” was aimed at deploying art for the individual.

*Keywords:* art; sociology of art; empirical aesthetics; global art project; perspective of art comprehension; event analysis; intentional analysis.

**For citation:** Popov, E.A. The “Global art project” as a reflection of the interaction of Sociology of Art and empirical Aesthetics. *Sotsiologicheskij Zhurnal = Sociological Journal*. 2024. Vol. 30. No. 4. P. 8–32. DOI: 10.19181/socjour.2024.30.4.1

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

**Evgeniy A. Popov** — Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Altai State University.  
**Phone:** +7 (3852) 296-608. **Email:** popov.eug@yandex.ru

#### ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Адамов М.С.* Проблема эпистемической ответственности и ее психофизиологические основания // *Философия. Журнал Высшей школы экономики*. 2024. Т. 8. № 2. С. 205–228. DOI: 10.17323/2587-8719-2024-2-205-228 EDN: YPZJMH  
Adamov M.S. The Problem of Epistemic Responsibility and its Psychophysiological Foundations. *Filosofiya. Zhurnal Vysshei shkoly ekonomiki*. 2024. Vol. 8. No. 2. P. 205–228. DOI: 10.17323/2587-8719-2024-2-205-228 (In Russ.)
2. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX в. — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: Антология / Пер. с англ.; Сост., вступит. ст., науч. ред. Б. Дземидок. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. — 317 с.  
*American Philosophy of Art: The Main Concepts of the Second Half of the Twentieth Century — Anti-Essentialism, Perceptualism, Institutionalism*. Transl. from Eng.; Foreword., comp. and ed. by B. Dzemidok. Ekaterinburg: Delovaya kniga publ.; Bishkek: Odissei publ., 1997. 317 p. (In Russ.)
3. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // *Избранные эссе* / Под. ред. Ю.А. Здороваго. М.: Медиум, 1996. — 240 с.  
Benjamin W. A Work of Art in the Era of its Technical Reproducibility. *Selected Essays*. Ed. by Yu.A. Zdorovi. Moscow: Medium publ., 1996. 240 p. (In Russ.)
4. *Бинкли Т.* Против эстетики // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм / Пер. с англ.; Сост., вступит. ст.,

- науч. ред. Б. Дземидок. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. С. 289–315.
- Binkley T. Piece: Contra Aesthetics. *American Philosophy of Art: The Main Concepts of the Second Half of the Twentieth Century — Anti-Essentialism, Perceptualism, Institutionalism*. Transl. from Eng.; Foreword., comp. and ed. by B. Dzemidok. Ekaterinburg: Delovaya kniga publ.; Bishkek: Odissei publ., 1997. P. 289–315. (In Russ.)
5. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. Сборник / Пер. с фр. А. Шестаков. М.: Ад Маргинем Пресс, 1998. — 111 с.
- Bourriaud N. *Relational Aesthetics. Post-production. Collection*. Transl. from French by A. Shestakov. Moscow: Ad Marginem Press publ., 1998. 111 p. (In Russ.)
6. Дики Дж. Определяя искусство // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм / Пер. с англ.; Сост., вступит. ст., науч. ред. Б. Дземидок. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. С. 243–280.
- Dickie G. Defining Art. *American Philosophy of Art: The Main Concepts of the Second Half of the Twentieth Century — Anti-Essentialism, Perceptualism, Institutionalism*. Transl. from Eng.; Foreword., comp. and ed. by B. Dzemidok. Ekaterinburg: Delovaya kniga publ.; Bishkek: Odissei publ., 1997. P. 243–280. (In Russ.)
7. Итон М. Искусство и неискусство // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм / Пер. с англ.; Сост., вступит. ст., науч. ред. Б. Дземидок. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. С. 271–288.
- Eaton M. Art and Nonart. *American Philosophy of Art: The Main Concepts of the Second Half of the Twentieth Century — Anti-Essentialism, Perceptualism, Institutionalism*. Transl. from Eng.; Foreword., comp. and ed. by B. Dzemidok. Ekaterinburg: Delovaya kniga publ.; Bishkek: Odissei publ., 1997. P. 271–288. (In Russ.)
8. Коэн Т. Возможность искусства: замечания к предложениям Дики // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм / Пер. с англ.; Сост., вступит. ст., науч. ред. Б. Дземидок. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. С. 153–180.
- Cohen T. The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie. *American Philosophy of Art: The Main Concepts of the Second Half of the Twentieth Century — Anti-Essentialism, Perceptualism, Institutionalism*. Transl. from Eng.; Foreword., comp. and ed. by B. Dzemidok. Ekaterinburg: Delovaya kniga publ.; Bishkek: Odissei publ., 1997. P. 153–180. (In Russ.)
9. Плеханов Г.В. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии // Теория литературы. История русского и зарубежного литературоведения: хрестоматия / Сост. Н.П. Хрящева. М.: Флинта, 2016. С. 112–141.

- Plekhanov G.V. French Dramatic Literature and French Painting of the XVIII Century from the Point of View of Sociology. *Theory of Literature. The History of Russian and Foreign Literary Criticism: A Textbook*. Comp. by N.P. Khryashcheva. Moscow: Flinta publ., 2016. P. 112–141. (In Russ.)
10. *Попов Е.А.* Как заинтересовать социолога изучением искусства и духовной жизни? // Социологические исследования. 2017. № 6. С. 143–149. DOI: 10.7868/50132162517060150 EDN: YTMFSB  
Popov E.A. How to Interest the Sociologist in the Study of Art and Spiritual Life? *Sotsiologicheskie issledovaniya*. 2017. No. 6. P. 143–149. DOI: 10.7868/50132162517060150 (In Russ.)
11. *Попов Е.А.* Опыт интенционального и ивент-исследования в современной зарубежной социологии искусства // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2022. № 69. С. 126–141. DOI: 10.17223/1998863X/69/14 EDN: DLSLGT  
Popov E.A. The Experience of Intentional and Event Analysis in Modern Foreign Sociology of Art. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya*. 2022. No. 69. P. 126–141. DOI: 10.17223/1998863X/69/14 (In Russ.)
12. *Суворова А.* Экспрессионизм и искусство душевнобольных // Искусствознание. 2018. № 4. С. 274–297. EDN: VVYWIV  
Suvorova A. Expressionism and the Art of the Mentally Ill. *Iskusstvoznanie*. 2018. No. 4. P. 274–297. (In Russ.)
13. *Харкевич М.В.* Преодоление апокалипсиса в плюралистическом пространстве поэтики и политики // Полис. Политические исследования. 2024. № 2. С. 25–37. DOI: 10.17976/jpps/2024.02.03. EDN: WYBCKF  
Kharkevich M.V. Overcoming the Apocalypse in the Pluralistic Space of Poetics and Politics. *Polis. Politicheskie issledovaniya*. 2024. No. 2. P. 25–37. DOI: 10.17976/jpps/2024.02.03 (In Russ.)
14. *Чистякова М.Г., Преображенский Г.М.* Трансформация чувственности в постантропоцентричном искусстве // Философский журнал. 2022. Т. 15. № 3. С. 84–99. DOI: 10.21146/2072-0726-2022-15-3-84-99 EDN: EYTGQO  
Chistyakova M.G., Preobrazhenskii G.M. The Transformation of Sensuality in Postanthropocentric Art. *Filosofskii zhurnal*. 2022. Vol. 15. No. 3. P. 84–99. DOI: 10.21146/2072-0726-2022-15-3-84-99 (In Russ.)
15. *Щипков В.А.* Диалектический рационализм Макса Вебера и проблема оснований общественных наук // Полис. Политические исследования. 2021. № 1. С. 142–156. DOI: 10.17976/jpps/2021.01.10 EDN: XLMISZ  
Shchipkov V.A. Max Weber's Dialectical Rationalism and the Foundations of Social Sciences. *Polis. Politicheskie issledovaniya*. 2021. No. 1. P. 142–156. DOI: 10.17976/jpps/2021.01.10 (In Russ.)
16. Augustin M.D., Wagemans J. Empirical Aesthetics, the Beautiful Challenge: An Introduction to the Special Issue on Art & Perception. *i-Perception*. 2012. Vol. 3. P. 455–458. DOI: 10.1068/i0541aap

17. Barranco J., Wisler D. Validity and Systematicity of Newspaper Data in Event Analysis. *European Sociological Review*. 1999. Vol. 15. No. 3. P. 301–322. DOI: 10.1093/oxfordjournals.esr.a018265
18. Berlyne D.E. *Conflict, Arousal and Curiosity*. N.-Y.: McGraw-Hill Publishing Company Ltd., 1960. 350 p. DOI: 10.1037/11164-000
19. Blau J.R., Peter M., Golden R.M. Social Inequality and the Arts. *American Journal of Sociology*. 1985. Vol. 91. No. 2. P. 309–331. DOI: 10.1086/228279
20. Bôas G.V., Quemim A. *Art et société: Recherches récentes et regards croisés*. Brésil (France): Ouvrage en ligne, 2016. 456 p.
21. Bourdieu P. *Les Règles de l'art*. P.: Seuil, 1992. 201 p.
22. Carbon C.C. Cognitive Mechanisms for Explaining Dynamics of Aesthetic Appreciation. *i-Perception*. 2011. No. 2. P. 708–719. DOI: 10.1068/i0463aap
23. Chan T.W., Goldthorpe J.H. Social Stratification and Cultural Consumption: The Visual Arts in England. *Poetics*. 2007. Vol. 35. No. 2–3. P. 168–190. DOI: 10.1016/j.poetic.2007.05.002
24. Chatterjee A., Widick P., Sternschein R., et al. The Assessment of Art Attributes. *Empirical Studies of the Arts*. 2010. Vol. 28. No. 2. P. 207–222. DOI: 10.2190/EM.28.2.f
25. Crane D. *The Sociology of Culture. Emerging Theoretical Perspectives*. Oxford; Cambridge: Blackwell Publishers, 1994. 212 p.
26. Croce B. *Conversazioni Critiche*. 2 ed. ser. IV. Bari: Laterza, 1951. 112 p.
27. DiMaggio P. Classification in Art. *American Sociological Review*. 1987. No. 52. P. 440–455. DOI: 10.2307/2095290
28. Downing L. *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 190 p. DOI 10.1017/CBO9780511793240
29. Foster A.W., Blau J.R. *Art and Society. Readings in the Sociology of the Arts*. N.-Y.: SUNY Press, 1989. 140 p.
30. Grice E. *Sociology of Art in the New Reality: Empirical Status and Formal Approach*. Washington: Globe Publishing House, 2017. 203 p.
31. Hao P. Exploration of Art Content and Form. *International Journal of Education and Humanities*. 2022. Vol. 3. No. 2. P. 75–76. DOI: 10.54097/ijeh.v3i2.805
32. Hausenstein W. *Soziologie der Kunst. Bild und Gemeinschaft*. Munchen: Kurt Wolff Verlag, 1920. 108 p.
33. Hennion A., Grenier L. Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time. *The International Handbook of Sociology*. Ed. by S. Quah, A. Sales. N.-Y.: ISA Research Council, 2000. P. 341–355. DOI: 10.4135/9781848608405.n16
34. Inglis D., Hughson J. *The Sociology of Art*. Basingstoke: Palgrave, 2002. 240 p.
35. Jing W. On the Relationship between Content and Form in Art Works Take Xin Dongwang's Oil Paintings of Figures as an Example. *Talent and Wisdom*. 2019. Vol. 30. P. 218–222. DOI: 10.54097/ijeh.v3i2.805
36. Kun S.L. The Form and Characteristics of Formal Beauty. *New Art*. 1984. Vol. 4. P. 71–75.



37. Leyssen M.H.R., Linsen S., Sammartino J., Palmer S.E. Aesthetic Preference for Spatial Composition in Multiobject Pictures. *i-Perception*. 2012. Vol. 3. P. 25–49. DOI: 10.1068/i0458aap
38. Lorenzini G. The Problem of Intentionality in the Contemporary Visual Arts. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*. 2019. Vol. 56. Iss. 2. P. 186–205. DOI: 10.33134/eeja.188
39. Maes H. Challenging Partial Intentionalism. *Journal of Visual Arts Practice*. 2018. No. 7. P. 85–94. DOI: 10.1386/jvap.7.1.85\_1
40. Martorella R. *The Sociology of Opera*. N.-Y.: Praeger Publishers, 1982. 143 p.
41. Mather G. Aesthetic Judgment of Orientation in Modern Art. *i-Perception*. 2012. No. 3. P. 18–24. DOI: 10.1068/i0447aap
42. Quemin A. International Contemporary Art Fairs in a «Globalized» Art Market. *European Societies*. 2013. Vol. 15. No. 2. P. 162–177. DOI: 10.1080/1461696.2013.767927
43. Rothenberg J. *Sociology Looks at the Arts*. N.-Y.: Routledge, 2014. 296 p. DOI: 10.4324/9781315850634
44. Silvia P.J., Rodriguez-Boerwinkle R.M., Awa K.N., et al. Evaluating the Structure of the Aesthetic Responsiveness Assessment (AREa) with Bootstrap Exploratory Graph Analysis. *Empirical Studies of the Arts*. June 13, 2024. DOI: 10.1177/02762374241259935
45. Smith J.K., Smith L.F. Spending Time on Art. *Empirical Studies of the Arts*. 2001 Vol. 19. P. 229–236. DOI: 10.2190/5mqm-59jh-x21r-jn5j
46. Strandvad S. Attached by the Product: A Socio-Material Direction in the Sociology of Art. *Cultural Sociology*. 2020. Vol. 6. No. 2. P. 163–176. DOI: 10.1177/1749975512440227
47. Tanner J. *The Sociology of Art: A Reader*. N.-Y.: Routledge, 2003. 280 p.
48. Wanner F., Stoffel A., Jäckle D. State-of-the-Art Report of Visual Analysis for Event Detection in Text Data Streams. *Conference: Eurographics Conference on Visualization (EuroVis)*. Ed. by R. Borgo, R. Maciejewski, I. Viola. 2014. Vol. 16. P. 17–48. DOI: 10.2312/eurovisstar.20141176
49. Warde A., Wright D., Gayo-Cal M. Understanding Cultural Omnivorousness; or, the Myth of the Cultural Omnivore. *Cultural Sociology*. 2007. Vol. 1. No. 2. P. 143–164. DOI: 10.1177/1749975507078185
50. Weitz M. The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1956. Vol. 15. No. 1. P. 16–29. DOI: 10.2307/427491
51. Zolberg V.L. *Constructing a Sociology of the Arts*. N.-Y.: Cambridge University Press, 1990. 252 p. DOI: 10.1017/CBO9780511557712

Дата поступления: 20.07.2024; поступила после рецензирования и доработки: 28.08.2024; принята к публикации: 03.09.2024.

Received: 20.07.2024; revised after review: 28.08.2024; accepted for publication: 03.09.2024.