

Автономия живописи: от поля художественного производства к раме картины

*Наиль Фархатдинов**

Аннотация. В статье рассматривается ключевой вопрос социологии искусства — автономия искусства. Дается анализ истоков и обзор основных подходов к описанию этого процесса. В рамках парадигмы производства культуры автономия сводится к социальным условиям производства искусства и поэтому рассматривается в первую очередь как идеология определенных социальных групп. Обсуждаются ограничения этой парадигмы и пути их преодоления. Культурсоциологическая альтернатива, стремящаяся преодолеть редукционизм парадигмы производства, представлена теоретическими разработками и эмпирическими исследованиями Роберта Уиткина, предлагающего иное понимание автономии за счет пересмотра понятия эстетического и анализа антропологических характеристик человека.

Ключевые слова. Автономия, восприятие, современность, парадигма производства, Уиткин, Бурдье.

К концу XVIII столетия наука, мораль и искусство отделились друг от друга также и институционально — как сферы деятельности, в которых вопросы истины, вопросы справедливости и вопросы вкуса разрабатывались автономно, т. е. в аспекте своего специфического значения.

Юрген Хабермас,
«Философский дискурс о модерне»

...ни одна серьезная работа о взаимоотношениях искусства и общества не может обойти проблему масштабов и мер цивилизаций, а в этих цивилизациях — проблему функций и границ, соответствующих различным способностям духа и открывающихся в произведениях, среди которых произведения искусства образуют класс, не приводимый ни к одному другому.

Пьер Франкастель,
*«Фигура и место: визуальный порядок
в эпоху Кватроченто»*

В 2003 году в Музее и общественном центре имени А. Сахарова открылась выставка «Осторожно, религия!», экспонаты которой через несколько дней после открытия были уничтожены группой православных радикалов, выступивших против основ-

* **Фархатдинов Наиль Галимханович** — аспирант кафедры анализа социальных институтов факультета социологии ГУ-ВШЭ, стажер-исследователь Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ.
Email: farkhatdinov@gmail.com

© Фархатдинов Н., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

ного кураторского замысла. Оставим за скобками этико-правовую и художественную стороны события, ставшие предметами обсуждения в российской и зарубежной публицистике. Интересными с социологической точки зрения являются социальные условия, в рамках которых возможны подобные события. Вслед за Брюно Латуром их можно назвать войной образов [38]. Речь идет не столько о *нормативно* необходимых социальных условиях функционирования современного искусства в России или праве современного художника на высказывание о религии, сколько о конкретной, эмпирически фиксируемой форме автономии поля культурного производства, если говорить в терминологии Бурдье [26].

Пример выставки «Осторожно, религия!» может показаться утрированным, однако каждый раз при «столкновении с искусством» срабатывает механизм, запускающий различие между этой — в каком-то смысле сакральной¹ — сферой и повседневностью. Социально-историческое происхождение такого механизма и то, в каких формах он представлен в конкретной общественной ситуации, — вопрос эмпирического исследования. Теоретический же анализ, который мы предпримем, может стать дополнительным ресурсом для осмысления подобных событий и подспорьем для эмпирического анализа. Кроме того, обратившись к проблеме автономии искусства, мы надеемся раскрыть современные дискуссии в социологии искусства и культуры с новой стороны.

Считается, что искусство — это какой-то особенный источник эстетического опыта. Мы выделяем его из нашей обыденной жизни и наделяем смыслом (идет ли речь о посещении музея или походе в театр). Контакт с искусством рассматривается нами обособленно в потоке повседневных событий, а это, в свою очередь, является результатом определенного отношения к нему. Иначе говоря, для того чтобы увидеть искусство в его модернистской трактовке, нам необходима различительная способность, но *одновременно* искусство само по себе служит источником этих различений. Для его восприятия необходима определенная подготовка, наличие навыков и знания и — даже — специфическая форма *феноменологического эпохе* [20], задача которого — приостановить обыденное восприятие и заменить его восприятием иного характера и порядка реальности. Наслаждаться искусством можно лишь при условии «заключения в скобки» всего остального окружающего мира.

Искусство модернистской эпохи, до сих пор определяющее наши обыденные представления об искусстве, стремится, таким образом, к универсализации, к установлению статуса, который предполагает четкие границы между искусством и другими сферами. Эти границы формулируются в универсалистских категориях. Благодаря универсализму кажется, что такие формы искусства существовали всегда и везде, и в соответствии с этим выстраивались «наивные» романтические концепции искусства эссенциалистского толка (например, кантовское понимание).

Однако критическое отношение к подобному статусу и непосредственно развитие искусства в XX веке **вскрывают его относительный и исторический характер**. П. Бурдье пишет: «Множество ответов на вопрос о специфике произведения искусства,

¹ Под «искусством» и его особенностями, т. е. под его «сакральной» природой, мы имеем в виду исторически сложившееся представление, доминирующее в западной культуре. На наш взгляд, с критики этого представления и начинается социологический анализ искусства вообще.

предлагавшихся в разное время философами, интересно не столько тем, что большинство из них делает акцент на его нефункциональности, незаинтересованности, безвозмездности и т. п., сколько общим стремлением (за исключением, быть может, Витгенштейна) уловить его трансисторическую или внеисторическую сущность» [2, с. 17].

Стоит пояснить заявленный в заголовке акцент на живописи, который появляется при рассуждении в рамках культурсоциологической перспективы. Для парадигмы производства и потребления различия между искусствами не играет роли — их социальная организация не зависит от их специфики. Это основное следствие допущений, на которых держится парадигма. Культурсоциология, представленная Уиткиным, напротив, рассматривает искусства с точки зрения их способности мобилизовать то или иное чувство восприятия. В этой связи мы обращаемся к живописи и демонстрируем различные подходы именно на этом искусстве, которое в модернистской трактовке является чуть ли не главным из всех искусств. Кроме того, пример живописи удачен и с точки зрения того, что именно живопись стала частью т. н. высокой культуры.

Предварительные замечания: что и как исследовать в искусстве?

Социология искусства, как и любая область социологического знания, формируется вокруг определенного круга проблем. В классической социологии эти проблемы поставлены в самом общем виде — классика дает ответы на вопросы: *что* исследовать и *каким образом* подходить к предмету исследования.

То, с чего начинается исследование — с предмета или с подхода, — определяет его «идеологию». Условно можно выделить две позиции. Первая ориентирована на реальность, вторая — на способ, при помощи которого исследователь получает доступ к реальности. Однако в первом случае мы не можем напрямую, т. е. непосредственно, обратиться к реальности, ведь даже элементарное наблюдение невозможно без различения. Мы используем какие-то — в данном случае неотрефлексированные, основанные на обыденных интуициях — различия. Для того чтобы подвергнуть их рефлексии, необходимо, на наш взгляд, занять вторую позицию и начать с теоретических вопросов, которые позволяют выделить и предметную сферу.

Исторически сложилось так, что ответ на первый вопрос затрагивает события и процессы, которые связывают с переходом от традиционного типа общества к его современному состоянию (общая экспозиция проблемы и обстоятельное описание противоречивого характера современного человека, как его видит классика социологии, представлены в [17]). Призыв объяснять социальные явления посредством явлений аналогичного порядка, в свою очередь, стал одним из ответов на второй вопрос.

Можно сказать, что *объяснительные модели перехода к современности* и составляют определенную ключевую проблематику социологии. О чем бы ни шла речь, социолог ограничивает (или ограничивал до последнего времени в связи с интересом к постсовременности) свой интерес становлением современности.

Социология искусства не обходит вниманием обе проблемы. И *проблема метода*, и *проблема зарождения современных форм искусства* составляют ядро этой сферы

знания в разных пропорциях в зависимости от эпохи и исследовательской «идеологии». Так, в социально-исторических исследованиях музыки Тия Денора отмечает, что ценность анализа событий прошлого состоит как раз в возможности восстановить истоки наших музыкальных представлений и привычек, а это способствует более глубокому пониманию мира, в котором мы живем [30]². Используемая ею методология во многом определяется предметом исследования. Другим примером является исследование социальной среды, в которой формировалось движение импрессионистов во Франции. Анализ позволил Харрисону и Синтии Уайт обнаружить предпосылки рыночной ситуации искусства, т. е. институциональной «среды», в которой искусство пребывает в последнее время [46]. Уайты подошли к исследованию с точки зрения доминировавшего институционально-организационного подхода.

В случае социальной науки об искусстве ситуация также определяется спецификой объекта исследования: «В отличие от науки, для которой разложение чувственно данного, разъятие целостности явления — условия проникновения в сущность вещи, постижение ее закона, ее внутренней структуры, *искусство* ни на мгновение не может отвлечься от самой чувственной формы явления, от его непосредственной данности, от его являемости, так как именно с ним связана специфика искусства» [3, с. 126]³. Сложность, возникающая с социальной наукой об искусстве, может быть продемонстрирована через обращение к идее рациональности, лежащей в основе научного знания. Искусство с точки зрения позитивистских и экономических представлений о рациональности (которые оперируют такими процедурами, как «разложение», «разъятие», т. е. методами, основанными на анализе) не вписывается в сферу явлений, доступных познанию, поскольку в рамках этой исследовательской программы искусства чаще рассматриваются как явления субъективные и не поддающиеся фиксации (рациональными) методами науки⁴ [43]. В этом случае неизбежно «эпистемическое насилие» в форме рационализации. Как следствие, возникает конструкция предмета исследования, имеющая мало общего с социальной реальностью [искусства].

Со временем ситуация изменилась. В пике рассуждениям об индустриализации, урбанизации, глобализации и рационализации появились убедительные концепции, утверждающие наличие нерационального, т. е. неинтеллектуалистского и некалькулируемого, а, например, эстетического измерения в нашей жизни [33]. Эти концепции, с разной степенью агрессии и теоретической последовательности атаковавшие дискурсы о глобализации и модернизации, по сути предлагали либо антимодернистские (консервативные), либо постмодернистские (левого толка) картины мира. Сейчас уже нельзя утверждать, что в социальной науке господствует какая-то определенная модель рациональности (если не сказать больше: рациональность уходит на перифе-

² Реферат этой статьи см. в данном номере.

³ «Наивное созерцание и фантазия художника, народная вера и вдохновенная поэзия придают явлениям живость; их искусно-деятельной силе, а именно силе вымысла, причастна и наука. Но наука же и умерщвляет живое, чтобы постичь его отношения и взаимосвязи; все состояния и силы она обращает в процессы движения, всякое движение сводит к количеству проделанной работы, то есть затраченной рабочей силы или энергии, чтобы постичь все процессы как однородные и соизмерить их друг с другом, коль скоро они в равной степени могут друг в друга превращаться» [14, с. 14].

⁴ В основе идеала научности здесь лежит естественно-научная модель.

рию внимания социологов). Это открывает определенные возможности и для социологии искусства, однако само «эпистемическое напряжение» сохраняется. Благодаря идее рациональности (как бы ее ни определяли и ни конструировали) построение социологического знания об искусстве становится парадоксальным: необходимо либо уточнять понятие рациональности, либо искать новые критерии научности⁵. И это, безусловно, теоретическая работа по конструированию предмета исследования, которую необходимо проделать.

Взросший в последнее время интерес в области социологии культуры к проблемам теоретического характера — имеется в виду появление культурсоциологии [23] — затрагивает и эти проблемы, предлагая рассматривать искусство (и культуру в целом) как самостоятельное образование, в объяснении и описании которого исследователи должны отказаться от обращения к «потусторонним» факторам. Джефффри Александер, один из лидеров культурсоциологического движения в США [32, p. 5], определяет эту проблему как проблему автономии культуры, понимаемой с точки зрения аналитических возможностей социальной науки о культуре [1]. Так, об автономии заходит речь, когда возникает необходимость разграничить сильные и слабые программы социологии культуры. Обвинения в редукционизме, к которым сводится критическая часть программы Александера и Смита [23], дополняются предложением рассматривать культуру как относительно автономное, т. е. нередуцируемое ни к социальным, ни к экономическим условиям и структурам образование или измерение любых явлений. Относительный характер автономии восходит к различению аналитической и реальной форм культурной автономии, введенному Анной Кейн [36]. Если коротко воспроизвести суть ее аргумента на примере социологии искусства, то он выглядит следующим образом. Социологи искусства в основном заняты исследованием того, как искусство, будучи встроенным в социальные и экономические структуры общества, представляет собой специфическое образование (по Кейн, это реальные исторически обусловленные формы автономии), тогда как искусство как таковое, т. е. как особая реальность, оставалось в тени. Относительный характер формируется именно за счет присутствия реальной и аналитических форм автономии в конкретном культурном анализе.

Становление современности, переход от традиционных форм существования человека к современным мы рассматриваем как процесс дифференциации [22], результатом которого являются такие модернистские образования, как наука, современное хозяйство, религиозные институты и др. Вслед за Луманом [39] и многими другими мы исходим из того, что структура современного общества приводит к оформлению т. н. аутопоэтических образований⁶. Отметим, что Луман не трактует автономию как

⁵ Наука и искусство, к которым мы привыкли, также появились в результате процессов модернизации. Именно в современности стало возможным различать науки и искусства. В этом смысле можно наблюдать попытку разума, воплощенного в институтах науки (не только социальной), захватить территорию, традиционно принадлежавшую чувствам, т. е. искусству. Эти процессы впоследствии сказались на развитии и науки, и искусства и привели, в частности, к появлению симбиотических образований (например, science art).

⁶ О Лумане, непосредственно занимавшимся искусством и встроившим его в свой концептуальный ряд, представители социологии искусства практически не упоминают, хотя у концептуальных ху-

изолированность и независимость, для него искусство автономно *в рамках* общества. И только общество может сделать искусство автономным [39].

Современность отличается от традиционного состояния тем, что все выше названные области становятся ограниченными пространствами действия определенных принципов и логик, что позволяет говорить в каком-то смысле об их независимости и автономии. Аналогично можно рассуждать и применительно к искусству. Будучи подверженным религиозным и идеологическим влияниям, искусство не существует до определенного момента как таковое, оно находится в диффузном состоянии, его границы размыты, а его функция исключительно религиозная или идеологическая. Современность возводит здание современного искусства на основе принципа *l'art pour l'art*. Отныне ни религия, ни экономика, ни любая другая сфера не могут претендовать на аутентичные суждения об искусстве. Социология искусства, таким образом, занимается анализом того, как социально организована реальная автономия искусства.

Социологию искусства нельзя отнести ни к искусствознанию, ни к истории искусства, ни к философии искусства⁷, хотя эти дисциплины активно используют социологический подход при анализе искусства, а к ресурсу некоторых из них обращаются, в свою очередь, социологи. На наш взгляд, дифференциация и автономизация искусства и есть универсальная и специфичная проблематика дисциплины. Классическая социология предложила описывать контекст процессов дифференциации искусства в виде дискурса о модерне.

Объективация культуры: истоки автономии

Дискурс о модерне, строящийся вокруг дихотомий «традиционное/современное», «общность/общество», «механическая солидарность/органическая солидарность», предполагает наличие двух состояний и переход от одного к другому. Классическая социология в общем виде фиксирует этот переход, обращаясь к проблемам формирования капиталистических форм хозяйства, разделения труда, интеллектуализации, формирования урбанизированной культуры и т. д. [35]. Так или иначе, классики диагностируют современное состояние как фрагментарное и дифференцированное, т. е. как процесс институционального образования сфер (смысла), существующих по собственным правилам и законам, друг к другу несводимым. Традиционное же общество, наоборот, определяется ими как целостностное, органичное и неразрывное. В этой — порой критической (консервативно или прогрессистки настроенной) — «диагностике» современного общества мы остановимся исключительно на проблемах искусства и культуры, а для этого обратимся к работам Георга Зиммеля.

Вкратце аргумент Зиммеля таков. Культура *должна* развивать духовную сторону субъекта. Однако в современном мире она перестает выполнять эту функцию по при-

дожников его идеи пользовались популярностью. Среди работ, в которых происходит «включение» Лумана в контекст социологии искусства, можно отметить статью Р. Лаэрманса [37].

⁷ «...классической может быть названа наука, конституирующаяся через обоснование своей суверенности, независимости устанавливаемых в ней положений от положений других наук или иных областей знания, в каких бы формах они ни выступали» [16, с. 242].

чине ее автономного характера по отношению к субъекту. Автономизация приводит к тому, что элементы культуры организуются сообразно своей собственной логике.

По Зиммелю [8], каждая вещь дана нашему восприятию в рамках двух независимых порядков. Это прежде всего порядок естественно-научный, или природный, «основу которого составляет предпосылка о единстве сущности как носителя всего многообразия их свойств: равенство перед законом природы, постоянство сумм вещества и энергии, преобразование друг в друга самых разных явлений примиряют их на первый взгляд удаленность друг от друга, превращая ее в совершенное родство, в равноправие всех» [8, с. 315]. Ему противопоставлен порядок ценностей, который организован иначе. Противопоставляя эти два порядка, Зиммель указывает на их связь. По его словам, «выше ценности и действительности расположено то, что обще им обоим: содержания — то, что Платон в конечном счете подразумевал под «идеями» [8, с. 320]. И далее: «Действительность и ценность — как бы два различных языка, на которых логически взаимосвязанные содержания мира, значимые в его идеальном единстве, как говорят, его „что“, делаются понятными единой душе — или же языки, на которых может выразить себя душа как чистый, еще вне этой противоположности находящийся образ этих содержаний» [8, с. 320]. Зиммель, таким образом, говорит о том, что и природный, и ценностный характер вещи — это определенные формы реализации идеи, которую, в свою очередь, можно познать или оценить.

В ценностном порядке равноправие всех вещей отсутствует, и существует иерархическая структура порядка. «То, что предметы, мысли, события ценны, совершенно нельзя прочесть по их чисто естественному существованию, а их порядок, согласно ценностям, сильнее всего отклоняется от порядка естественного» [8, с. 315]. Итак, каждая вещь представлена двояко: с точки зрения природы и с точки зрения ценности. Зиммель акцентирует произвольность этих порядков: «отношение между ними абсолютно случайно». Как происходит отнесение к ценности, если мир природный, и мир ценностный друг с другом не пересекаются? «За природой, — утверждает Зиммель, — как механической каузальностью [мы] отрицаем здесь только предметное, содержательное значение ценностного представления, в то время как душевный процесс, делающий это содержание фактом нашего сознания, все равно принадлежит природе» [8, с. 316–317]. Антропологический ответ Зиммеля состоит в том, что само стремление оценивать вещи располагается в природе.

Далее Зиммель указывает, что источником ценности является субъективность. Субъективность, которую он связывает с ценностью, отлична от субъективности, которая соотносима с бытием. Последняя позволяет нам сделать вывод о том, что мир «есть „мое представление“». Субъективность же, которая важна в перспективе рассмотрения ценности, наделяет ценностью объекты, независимо от источника их происхождения. «Иными словами, субъект, объемлющий все объекты, есть иной, чем тот, который противопоставляет себя им, та субъективность, которую ценность разделяет со всеми объектами, при этом вообще не учитывается» [8, с. 321].

«Основанием оценки [может служить] только субъект с его нормальными или совершенно особенными, постоянными или меняющимися настроениями и способами реагирования» [8, с. 321]. Различие между субъектом и объектом Зиммель трактует как результат «осознания субъектности», которое само по себе уже есть объектива-

ция. «С тех пор как человек стал говорить о себе Я, превратился в объект, себя самого превосходящий и себе противопоставленный, с тех пор посредством такой формы нашей души объекты, ее наполняющие, оказываются собранными в единый центр — с этих самых пор из этой формы должен был произрасти идеал того, чтобы все это, связанное с серединой точкой, было также еще и единством, замкнутым в себе и потому самодостаточным целым» [7, с. 463].

В «Понятии и трагедии культуры» Зиммель отмечает, что человек не может быть включен в «естественную мировую заданность» так же, как зверь, поскольку он «противопоставляет себя ей, требуя и борясь, одолевая ее и будучи одолеваем ею» [7, с. 445]. Но простой факт обращения с каким-либо предметом еще не означает разрыва «наивно-практического единства» субъекта и объекта, так как для установления разрыва необходим факт осознания предметного обращения и собственного Я. Как отмечает Зиммель, «[в] развитой эмпирической жизни готовый предмет сначала предстоит нам и только затем оказывается вождеден». Иначе говоря, природный порядок предшествует ценностному. И здесь Зиммель вплотную подходит к природе ценности: «Возникающий таким образом объект, характеризующий дистанцией по отношению к субъекту, чье вождедение равно фиксирует эту дистанцию и стремится преодолеть ее, — [такой объект] мы называем ценностью» [8, с. 326]. Как следствие, субъект-объектное различие лежит в основе возможности ценности как таковой⁸, а объективация с незначительными оговорками представляет собой присвоение чему-либо места в ценностном порядке. В отношении денег как предмета исследования Зиммель говорит: «Техническая форма хозяйственного общения создает [настоящее] царство ценностей, которое в большей или меньшей степени совершенно оторвалось от своего субъективно-личностного базиса».

Аналогичным образом устроена культура, проявляющая себя в той мере, в какой это возможно для души. К культуре Зиммель относит лишь те порождения духа, которые способствуют развитию уже имеющегося в душе. «Мы все еще некультурны, когда создали себе то или иное знание или умение, и становимся культурными лишь тогда, когда все они поставлены на службу развития этой связанной с ними, однако ни в коем случае с ними не совпадающей центральной душевной инстанции» [7, с. 447]. «Культивированная» груша, о которой он говорит в другом месте [6], начинает приносить съедобные плоды, но для этого в самой груше необходимы условия, которые позволяют осуществить культивацию. Иными словами, ее естественное состояние не должно оказывать противодействия культивации. И *differentia specifica* человека состоит в том, что только он способен к «самокультивации».

Условиями культивации являются, во-первых, наличные душевные возможности и, во-вторых, их развитие за счет внешне привнесенного движения. В результате это-

⁸ Впрочем, по Зиммелю, не везде, где есть различие субъекта и объекта, возникает ценность. Он приводит пример: «Если мужчину может удовлетворить любая баба без индивидуального выбора; если он ест все, что только может прожевать и переварить; если спит он на любой койке, если его культурные потребности можно удовлетворить самым простым, одной лишь природой предлагаемым материалом — то его практическое сознание еще совершенно субъективно, оно наполнено исключительно собственным состоянием субъекта, его возбуждениями и успокоениями, а интерес к вещам ограничивается тем, что они суть непосредственные причины этих действий» [8, с. 331].

го «культурного процесса происходит объективация духа. Ценность, соотносимая с предметами культуры (например, с произведениями искусства, с техническими или научными изобретениями), не нуждается в субъективации, поскольку сама культура не принадлежит природному порядку. Культура прошла процесс оформления и дифференциации. «Выражения» культуры в конечном счете уже не выполняют свою подлинную функцию и не способствуют развитию души и совершенствованию субъекта, а начинают функционировать по своим собственным объективным правилам и логикам, которые могут быть также чужды духовному росту человека. «Выражения» культуры (или формы) в дальнейшем вновь воспринимаются через субъективный дух, повторяя, таким образом, круг, но воспринимаются они уже не как обладающие функцией совершенствования духа, а именно как автономные и независимые образования [5, с. 490]. Старые и новые формы культуры находятся в состоянии вечной борьбы. И, согласно Зиммелю, в начале XX века борьба трансформируется. Теперь не новые формы стремятся заместить старые, а сама жизнь претендует заменить всякое оформленное ее выражение.

Рассуждения Зиммеля достаточно общие для всей социологической традиции XX века. Диагностику, при помощи которой он описывает современное общество, можно встретить и в несколько другой, но исторически родственной традиции. Речь идет о неомарксизме Георга Лукача, стремившегося сочетать критическую марксистскую направленность и рассуждения «буржуазных философов». Критическая теория составила фундамент влиятельной в наше время парадигмы производства в исследованиях культуры (*production of culture perspective*) [15; 41; 42]. В рамках этой парадигмы проблема автономии также получила свое аутентичное социологическое описание. Более того, именно проблема автономии культуры и искусств делает искусства и явления культуры объектами социологического анализа, поскольку они приобретают не только социальный характер, но и предметное, видимое воплощение, которое можно зафиксировать и исследовать.

Парадигма производства культуры: П. Бурдье и автономия художественного поля

Парадигма производства культуры — это совокупность теоретических и методологических подходов, основывающих свои описания и объяснения на метафоре производства по отношению к культуре. В рамках парадигмы выделяются несколько основных исследовательских подходов. Прежде всего это американская ветвь, представленная исследованиями Ричарда Петерсона, основоположника парадигмы [40; 41], а также исследованиями Говарда Беккера [25]. Во вторую очередь — это работы Пьера Бурдье [27; 28]. Из всей пестрой палитры концепций, которые вслед за многими авторами (например, [42]) можно объединить под общим заголовком «парадигма производства», мы обращаемся к работам Пьера Бурдье. Упомянутый Г. Беккер, Х. Уайт и другие исследователи, работающие в русле этой парадигмы, также исходят из идеи автономии искусства. Они предполагают, что об искусстве, как и о других сферах общества, можно говорить как об определенных формах деятельности. «Устройство» культуры (религии, науки, институтов образования и т. д.) — основной

предмет исследования в рамках этой парадигмы. Для того чтобы была возможность сконструировать предмет исследования в рамках парадигмы производства, недостаточно институциональных преобразований, затронувших всю человеческую жизнь. Необходимо возникновение в области культуры явлений, сопоставимых с явлениями промышленного производства. Иначе говоря, искусство должно было принять какие-то организационно-индустриальные формы, чтобы запустить в действие парадигму производства. Эти процессы — индустриализацию и комодификацию — фиксируют многие социологи первой половины XX века. В условиях капиталистического общества искусство как предмет социологического изучения воплощается в форме индустрии или комплекса производственно-потребительских отношений, в которых существенную роль играют также отношения распределения (например, рыночные). Ответом на индустриализацию и коммерциализацию становятся иерархизация искусства и выделение т.н. элитарного искусства и массовой культуры. Примером исследования исторической ситуации, в которой элита осуществляла поиск организационной формы этой иерархии, является анализ Полом Димаджио социальных условий возникновения Музея изобразительных искусств и Симфонического оркестра в Бостоне [31].

Как и любая социологически фундированная социальная критика искусства, критика Бурдье направлена на доминирующие представления в области истории и философии искусства. Эти области являются дискурсами, возникшими как составные части автономного поля живописи. Действительно, это особый язык, который определяет и структурирует отношение к тем или иным художникам и произведениям искусства (например, через жанры, стили или суждения вкуса и т.д.). В центре этих дискурсов находится фигура художника, которая подобно фигуре веберовского предпринимателя [34] также является изобретением современности и результатом констелляции ряда факторов. «Одновременно, в соответствии с той же логикой, художественный язык есть способ говорить о самой живописи и живописной технике, используя приспособленные для этого слова, часто пары прилагательных, позволяющие рассказывать об искусстве (*manifattura*) и даже об особенной манере художника, которая получает свое социальное существование благодаря наименованию. Подобно этому, дискурс прославления, особенно жизнеописание, играет решающую роль, и не столько тем, что биография рассказывает о художнике и его работе, сколько тем, что она делает из него памятный персонаж, столь же достойный исторического повествования, как и государственные деятели и поэты» [2, с. 22]. Возможность отделить эстетическую ценность от цены произведения составляет фундамент автономии поля художественного производства. Но как и в других работах Бурдье, речь не идет о том, что дискурс всецело определяет ситуацию в поле. Поле как совокупность позиций и агентов, их занимающих, выступает источником всех определений искусства: «По мере становления поля как такового, „субъектом“ производства художественного объекта, его ценности и смысла, становится не единичный производитель объекта в его материальности, а совокупность агентов, производящих объекты, считающиеся художественными» [2, с. 23]. Автономное состояние побуждает агентов черпать ресурсы для конструирования языка и собственных позиций исключительно из внутренних источников. Это приводит к замыканию поля и появлению чет-

ких институциональных границ. В развитых позднекапиталистических обществах границы принимают реифицированные формы организаций и индустрий. Одним из следствий зарождения автономного поля является формалистская концепция искусства, получившая свою крайнюю формулировку «искусство ради искусства». Это чистый взгляд, которому изоморфна потребительская установка любителя искусства: «„Чистый“ взгляд подобен „чистой“ живописи, необходимым коррелятом которой он является. „Чистая“ живопись, как заметил Золя о Мане, создана, чтобы ее воспринимали в себе и ради нее самой как живопись, как игру форм, тонов и цветов, а не как дискурс (*ut poesis*), т. е. независимо от любых отсылок к внешним, трансцендентным значениям. В силу этого „чистый“ взгляд является результатом процесса очищения, этого действительного анализа сущности, производимого самой историей в ходе последовательных революций, которые, как в случае религиозного поля, свершаются под лозунгом возвращения к началам начал (самое чистое определение для подобного жанра) и каждый раз приводят авангард к противостоянию ортодоксии» [2, с. 26].

Культурсоциологическая критика рассматривает подход Бурдье, как и другие исследования в рамках парадигмы производства и потребления, как «слабую программу» социологии культуры [23]. Слабость заключается в том, что, несмотря на ценные теоретические ходы в концептуализации автономии и ее социальной локализации, при попытке избежать «теоретической бедности» [11], источником которой являются эссенциалистские определения искусства, подход впадает в редукционистскую крайность. Автономное поле создает иллюзию универсальности, действующей и функционирующей, пока тот или иной агент находится в рамках «юрисдикции» этого поля. Как показывают исследования Бурдье, стоит только занять рефлексивную позицию и обнаружить условия этой универсальности, как иллюзия приобретает определяющие ее конкретно-социальные источники. Подобный формальный подход применим практически ко всем сферам человеческой жизни и также стремится создать иллюзию универсализма. Критикуя универсальность формалистской эстетики, Бурдье предлагает универсализм социологистского формализма, который сфокусирован на каузальных отношениях, способствующих автономии. Автономия в таком случае рассматривается как исторически относительное состояние универсальности, чья стабильность опосредована политической или экономической логикой, поскольку, как сказал бы Луман, исключение экономической логики из сферы эстетики есть включение исключенного. На уровне языка описания Бурдье не может избежать уподобления поля искусства полю экономики, и в этом ограниченность его подхода. Более того, в силу убежденности Бурдье в том, что основу любого поля составляет конфликт и борьба за ресурсы, описание принимает острый социально-политический характер. Так или иначе, но любая социология искусства в этом случае смещается в сторону *причиняющих* факторов и условий возможности автономии. Любая социологизация в таком ключе (при постановке вопроса в духе Бурдье) сужает социологический интерес до организации мира искусства, профессиональных сообществ, культурной политики и рынка искусства.

Рама картины: автономия взгляда

Автономия живописи, для изучения условий которой социология искусства Бурдье имеет необходимый инструментарий, является относительной и фиктивной. Об этом говорит вся социология искусства, оказавшаяся на протяжении всей своей истории под давлением метафоры производства. Социальная задача такой социологии заключается в доказательстве иллюзорности автономии, демистификации искусства и в далекой перспективе — в однозначном решении проблемы его общедоступности. Согласно этому пониманию, все общественные изменения отражаются на искусстве, поскольку, как считают влиятельные социологи-теоретики, экономические и политические (в совокупности исторические в марксистском смысле) условия составляют реальность более фундаментальную, нежели культурная или эстетическая. Таким образом, искусство, как и культура в целом, рассматривается как отражение этих фундаментальных реальностей.

Однако возможна обратная позиция, которая акцентирует причиняющую и упорядочивающую роль искусства, которое рассматривается не только как результат исторического процесса, но и как источник форм социальности. Отношения между искусством и обществом, согласно этой позиции, нельзя рассматривать как односторонне определенные, искусство и общество находятся в более сложных отношениях. На это принципиально иное понимание автономии мы и будем опираться в следующих рассуждениях. Мы исходим из того, что автономия живописи не только предполагает автономию смысла и эстетической сферы или институционализацию фигуры художника (до профессиональных видов деятельности), но и проявляется и в произведениях искусства. Так, мы можем говорить, что институционализации сопутствовали стилистические трансформации (например, зарождению импрессионизма — институционализация рыночных отношений и акцент на формалистских концепциях). Основывая свою позицию на таких допущениях, вновь обратимся к Зиммелю и к его эссе о стиле и раме картины.

Для Зиммеля стиль — это прежде всего стиль функциональных объектов. Объекты уже содержат в себе цель и «схему» их применения в нашей повседневной жизни. Суть объекта утверждается через его функциональность. «Стул существует таким образом, что на нем можно сидеть, бокал — что его можно наполнить вином и взять в руку...» [44, р. 214]. Функциональная вещь (которая не имеет отношения к искусству) может обладать стилем. Это вещь, чье назначение может быть выполнено иной вещью подобного же рода [8]. Произведения искусства, напротив, не обладают какой-то «вписанной» целью и, как следствие, представляют собой мир, отсылающий только к самим себе. Произведение искусства также может быть выдержано в рамках какого-то стиля, который обращен к какой-то индивидуальности. Стиль того или иного произведения обращен «внутрь» картины, и произведение искусства таким образом сохраняет целостность. По Зиммелю, эта целостность, поддерживаемая за счет стиля, составляет природу произведений искусства.

Целостность произведения искусства, а именно картины, достигается не только за счет направленности самого произведения внутрь себя, но и за счет промежуточных элементов между различными мирами. В частности, Зиммель рассуждает о таких

«посредниках»: ручка вазы [5] и рама картины [4]. Опосредующие элементы должны быть, с одной стороны, вписаны во внешний мир, с другой же стороны, соответствовать внутреннему устройству искусства. В этом проявляется их двойственность. Внутреннее устройство картины — это устройство того пространства, которое окружено рамой картины. Если речь заходит об автономии живописи, т.е. ее неподчинении какому-либо посюстороннему с точки зрения искусства порядку, то мы должны говорить о пространстве, помещенном внутрь рамы. Иными словами, утверждение автономии — это процесс оформления границ, которые пространственно различают один мир от другого. Если на уровне социальной организации искусства возникают институциональные формы (профессия художника, рынок, патронаж), то на уровне восприятия конкретного произведения в этой перспективе можно вести речь об оформлении самого объекта, о его отделении от фона.

За счет того, что живопись предполагает отображение того, что доступно осязанию в форме, доступной лишь созерцанию, она отлична от реальности: «...пространство внутри картины представляет собой совершенно иной образ, чем то, реальное, в котором мы живем. Ибо если к предмету внутри этого пространства можно прикоснуться, то на картине его можно только созерцать» [5, с. 43].

Зиммель следует той же логике, когда говорит о том, в чем состоит задача актера. «Действительность — метафизическая категория, которая не может быть разложена на чувственные впечатления: содержание, которому драматург придал форму драмы, имеет совсем иное значение под категорией чувственного образования, чем оно имело бы, переходя в действительность. Актер придает чувственность драме, но не осуществляет ее...» [4, с. 293]. Живопись, если переносить на нее аналогичные рассуждения, не является реальностью, художник лишь придает ей (зрительную) чувственность, используя имеющиеся технические средства (не только кисти, холст или краски, но и представления о перспективе, тени, светотени). Живопись должна передать интенцию жизни, создав новый мир, который будет иметь «след» действительности, но не быть ей тождественным, и живописец актуализирует посредством техники этот след, т.е. здесь в разрыве появляется проблема взгляда, который требуется для восприятия, иначе говоря, определенная форма чувственности. Осязаемое лишается своего статуса и трансформируется в исключительно зримое. Техника живописи воплощает «чувственность взгляда», а картины становятся буквально воплощением [embodiment] взгляда. Объекты, размещенные в осязаемом пространстве, оказываются «проекциями» в другом пространстве, устроенном совершенно иначе, нежели то, что мы осязаем. И это становится вероятным благодаря определенной возможности зрения (например, допущения перспективы и т.д.).

Одним из механизмов подобной трансформации является рама картины. Логика Зиммеля выглядит следующим образом: 1) произведения искусства представляют собой целостности; 2) поскольку целостность задает границы и одновременно в них нуждается, граница не только отделяет фон или экспозиционное пространство от картины, но и определяет дистанцию между зрителем и картиной; 3) эстетическое наслаждение и ценность произведения возникают как возможность дистанции зрителя. Следовательно, основная функция рамы картины двояка: с одной стороны, направить взгляд внутрь пространства картины (т.е. указать, на что смотреть), с другой

же стороны, за счет этого «насилия» обозначить основание ценности произведения искусства.

Роберт Уиткин: социальная история восприятия искусства

Примером исследования восприятия живописи в близкой к этой перспективе является книга Роберта Уиткина «Искусство и социальная структура» [52]. Уиткин исследует чувственную природу искусства через сопоставление различных систем восприятия. В своих работах [47; 51; 52; 53] он предлагает «новое» понимание процесса смены стилей. Смена стиля — это художественная революция, объяснять которую исключительно технологическими изменениями нельзя, поскольку всякому техническому изменению обычно предшествуют смысловые и дискурсивные трансформации. Например, изобретению современной перспективы как способа перевода трехмерного пространства на плоскость предшествовали трансформации представлений о пространстве, о которых подробно говорит Эрвин Панофский в работе о перспективе [12]. «Если же зрительное восприятие эпохи определяется представлением о пространстве в соответствии со строгой линейной перспективой, то ей приходится заново открывать кривизну нашего, так сказать, сфероидального видимого мира. Однако существовало время, привыкшее видеть в перспективе, хотя и не линейной, для которого эта кривизна осознавалась чем-то само собой разумеющимся, а именно — античность» [12, с. 38–39]. Смена стилей, таким образом, тесно взаимосвязана со сменой доминирующих форм и систем восприятия, основанных на различных чувствах.

Смена систем восприятия, с одной стороны, свидетельствует о каких-то более фундаментальных социальных изменениях, касающихся не только социальной организации искусства (об этом вполне успешно говорит вся парадигма производства), но и антропологических характеристик. С другой же стороны, именно эти изменения служат импульсом к поиску новых форм искусства, в том числе технических. В соответствии с таким подходом постановка проблемы о связи общества и искусства ставится под вопрос, поскольку, во-первых, искусство является и частью изменений, и их источником, а во-вторых, концептуализируется и общество, и искусство, которые в парадигме производства не получали точных концептуальных определений.

Социальная история искусства, которую предлагает Уиткин, — это история не технических новаций или конкретных произведений искусства и их авторов, а история систем восприятия, которые получают воплощение в произведениях искусства. В основе развития систем чувств лежит идея абстракции (*abstraction*). Под абстракцией Уиткин понимает определенный тип социальных отношений, который не только структурирует жизнь общества, но и находит отражение в формах чувственности. Он выделяет три идеально-типических конструкции социальности: со-действие (*coaction*), взаимо-действие (*interaction*) и внутри-действие (*intra-action*).

На уровне абстракции *со-действия* отношения строятся на четко очерченном круге обязанностей, которые выполняет каждый участник. На этом уровне *тактильные* ощущения и способности воспринимать объекты тактильным образом преобладают над другими чувствами. Искусство изображает объекты такими, какие они есть, исходя из тактильного опыта. Изменения в форме репрезентации также соответствуют

изменениям в социальной жизни: урбанизация, техническое развитие, функциональная дифференциация, появления частной сферы и т.д. В искусстве, пишет Уиткин, ссылаясь на исследование Ауэрбаха, эти изменения отражаются в способах репрезентации жизни героя. Ауэрбах показывает, как Гомер представляет жизнь Одиссея. Его жизнь не содержит глубины и полностью располагается на поверхности, на переднем плане. Описания в романах, например, XIX века уже строятся иначе, поскольку это время господства другого уровня абстракции.

Во *взаимо-действии* речь идет о более десубъективированных отношениях: социальные отношения строятся на взаимных ожиданиях, а искусство изображает мир так, как его можно *увидеть*, т.е. зрительный опыт составляет основу репрезентации. Переход от традиционного общества к современному, согласно концепции Уиткина, — это смена тактильных ощущений в пользу визуальных. Зрение начало преобладать над ощущениями прикосновения, а это, в свою очередь, сопровождалось трансформацией представлений о пространстве и в полной мере проявилось в процессе становления перспективы как ключевого приема современной живописи. Процесс смены форм чувственности происходит постепенно и порой противоречиво. Известная работа Андреа Мантенья «Мертвый Христос» (после 1474 г.) не содержит зримый опыт. Фотографический эксперимент с поиском точки взгляда художника обнаруживает противоречие между тем, что должен был увидеть Мантенья, и тем, что он в итоге изобразил [45].

Искусство модерна проблематизировало саму возможность видеть. Это было проявление более фундаментальных трансформаций — переход к *внутри-действию*, когда сам субъект становится результатом определенных исторических и социальных процессов. Сама телесность, т.е. возможности и ограничения тела, подвергаются анализу. Зрение, тактильность, слух — их устройство оказывается в центре внимания модернистской живописи. Теперь не результат восприятия, но сам процесс восприятия становится центральным объектом интереса художников. Это сопровождается появлением независимых от объекта изображения технических форм искусства и зависимых от воспринимающего субъекта систем.

Рассмотрим, как в рамках этой схемы выглядит история живописи. Доминирование тактильных систем восприятия располагается в схеме Уиткина на самом низком уровне абстракции. Объекты, чью «тактильную» репрезентацию мы встречаем в живописи (по Уиткину, это живопись традиционных, первобытных обществ), характеризуются стабильностью своего состояния, акцентом на поверхности, нежели на глубине. Трансформация объекта не происходит при тактильном восприятии, как это происходит при зрительном восприятии, при котором суть репрезентации зависит от положения субъекта восприятия.

Следующий уровень абстракции — доминирование зрительной или оптической формы чувственности — позволяет изображать объект, но в то же самое время допускает его оптические трансформации, зависимые от субъекта восприятия, тогда как объект сам по себе не претерпевал изменений. По сути, отмечает Уиткин, это означалось изобретением трехмерного пространства в живописи, т.е. перспективы.

Самый высокий уровень абстракции соответствует автономии и от означаемого. Это, как пишет Уиткин, попытка изобразить способ восприятия как таковой. Цвет,

форма, линия, плоскость в живописи получили новую трактовку и новое назначение. Теперь их использование не говорит об изображении какой-то реальности, кроме самой себя. Искусство теперь не отображает реальность, а создает ее.

В своих последних публикациях⁹ [48] Уиткин демонстрирует применение разработанного им подхода к исследованию конкретных социально-исторических трансформаций автономного поля искусства. Речь идет о радикальном разломе, произошедшем в американском искусстве в 1960-х годах. Переход от абстрактного экспрессионизма (постулировавшего автономию в духе Бурдье) к поп-арту, который внес жизнь в искусство, разрушив тем самым привычную иерархию высокое/массовое, ознаменовал переход с одного уровня абстракции к другому. Искусство проявило свой автономный характер в том, как оно заставило по-новому взглянуть на повседневность и обыденные объекты.

Исследования Уиткина — пример реализованной исследовательской идеологии, которая подходит к вопросу автономии иначе, чем парадигма производства. Автономия здесь не понимается исключительно в терминах социальных, политических или экономических подсистем, как это было в парадигме производства. Автономия формируется вокруг «родных», свойственных непосредственно искусству, понятий, которые Уиткин связывает с антропологическими формами социальности. Система восприятия, получающая воплощение в искусстве, развивается параллельно моделям социальности. Искусство, таким образом, занимает особое место в жизни человека, а эстетическое измерение [49] становится одним из ключевых при анализе явлений. Это позволяет говорить на эмпирическом этапе исследования о том, как искусство, будучи воплощением форм чувственности, определяет и образует соответствующие формы социальности.

Заключение: от социологии живописи к культурсоциологии

Культурсоциологический пафос, заключающийся в поиске неэкономических и анτισоциологистских измерений тех или иных явлений, меняет смысл исследования искусства с социологической точки зрения. Если ранее речь шла о сфере деятельности и смысла, которая противилась всякой социологизации [28], и порой для социолога профессиональным долгом было сделать *и* искусство предметом исследования, то теперь в ситуации, когда постулируется, что культурное измерение присутствует везде (на этом допущении держатся многие культурсоциологические рассуждения), искусство становится областью, в которой формы социальности, построенные с учетом определенных эстетических моделей, впервые получают воплощение, т. е. искусство выполняет функцию социальной лаборатории. Эта, по сути, авангардистская идея, которую можно встретить у Адорно, наделяет искусство не только особым сакральным статусом для культурсоциологии. Искусство здесь не просто отражение социальных или экономических интересов общества, а площадка или пространство социально-антропологического эксперимента, изучая который можно делать выводы о современном обществе. В этой связи полезным, на наш взгляд, для социологии

⁹ С точки зрения эмпирических приложений подхода Уиткина интересна недавняя дискуссия, развернувшаяся в электронном журнале «Музыка и искусства в действии» [21; 24; 49; 50].

будет обращение к различного рода авангардистским манифестам, поскольку в них в программном виде содержатся образы социальных утопий.

Подобный подход меняет и общественный статус искусства. Эстетические жесты в самом широком смысле уж давно стали неотъемлемыми элементами публичного пространства и средством в «войне образов». Разумеется, претерпевают изменения и понятие, и событие автономии, потому что рассматривать искусство как ограниченную профессионализированную сферу в таком случае уже нельзя. Впрочем, неудовлетворительной оказывается при такой постановке проблемы в первую очередь парадигма производства, и поэтому у культурсоциологии как общей социологической теории есть возможность предложить социально-эстетическую концептуализацию искусства, переместив тем самым акцент с постепенно отмирающих форм автономии в виде индустрии культуры в сторону по-прежнему актуальных автономных форм восприятия, существующих в современном обществе [49].

Для социологии искусства проблема автономии является ключевой, поскольку искусство постулировало свою асоциальность, которая проявилась в автономности эстетического суждения. Социологический аппарат, локализирующий социальное (т. е. свой предмет) во всех сферах жизни, не был готов к подобной «закрытости» [54, р. 35–36]. Неудивительна поэтому и основная тенденция — критическое разоблачение, обнажение социальной природы через анализ организационных, институциональных явлений искусства. Именно это напряжение, на наш взгляд, являлось и сильной, и впоследствии слабой стороной подхода, что закономерно привело к пересмотру социологического аппарата в пользу более аккуратной концептуализации «сакрального объекта» [29] социологии искусства — эстетического. Культурсоциология является не отраслевой дисциплиной об искусстве (как социология искусств), а общей теорией общества, способной постулировать более глубокую укорененность автономии искусства в антропологических характеристиках современного человека и общества.

Литература

1. *Александр Дж.* Аналитические дебаты: Понимание относительной автономии культуры / пер. с англ. М. Шуровой под ред. Д. Куракина // Социологическое обозрение. 2007. Т. 6. № 1. С. 17–37.
2. *Бурдые П.* Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного / пер. с фр. Ю. В. Марковой // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 17–29.
3. *Давыдов Ю. Н.* Искусство и элита // *Давыдов Ю. Н.* Труд и искусство. М.: Астрель, 2008. С. 125–383.
4. *Зиммель Г.* Актер и действительность / пер. с нем. Э. М. Телятниковой // *Зиммель Г.* Избранное. Т. 2. М.: Юрист, 1996. С. 292–301.
5. *Зиммель Г.* Кризис культуры / пер. с нем. М. И. Левиной // *Зиммель Г.* Избранное. Т. 1. М.: Юрист, 1996. С. 489–494.
6. *Зиммель Г.* О сущности культуры / пер. с нем. А. М. Руткевича // *Зиммель Г.* Избранное. Т. 1. М.: Юрист, 1996. С. 475–483.
7. *Зиммель Г.* Понятие и трагедия культуры / пер. с нем. И. И. Маханькова // *Зиммель Г.* Избранное. Т. 1. М.: Юрист, 1996. С. 445–475.

8. Зиммель Г. Философия денег (фрагмент) / пер. с нем. А. Ф. Филиппова // Теория общества / под ред. А. Ф. Филиппова. М.: Канон-Пресс-Ц, 1999. С. 309–383.
9. Зиммель Г. Рама картины. Эстетический опыт / пер. с нем. Л. Картуновой // Социология вещей / под ред. В. С. Вахштайна. М.: Территория будущего, 2006. С. 48–53.
10. Зиммель Г. Ручка. Эстетический опыт / пер. с нем. Л. Картуновой // Социология вещей / под ред. В. С. Вахштайна. М.: Территория будущего, 2006. С. 43–47.
11. Куракин Д. Ю. Символические классификации и «Железная клетка»: две перспективы теоретической социологии // Социологическое обозрение. 2005. Т. 4. № 1. С. 19–81.
12. Панофский Э. Перспектива как символическая форма: готическая архитектура и схоластика / пер. с нем., англ., лат., др. греч. И. Хмелевских, Е. Козиной, Л. Житковой, Д. И. Захаровой. СПб.: Азбука-Классика, 2004.
13. «Осторожно, религия!» Отклики прессы. <http://www.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/hall_exhibitions_religion4.htm>
14. Тённис Ф. Общность и общество: основные понятия чистой социологии / пер. с нем. Д. В. Скляднева. СПб.: Владимир Даль, 2002.
15. Фархатдинов Н. Социология искусства без искусства. Индустриальная метафора в социологических исследованиях // Социологическое обозрение. 2008. Т. 7. № 3. С. 55–69.
16. Филиппов А. Ф. Социология и Космос. Суверенитет государства и суверенность социального // Социо-Логос: Социология. Антропология. Метафизика. Вып. 1. М.: Прогресс, 1991. С. 241–273
17. Филиппов А. Ф. Ясность, беспокойство и рефлексия: к социологической характеристике современности // Социологическое обозрение. 2008. Т. 7. № 1. С. 96–116.
18. Франкастель П. Фигура и место: визуальный порядок в эпоху Кватроченто / пер. с фр. А. В. Шестакова. СПб.: Наука, 2005.
19. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / пер. с нем. М. М. Беляева, К. В. Костина, Е. Л. Петренко, И. В. Розанова, Г. М. Северской. М.: Весь мир, 2003.
20. Шюц А. О множественности реальностей / пер. с англ. А. М. Корбута // Социологическое обозрение. 2003. Т. 3. №2. С. 3–33.
21. Alexander J. C. On the Autonomy of the Aesthetic: Witkin I versus Witkin II // Music and Arts in Action. 2009. Vol. 2. № 1. P. 73–76.
22. Alexander J. C., Colomy P. Differentiation Theory and Social Change: Comparative and Historical Perspectives. New York: Columbia University Press, 1990.
23. Alexander J. C., Smith Ph. The Strong Program in Cultural Theory: Elements of Structural Hermeneutics // Handbook of Sociological Theory / ed. by J. Turner. New York: Springer, 2002. P. 135–150.
24. Atkinson P. The Social Organisation of Aesthetics — A Note // Music and Arts in Action. 2009. Vol. 2. №1. P. 69–72.
25. Becker H. S. Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1984.
26. Bourdieu P. The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed // Bourdieu P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Cambridge: Polity Press, 1993. P. 29–73.
27. Bourdieu P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. New York: Columbia University Press, 1993.
28. Bourdieu P., Emanuel S. The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field. Stanford: Stanford University Press, 1996.
29. de la Fuente E. The Place of Culture in Sociology: Romanticism and Debates about the Cultural Turn // Journal of Sociology. 2007. Vol. 43. № 2. P. 115–130.

30. *DeNora T.* Music as Agency in Beethoven's Vienna // *Myth, Meaning, and Performance: Towards New Cultural Sociology of the Arts* / ed. by R. Eyerman and L. McCormick. Boulder: Paradigm Publishers, 2006. P. 103–120.
31. *DiMaggio P.* Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston // *Media, Culture and Society*. 1982. Vol. 4. № 1. P. 303–322.
32. *Emirbayer M.* The Alexander School of Cultural Sociology // *Thesis Eleven*. 2004. Vol 79. № 1. P. 5–15.
33. *Featherstone M.* Postmodernism and the Aestheticization of Everyday Life // *Modernity and Identity* / ed. by S. Lash and J. Friedman. Oxford: Blackwell, 1992. P. 265–290.
34. *Fowler B.* Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations. London: Sage, 1997.
35. *Inglis D.* Culture and Everyday Life. London: Routledge, 2005.
36. *Kane A.* Cultural Analysis in Historical Sociology: The Analytic and Concrete Forms of the Autonomy of Culture // *Sociological Theory*. 1991. Vol. 9. № 1. P. 53–69.
37. *Laermans R.* Communication on Art, or the Work of Art as Communication? Bourdieu's Field Analysis Compared with Luhmann's Systems Theory // *Canadian Review of Comparative Literature*. 1997. Vol. 24. № 1. P. 103–113.
38. *Latour B., Bigg C., Weibel P.* Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art. Karlsruhe: ZKM, Center for Art and Media, 2002.
39. *Luhmann N.* The Work of Art and the Self-Reproduction of Art // *Thesis Eleven*. 1985. Vol. 12. № 1. P. 2–26.
40. *Peterson R. A.* The Production of Culture: A Prolegomenon // *American Behavioral Scientist*. 1976. Vol. 19. № 6. P. 669–684.
41. *Peterson R. A., Anand N.* The Production of Culture Perspective // *Annual Review of Sociology*. 2004. Vol. 30. P. 311–334.
42. *Santoro M.* Culture as (and after) Production // *Cultural Sociology*. 2008. Vol. 2. № 1. P. 7–31.
43. *Sevanen E.* Art as an Autopoietic Sub-System of Modern Society: A Critical Analysis of the Concepts of Art and Autopoietic Systems in Luhmann's Late Production // *Theory, Culture & Society*. 2001. Vol. 18. № 1. P. 75–103.
44. *Simmel G.* The Problem of Style // *Theory, Culture & Society*. 1991. Vol. 8. № 3. P. 63–71.
45. *Ward J. L.* The Perception of Pictorial Space in Perspective Pictures // *Leonardo*. 1976. Vol. 9. № 4. P. 279–288.
46. *White H. C., White C. A.* Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
47. *Witkin R.* A «New» Paradigm for the Sociology of Aesthetics // *The Sociology of Art: Ways of Seeing* / ed. by D. Inglis and J. Hughson. New York: Palgrave Macmillan, 2005. P. 57–72.
48. *Witkin R.* Chewing on Clement Greenberg: Abstraction and Two Faces of Modernism // *Myth, Meaning, and Performance: Towards New Cultural Sociology of the Arts* / ed. by R. Eyerman and L. McCormick. Boulder: Paradigm Publishers, 2006. P. 35–50.
49. *Witkin R.* The Aesthetic Imperative of a Rational-Technical Machinery: A Study in Organizational Control Through the Design of Artifacts // *Music and Arts in Action*. 2009. Vol. 2. № 1. P. 56–68.
50. *Witkin R.* Witkin III // *Music and Arts in Action*. 2009. Vol. 2. № 1. P. 77–79.
51. *Witkin R., DeNora T.* Aesthetic Materials and Aesthetic Agency // *Newsletter of the Sociology of Culture Section of the American Sociological Association*. 1997. Vol. 12. № 1. P. 1–6.
52. *Witkin R. W.* Art and Social Structure. Cambridge: Polity Press, 1995.

53. *Witkin R.* Constructing a Sociology for an Icon of Aesthetic Modernity: Olympia Revisited // *Sociological Theory*. 1997. Vol. 15. № 2. P. 101–125.
54. *Zolberg V. L.* Constructing a Sociology of the Arts. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.