

Научная статья

УДК 303.425.2

doi: 10.17223/1998863X/69/14

ОПЫТ ИНТЕНЦИОНАЛЬНОГО И ИВЕНТ-ИССЛЕДОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ СОЦИОЛОГИИ ИСКУССТВА

Евгений Александрович Попов

Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия, popov.eug@yandex.ru

Аннотация. В статье дается обзор исследований проблематики искусства с применением методов ивент-анализа и интенционального анализа. Акцент сделан на опыте современных исследований искусства в западной отраслевой социологии. Установлено, что указанные методы позволяют расширить эмпирическое поле искусства, сделать искусство более привлекательным объектом для изучения социологами.

Ключевые слова: социология искусства, ивент-исследования, интенциональный анализ

Для цитирования: Попов Е.А. Опыт интенционального и ивент-исследования в современной зарубежной социологии искусства // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2022. № 69. С. 126–141. doi: 10.17223/1998863X/69/14

Original article

THE EXPERIENCE OF INTENTIONAL AND EVENT ANALYSIS IN MODERN FOREIGN SOCIOLOGY OF ART

Evgenij A. Popov

Altai State University, Barnaul, Russian Federation, popov.eug@yandex.ru

Abstract. The article evaluates the experience of using two relatively new methods for modern sociology of art. The need for such a perspective can be explained by the increasing competition between the sociology of art and empirical aesthetics. In such a situation, the review of new strategies in modern art research opens up prospects for their widespread use at the sectoral and interdisciplinary levels. The article discusses event analysis and intentional analysis. The first method allows us to consider art as a set of events (event analysis): it is not the traditional approach to the study of art that is taken into account (for example, the identification of the ideological and artistic or stylistic originality of a work of art), but the demand among recipients, involvement in megaprojects, exhibitions, the creation of sociopolitical connotations, etc. At the same time, events related to art unfold in museums, galleries, on the streets in public places, during other events. The second method is adopted from philosophical phenomenology (Husserl, Brentano) and is a measurement of the moods of society that arise and change from contact with art. At the same time, the key point is the evaluation of the role of art in achieving certain goals – social, political, economic. Compared with traditional methods used in the relevant branch of sociology, these research directions allow us to consider art and its forms as an “empirical field” in which a special role is assigned to the researcher and recipients (informants), and art is regarded as a “standard” object for research along with others. This is how the so-called context is formed – the “new” sociology of art, which is forced to compete with empirical aesthetics, the subject field of which is not the beautiful as the most important criterion for the existence of art, but society, which is able to form the status of the beautiful in art itself due to ideological, religious and other mechanisms.

Keywords: sociology of art, event research, intentional analysis

For citation: Popov, E.A. (2022) The experience of intentional and event analysis in modern foreign sociology of art. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*. 69. pp. 126–141. (In Russian). doi: 10.17223/1998863X/69/14

Введение

При всей деликатности и многозначности ключевого объекта для исследования – искусства – соответствующая отраслевая социология продолжает активно развиваться и формировать новые научные направления. В западной социогуманитарной мысли намечился и последовательно воплощается в жизнь тренд *новой* социологии искусства, в которой на первое место выдвигается «глобальная перспектива»: искусство оценивается не в совокупности произведений, не с точки зрения их идейно-художественного своеобразия, стиля, жанра и т.д., а с позиции его масштабного «обезграничивания» и вымещения за пределы каких-либо социальных полей. Например, в концепции испанских социологов A.R. Morató и Á.S. Asuña *новая* социология искусства представлена как глобальный проект, ставящий своей основной целью отказ от «транслирования» мирового искусства и создание, по сути, его современной альтернативы – эмпирического поля искусства (*campo empírico del arte*)¹. Исследователи делают ставку на то обстоятельство, что необходимость личностного отношения к произведению искусства, в целом к искусству уже не является столь значимой, но, с другой стороны, эмпирическое поле искусства позволяет вывести на первый план гносеологического субъекта, познающего искусство на уровне исследовательской рецепции [2]. Иными словами, по подобию Р. Барта с его концептом «смерти автора» [3] испанские ученые моделируют ситуации, когда приоритет личностного восприятия искусства заменяется более определенным и эвристически ценным «эмпирическим восприятием», базирующимся не на личных эмоциях и переживаниях отдельно взятого субъекта, а на обоснованных эмпирикой «выкладках», раскрывающих характер социальной рефлексии. Вероятно, *новая* социология искусства в таком случае переосмысливает роль самого социолога в изучении искусства, отдавая ему первенство и акцентируя внимание на необходимости тщательных эмпирических изысканий в указанной сфере. Но также следует обратить внимание и на обстоятельство, что *новая* социология меняет расстановку сил в рецепции главного для нее объекта исследования: искусство в «эмпирическом поле»² переходит из разряда деликатных (и даже интимных) феноменов в разряд сугубо эмпирических, а к ним, следовательно, уже применимы и допустимы определенные мерные значения.

Идею «глобальной перспективы» западной социологии искусства, ориентирующейся на тотальную эмпирическую детерминацию в современных

¹ Очевидно, что в данном случае авторы уходят от принятого в социологии искусства понятия «социальное поле», введенного П. Бурдьё и обладающего «наличием институциональной инфраструктуры, преобразующей прямые воздействия извне в ряд операций, определяемых внутренними механизмами функционирования данного поля» [1], и дополняют его собственным уточняющим понятием «эмпирическое поле искусства», хотя сам термин «поле» все же предполагает строго предзаданные ему рамки, например институциональные или этические, эстетические и др.

² «Эмпирическое поле» отчасти предполагает аналогию с «литературным полем» П. Бурдьё, генезис и структура которого определялись «борьбой за символы», допускающей множественность интерпретаций, но всегда выводившей на первое место не самого художника или его реципиента, а того, кто научился смыслы истолковывать, т.е. исследователя (эмпирика) [4].

исследованиях феномена искусства, разделяет ряд других авторов, подчеркивающих особое значение «не-рефлексивного» прикладного оценивания различных аспектов бытования искусства или конкретных его видов и форм. В этой связи, например, группа бразильских социологов M.L. Bueno, S.P. Sant'anna и L. Dabul, обращая внимание на избыточность теоретических подходов в социологии искусства, констатирует, что роль эмпирических исследований должна заметно возрасти и «таким образом представить искусство как явление исключительно социального порядка» [5. Р. 280]. Подобное дистанцирование искусства от многообразных личностных и предельно субъективных интерпретаций как фактор «сублимации», т.е. возвращения искусства в систему общественных отношений, рассматривается в работах D. Crane [6], J. Rothenberg [7], A.W. Foster и J.R. Blau [8] и др. Объяснить «глобальную перспективу» в развитии социологии искусства можно повышенным вниманием к новейшим формам искусства и их репрезентациям – реди-мейду, энвайронменту, хэппенингу и т.д. Для осмысления именно таких форм, близких к провокационным, требуется отличная от традиционной парадигма, однако дело даже не в ней, а в том, что шансы на понимание сути таких форм возрастают в «эмпирическом поле искусства», ориентированном на коллективное мнение. Так, к примеру, V.L. Zolberg в книге «Построения социологии искусств» утверждает, что в искусстве конца XX в. установка на глобализацию была связана с тем, что художники перестали представлять то или иное течение в искусстве, ту или иную национальную школу, отказались от рамок жанра и стиля, утратили связь с какой-либо традицией вообще и, таким образом, приобрели статус независимых и в трактовке «глобальной перспективы» в социологии искусства – «эмпирических субъектов», к характеристике которых стали не применимы известные стандартные подходы, ориентированные на художественность, нарративность, эстетизм, персонафикацию [9. Р. 128].

Поводом к написанию настоящей статьи стала не только сложившаяся в западной социологии искусства установка на смену «теоретизирующего» субъекта на эмпирического и не столько новые повороты в оценках бытования феномена искусства, сколько обозначившаяся проблема методологического свойства. «Эмпирическое поле искусства» требует соответствующих методик исследования и дифференциации теоретико-методологических подходов, обеспечивающих изучение различных аспектов бытования искусства. К слову сказать, при всей акцентированности поисков нового в социологии искусства она по-прежнему в подавляющем большинстве случаев берет за основу, например, положения теории и методологии Пьера Бурдьё; об этом, по крайней мере, свидетельствует большое число ссылок на его работы, посвященные социальному анализу различных форм искусства¹. Конечно, использование понятия «эмпирическое поле искусства» вполне созвучно известному понятию «социального поля» Бурдьё, но все же, если апеллировать

¹ Подсчет, в частности, был произведен W. Griswold, которая указывает на тот факт, что, как и в 1980–1990-х гг., методология П. Бурдьё характерна для социологии искусства в последующее время, поскольку в ней ориентации на социальные аспекты осмысления феномена искусства не просто закономерно обрели свое место в границах научного познания, но и поспособствовали укреплению позиций социального субъекта, познающего искусство; исследователь обнаружила в среднем более шести ссылок на труды Бурдьё в расчете на одну исследовательскую работу по социологии искусства, опубликованную в виде статьи, сборника трудов или монографии за период с 1991 по 2011 г. [10. Р. 66].

к позиции некоторых исследователей, они признают, что оно не в полной мере отвечает потребностям социологии искусства, вышедшей за границы изучения мнений, оценок и эмоционально-чувственной сферы, характерных для индивидуального реципиента. Такое суждение было высказано, в частности, D. Inglis и J. Hughson [11]. Как представляется, если и вести речь о столь выраженной эмпирической «объективации» искусства и его форм, то в таком случае нужно обобщить основные компетенции социологов в этом вопросе. Наконец, стоит убедиться и в том, что они в действительности ушли или далеко вперед по сравнению с «традиционной» социологией искусства, или же просто-напросто решили некоторым образом скорректировать свой исследовательский тренд.

В настоящей статье я не стану касаться вопроса о следовании *новой* социологии искусства за известным подходом Бурдьё¹, но в то же время будет дана оценка тому, какими конкретно возможностями эмпирической идентификации искусства обладают современные исследователи-социологи в рамках соответствующей отрасли социологической науки. Между тем целесообразность предлагаемого ракурса обосновывается демонстрацией новых поворотов в исследовании искусства с акцентом на эмпирические исследования и согласно концептуальному переосмыслению позиции субъекта, познающего искусство (реципиента). В конечном итоге предстоит показать, насколько значимым для развития современной социологии искусства становится опыт эмпирической детерминации исследований. При этом необходимо помнить о том, что социология искусства длительное время ставила во главу угла индивидуального реципиента, апеллировала к его мнению и отношению к искусству и происходящим рядом с ним и вокруг него процессам, но такой исследовательский опыт был довольно противоречивым, так как зачастую реципиент руководствовался в своем восприятии искусства простой формулой «нравится – не нравится». Социологам же такая формула не давала оснований продвинуться достаточно далеко в понимании роли искусства в социальном бытии, в поведении коллективного субъекта: «мы все время испытывали чувство неудовлетворенности по той причине, что не могли понять, насколько справедливо распространять мнение конкретного человека по поводу искусства на социум, тем более мы прекрасно осознавали слабые перспективы понравившегося или не понравившегося отношения для итоговых результатов исследований» [12. Р. 163]. Кроме того, многие исследователи социальных проблем искусства понимали, что традиционными способами или методами социологии, как-то опросами, тем более массовыми (например, по случаю восприятия картин Ван Гога), добиться эвристического знаменателя не представляется возможным: «было бы парадоксально спрашивать тысячу человек, пришедших в галерею на выставку полотна Ван Гога, о том, кто для них великий мастер и как они относятся к его картине, – я примерно знаю уже ответы; но ведь многое зависит также и от того, какой конкретно результат в ходе исследования я намереваюсь получить...» [13. Р. 68]. Методической неопределенностью социологии (или даже «недостаточностью», по выражению D. Danko) в вопросах всестороннего исследования искусства называют инертность в использовании количественных методов, не способ-

¹ Тем не менее в некоторых любопытных случаях, особенно тех, когда *новая* социология искусства остается в «социальном поле», комментарий на этот счет будет необходим.

ных отразить истинное положение дел в оценках искусства со стороны индивидуальных субъектов (реципиентов) [14. Р. 84]. В то же время интересную мысль по этому поводу высказывает А. Quémén, полагающий, что «количество пришедших на выставку современного искусства, возможно, свидетельствует лишь об их инертности – они могли по пути в кафе или в магазин зайти на выставку, но не для составления мнения о ней, а просто для „высокодуховного“ времяпрепровождения; и в таком случае нам будут бесполезны их суждения...» [15. Р. 171]. Нужно сказать, что сомнения в количественном подходе к интерпретациям искусства возникали и раньше [16], но именно в границах *новой* социологии искусства в их «инертности» практически сомнений для исследователей не осталось.

Таким образом, в оценке современного состояния западной социологии искусства, обобщая ее методические приобретения, я буду исходить из двух основных положений, отмеченных выше: 1) искусство оценивается как феномен «для социологии и для социологов» – именно они обретают способности к постижению данного феномена, в то же время личностное восприятие искусства уходит на второй план и уступает место социальной рецепции; 2) «эмпирическое поле искусства» предполагает соответствующий пул исследований, в которых выявляется роль искусства в жизни общества и определяется его функциональность.

Ивент-исследования

Использование ивент-анализа в социологии искусства долгое время признавалось не оправданным с точки зрения противоречивости применения понятия событийности в отношении исследуемого феномена. На этот счет высказывались опасения в том, что ивент-подход способен «оповседневнить» искусство, привязать его к конкретному событию, затруднить в связи с этим его постижение, предельно обобщить его роль в социальном бытии [17. Р. 201–217]. Некоторые авторы заметили, что ивент-анализ упрощает произведение искусства до некой формы, остающейся понятной только для «обывателей, не искушенных тонкой материей» [18. Р. 102]; в то же время исследователи до конца не могли определиться с содержанием понятия «событийность», когда речь заходила об искусстве: в частности, обсуждался, например, вопрос о том, нужно ли в таком случае рассматривать акт творчества как событие, художественное произведение как событие, появление новых современных форм искусства или даже квази-искусства как событие и т.д. [10. Р. 23–26]. При всем этом, как известно, традиция использования ивент-анализа в социологии восходит к работам Ч. Маклеланда, Ч. Тили и др. и датирована еще 60-ми годами прошлого столетия. Правда, в основном ивент-анализу подвергались политические события, которые захватывали интересы различных социальных групп, международного сообщества и даже человечества в целом. Опыт применения такого типа анализа в социологии был, в частности, обобщен J. Barranco и D. Wisler [19]. Но нужно иметь в виду, что в социологических исследованиях, основанных на ивент-анализе, значение имеет не само по себе конкретное событие, а сообщение о нем, например, в СМИ и каких-либо других источниках. Социолог имеет дело как раз с такими сообщениями. В случае же с социологией искусства задача анализа сообщений серьезным образом усложняется – как таковые сообщения об «актах искусства» не

всегда могут иметь социально выраженную окраску, предназначаются для узкой общности, не всегда интересны широкой публике и т.д. Именно поэтому в социологии искусства примерно с конца XX в. шел поиск уточняющих направлений ивент-анализа для столь сложного феномена, каким является искусство.

«Оправдание» ивент-анализа в исследовании искусства произошло не сразу, однако можно сказать, что это случилось благодаря обращению к идее П. Бурдьё об амбивалентности символизации мира: за каждым символом стоит событие, но и любое событие, по сути, символично [20. Р. 322]. Данный тезис рассматривается рядом исследователей как основание для возможностей использования ивент-анализа в целях выявления «событийности» искусства [21. Р. 22]. Именно событийность определяется как методологический инструмент, определяющий направленность анализа, при этом сообщение о событии, являющееся отправной точкой социологических измерений, в данном случае не несет ценной смысловой нагрузки, так как искусство «выходит далеко за рамки таких сообщений, оно распространяется по иным каналам, к примеру, по тем, которые имеют отношение к обществам любителей и ценителей искусства, группам, которые выражают свое профессиональное мнение по поводу бытования искусства, а возможно, случайным посетителям выставок, галерей и т.д.» [22. Р. 301]. Под событийностью, таким образом, понимается совокупность «событийных актов», непосредственно связанных с искусством и реализуемых в различных форматах выставок, вернисажей, творческих сессий, клубов, мастерских и др.; круг таких «событийных актов» может быть как широким (всемирно известная выставка в центральной галерее Нью-Йорка или Лондона, «городские мегапроекты искусства»), так и достаточно узким (закрытый клуб любителей древности в Париже) [23]. На самом деле это не единственная сложность, возникающая с применением ивент-анализа в социологии искусства. Пожалуй, один из основных вопросов связан с тем, какие дополнительные преимущества дает при анализе искусства и его бытования ивент-анализ и в чем заключается соответствующий эвристический потенциал данного метода (к тому же, если учитывать, что он относится к количественным методам, которые в рамках *новой* социологии искусства не являются достаточно востребованными). Приведем далее результаты некоторых исследований, которые, как я полагаю, способны раскрыть некоторые преимущества ивент-анализа.

В 2018 г. на базе Байройтского университета (Германия) группой исследователей с применением методики ивент-анализа был выполнен проект «Искусство, кино и общество». Общие результаты были продемонстрированы J. Do Nascimento [24]. Предметом для изучения в этом случае выступал игровой кинематограф, представленный германскими фильмами, вышедшими на большой экран в период 2000–2018 гг. Исследователи поставили цель понять два основных момента: 1) сколько зрителей полагают, что просмотренные фильмы содержат выраженный социальный контекст и, таким образом, способны оказать воздействие на их социальную жизнь, принятие ответственных социально значимых решений; 2) изменяется ли восприятие социальной проблемы, затронутой в фильме, в течение близкого (1 мес) и отдаленного времени (6 мес). Следует подчеркнуть, что за основу данного исследования были взяты положения теории Бурдьё о том, что социальная

критика искусства или художественных произведений отражает не только вкусы индивидуальные и коллективные, но и формирует социальную символику пространства [20. Р. 201]. Выборка для применения ивент-анализа почти всегда является наиболее сложным местом в исследовании – в данном случае она была обусловлена тем фактом, что событийность кино определялась выходом в свет фильмов, имеющих высокие рейтинги по оценкам различных экспертов и кинокритиков (не менее 7,0 по индикатору «социальная проблема», без учета индикаторов зрелищности, популярности авторов фильма, занятых актеров и т.д.). Таким образом, социологи сначала анализировали предварительные оценки экспертного сообщества, выстраивали рейтинг фильмов, затем предлагали посетителям кинозалов дать свои оценки. Как мне кажется, привязка конкретного вида искусства (например, кино) к «эмпирическому полю», конечно же, меняет не само искусство и даже не отношение к нему в тех или иных временных условиях или рамках зрительских предпочтений, а изменяет «взгляд сверху» – взгляд исследователя. Социолог, устанавливая границы событийности в искусстве, акцент делает на том, что через событие искусство становится более востребованным феноменом человеческого бытия для повышения своего статуса («знаток искусства»), интеллектуальной культуры, экономического благосостояния и т.д. Что же касается глубины постижения искусства, то она в данном случае не является исследовательской задачей *новой* социологии искусства. Главное преимущество ивент-анализа видится в том, что он раскрывает «эмпирическое поле искусства», демонстрирует возможности влияния событийности в искусстве на социальные притязания индивидов. Допускаю, что указанное преимущество может оказаться относительным, если иметь в виду, например, сосредоточенность ивент-анализа скорее на «медиаторах» искусства (событийности, презентативности, «галерейности») и уход от классических приемов исследования данного феномена (выразительности, художественности, ценностности и т.д.). Ивент-анализ в таком случае не просто не гарантирует глубины постижения искусства, но в общем-то выступает как своего рода альтернатива такого подхода: оценки искусства регистрируются через событийность, а не через обособленные мнения реципиентов, все же некоторые из них к искусству могут оказаться попросту равнодушными.

Важнейшими «медиаторами» искусства являются музей, театр, кинозал, концертный зал и т.д. Рост числа таких учреждений, а вместе с ним и увеличение посещаемости нередко идентифицируется как событийность и формирует соответствующий заказ на ивент-исследования. В данном случае может, к примеру, использоваться так называемый «индекс посещаемости и близости к искусству», который носит расчетный характер и прямо связан с числом учреждений культуры и искусства, их доступностью [25]. Событийность при этом трактуется как «открытие новых возможностей для человека стать ближе к самому искусству и его пониманию – в мире открываются новые большие и малые музеи, театры, творческие площадки, выставочные залы, растет их популярность среди людей разных возрастов и занятий, а значит, искусство, таким образом, становится еще ближе социуму» [26. Р. 169]. Социологи в таком случае, применяя «индекс посещаемости и близости к искусству», оценивают, как ведут себя посетители учреждений культуры и искусства, как долго они задерживаются в том или ином зале, у той или иной

картины, покидают ли они концертный зал во время исполнения музыкальной классики или произведения в современном стиле и жанре и т.д.

Событийность «разворачивается» сразу в трех направлениях: появление новых «площадок» искусства, увеличение их посещаемости, степень заинтересованности и близости искусству. На этот счет Sara Strandvad полагает, что «через разные возможности искусство на самом деле стремится ближе к обществу¹, а вовсе не отдаляется от него; например, в новых современных направлениях и стилях мы видим, каким образом откликаются ожидания различных социальных групп, их надежды, вкусы, желания; таким образом, искусство как бы материализуется не через артефакты, а через события...» [26. Р. 172]. Трудно не заметить ситуацию, что социологи вынуждены искать новые возможности для исследования искусства с целью «адаптировать» его к социуму, сделать более понятным, отчасти снять элитарность, замкнутость в своем мире и т.д. Допускаю, что в таких случаях возрастает риск утилитарного и прагматичного подходов к искусству, однако желание социологов сделать его ближе обществу вполне заслуживает внимания.

В 2015 г. в Бернском университете в Швейцарии исследователи подвели итоги многолетнего ивент-анализа, ставившего целью выявить, насколько эффективным является открытие новых музеев в Европе за последние пять лет с точки зрения близости социума к искусству. В поле зрения социологов попали 17 музеев в разных странах, велись опросы посетителей на входе и выходе, а также внутри самих музеев; ивент-анализ опирался на оценку событийности «появление нового музея – близость к искусству». Ученым предстояло ответить на один из главных вопросов: объясняется ли в действительности посещаемость музея интересом к искусству, близостью к искусству или скорее расценивается как свободное времяпрепровождение, желание утвердиться в статусе знатока и ценителя искусства. Ивент-анализ как раз позволял «привязать» искусство к конкретному событию, и при этом с использованием «индекса посещаемости и близости к искусству» устанавливались приоритеты тех или иных социальных групп. Как оказалось, например, студенческая молодежь в 20% всех случаев расценивает открытие нового музея как необходимость социальной коммуникации, в 15% – как обмен новой интересной информацией, еще 12% – как возможность пополнить свой образовательный уровень, и только 9% признали, что музей обеспечивает диалог с искусством («близость к искусству»). Как оказалось, кроме того, чиновники почти не посещают новые музеи (11%), а из тех, кто все же приходит в данное учреждение, только 2% рассматривают такую возможность для «близости». По другим группам результаты колеблются, но все же не являются выдающимися. Ученые полагают, таким образом, что открытие нового музея сегодня – это «акт социальной воли», а вовсе не дополнительный фактор, обеспечивающий «близость к искусству» разных социальных групп [25. Р. 99–101].

¹ Мнение ученого лишний раз подтверждает, что в рамках новой западной социологии искусства усилия исследователей концентрируются вокруг идеи «приближения» искусства к обществу, социуму; между тем вопрос о «близости искусству» со стороны индивида социологами и другими современными исследователями как будто признается само собой разумеющимся (см., например, [5. Р. 282; 23. Р. 318] и др.).

В другом исследовании, авторами которого являются представители университетов Лондона и Барранквилы (Колумбия), событийность в искусстве оценивается сквозь призму междисциплинарного подхода («эмпирическая эстетика», социология и психология искусства) и на основе различных методов, включая ивент-анализ [27]. На этот раз исследование посвящалось танцу, причем в сравнении традиций Великобритании и Японии. В течение 2018–2019 гг. исследователи оценивали программы различных национальных танцевальных фестивалей, например, легендарного Блэкпульского фестиваля танца, танцевальных площадок Эдинбургского фестиваля, фестиваля традиционного танца Китаками Мичиноку и др. Данные события определялись как значимые для развития искусства традиционного танца, его популяризации, формирования групп поклонников и знатоков искусства. В то же время авторы обратили внимание на то, что в разных странах по-разному формируется отношение к танцевальному искусству – довольно любопытным стал результат, свидетельствующий о том, что в Японии оно носит предпочтительно коллективный характер («близость к танцу» способствовала формированию различных субкультур, которые активно вовлекались в занятия традиционным японским танцем, а также распространяли информацию о нем), а в Великобритании – выраженный индивидуальный. Как оказалось, в этой стране важное значение имеет эмоционально-чувственное отношение к танцу как к явлению психосоциального порядка [27. Р. 11].

Примеры использования ивент-анализа применительно к искусству демонстрируют возможности соответствующей отраслевой социологии для подтверждения широкой «включенности» искусства в социальное бытие. Это обстоятельство лишний раз подтверждает, что социологи, находясь в «эмпирическом поле искусства», в большей степени обращают внимание не на личностное переживание искусства, а на его «близость» общественным настроениям и потребностям.

Интенциональные исследования

При всей кажущейся «непрофильности» интенционального анализа в социологической науке¹, он тем не менее используется в ней, особенно в тех случаях, когда необходимо установить цель или целеполагание для «близости к искусству». Цель определяется через ценности и ценностные ориентации, целеполагание связано с потребностями, которые трудно или же невозможно исключить из повседневной жизни. Как отмечает Gianluca Lorenzini, «если речь идет об искусстве, совсем непросто определить цели и целеполагания общества или отдельной группы, допускаем, что и к искусству может быть потребительское отношение, причем в такой степени, что в ряду других потребностей современного общества оно может вовсе утратить свое истинное предназначение...» [29. Р. 189]. Имея в виду тот факт, что неоднозначное использование интенционального анализа в социологии объясняется, по-видимому, его восхождением к довольно сложной философской системе феноменологии (Э. Гуссерль, Ф. Brentano), я тем не менее нахожу его достаточно примечательным методом в случаях с социологическими исследовани-

¹ К слову сказать, в отечественной социологии применение интенционального анализа нередко связывают с семиосоциопсихологической парадигмой Т.З. Адамьянц (см., например, [28]).

ями искусства. Отмечу, что в рамках так называемый «эмпирической эстетики» конца XX – начала XXI в. интенциональный анализ приобрел заметную популярность в силу его возможностей понять, как меняется искусство и различные его формы под влиянием настроений социума. Иными словами, интенциональные исследования в «эмпирической эстетике» показывают, насколько искусство зависимо от интересов публики и вынуждено в поиске новых стилей и жанров «подстраиваться» под эти потребности [30. Р. 35–37]. Данную точку зрения разделяют, например, T. Siler¹ [31], H. Leder и M. Pelowski [32], P. Livingston [33] и др.

В социологии искусства интенциональность позиционируется как сочетание активности в «кругу искусства» и способов достижения цели, направленной на то, чтобы искусство могло так же, как и другие социальные феномены (массовая культура, массовая коммуникация и др.), «управлять общественным мнением, влиять на массы, отвечать запросам социальных общностей», как полагает H. Maes [34. Р. 91]. При этом исследователь подчеркивает, что более обстоятельно интенциональность в вопросах исследования искусства проявляется в философии и эстетике – «тогда, когда нужно понять, как глубоко искусство „вошло“ в ткань человеческой индивидуальной и коллективной жизни», но в то же время социология в большей степени нацелена на конкретный результат, который «довольно часто в философии искусства или эстетике недостижим» [34. Р. 91, 93]. Между тем Isabel Hungerland в одной из своих работ, выпущенной еще в 1955 г., обратила внимание на то, что социальным исследованиям искусства явно недостает интенционального ракурса, который как раз «приближает» «данный феномен к общественным процессам не своими стилями и средствами подачи материала и не своей атрибутивностью, а четкой целью: быть *услышанным* в социуме» (курсив автора цитаты. – Е.П.) [35. Р. 740]. Соглашусь с мнением ученого: интенциональный анализ при всей его выраженной акцентированности на феноменологию и экзистенциализм действительно позволяет «приблизить» искусство к социуму; это выражается прежде всего в том, насколько цели искусства совпадают с целями общественного развития, социальной динамики.

Таким образом, интенциональный анализ предполагает выявление по крайней мере двух основных «состояний» «эмпирического поля искусства»: 1) определение масштабов активности в сфере искусства (активность может быть совершенно любой – от рекламирования ближайшей выставки произведений искусства до появления новых стилей и направлений; «активность никогда не рассматривалась в качестве одного из ключевых инструментов „диагностики искусства“, однако ее оценка дает нам четкие представления о том, насколько вообще востребован данный феномен в современном обществе – интенциональный подход дает нам возможность оценить любые детали, которые, возможно, мы ранее не замечали или не считали их значимыми...» [34. Р. 91, 93]; 2) выявление цели любой деятельности, так или иначе связанной с искусством, как отмечает K. Stock в книге «Только представьте: вымысел, ин-

¹ В этом случае используется перспективный подход, основанный на сочетании нейробиологии и «эмпирической эстетики» и затрагивающий «преднамеренные действия в искусстве»; к таким действиям в том числе относятся и потребительские стратегии: оценка искусства на предмет того, как оно может украсить комнату, изменить антураж кабинета, повлиять на элитаризацию социального статуса и т.д.

терпретация и воображение», для полноты картины современного отношения людей к искусству явно «недостает важных деталей, которые ранее были нами не замечены – мы концентрировались на вымысле, воображении и т.д., но забывали про цель – есть ли то, к чему идет искусство, насколько опережающими темпами это движение происходит и, наконец, каков результат?» [36. Р. 133]. Из сказанного можно сделать вывод о том, что смысл интенционального анализа в случаях, когда в его объектив попадает искусство, заключается в выявлении деталей до такой степени («сплошная детализация»), чтобы не оставалось сомнений в «активности искусства»: за счет детализации оно становится более динамичным с точки зрения социальной рецепции, а значит, возрастает его роль в системе социальных связей. Возможно, правда, что излишняя детализация снимает сакральность искусства, однако детали – это не метафизический уровень поиска смысла, а скорее всего физический: искусство идентифицируется как эмпирический объект.

Интенциональные исследования, проводимые в рамках философии искусства, во главу угла ставят определение статуса воображаемого, переживаемого, оцениваемого в искусстве с учетом индивидуальных целей субъекта (в таком качестве исследования сближаются с «эмпирической эстетикой»). В социологии искусства обнаруживается иной подход – динамика и активность в сфере искусства оцениваются на уровне не индивидуальных предпочтений, а групповых. Так, например, в 2010 г. исследователями из университета в Антверпене были подведены итоги реализации междисциплинарного проекта «Визуальная социология», который предполагал фиксацию в течение шести лет активности в сфере искусства на территории стран Бенилюкса. Инструментарий активности определялся как «систематические изменения, влияющие на увеличение позиций искусства в ключевых повседневных и перспективных потребностях индивидов (общностей) или в рейтинге ценностей (ценностных ориентаций)» [37. Р. 556].

В основе применения такого подхода лежит анализ целей представителей разных социальных общностей, связанных с их «вовлеченностью» в сферу искусства. Интенциональный анализ в этом случае способен продемонстрировать активность разных общностей, одновременно с этим выявить их цели, а также установить позиции искусства в системах ценностей и потребностей. В привычных обстоятельствах социологи вынуждены были бы осуществлять исследование по каждому из указанных направлений в отдельности. Проведенное исследование показало, к примеру, что в течение 6 лет возростала активность в сфере искусства для «свободных художников» в возрастном диапазоне 16–26 лет, для «искусствоведов и аналитиков», для студенческой молодежи, в то же время активность заметно снижалась в группах политиков и чиновников, школьников, людей старшей возрастной группы и т.д. Эти данные были получены в ходе наблюдений, интервью, опросов с репрезентативными выборками и коррелировали во всех случаях с целевыми установками представителей указанных общностей («искусствоведы и аналитики» формулировали ранги целевых установок: от профессионального интереса до погружения в прекрасное), но расходились тем не менее по позициям в системах ценностей и потребностей. В среде студенческой молодежи, к примеру, искусство поднялось в рейтинге ценностей на место 1,43 при возросшей активности, но при наблюдаемом отсутствии значимых целевых установок

(которые могли быть связаны с повышением уровня образования, будущим карьерным ростом, даже обыденным интересом и т.д.). В группе «свободных художников», как оказалось, искусство возросло в рейтинге ценностей на существенные 5,16 пункта, однако целевые установки в данной группе можно назвать неопределенными (в индикаторах от «привычного занятия» до «возможности подзаработать») и т.д. [37. Р. 557–558].

Активность в сфере искусства стала предметом другого исследования, авторы которого в течение 2015 г. в крупных городах Азии (Шанхай, Сингапур), отталкиваясь от гедонистических оценок искусства, выявляли частоту обращения к феноменам искусства и, таким образом, делали выводы об активности представителей различных социальных групп. Активность складывалась из частотности, систематичности и содержательной оценки при контактах со сферой искусства [38]. В основе методологии исследования лежит связка «гедонистической шкалы», известной в психологии и нейробиологии (в ней искусству отводится довольно высокий индекс 3,12 [39]), замеров посещения городских центральных галерей с отсечками общего времени, затраченного на посещение, а также времени переходов из одного зала в другой, большего и меньшего времени просмотра конкретных произведений искусства и т.д., экспресс-опроса для выявления принадлежности к той или иной социальной группе и регистрации частоты посещения и итогового интенционального анализа. Как определили исследователи, именно данный формат анализа «обеспечил возможность оценки активности с учетом сложности основного объекта исследования, который сам по себе не предполагает повышенной активизации индивидов и общностей, но тем не менее подтверждал тот факт, что активность не является перманентной, она стабильна и поэтому оправдывает позиции искусства в индексах потребностей и удовольствий...» [38. Р. 15]. Как видим, преобладающей целью проведенного исследования явилось подтверждение мысли о том, что искусство практически во все времена сохраняет высокий показатель гедонизма, по этой причине может рассматриваться как «высокоинтегральный феномен», способствующий консолидации индивидов по принципу удовлетворения потребностей. Примечательно, что у авторов проведенного исследования первоначальная гипотеза состояла в том, что искусство в современных условиях цивилизации при сохранении высокой степени проявления гедонистической функции тем не менее не способствует заметному возрастанию интереса к нему. Недостатком данного исследования, пожалуй, можно признать отсутствие результатов анализа по социальным группам – было бы любопытно увидеть, как распределяется активность по представителям социальных групп и какое значение этот факт может иметь для гедонистической оценки искусства.

В журнале «*Empirical Studies of the Arts*»¹, специализирующемся на «эмпирической эстетике», междисциплинарных исследованиях и социологии искусства, нередко публикуются работы, выполненные с использованием интенционального анализа, например, в 2020 г. таких публикаций было 15, в 2021 г. – 19. Возрастание интереса к нему, вероятно, объясняется вариативностью самой методики, смысл которой состоит прежде всего в сопряжении

¹ Empirical Studies of the Arts. URL: <<https://us.sagepub.com/en-us/nam/journal/empirical-studies-arts>> (accessed: 25.05.2022).

различных показателей и расширении возможностей интерпретации результатов.

Заключение

Опыт социологических исследований свидетельствует о заметных подвижках в идентификации «эмпирического поля искусства»: исследования, проводимые в рамках западной социологии искусства, меняют представления об одномерности данного феномена, когда на первый план выходят эстетические или идейно-художественные аспекты его бытования. Для современной социологии искусства характерен поворот в сторону комплексного анализа и выход за пределы указанных аспектов. В действительности «эмпирическое поле искусства» позволяет исходить не только из предпочтений и рецепции индивидов, постигающих искусство или рассматривающих его с эстетической и гедонистической сторон, но и учитывать его роль в социальном бытии. Примеры использования ивент-анализа и интенционального анализа в социологических исследованиях искусства демонстрируют широту подхода, вариативность методик, множественность интерпретаций – в конечном счете меняется отношение к искусству с позиций исследователя: он уходит от сакральности, художественности, выразительности и прибегает к иным регистрам в понимании искусства – событийности, активности, целеполаганию и т.д. Таким образом, расширяется пространство отраслевой социологии, меняются приоритеты в исследовании сферы искусства, наконец, возрастает ранг самого исследователя, поскольку он не индивидуализирует искусство, как это зачастую делают представители эстетики или искусствоведения, а, напротив, раскрывает его социальные смыслы.

В настоящей статье я остановился только на двух методах, активно действовавших в западной социологии искусства; этот выбор можно объяснить не просто востребованностью новых подходов, но скорее даже необходимостью их распространения в силу того, что искусство как предмет исследования нередко ускользает от исследователя – он при этом ограничивается констатацией фактов на уровне «нравится – не нравится». В значительной степени расстановка сил в социологии искусства связана с определением границ «эмпирического поля искусства», что дает дополнительные возможности для выявления различных аспектов социального бытования искусства.

Список источников

1. *Правила любви к искусству*: Людмила Воропай о социологии Пьера Бурдьё. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10046-pierre-bourdieu> (дата обращения: 18.04.2022).
2. Morató A.R., Acuña Á.S. La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global. Barcelona : Gedisa Editorial, 2017. 368 p.
3. Барт П. Смерть автора // Барт П. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1994. С. 384–391.
4. Bourdieu P. The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field. Stanford, CA : Stanford University Press, 1996 [1993]. 408 p.
5. Bueno M.L., Sant'anna S.P., Dabul L. Sociologia da Arte: notas sobre a construção de uma disciplina // Revista Brasileira de Sociologia – RBS, São Paulo. 2018. Vol. 6, № 12. P. 267–289.
6. Crane D. Culture and Globalization: Theoretical Models and Emerging Trends // Global Culture: Media, Arts, Policy and Globalization / eds. D. Crane, N. Kawashima, K. Kawasaki. New York : Routledge, 2012.
7. Rothenberg J. Sociology Looks at the Arts. New York, NY : Routledge, 2014. 296 p.

8. *Foster A.W., Blau J.R.* Art and Society: Readings in the Sociology of Arts. Albany, NY : State University of New York Press, 1989. 513 p.
9. *Zolberg V.L.* Constructing a Sociology of the Arts. New York, NY : Cambridge University Press, 1990. 252 p.
10. *Griswold W.* Cultures and Societies in a Changing World. Thousand Oaks, CA : Sage, 2012. 204 p.
11. *Inglis D., Hughson J.* The Sociology of Art. Basingstoke : Palgrave, 2002. 240 p.
12. *Alexander V.D.* Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms. Alden : Blackwell, 2003. 388 p.
13. *Heinich N.* La sociologie de l'art. Paris : La découverte, 2001. 122 p.
14. *Danko D.* Kunstsoziologie // Österreichische Zeitschrift für Soziologie. 2014. № 39 (1). P. 83–86. DOI:10.1007/s11614-014-0117-7
15. *Quemin A.* International Contemporary Art Fairs in a “Globalized” Art Market // European Societies. 2013. 15 (2). P. 162–177.
16. *Grice E.* Sociology of Art in the New Reality: Empirical status and formal approach. Washington, D.C. : Globe Publishing House, 2017. 203 p.
17. *Bôas G.V., Quemin A.* Art et société: Recherches récentes et regards croisés. Brésil/France : Ouvrage en ligne, 2016. 456 p.
18. *Tanner J.* The Sociology of Art: A Reader. New York, NY : Routledge, 2003. 280 p.
19. *Barranco J., Wisler D.* Validity and Systematicity of Newspaper Data in Event Analysis // European Sociological Review. 1999. Vol. 15, № 3. P. 301–322.
20. *Bourdieu P.* Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste. London : Routledge and Kegan Paul, 1984 [1979]. 613 p.
21. *Wanner F., Stoffel A., Jäckle D.* State-of-the-Art Report of Visual Analysis for Event Detection in Text Data Streams // Conference: Eurographics Conference on Visualization (EuroVis). 2014. Vol. 16. P. 17–48. DOI:10.2312/eurovisstar.20141176
22. *Simons H., McCormack B.* Integrating arts-based inquiry in evaluation methodology: opportunities and challenges // Qualitative Inquiry. 2007. № 13 (2). P. 292–311. DOI:10.1177/1077800406295622
23. *Halle D., Tiso E.* New York's New Edge: Contemporary Art, the High Line and Urban Mega-projects on the Far West Side. Chicago, IL : Chicago University Press, 2014. 432 c.
24. *Do Nascimento J.* Art, Cinema and Society: Sociological Perspectives // Global Journal of human-social science: Sociology & Culture. 2019. Vol. 19, is. 5. P. 18–28. DOI:10.34257/GJHSS
25. *Tröndle M., Tschacher W.* Art Affinity Influences Art Reception // Empirical Studies of the Arts. 2018. № 34 (1). P. 74–102. DOI:10.1177/0276237415621187
26. *Strandvad S.* Attached by the Product: A Socio-Material Direction in the Sociology of Art // Cultural Sociology. 2020. Vol. 6, № 2. P. 163–176. DOI: 10.1177/1749975512440227
27. *Monroy E., Imada T., Sagiv N., Orgs G.* Dance Across Cultures: Joint Action Aesthetics in Japan and the UK // Empirical Studies of the Arts. 2021. № 0 (0). P. 1–19. DOI: 10.1177/02762374211001800
28. *Адамьянц Т.З.* Семиосоциопсихологическая концепция социальной коммуникации как обучающая и развивающая дисциплина // Социальная коммуникация: универсум профессиональной деятельности / под ред. В.В. Козловского. СПб. : Скифия-Принт ; Интерсоцис, 2011. 420 с.
29. *Lorenzini G.* The Problem of Intentionality in the Contemporary Visual Arts // Estetika: The Central European Journal of Aesthetics, LVI/XII. 2019. № 2. P. 186–205. DOI:10.33134/eeja.188
30. *Belluigi D.* Intentionality in a Creative Art Curriculum // The Journal of Aesthetik Education. 2011. V. 45, № 1. P. 18–36. DOI: 10.1353/jae.2011.0005
31. *Siler T.* Neuroart: Picturing the Neuroscience of Intentional Actions in Art & Science // Frontiers in Human Neuroscience. 2018. № 9. P. 1–8. DOI:10.3389/fnhum.2015.00410
32. *Leder H., Pelowski M.* Empirical Aesthetics: Context, Extra Information, and Framing // The Oxford Handbook of Empirical Aesthetics / Ed. by M. Nadal and O. Vartanian. Oxford: Oxford University Press, 2021. P. 120–134. DOI:10.1093/oxfordhb/9780198824350.013.43
33. *Livingston P.* Art and Intention: A Philosophical Study. Oxford: Clarendon Press, 2005. 251 p.
34. *Maes H.* Challenging Partial Intentionalism // Journal of Visual Arts Practice. 2018. № 7. P. 85–94.
35. *Hungerland I.* The Concept of Intention in Art Criticism // Journal of Philosophy. 1955. № 52 (24). P. 733–742.

36. Stock K. Only Imagine: Fiction, Interpretation and Imagination. Oxford : Oxford University Press, 2017. 222 p.
37. Pauwels L. Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods in Social and Cultural Research // Sociological Methods & Research. 2019. Vol. 38, № 4. P. 545–581. DOI:10.1177/0049124110366233
38. Gangadharbatla H. The Role of AI Attribution Knowledge in the Evaluation of Artwork // Empirical Studies of the Arts. 2021. № 0 (0). P. 1–19. DOI:10.1177/0276237421994697
39. Hoppers J. Pragmatic theories of art. URL: <https://www.britannica.com/topic/philosophy-of-art/Pragmatic-theories-of-art> (accessed: 24.05.2022).

References

1. Voropay, L. (n.d.) *Pravila lyubvi k iskusstvu: Lyudmila Voropay o sotsiologii P'era Burd'e* [Rules of love for art: Lyudmila Voropay on the sociology of Pierre Bourdieu]. [Online] Available from: <https://theoryandpractice.ru/posts/10046-pierre-bourdieu> (Accessed: 18th April 2022).
2. Morató, A.R. & Acuña, Á.S. (2017) *La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global*. Barcelona: Gedisa Editorial.
3. Barthes, R. (1994) *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics]. Moscow: Progress. pp. 384–391.
4. Bourdieu, P. (1996) *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, CA: Stanford University Press.
5. Bueno, M.L., Sant'anna, S.P. & Dabul, L. (2018) Sociologia da Arte: notas sobre a construção de uma disciplina. *Revista Brasileira de Sociologia – RBS*. 6(12). pp. 267–289.
6. Crane, D. (2012) Culture and Globalization: Theoretical Models and Emerging Trends. In: Crane, D., Kawashima, N. & Kawasaki, K. (eds) *Global Culture: Media, Arts, Policy and Globalization*. New York: Routledge.
7. Rothenberg, J. (2014) *Sociology Looks at the Arts*. New York, NY: Routledge.
8. Foster, A.W. & Blau, J.R. (1989) *Art and Society: Readings in the Sociology of Arts*. Albany, NY: State University of New York Press.
9. Zolberg, V.L. (1990) *Constructing a Sociology of the Arts*. New York, NY: Cambridge University Press.
10. Griswold, W. (2012) *Cultures and Societies in a Changing World*. Thousand Oaks, CA: Sage. DOI: 10.4135/9781452240534
11. Inglis, D. & Hughson, J. (2002) *The Sociology of Art*. Basingstoke: Palgrave.
12. Alexander, V.D. (2003) *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Alden: Blackwell.
13. Heinich, N. (2001) *La sociologie de l'art*. Paris: La découverte.
14. Danko, D. (2014) Kunstsoziologie. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*. 39(1). pp. 83–86. DOI: 10.1007/s11614-014-0117-7
15. Quemin, A. (2013) International Contemporary Art Fairs in a “Globalized” Art Market. *European Societies*. 15(2). pp. 162–177.
16. Grice, E. (2017) *Sociology of Art in the New Reality: Empirical Status and Formal Approach*. Washington, D.C.: Globe Publishing House.
17. Bôas, G.V. & Quemin, A. (2016) *Art et société: Recherches récentes et regards croisés*. Brésil/France: Ouvrage en ligne.
18. Tanner, J. (2003) *The Sociology of Art: A Reader*. New York, NY: Routledge.
19. Barranco, J. & Wisler, D. (1999) Validity and Systematicity of Newspaper Data in Event Analysis. *European Sociological Review*. 15(3). pp. 301–322.
20. Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge and Kegan Paul.
21. Wanner, F., Stoffel, A. & Jäckle, D. (2014) State-of-the-Art Report of Visual Analysis for Event Detection in Text Data Streams. *Conference: Eurographics Conference on Visualization (EuroVis)*. 16. pp. 17–48. DOI:10.2312/eurovisstar.20141176
22. Simons, H. & McCormack, B. (2007) Integrating arts-based inquiry in evaluation methodology: opportunities and challenges. *Qualitative Inquiry*. 13(2). pp. 292–311. DOI: 10.1177/1077800406295622
23. Halle, D. & Tiso, E. (2014) *New York's New Edge: Contemporary Art, the High Line and Urban Megaprojects on the Far West Side*. Chicago, IL: Chicago University Press.
24. Do Nascimento, J. (2019) Art, Cinema and Society: Sociological Perspectives. *Global Journal of Human Social Science: Sociology & Culture*. 19(5). pp. 18–28. DOI: 10.34257/GJHSS

25. Tröndle, M. & Tschacher, W. (2018) Art Affinity Influences Art Reception. *Empirical Studies of the Arts*. 34(1). pp. 74–102. DOI: 10.1177/0276237415621187
26. Strandvad, S. (2020) Attached by the Product: A Socio-Material Direction in the Sociology of Art. *Cultural Sociology*. 6(2). pp. 163–176. DOI: 10.1177/1749975512440227
27. Monroy, E., Imada, T., Sagiv, N. & Orgs, G. (2021) Dance Across Cultures: Joint Action Aesthetics in Japan and the UK. *Empirical Studies of the Arts*. 0(0). pp. 1–19. DOI: 10.1177/02762374211001800
28. Adamyants, T.Z. (2011) Semiosotsiopsikhologicheskaya kontseptsiya sotsial'noy kommunikatsii kak obuchayushchaya i razvivayushchaya distsiplina [Semiosocio-psychological concept of social communication as a teaching and developing discipline]. In: Kozlovsky, V.V. (ed.) *Sotsial'naya kommunikatsiya: universum professional'noy deyatel'nosti* [Social Communication: The Universe of Professional Activity]. St. Petersburg: Skifiya-Print; Intersotsis.
29. Lorenzini, G. (2019) The Problem of Intentionality in the Contemporary Visual Arts. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*. 2. pp. 186–205. DOI: 10.33134/eeja.188
30. Belluigi, D. (2011) Intentionality in a Creative Art Curriculum. *The Journal of Aesthetic Education*. 45(1). pp. 18–36. DOI: 10.1353/jae.2011.0005
31. Siler, T. (2018) Neuroart: Picturing the Neuroscience of Intentional Actions in Art & Science. *Frontiers in Human Neuroscience*. 9. pp. 1–8. DOI: 10.3389/fnhum.2015.00410
32. Leder, N. & Pelowski, M. (2021) Empirical Aesthetics: Context, Extra Information, and Framing. In: Nadal, M. & Vartanian, O. (2021) *The Oxford Handbook of Empirical Aesthetic*. Oxford: Oxford University Press. pp. 120–134. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780198824350.013.43
33. Livingston, P. (2005) *Art and Intention: A Philosophical Study*. Oxford: Clarendon Press.
34. Maes, H. (2018) Challenging Partial Intentionalism. *Journal of Visual Arts Practice*. 7. pp. 85–94.
35. Hungerland, I. (1955) The Concept of Intention in Art Criticism. *Journal of Philosophy*. 52(24). pp. 733–742.
36. Stock, K. (2017) *Only Imagine: Fiction, Interpretation and Imagination*. Oxford: Oxford University Press.
37. Pauwels, L. (2019) Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods in Social and Cultural Research. *Sociological Methods & Research*. 38(4). pp. 545–581. DOI: 10.1177/0049124110366233
38. Gangadharbatla, H. (2021) The Role of AI Attribution Knowledge in the Evaluation of Art-work. *Empirical Studies of the Arts*. 0(0). pp. 1–19. DOI: 10.1177/0276237421994697
39. Hospers, J. (n.d.) *Pragmatic Theories of Art*. [Online] Available from: <https://www.britannica.com/topic/philosophy-of-art/Pragmatic-theories-of-art> (Accessed: 24th May 2022).

Сведения об авторе:

Попов Е.А. – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры социологии и конфликтологии Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия). E-mail: popov.eug@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Popov E.A. – Dr. Sci. (Philosophy), Docent, professor of the Department of Sociology and Conflictology, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: popov.eug@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 15.08.2022;
одобрена после рецензирования 17.09.2022; принята к публикации 27.10.2022
The article was submitted 15.08.2022;
approved after reviewing 17.09.2022; accepted for publication 27.10.2022