

## КУЛЬТУРА И ГЛОБАЛИЗАЦИЯ

УДК 159.964.2

DOI 10.23683/2227-8656.2019.4.18



### ИСКУССТВО КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

#### **Пигулевский Виктор Олегович**

Доктор философских наук, профессор,  
ректор Южно-Российского  
гуманитарного института,  
г. Ростов-на-Дону, Россия,  
e-mail: [urgj@urgj.info](mailto:urgj@urgj.info)

#### **Мирская Людмила Анатольевна**

Доктор философских наук, профессор,  
проректор Южно-Российского  
гуманитарного института,  
г. Ростов-на-Дону, Россия,  
e-mail: [urgj@urgj.info](mailto:urgj@urgj.info)

Искусство как социальный институт – это традиционная структура социальных ролей художника, критика, зрителя по поводу произведения искусства, помещенного в музей, театр, концертный зал. В условиях информационного общества социальная структура эстетической деятельности становится подвижной – функцию произведения может исполнять сама публика, роль художника, режиссера или композитора – непрофессионал, контекст произведения



### ART AS A SOCIAL INSTITUTION

#### **Viktor O. Pigulevskiy**

Doctor of Philosophical Sciences, Professor,  
Rector of South Russian  
Humanitarian Institute,  
Rostov-on-Don, Russia,  
e-mail: [urgj@urgj.info](mailto:urgj@urgj.info)

#### **Lyudmila A. Mirskaya**

Doctor of Philosophical Sciences, Professor,  
Pro-rector of Southern Russian  
Humanitarian Institute,  
Rostov-on-Don, Russia,  
e-mail: [urgj@urgj.info](mailto:urgj@urgj.info)

Art as a social institution is the traditional structure of the social roles of the artist, critic, spectator about the work of art placed in a museum, theater, concert hall. In the conditions of the information society, the social structure of aesthetic activity becomes mobile - the function of the creation can be performed by the public itself, the role of the artist, director or composer can be played by a layman, the context of the work can be made up of the environment and the mass - media. The status

могут составить окружающая среда и масс-медиа. Статус произведения могут получить объект, конструкция или акция путем устранения означающего и нового означивания артефакта или перформанса за счет знаково-символического контекста культуры. Конструкция, манипуляция или действие, имеющие характер провокации, нарушающие социокультурные табу, становятся импульсом творчества, понятым как подвижная социальная структура с негативным центром. Смысл культурных инсценировок в ситуации постмодерна – поиск людьми идентификации, выработка нового социального интереса.

**Ключевые слова:** искусство; артефакт; произведение; институт; социальная роль; социальная структура.

of the work can be obtained by the object, construction or action by eliminating the signifying and new signification of the artifact or performance due to the sign-symbolic context of culture. Construction, manipulation or action, that have the character of provocation, violating socio-cultural taboos, become an impulse of creativity, understood as a mobile social structure with a negative center. The meaning of cultural pretence in the postmodern situation is the search for identification by people, the development of a new social interest.

**Keywords:** art; artifact; work; institution; social role; social structure.

Статуя, погруженная на дно моря, не есть произведение искусства.

*Бертольд Брехт*

## Введение

Тема социальной природы искусства традиционна для философии марксизма. Речь шла о социальной природе и образной сущности искусства, о социально-исторической обусловленности содержания и формы, исторических закономерностях развития, социальных предпосылках и роли в жизни общества. Образцом для анализа служили классическое искусство и реализм. В теории не допускался вульгарный социологизм, ибо подчеркивалось, что искусство есть феномен, наиболее удаленный от социально-экономического базиса, а потому социально обусловлен лишь «в конечном итоге». И все-таки теории социального статуса произведения создано не было, видимо, из-за недооценки авангарда и недопонимания семиотических процессов информационного общества. А между тем именно попытки объяснить артефакты авангарда повлекли за собой возникновение теории, в которой искусство понимается как социальный институт (Лукшин, 1984; Прозерский, 2013; Margolis, 1975). Задачей данной статьи является анализ артефактов авангарда с позиции социальной теории, дополненной элементами семиотики и семиологии. Основной вопрос заключается в том, при каких социокультурных условиях объект может обрести статус произве-

дения, стать артефактом художественной культуры? Как влияют изменения социальной структуры института искусства на творчество?

Термин «социальный институт» используется для описания социальной практики – эстетической деятельности, санкционированной и поддерживаемой с помощью социальных норм, имеющих важное значение в общественных отношениях (Аберкомби, 1997. С. 106–107). Искусство как социальный институт рассматривается в системе художник – произведение – публика, где роль художника присуща человеку, обладающему виртуозным мастерством, а роль публики придается людям, обладающим способностью воспринимать и оценивать произведения. Традиционный образец поведения – это размещение, исполнение и восприятие произведения в музее, театре, концертном зале, которые выступают как символическое место удовлетворения духовных потребностей. Роли творца, критика, публики и символические места восприятия, общения и наслаждения образуют особый социальный институт. Извечно повторяющаяся модель поведения – воспринимать произведение в особых местах – стала устойчивой социальной структурой (Аберкомби, 1997. С. 299–300). Естественно, что в этой социальной структуре произведение существует лишь в актах коммуникации. Статус произведения определяется образностью, духовным содержанием, мастерством и стилем. Статус критика обусловлен высоким эстетическим вкусом, опытом «знатока», способностью суждения и оценки. Статус публики предполагает наличие эстетического вкуса, способности воспринимать прекрасное, нравственной позиции, опыта сочувствия и сопереживания. То, что в тезаурус художника, критика и зрителя входят мифология, религия и мораль, арсенал искусства, т. е. объединяющая их духовная культура, само собой разумеется. Однако недооценивается в традиционной модели искусства. Согласно институциональной теории мир искусства составляют музеи, театры, филармонии, критики и журналы, ритуалы и организации, учебные заведения, коллекционные фонды. А произведение может быть культурной инсценировкой за пределами музея. Однако упускается культурный контекст, в котором осуществляется акция или манипуляция.

*Манипуляция и устранение означаемого.* Проблема функционирования традиционного мира искусства возникла тогда, когда в качестве объекта для восприятия М. Дюшан выставляет в музее сначала «Велосипедное колесо» (1913) и «Сушилку для бутылок» (1914), а затем «Писсуар-фонтан» (1917). Умонастроение, навеянное разгулом Первой мировой войны, отличается тотальной иронией, нигилизмом и анархизмом. Позицию крайнего нигилизма по отношению к обществу

и его институтам, историческим событиям занимает движение дада (1913–1922), «мы ищем НИЧТО, мы утверждаем ЖИЗНЕННУЮ СИЛУ каждого мгновения» (Тцара, 2002. С. 114), ибо само дада «ничего не означает» (Тцара, 2000. С. 90). Презируя публику и предшествующую художественную традицию, дадаисты в противовес музейной экспозиции создают коллажи из афиш, газетных вырезок, ассамбляжи и фотомонтажи, ярмарки, акции. Вместо театральных постановок – трансментальные балы, вместо музыки – шумовые эффекты, вместо поэзии – декламации, звуковые стихи и компиляции. Музей, символизирующий мир искусства, служил основанием для различения искусства и неискусства, художественного произведения и повседневной реальности. Он теперь используется лишь для провокации.

С позиции нонконформизма выставляются *ready-made*, «предметы обихода, доведенные до уровня произведения искусства одним лишь фактом выбора художника» (М. Дюшан). Замена привычного произведения на типовой предмет промышленного производства в традиционном институте является операцией устранения означаемого. В контексте музея предмет теряет функциональное значение и становится «чистой формой», которая, в свою очередь, вызывает у публики недоумение и вихрь вопросов. Прием, который используют М. Дюшан, а потом Дж. Кейдж «4'33» (1952) и И. Кляйн в своих акциях (1960), – это создание слепого пятна среди массы значащих шедевров и модернистских изысков. Пустое место создает проблему для мыслящего субъекта, активность которого заключается в желании во всем найти смысл. Вокруг слепого пятна разворачиваются ментальная драма и страсть, круговращение жажды смысла (Батай, 1999). Подобным образом в мифе об Одиссее пение сирен и есть слепое пятно, обуславливающее новизну рассказа, ибо «пение сирен – это тот пункт повествования, который должен оставаться невысказанным, чтобы повествование обрело свою связанность, свою последовательность. Это то отсылающее к себе место, которое история должна пропустить, чтобы обрести статус истории... пустое место» (Салесл, 2001. С. 140). Досимволическая стихия негативности продуцирует эстетический смысл, остранение рассказа и проблему эстетического восприятия. Коннотации, которые обретает *ready-made*, – антишедевр, нигилирование традиционной модели творчества, ибо здесь нет ни образности, ни мастерства, ни стиля, да и вкуса публики для оценки банальных вещей не требуется.

Если колесо – объект нейтральный, то выставленный среди шедевров музея писсуар – объект, по представлению публики, «низкий», постыдный. Это уже оскорбление общественного вкуса. Подписывая писсу-

ар R-Matt, что означает «готово сделанный предмет» и «я – болван», Дюшан, умаляя собственное творчество, насмехается над вкусами, высокомерием и предвзятостью публики. Происходит оскорбление вкуса публики, критиков да и роли художника в этом процессе. Коннотации – негативный смысл по отношению к роли публики в традиционном институте искусства. Работа М. Дюшана «L.H.O.O.Q. Побритая» (1919) – Джоконда с усами – является прямым пародированием классического идеала, подрывом культурных ценностей и идеалов.

Тем не менее спустя полвека артефакты – дадаистские ready-made, сюрреалистические *objet trouvé*, конструкции, коллажи, ассамбляжи, алеаторика, «конкретная музыка», сериализм, сонорика, а также хеппенинги и перформансы становятся распространенной практикой авангарда. Их означивание, придание статуса произведению оказывается напрямую зависимым от социального института с той лишь разницей, что институционализации подвергаются через медиареальность, по сути, вся культура и политическая жизнь. Роль художника может играть куратор или любой индивид, а роль публики теперь сводится не к созерцанию, но к активному исполнению людьми перформанса, участию в инсталляции. Произведение, по сути, становится актом коллективного действия, созданием культурно значимого события. Словом, сам объект или событие могут быть «пустым местом», которое при определенных социокультурных условиях может стать или не стать произведением. Смысл такое «произведение» подобно слову в предложении получает благодаря контексту, происходит «преображение обычного» (Данто, 1988). Поэтому произведение – это такой артефакт, которому общество или социальная группа присвоили статус кандидата для оценки (Дики, 1997. С. 246). Произведение есть результат человеческой деятельности или манипуляций (Eaton, 1983. Р. 99–104).

*Искусство в социокультурном контексте.* В середине XX в. в результате расширения рынков и роста массового производства тысячи вещей, этикеток, рекламных постеров и пр. становятся предметом интереса художника. В Англии и США возникает поп-арт, который работает не с образами, а со знаками и знаковыми системами. В поле зрения попадают реклама, вещи широкого потребления, имиджи, звезды экрана, политические события и пр. Изменяется характер означивания объекта – основную роль начинают играть стереотипы публики, наведенные массовой культурой. Две работы Р. Раушенберга – «Кровать» (1955) и «Монограмма» (1959) – получили признание как весьма значимые конструкции. Первые коллажи и ассамбляжи Раушенберга были выставлены в Лондоне, в помещении бывшей конюшни, что

приобрело форму публичного скандала (1953). Одеядо с приклеенной подушкой, забрызганное потеками краски и присланное в итальянское Сполето, вызывало такое возмущение, что его отказались выставлять (1958). Краска на кровать нанесена с определенной степенью иронии к абстрактному экспрессионизму. Однако самое главное, что, по мнению публики, постель выглядела так, будто на ней кого-то зарубили топором. Явная ассоциация с насилием в боевиках и фильмах ужасов. Другую общезначимую ассоциацию вызывает «Монограмма» – сексуальный акт. Обе работы оказались созвучны стереотипам общественного сознания, навязанным боевиками и эротическими фильмами Голливуда, – Эросу и Танатосу, агрессии и сексу. На табу общественной жизни наслаиваются стереотипы масскульты, что рождает коннотации, лежащие за пределами банальных объектов. Актуализация социальной жизни в дальнейшем творчестве Раушенберга происходит за счет простого цитирования образов американской политической жизни и культуры: «Черный рынок» (1961), «Недвижимость» (1963), «Движение вспять» (1964), «Знаки» (1970), «Советско-американский декор» (1988). Другая социально актуальная работа принадлежит Дж. Розенквисту – «F 111» (1965). Холодная война, начало войны во Вьетнаме и создание проекта самолета, который к концу разработки уже устарел, миллионы были потрачены зря, – эти события побудили художника к созданию коллажа, растянутого по всей комнате. На схему самолета наложены образы атомных взрывов, знаки беззаботного отдыха и бездумной жизни. По сути, коллаж обрастает коннотациями пессимизма, критики милитаристской политики и бездумной жизни обывателя.

Вообще поп-арт, опираясь на знаки, имиджи и образы рекламы и медиакультуры, модернизирует социальный институт искусства: музей необязателен, роль критики замещается рекламой, восприятие публики опосредовано медиа, становится важным то, что люди говорят об артефактах. Искусство как социальный институт опосредовано знаковой системой массовой культуры. Медиа определяют сеть конвенций, что считать эстетическим объектом, а что нет, и опосредуют общественное мнение (Бинкли, 1997. С. 299). Соответственно, быть художником – значит использовать художественные конвенции, чтобы индексировать вещь (Бинкли, 1997. С. 309). Однако в рамках работы со знаками возникают социально актуальные темы, обозначающие политические события и созвучные протестным настроениям в обществе.

*Символическое потребление и обмен ролями.* Формирование информационного общества и ситуация постмодерна в культуре приводят к росту значения массовых коммуникаций, разочарованию в миро-

устроительных проектах, засилью знаковых систем и пересмотру понятия культуры. Постмодерн формируется, когда мы перестаем верить в модерн, когда «порядок и здравый смысл, моральное совершенство и просвещенность перестали быть общими для всех нас высшими ценностями» (Харт, 2006. С. 34). Культура, понятая как текст, толкуется предельно широко – как гетерономное сплетение знаков, языковых практик и экстралингвистических факторов, культурных кодов и нарративов, намеков, следов, прививок, жестов, сигналов и пр. В зону текста культуры включаются не только вербальные тексты, но и видеокоды – языки живописи, архитектуры, рекламы, кино, языки техносреды и массовых коммуникаций. В таком тексте дезавуируется историческое время и создается воображаемый континуум, в котором исторические реалии играют роль цитат и декораций. Зачастую текст культуры предстает амальгамой философских, религиозных и художественных текстов, научных данных и вымысла народной фантазии. Тотальный текст эклектичен, в нем утрачивается иерархия ценностей, стираются различия между аутентичной и репродуцированной реальностью: «Эклектизм – нулевой градус современной культуры: по радио слушают регги, в кино смотрят вестерн, на ленч идут в закусочную Макдоналдс, на обед – в ресторан с местной кухней, употребляют парижские духи в Токио и носят одежды в стиле ретро в Гонконге, знание используется для телевизионных игр» (Лиотар, 1994. С. 63).

В условиях тотального текста, в котором уже «все сказано», роль автора нивелируется. Художник не может сказать ничего нового, он может только цитировать и иронизировать. Автор – лишь фигура, с помощью которой маркируется способ распространения смысла (Фуко, 1996. С. 7–46). Зато непрофессионалы и публика могут на себя взять функции творца культурных событий, особенно в таких направлениях, как хеппенинг, performance, mixed-media, body art. В мире искусства получают известность люди, не имеющие художественного образования, – Н. Шеффер, Р. Серра, И. Кляйн, Ж. Тэнгли, Н. де Сен-Фаль. На место музея, театра, концертного зала приходит контекст культуры – улица или площадь, ландшафт природы, интерьер заброшенного завода или офисного здания, крыша небоскреба или подиум фешен-шоу. Примером могут быть перформансы, флешмобы и инсталляции: в природе – С. Туник «Духи пустыни» (2007), в урбанистической среде – «Мечты Амстердама» (2007), в концертном зале Академического театра в Брюгге (2005), при открытии фестиваля Мюнхенской оперы (2012), в вестибюле здания – В. Бикрофт «VB 50» (2002). Перформанс, хеппенинг, акция или инсталляция – это произве-

дение, исполняемое самими участниками и размещенное в окружающей среде, а не предмет созерцания, как в традиционном художественном институте. В перформансе задействованы массы людей, и подтекстом, на котором разворачивается событие, служит не улица или природный ландшафт, а информационные потоки медиа. Переизбыток информации является причиной исчезновения исторических событий, означаемого, медиа создают вокруг нас полную неуверенность, а массы под влиянием манипуляции не имеют своего мнения и служат причиной исчезновения индивида (Бодрийяр, 2017. С. 120–126). В инсценировках искусства с массами людей речь идет, по сути, о глубоком безразличии к принципу реальности и подмене действительности иллюзией коллективного действия: радостью соучастия в имморальном акте, преодолением отчуждения в группе, сопереживанием и сотворчеством, общим мнением, противоречащим толерантности западного общества.

Главный вопрос статуса произведения в контексте – это проблема извлечения смысла среди стертых фраз, общих мест, шаблонов и банальностей. Смысл – то, что образуется на грани высказывания в случае подрыва «общего места» или «общего мнения». Смысл может быть только маргинальным, дарование смысла происходит в области, предшествующей всякому общезначимому и здравому смыслам (Делез, 1995. С. 103). Социальный смысл культурных инсценировок тысяч обнаженных людей в публичных местах – поиск идентификации (Ионин, 2004. С. 276–281). Ситуация постмодерна – это застревание между прошлым и будущим, утрата исторической перспективы, ситуация неясности, неопределенности, неустойчивости и отчуждения в повседневной жизни. Когда у большинства членов общества утрачены идентификация и собственный социальный интерес, тогда начинаются выработка нового поведенческого кода путем освоения новых пространств, за пределами прежних частных мест искусства, и поиск новых культурных форм, в том числе за гранью символического. Показательны перформанс С. Туник «Индивидуальность в массе» (2014), фотоинсталляции К. Руге «Последний день перед Апокалипсисом» (2015), EverAfter (2011).

Особенностью искусства как социального института становится всеобщее втягивание в процесс купли-продажи, в оборот капитала. Человек потребляет культурные феномены символически, но оплачивает их фактически. Кинофильмы зачастую оцениваются не по художественным качествам, а по бюджету. Знаковые системы имманентны символическому обмену, благодаря постоянно возрастающей меновой



стоимости потребление становится самоцелью. *Animal laborans* никогда не тратит свое свободное время ни на что, кроме потребления, и чем больше ему будет оставлено времени, тем ненасытнее и опаснее станут его желания и его аппетит (Арендт, 2000. С. 126–171). Основной проблемой оказывается взаимодействие с вещами, которые непрерывно тестируют человека на факт его присутствия. Меркантильность пронизывает массовую культуру. Такой феномен авангарда, как *land-art*, становится реакцией на товарный статус произведения, ибо создаются сооружения, которые нельзя продать, – Р. Смитсон «Спиральная дамба» (1970), Кристо и Жан-Клод «Занавес. Колорадо» (1970–1972), «Окруженные острова. Бискайский залив» (1980–1983), Э. Роджерс «Каменный лабиринт. Непал» (2008).

Знаково-символическая реальность культуры и политическая тенденциозность в современных условиях ведут к замалчиванию преступлений и фабрикации событий как неких историй. Как правило, не просто устранение означавшего, а нарушение культурных табу и социальных норм поведения становится импульсом для того, чтобы объект или действие, предъявленные в качестве кандидата для восприятия, обрели статус произведения. Реакция авангарда – социально актуальные инсталляции и перформансы, противоречащие общепринятому мнению. Так, реакцией на бомбардировки Югославии является перформанс М. Абрамович «Балканское барокко» (1997), угроза смерти – Э. Гормли «Критическая масса», В. Бикрофт «Тихая смерть» (2011), проблема старости и болезни – Э. Кинхольц «Ожидание» (1965), «Государственная больница» (1966). Но, как правило, постмодернистское цитирование отсылает к мифу – А. Кифер «Осирис и Изида» (1985), «Верховная жрица» (1990). Акции в Вене Г. Нитча по закланию ягнят и «Дионис 69» (1969) – это насилие, которое нарушает нравственные нормы, отвергает религиозное ханжество и регламентированный образ жизни. Живой формат события в контексте культуры обретает коннотации страха, жестокости, животной радости, анархического буйства.

Перформанс, хеппенинг – это не репрезентация театрального спектакля, а действие, которое происходит между актерами и зрителями, допуская обмен ролями (Фишер-Лихте, 2015. С. 35–37). В противовес спектаклю и медиа физическое сопresутствие актеров и зрителей открывает понимание человека в перспективе новых социально-исторических аллюзий. Хотя смысл акций остается размытым, неясным и неопределенным. Социальная структура такой эстетической деятельности становится подвижной. Такова инсталляция в галерее

Tate Moderne А. Капура «Марсий» (2000). Громадное сооружение, напоминающее духовой инструмент, было размещено в вестибюле под перекрытием (152 м в длину и 35 м в высоту), основание «дудочки Марсия» служило задником сцены, на которой размещался оркестр. Помимо аллюзии мифа о состязании Марсия и Аполлона, коннотации создавались различными событиями – концертами. Постмодернистское цитирование образует массу маргинальных смыслов вокруг эстетического события. А публика в данном случае помещена внутрь произведения.

Итак, искусство как социальный институт – искусство возможного в контексте культуры. Смысл культурных инсценировок в ситуации постмодерна – поиск людьми идентификации, выработка нового социального интереса. В условиях информационного общества социальная структура эстетической деятельности становится подвижной – функцию произведения может исполнять сама публика, роль художника, режиссера или композитора допустима для непрофессионала, контекст произведения могут составить окружающая среда и массмедиа. Статус произведения могут получить объект, конструкция или акция путем устранения означающего и нового означивания артефакта или перформанса за счет знаково-символического контекста культуры. Манипуляция, провокация или действие, нарушающие культурные табу и социальные нормы, становятся истоком творчества, понятым как подвижная социальная структура с негативным центром.

#### Литература

- Аберкомби Н., Хилл С., Тернер Б.* Социологический словарь. Казань, 1997. 620 с.  
*Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни. СПб., 2000. 437 с.  
*Батай Ж.* Невозможное // Ненависть к поэзии. М., 1999. 614 с.  
*Бинкли Т.* Против эстетики // Американская философия искусства. Екатеринбург; Бишкек, 1997. 302 с.  
*Бодрийяр Ж.* Фатальные стратегии. М., 2017. 288 с.  
*Данто А.* Язык, искусство и культура // Общество и культура. Ч. 2. М., 1988. 224 с.  
*Делез Ж.* Логика смысла. М., 1995. 472 с.  
*Дики Д.* Определяя искусство // Американская философия искусства. Екатеринбург; Бишкек, 1997. 302 с.

#### References

- Abercomby, N., Hill, S., Turner, B.* (1997). Sociological Dictionary. Kazan.  
*Arendt, H.* (2000). Vita activa, or on an active life. SPb.  
*Bataille, G.* (1999). Impossible. *Hatred of poetry*. M.  
*Binkley, T.* (1997). Against aesthetics. *Amerikanskaya filosofiya iskusstva*. Ekaterinburg; Bishkek.  
*Baudrillard, G.* (2017). Fatal strategies. M.  
*Danto, A.* (1988). Language, art and culture. *Obshchestvo i kul'tura*. Part 2. M.  
*Deleuze, G.* (1995). The logic of meaning. M.  
*Dickey, D.* (1997). Defining Art. *Amerikanskaya filosofiya iskusstva*. Ekaterinburg; Bishkek.

*Ионин Л.Г.* Социология культуры. М., 2004. 427 с.

*Лиотар Ж.Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ступени. 1994. № 2.

*Лукишин И.* Искусство как социальный институт. М., 1984. 64 с.

*Прозерский В.* Институционализм: радикальная переориентация эстетики // Очерки эстетики и философии искусства. М., 2013. 448 с.

*Салесл Р.* Молчание женского наслаждения // Кабинет: картины мира. II. СПб., 2001.

*Тцара Т.* Манифест дада 1918 // Альманах дада. М., 2000. 206 с.

*Тцара Т.* Прокламация без претензии // Дадаизм. Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002. 559 с.

*Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М., 2015. 376 с.

*Фуко М.* Что такое автор? // Воля к истине. М., 1996. 444 с.

*Харт К.* Постмодернизм. М., 2006. 272 с.

*Хренов Н.А.* Эстетика как социология искусства // Очерки эстетики и философии искусства. М., 2013. 448 с.

*Eaton M.M.* Art and Nonart. Cranbury. N.Y., 1983. P. 99–104.

*Margolis J.* Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities // The British Journal of Aesthetics. 1975. № 15.

*Ionin, L.G.* (2004). Sociology of culture. M.

*Lyotard, J.F.* (1994). The answer to the question: what is postmodern? *Stupeni*, 2. (in Russian).

*Lukshin, I.* (1984). Art as a social institution. M.

*Prozersky, V.* (2013). Institutionalism: Radical reorientation of aesthetics. *Ocherki estetiki i filosofii iskusstva*. M.

*Saleles, R.* (2001). Silence of female pleasure. *Kabinet: Kartiny mira. II*. SPb.

*Tzara, T.* (2000). Manifest Dada 1918. *Al'manakh dada*. M.

*Tzara, T.* (2002). Proclamation without claim. *Dadaizm. Teksty, illyustratsii, dokumenty*. M.

*Fischer-Lichte, E.* (2015). Aesthetics of performativity. M.

*Foucault, M.* (1996). What is an author? *The will to truth*. M.

*Hart, K.* (2006). Postmodernism. M.

*Khrenov, N.A.* (2013). Aesthetics as a sociology of art. *Ocherki estetiki i filosofii iskusstva*. M.

*Eaton, M.M.* (1983). Art and Nonart. Cranbury. N.Y., 99-104.

*Margolis, J.* (1975). Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities. *The British Journal of Aesthetics*, 15.

**Поступила в редакцию**

**26 мая 2019 г.**