



## ФЕНОМЕН ИСКУССТВА: КУЛЬТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ

## THE PHENOMENON OF ART: CULTURAL AND PHILOSOPHICAL ANALYSIS

*М. М. Шайдовская*\* \*\*  
ORCID: 0009-0003-8643-8571

*Marina M. Shaidovskaya*\* \*\*

\* Анапский институт права  
и информационных технологий,  
\*\* Учреждение детский оздоровительный  
лагерь «Энергетик»,  
Анапа, Россия

\* *Anapa Institute of Law  
and Information Technologies,*  
\*\* *Institution of children's  
health camp "Energetik",  
Anapa, Russia*

**Цель исследования** – изучение феномена искусства в социально-аналитической и социально-философской перспективе.

**Objective of the study** is to study the socio-philosophical and sociological analysis of the phenomenon of art.

**Методология исследования** базируется на сравнительном методе, историческом методе и концепции модернизации.

**The research methodology** is based on the comparative method, historical method and the concept of modernization.

**Результаты исследования.** В статье представлен обзор существующих в современной науке исследовательских подходов к искусству как социальному феномену. Делается вывод, что социально-аналитический подход к исследованию искусства второй половины XX века склоняется, в основном, к различным формам конструктивизма. Феномен «искусства» конструируется представлениями о том, что является искусством под влиянием факторов, «внешних» по отношению к собственно художественной деятельности. При своей нынешней институциональной автономии, выражающейся в существовании специализированных организационных структур, производящих и распространяющих произведения искусства, искусство теснейшим образом связано с другими институтами в самой своей сущности. Характерным для вышеописанного понимания искусства

**Results of the study.** The article presents an overview of existing research approaches to art as a social phenomenon in modern science. It is concluded that the socio-analytical approach to the study of art in the second half of the twentieth century is inclined mainly to various forms of constructivism. The phenomenon of “art” is constructed by ideas about what art is under the influence of factors “external” to artistic activity itself. With its current institutional autonomy, expressed in the existence of specialized organizational structures that produce and distribute works of art, art is closely connected with other institutions in its very essence. Characteristic of the above-described understanding of art is the indication of the connection of art with market and political mechanisms, which, in our opinion, reflects not so much the essence of art as the specificity of its status in modern societies.

является указанием на связь искусства с рыночными и политическими механизмами, что, на наш взгляд, отражает не столько сущность искусства, сколько специфику его статуса в современных обществах.

**Перспективы исследования.** Работа будет полезна для изучения влияния культурных изменений на понимание функций искусства в современных обществах.

**Ключевые слова:** искусство, философия искусства, модернизация, конструктивизм, рынок

**Results of the study.** The work will be useful for studying the influence of cultural changes on the understanding of the functions of art in modern societies.

**Keywords:** art, philosophy of art, modernization, constructivism, market

### Введение

Социально-философский подход к анализу искусства возник не так уж давно, ему предшествовал философский анализ искусства (в рамках такой философской дисциплины как эстетика), а также искусствоведческий анализ. Оба подхода рассматривали искусство изолированно от других сфер человеческой деятельности, хотя со временем в рамках этих дисциплин формировалось представление об ограниченности такого подхода.

В XIX веке возникает социально-философский подход к изучению искусства.

Французский философ Ипполит Тэн в работе «Философия искусства» говорил о том, что произведение искусства и деятельность художника зависят от окружающих его условий, от «среды», и рассматривал развитие искусства в историческом контексте, выделяя различные эпохи. «Чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу, к которой он принадлежит, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того времени, к которому они принадлежат» (Тэн, 1996. С. 10).

В конце XIX века появляется целый ряд авторов, которые исследуют взаимосвязь искусства и общества, а также искусства и психологии. Можно назвать такие имена, как Ж. М. Гюйо и Э. Геннекен (Соколов, 2014), а также представителей искусствоведения, которые также обращали внимание на социальные факторы, воздействующие на искусство. В первую очередь необходимо отметить Э. Панофски, на социологические аспекты исследований которого обращал внимание П. Бурдьё, один из наиболее влиятельных социологов искусства XX века. В своих исследованиях искусства ранних христиан, а также готического искусства Панофски обращает внимание на социальные и культурные условия, в рамках которых разворачивалась творческая деятельность.

В истории российской мысли социально-аналитический подход к искусству развивается во многом в связи с литературной критикой. Критиче-

ский анализ художественных произведений превращался у В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского в анализ действительности, общественных проблем и противоречий.

Анализу различных художественных произведений и личности художника заметное внимание уделяли также многие представители русской философии: В. С. Соловьев, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, однако их анализ тяготел все же не к социальной проблематике, а скорее к вопросам этики, морали и религиозного понимания реальности, творчества и антропологии.

### **Социально-аналитический подход к анализу искусства**

Анализ искусства в связи с социальной проблематикой в работах российских авторов возникает в связи с проникновением марксизма в общественную мысль, и здесь следует назвать Г. В. Плеханова.

Марксистский анализ искусства играл довольно заметную роль на протяжении XX века, причем западный марксизм претерпел значимые по сравнению с первоначальным изменения. В истории отечественной мысли марксистский анализ искусства прошел путь от довольно упрощенческих схем объяснения искусства сквозь призму «классового подхода» к формированию своеобразной философии культуры, основанной на деятельностном понимании природы человека (Э. С. Маркарян, М. С. Каган, В. Е. Давидович, Ю. А. Жданов и др.).

Анализируя развитие социально-аналитического подхода к искусству, современная исследовательница Н. Эйниш выделяет первый этап в его развитии и обозначает его как «социологическую эстетику». Характерным для этого периода, относящегося к началу XX века, были попытки исследователей противопоставить привычным эстетическим интерпретациям искусства, оперирующими объективированными понятиями «гениальности», «вкуса», «духовности», – объяснения – обращаясь к «внешним» – социальным или экономическим факторам, влияющим на искусство. Отрицались, таким образом, автономия искусства и абсолютизация художественных ценностей.

В рамках этой «социологической эстетики» Эйниш выделяла три направления: марксистскую эстетику, Франкфуртскую школу и социологизаторскую историю искусства.

Марксистская эстетика, важную роль в развитии которой сыграл Г. В. Плеханов, характеризуется редукционизмом, сведением искусства к его внешним детерминантам – экономическому базису, классовой принадлежности художника. Это направление было излишне идеологизированным.

Франкфуртская школа (Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Ф. Ньютман, Г. Маркузе), тоже вышедшая из марксистской теории, более гибко подходила к исследованию художественных феноменов и творчества:

«С одной стороны, ... Франкфуртская школа ставит в центр исследования отношения между искусством и социальной жизнью, настаивая на гетероно-

мии искусства, т. е. на его несамостоятельном, неавтономном характере ... С другой стороны, Франкфуртская школа удаляется от марксистской традиции и не стремится к дезидеализации искусства, поскольку представители этого течения “захвачены восторгом по отношению к высокой культуре и индивидуальному” и стигматизируют “социальное” и “массы”. Искусство и культура предстают в трудах представителей Франкфуртской школы как средство для эмансипации масс и преодоления отчуждения, а также как инструмент социальной критики» (Борщева, 2013. С. 91). Следует добавить также, что в рамках Франкфуртской школы осуществлялся философский анализ влияния процессов массовизации на культуру и искусство.

В рамках социологизаторской истории искусства сохраняется установка на выявление связи искусства и других областей культуры и деятельности – в данном случае главное внимание уделяется «ментальности», а искусство выступает тем фактором, который в значительной степени влияет на формирование ментальностей, коллективного опыта. Таким образом, в данном случае не искусство детерминируется социальными факторами, а наоборот – искусство оказывает определяющее воздействие на среду, в которой существует.

Критикуя обозначенные три подхода, Эйниш указывает на их спекулятивный характер, недостаток эмпирического обоснования выдвигаемых положений.

Вторым этапом в развитии социологического подхода к искусству Эйниш считает социальную историю искусства. Искусство изучается методами исторической науки в связи с той или иной эпохой, экономическим, культурным и институциональным контекстом, в котором создаются и воспринимаются произведения искусства. Изучается, в частности, развитие институциональной базы искусства: формирование музеев, галерей, академий, а также аудитории и специфики деятельности художника в ту или иную историческую эпоху. Данное направление накапливает обширный фактический материал, не претендуя на создание каких-то обобщающих концепций.

Третий этап, выделяемый Н. Эйниш, представляет эмпирическая социология искусства, особенно активно развивающаяся во второй половине XX века. Данный этап характеризуется не просто сбором эмпирических данных, что можно было бы обнаружить еще в начале XX века, но стремлением к синтезу теоретического и эмпирического подхода. Мы бы отнесли к этому этапу своеобразную социологически ориентированную философию искусства, активно развивавшуюся, в частности, в США.

Далее мы подробнее рассмотрим наиболее заметных представителей социально-аналитического подхода к искусству второй половины XX века, включая и социологов, и социологически ориентированных философов искусства, стремящихся не просто анализировать взаимодействие искусства и общества, но и выявить сущность искусства.

Американский исследователь Артур Данто (1924–2013), работы которого можно отнести к институциональной философии искусства, разработал концепцию «мира искусства» под влиянием изменений в искусстве, происходивших в XX веке, особенно во второй его половине, когда произведения искусства стали отходить от привычного, восходящего еще к античности понимания искусства как подражания природе, что поставило под вопрос представление об эстетическом и о том, что собственно можно считать искусством и как можно это определить. Как, например, можно отличить искусство Марселя Дюшана от предметов повседневного обихода?

Данто пришел к выводу, что предмет искусства не должен рассматриваться изолированно, поскольку является частью определенного контекста, определенной истории, который и решает, что является искусством, а что нет. Этот «контекст» и есть «мир искусства».

Данто пишет: «Способность видеть нечто как искусство требует чего-то такого, что недоступно глазу, – атмосферы художественной теории, знания истории искусства; для возникновения этой способности нужен мир искусства» (Данто, 2017. С. 38).

Искусством, по мнению Данто, является то, что в тот или иной исторический момент понимается как искусство.

Потому оно может быть создано из любых материалов, использовать любые выразительные средства, но нести при этом определенную идею, понятную тем, кто его наблюдает. В отличие от институциональной теории искусства, на которую Данто повлиял, он не считал, что в определении искусства как искусства имеют значение только специальные институты. Его «мир искусства» – более широкое понятие с не очень четко определенными границами.

Данто выделил признаки, которые, по его мнению, характеризуют искусство. Искусство должно «1) нести некий смысл (быть всегда о чем-то) и 2) воплощать этот смысл в определенной работе – являться воплощением значения (чаще всего в материальном предмете, который и есть произведение искусства), они неразрывно между собой, одно без другого рассматриваться не может. Вкратце Данто определяет искусство как воплощенный смысл. Кроме того, Данто фиксирует существование неэстетических составляющих искусства, уже известных из «Мира искусства» – «немного теории и немного истории»» (Кудрин, 2019. С. 56).

Таким образом, Данто считал, что дал универсальное определение искусства, но можно заметить, что оно подразумевает тесную связь искусства с социальным, историческим и смысловым контекстом, то есть произведение искусства становится таковым не столько благодаря своим объективным характеристикам, сколько тому смысловому пространству, в котором оно возникает и воспринимается.

Другой американский теоретик искусства – Джордж Дики, разрабатывал институциональный подход к определению искусства. Его теория представляла собой попытку описать институциональную структуру, в контексте которой существуют произведения искусства. Он не считал, что произведение искусства может быть определено только лишь на основе его внутренних свойств. Также он стремился дать определение «произведению искусства».

По мнению Дики, «произведение искусства в дескриптивном смысле – это 1) артефакт 2) которому какое-либо общество или социальная группа присвоили статус кандидата для оценки» (Американская философия... 1997. С. 246).

Это эстетическая оценка, связанная с определенным переживаемым опытом, но при этом она не произвольна, а связана с определенными представлениями и теми, кто наделен статусом и для предложения артефакта для оценки, и для самого оценивания.

По мнению Дики, произведения искусства, определенный смысловой контекст (художественный мир или мир искусства) и аудитория, которая реагирует на произведение, представляют собой составные элементы определенной институциональной структуры. Эта структура определяет правила и критерии оценивания, определенные представления о том, что следует считать произведением искусства. Дики был одним из первых авторов, который включил аудиторию, публику в анализ искусства.

Именно привнесение артефакта в некий институциональный контекст превращает его в произведение искусства. И один и тот же артефакт может быть произведением искусства в одном контексте, а в другом – нет. Дики приводит парадоксальный пример с «картинами», нарисованными шимпанзе Бетси из зоопарка в Балтиморе. Он пишет: «В Музее естественной истории в Чикаго было выставлено несколько картин шимпанзе. В этом случае мы должны сказать, что они не являются произведением искусства. Однако если бы они были выставлены в Чикагском институте искусств, они могли бы быть произведениями искусства. ... Все зависит от институционального оформления» (Американская философия... 1997. С. 250).

Искусство в интерпретации Дики – феномен социальный, лишенный каких-либо метафизических коннотаций, при этом изменчивый и подвижный. В то же время, на наш взгляд, он излишне релятивизирует искусство, что связано со специфической социальной и культурной ситуацией, в которой оно сегодня существует.

Монро Бердсли является представителем эссенциалистской точки зрения на искусство. Его эссенциализм заключался в полагании объективного существования *эстетического*, однако это *эстетическое* несомненно существует в человеческом опыте, но его «точное расположение и категориальный статус остаются под вопросом» (Американская философия ... 1997. С. 155).

Для понимания искусства, предложенного Бердсли, важной является категория особого опыта – эстетического. Произведения искусства, которые он называл «эстетическими предметами», обладают свойством вызывать особый опыт, доставлять эстетическое наслаждение, и в этом их главная особенность и назначение.

Он отмечает также, «что произведение искусства (в широком смысле) – это любой воспринимаемый или интенциональный объект, который рассматривается с эстетической точки зрения, включает в себя созерцание, слушание, прочтение и другие подобные акты внимания, а также то, что называется “выставлением” – выбор объекта и помещение его туда, где он позволит такое внимание к себе, или представление объекта людям, играющим роль зрителей» (Американская философия... 1997. С. 159).

«Эстетический предмет» – это не только произведение изобразительного искусства, но также литературное произведение, театральная постановка и т. д. Особая функция эстетических предметов заключается в том, что вызываемое ими переживание ценно само по себе и не имеет никакого утилитарного смысла. Функция вызывать определенный опыт и есть главная функция искусства, поскольку, по-видимому, такой опыт является необходимым. Объекты современного концептуального искусства Бердсли не признавал искусством, поскольку специфического эстетического переживания они не вызывают (и не претендуют на это, по замыслу самих создателей). Бердсли не считал оправданным признавать мнение художников в определении предмета искусства как такового – решающим.

Большой вклад в социально-аналитическое исследование искусства внес Говард Беккер.

Только одна из работ Беккера была посвящена искусству («Миры искусства» (1982)), но она оказала большое влияние. В некотором смысле он продолжал ту же социально-философскую институциональную линию в анализе искусства, которую предлагали Данто и Дики. Понятие «мир искусства» Беккер заимствует у Данто.

Беккер рассматривал «мир искусства» как сферу взаимодействия между определенными участниками, и существующими социальными структурами, и культурными значениями.

Под миром искусства Беккер подразумевает «сообщество людей, чья совместная деятельность, организуемая через совокупность их представлений об общепринятых приемах творчества, дает в результате такие произведения искусства, какие приняты в мире искусства» (Becker, 1982. P. 89).

Такое определение подразумевает существование множества «миров искусства», в зависимости от специализации творческой деятельности. Но только лишь творчеством создание произведения искусства не исчерпывается. Беккер говорит о «коллективной деятельности, которая включает в себя

разработку идеи, ее воплощение, производство необходимых материалов, распространение произведения, поддержку творческой деятельности, восприятие произведения и реакцию на него, а также поддержание обоснования создания и распространения» (Becker, 1982. Р. 91). Все эти виды деятельности в равной мере необходимы для функционирования искусства.

«Беккер вовсе не намерен социологически вульгаризировать талант художника: по его словам, существуют более важные для художественного производства аспекты, “требующие определенного дара или чувствительности художника”, нежели коммерческое или ремесленное чутье. Но ни художественный дар, ни коммерческие или какие-либо другие факторы по отдельности не производят объекты искусства, в качестве которых могут выступать товары, объекты дизайна, невоплощенные замыслы или что-то еще. Только в комплексе – т. е. в сопряжении разных аспектов – рождается мир искусства, а художественное произведение является его основным – связующим – элементом» (Фархатдинов, 2008. С. 60).

Таким образом, художник не является самодостаточной и независимой фигурой, в создание мира искусства вовлечено гораздо больше людей, выполняющих необходимые для его существования функции. Произведение искусства зависит также от реакции аудитории. В трактовке Беккера «художники создают то, что существующие институты (галереи, музеи, театры и др.) могут принять, а публика – оценить» (Becker, 1982. Р. 93).

Беккер рассматривает также экономические аспекты существования мира искусства. Он отмечал, что спрос на произведения искусства создается определенными людьми, которые готовы тратить на это деньги. Цены на произведения определяются в зависимости не только от качества, но и от спроса. Институциональная система распространения произведений ориентирована на эффективность, потому произведения должны соответствовать определенным критериям, чтобы пользоваться спросом. Тем не менее это не исключает творчества. Но художники, чьи произведения по каким-то причинам не принимаются системой распределения, должны находить какие-то альтернативные способы распространения своих произведений или вовсе отказаться от таких попыток.

Можно добавить, что «революции» в искусстве, происходившие на протяжении последних примерно ста лет, проявлялись в некоторых конфликтах между «системой распределения» и художниками-новаторами. Однако в большинстве случаев система довольно быстро перестраивалась, включая новое искусство в свою орбиту, хотя некоторые художники-новаторы могли и не дождаться своего признания, оно приходило позже.

«Настоящие художники», по мнению Беккера, часто имеют возможность избегать закона спроса и предложения – за счет других способов самообеспечения, привлечения частных средств или пользуясь государственными про-



граммами поддержки (при их наличии, конечно). И все же излишняя оригинальность произведения может существенно мешать его распространению.

Таким образом, художники должны находить некоторое равновесие между стремлением к оригинальности и принятой в определенный момент «каноничностью», то есть сложившимися представлениями о том, каким должно быть настоящее искусство.

Концепция Беккера хорошо описывает структуру современного искусства как сферы социальной жизни, выделяет различных агентов, чья деятельность определяет существование и функционирование «мира искусства», но в рамках его концепции сложно определить, чем же, собственно, является произведение искусства, существует ли нечто объективно эстетическое. В его описании искусство релятивизируется, хотя сам Беккер признавал ведущую роль художников и значение оригинальности в художественном творчестве. Но не очень понятно, на чем это основано.

В контексте институциональной проблематики рассматривал искусство американский исследователь Пол Димаджио.

Институты регулируют социальные отношения во всех сферах человеческой деятельности, в том числе и в искусстве. В своей работе «Почему некоторые театры вводят инновации больше, чем другие. Эмпирический анализ», написанной в соавторстве с Кристен Стенберг (1985), он приходит к заключению, что именно формальные институты определяют возможность инноваций, и для понимания развития искусства следует изучать динамику институтов и формы их организации, взаимодействия с экономической и социальной средой в целом.

Художников не следует рассматривать как единственных агентов инноваций в сфере искусства, поскольку уровень инноваций задается институциональной средой, в которой они работают. Димаджио рассматривал эти процессы на примере современной музыки и деятельности оркестров. Мы же можем обратить внимание на тот исторический факт, что инновации в искусстве стали ценностью относительно недавно, и на протяжении большей части истории искусства оно должно было подчиняться определенным канонам, а личности творца вообще не придавалось большого значения, она могла быть даже неизвестной.

Димаджио выделил несколько факторов, определяющих динамику процессов внутри институтов и структуру всего институционализированного пространства действия, из которых для развития искусства особенную важность имеют следующие: чем больше организационное поле зависит от одного (или нескольких аналогичных) источников ресурсов, тем выше уровень изоморфизма; чем больше организации в определенной области взаимодействуют с государственной властью, тем выше степень изоморфизма в этой области в целом.

Иными словами, чем меньше уровень разнообразия (ресурсного, организационного и др.) внутри определенного пространства творческой деятельности, тем менее выражено разнообразие в сфере творчества, тем более оно тяготеет к созданию сходных форм произведений.

Большое влияние на социологический анализ искусства оказал Пьер Бурдьё, самый известный и влиятельный социолог искусства конца XX века.

Его анализ был сосредоточен прежде всего на динамике власти внутри общества, при этом особое внимание он уделял символической власти.

Исследуя искусство, Бурдьё опирался на свою теорию поля. «Поле» Бурдьё напоминало «мир искусства» Г. Беккера, но с существенными различиями. Для Беккера мир искусства – это прежде всего взаимодействие между людьми, вовлеченными в творческое производство. Подход Бурдьё скорее безличен, для него поле – это определенная структура отношений между определенными позициями по поводу специфического типа капитала.

Позиции заняты агентами, которые вступают во взаимодействие, в основе которого лежит определенное истолкование реальности и «докса» – принятое мнение.

Позиции агентов определяются имеющимся у них символическим капиталом и соперничеством за него. Агенты обладают также определенным габитусом – еще одно важное понятие социологического анализа Бурдьё.

«Габитус – система прочных приобретенных предрасположенностей (dispositions), структурированных структур, предназначенных для функционирования в качестве структурирующих структур, т. е. в качестве принципов, которые порождают и организуют практики и представления, которые объективно приспособлены для достижения определенных результатов, но не предполагают сознательной нацеленности на эти результаты и не требуют особого мастерства» (Бурдьё, 2007).

Структура поля определяется, согласно Бурдьё, конфигурацией отношений власти между агентами и определенным распределением символического капитала, которым располагают агенты.

Агенты, обладающие значительным капиталом, склонны поддерживать существующие отношения и представления, позволяющие им сохранять и увеличивать имеющееся влияние. Применительно к искусству это может обретать формы противостояния истеблишмента и инноваторов-бунтарей, не слишком отличающиеся структурно от соперничества в иных полях, не только в поле искусства. Инноваторы склонны использовать новые стратегии и формы для того, чтобы подорвать существующий порядок и повысить свои позиции, увеличив свой символический капитал. Формы капитала могут превращаться друг в друга, и символический капитал художника (признание, слава) может превращаться во вполне осязаемый экономический капитал.

«Участник поля – а в случае поля культурного производства речь идет о художнике – “разделяет” определенный габитус, который определяет (и ограничивает) диапазон возможностей того или иного участника. М. Дюшан или Э. Мане, по Бурдые, занимали такие позиции в социальном пространстве, которые позволили им совершить переворот в искусстве, но при этом уже содержали предпосылки к подобным трансформациям. Иначе говоря, наличие определенных диспозиций позволило им не только совершить ряд революционных действий, но и тем самым трансформировать его систему иерархий, заняв привилегированную позицию. Бурдые выделяет несколько подобных фигур в разных видах искусства. В частности, к упомянутым Мане и Дюшану можно добавить Флобера и Бодлера, совершивших “перевороты” на литературном поле. Согласно общей исследовательской идеологии Бурдые, именно эти фигуры оказали решающее влияние на формирование автономии поля культурного производства» (Фархатдинов, 2008. С. 64).

Поле определяется не только конфигурацией отношений власти и распределением капитала, но и определенными представлениями людей, вовлеченных в определенный вид деятельности, и обладают специфическим габитусом – применительно к художникам это навыки, но в поле вовлечены не только художники, но также те, чья деятельность обеспечивает распространение произведений искусства среди публики, а также саму публику, готовую воспринимать произведения искусства.

Большую роль играют также специалисты, историки искусства, биографы художников, критики и т. д. – люди, производящие ту совокупность знаний и оценок, при помощи которых искусство описывает себя и становится понятным аудитории. Подготовка таких людей требует особого обучения, и здесь поле искусства взаимодействует с полями науки и образования, в рамках которых существуют свои конфигурации власти и свое распределение капитала, определяющие позиции агентов. Поле искусства взаимодействует также с полями экономики и политики, причем специфическим образом, поскольку и сами эти поля организованы по-разному в разных обществах.

Идея автономии искусства, пронизывающая сферу самоописания творческих деятелей, является сама по себе порождением определенной конфигурации различных полей.

Как упоминалось выше, Бурдые придает большое значение аудитории, воспринимающей произведения искусства и в связи с этим анализирует феномен «вкуса», который в его трактовке также приобретает объективное социологическое измерение. Вкус не является врожденным свойством, он формируется образованием и обусловлен социальным происхождением, то есть является социальным феноменом (и элементом габитуса).

## Заключение

Таким образом, социально-аналитический анализ искусства второй половины XX века склоняется, в основном, к различным формам конструктивизма.

Искусство не просто «связано» с другими сферами социальной деятельности, но конструируется различными факторами, «внешними» по отношению к собственно художественной деятельности. При своей нынешней институциональной автономии, выражающейся в существовании специализированных организационных структур, производящих и распространяющих произведения искусства, искусство теснейшим образом связано с другими институтами в самой своей сущности. Характерным для вышеописанного понимания искусства является указание на связь искусства с рыночными и политическими механизмами, что, на наш взгляд, отражает не столько сущность искусства, сколько специфику его статуса в современных обществах.

### Список источников

Американская философия искусства. Основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. – 320 с.

Борщева О. А. Становление социологии искусства как научной дисциплины в контексте истории эстетической мысли XX века: концепция Натали Эйниш / О. А. Борщева // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. – 2013. – № 7. – С. 89–98. – EDN TUTZTR.

Бурдые П. Социология социального пространства / П. Бурдые; пер. с франц.; отв. ред. перевода Н. А. Шматко. – Москва: Институт экспериментальной социологии; Санкт-Петербург: Алетейя, 2007. – 288 с.

Данто А. Мир искусства / А. Данто. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 62 с.

Кудрин С. К. Искусство как воплощенный смысл: обзор и критика концепции искусства Артура Данто / С. К. Кудрин // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. – 2019. – Т. 5 (71), № 2. – С. 97–105. – EDN UJJLYP.

Соколов К. Б. Социология искусства как часть искусствознания: становление и разви-

### References

American Philosophy of Art. The Main Concepts of the Second Half of the Twentieth Century. Anti-Essentialism, Perceptualism, Institutionalism. Anthology. Edited by B. Dzemidok, B. Orlov. *Ekaterinburg: "Delovaya Kniga", Bishkek: "Odyssey"*. 1997; 320 (In Russ.).

Borshcheva O. A. Formation of the Sociology of Art as a Scientific Discipline in the Context of the History of Aesthetic Thought of the Twentieth Century: the Concept of Natalie Einish. *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya E. Pedagogicheskiye nauki = Bulletin of Polotsk State University. Series E. Pedagogical Sciences*. 2013; 7: 89-98 (In Russ.).

Bourdieu P. Sociology of Social Space. Translated from French; translation editor N. A. Shmatko. *Moskva: Institut eksperimental'noy sotsiologii; Sankt-Peterburg: Aleteyya = Moscow: Institute of Experimental Sociology; St. Petersburg: Aletheia Publ.* 2007; 288 (In Russ.).

Danto A. The World of Art. *Moscow: Ad Marginem Press*. 2017; 62 (In Russ.).

Kudrin S. K. Art as Embodied Meaning: Review and Critique of Arthur Danto's Concept of Art. *Uchenyye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Filosofiya. Politologiya. Kul'turologiya = Scientific Notes of the V. I. Vernadsky Crimean Federal Uni-*

тие / К. Б. Соколов // Художественная культура. – 2014. – № 3(12). – С. 3. – EDN YTYJJR.

Тэн И. Философия искусства / И. Тэн. – Москва, 1996. – 351 с.

Фархатдинов Н. Социология искусства без искусства. Индустриальная метафора в социологических исследованиях искусства / Н. Фархатдинов // Социологическое обозрение. – 2008. – Т. 7, № 3. – С. 55–69. – EDN JWROYN.

Becker Howard S. Art Worlds / H. S. Becker. – CA: University of California Press, 1982. – 440 p.

versity. *Philosophy. Political Science. Cultural Studies*. 2019; 5 (71). 2: 97-105 (In Russ.).

Sokolov K. B. Sociology of Art as Part of Art Criticism: Formation and Development. *Khudozhestvennaya kul'tura = Artistic Culture*. 2014; 3 (12): 3 (In Russ.).

Ten I. *Philosophy of Art*. Moscow. 1996; 351 (In Russ.).

Farkhatdinov N. Sociology of art without art. Industrial metaphor in sociological studies of art. *Sotsiologicheskoye obozreniye = Sociological review*. 2008; 7(3): 55-69 (In Russ.).

Becker Howard S. *Art Worlds*. CA: University of California Press. 1982; 440.

**Для цитирования:** Шайдовская М. М. Феномен искусства: культурно-философский анализ // Гуманитарий Юга России. – 2024. – Т. 13. – № 5 (69). – С. 120–132.  
DOI 10.18522/2227-8656.2024.5.9  
EDN JGLFUV

**История статьи:**  
Поступила в редакцию – 02.09.2024  
Одобрена после рецензирования –  
25.09.2024  
Принята к публикации – 27.09.2024

#### Сведения об авторе

##### **Шайдовская Марина Михайловна**

Ректор, Анапский институт права и информационных технологий;  
генеральный директор, Учреждение детский оздоровительный лагерь «Энергетик»  
[mshaydovskaya@mail.ru](mailto:mshaydovskaya@mail.ru)

#### Information about author

##### **Marina M. Shaidovskaya**

Rector, Anapa Institute of Law and Information Technologies;  
General Director, Institution of children's health camp "Energetik"  
[mshaydovskaya@mail.ru](mailto:mshaydovskaya@mail.ru)