

*Наиль Фархатдинов\**

Социология искусства без искусства.  
Индустриальная метафора в социологических исследованиях искусства

**Аннотация.** Статья представляет собой обзор теоретических концепций социологии искусства, развиваемых в рамках парадигмы производства и потребления. После обсуждения работ Ричарда Петерсона, стоявшего у истоков осмысленного применения метафоры производства в исследованиях искусства, речь идет о программах Говарда Беккера и Пьера Бурдьё. На наш взгляд, несмотря на значительные различия в понимании социального, и тот и другой схожим образом трактуют социологически релевантные явления искусства («социология искусства без искусства»). Общность подходов позволяет выстроить по отношению к ним единую линию критики, кратким обсуждением которой и завершается обзор.

**Ключевые слова.** Искусство, индустриальная метафора, парадигма производства, Ричард Петерсон, Говард Беккер, мир искусства, Пьер Бурдьё, поле культурного производства

Исследование искусства с социологической точки зрения имеет долгую традицию. Реконструкция этой традиции позволяет рассмотреть современное состояние социологии искусства и контекст тех дискуссий, которые лежат в основании дисциплины, но по разным причинам могут быть не актуализированы. Через анализ проблем, которые ставили перед собой философы, историки искусства и, наконец, социологи, мы можем увидеть новые возможности этого исследовательского направления, которое в последнее время переживает определенное обновление. Обсуждение теоретических оснований, направляющих эмпирические исследования (а современная социология искусства по преимуществу носит эмпирический характер), поможет восстановить конкурирующие теоретические логики. Импульсом к возобновлению теоретических дискуссий в социологии искусства послужила критика со стороны культурсоциологии (в частности, речь идет о работах так называемой новой американской культурсоциологии Джеффри Александера). Понять эту критику невозможно без восстановления общей картины исследовательских перспектив.

Социология искусства ассоциируется с именами Пьера Бурдьё и Говарда Беккера, чьи Их исследовательские программы часто противопоставляются друг другу. В ряде случаев речь действительно идет о несовместимых положениях, но в основе и Бурдьё, и Беккер решают схожие теоретические проблемы, предлагая ответы на базовые вопросы. Иначе говоря, существуют ключевые проблемы, которые исследователи решают при помощи понятий «поле культурного производства», с одной стороны, и «мир искусства» – с другой. Особенность этих двух замыслов заключается в том, что каждый из них представляет определенную традицию в социологическом теоретизировании. Следовательно, исследования и Беккера, и Бурдьё в области искусства могут быть встроены в соответствующие концептуальные базы: в первом случае речь обычно идет о символическо-интеракционистском (теория ярлыков (labelling theory)) рассмотрении, а во втором – о структуралистском постмарксистском анализе (структурно-генетический подход).

Итак, задача этого обзора – реконструировать основания современной социологии искусства, представленной в основном исследованиями, проводимыми в рамках парадигмы

---

\* **Фархатдинов Наиль Галимханович** – стажер-исследователь Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ e-mail

© Центр фундаментальной социологии, 2008.

© Фархатдинов Н., 2008.

*производства культуры (production of culture perspective)*<sup>1</sup>. Кодификация, в свою очередь, потребует формирования критериев различия. Вначале рассмотрим работы Ричарда Петерсона, чье имя чаще всего связывают с парадигмой производства культуры. Мы предполагаем, что в основе современной социологии искусства – будь то работы в духе П. Бурдьё или Г. Беккера – лежат идеи, разработанные Р. Петерсоном. Спробуем показать, что и Бурдьё, и Беккер обращаются к той же проблематике, более того – иногда используют его готовые решения. Таким образом, парадигма культуры как производства становится доминирующей перспективой исследований в социологии искусства. Постараемся проследить, как идеи Р. Петерсона находят отражение в проектах Бурдьё и Беккера. В завершение мы рассмотрим основные пункты критики, остающиеся в центре внимания современной социологии культуры. Историческая реконструкция перспективы культуры как производства не входит в наши задачи<sup>2</sup>.

Обзор преследует две теоретические цели: с одной стороны, обозначить области, доступные описанию в рамках этой перспективы, а с другой – показать те сферы, которые выходят за ее границы. В последнем случае речь будет идти о подходах, которые по аналогии можно было бы назвать *сильной программой социологии искусства*<sup>3</sup>.

Всякий раз, когда возникает необходимость обосновать ту или иную дисциплинарную область – а социологи, исследовавшие искусство, столкнулись именно с этой проблемой, – начинается работа по конструированию предметности через основной вопрос: «что исследовать?». В социологии искусства вопрос звучит следующим образом: «что *социологического* содержит искусство?»<sup>4</sup>. Иначе говоря, прежде чем ставить вопросы эпистемологического и методологического характера, ученые должны ответить на вопрос: *что* они исследуют в искусстве, для чего часто обращаются к метафоре производства, которая рассматривает искусство как особую индустрию.

### **Ричард Петерсон и производство культуры: истоки парадигмы**

Ричарда Петерсона можно считать одним из создателей парадигмы производства, ведь именно он не только сформулировал<sup>5</sup> методологическую проблему современной социологии

---

<sup>1</sup> Необходимо сделать одно небольшое, но важное замечание, которым мы обязаны А.Ф.Филиппову. Дело в том, что производство культуры может пониматься двояким образом. С одной стороны, речь может идти о культурных индустриях, занятых производством культурных благ. Процесс производства здесь *принципиально не отличается от производства в других сферах человеческой деятельности* (прежде всего промышленного производства). С другой стороны, мы можем говорить о более широкой трактовке, которая предполагает, что *производится не только культурный объект, но и смысл или значение, ему атрибутируемое*. Здесь речь идет о специфической форме производства – культурном производстве. Социология искусства оказалась не чувствительна к таким различиям. Как следствие, подходы, которым мы уделяем внимание, работают как с экономическим (назовем его так, коль скоро рынок играет огромную роль в индустриальном производстве), так и с культурными измерениями производства. Однако есть более обширное понимание отношений культуры и производства – культура может рассматриваться как преобразование мира и природы, как основной механизм, *регулирующий отношения человека (его внутреннего мира) и окружающей его среды*. Это – по сути антропологическое – измерение тесно связано с марксистской традицией исследования культуры (например, такими понятиями как отчуждение, реификация). Для целей настоящего анализа достаточно подобного комментария, хотя, этот аспект теоретической работы нуждается в отдельном обсуждении.

<sup>2</sup> Отчасти такая цель была достигнута в недавних работах Марка Санторо [36; 37]. В этом обзоре мы постараемся вынести в сноски те суждения, которые относятся к истории социальной мысли и без которых, на наш взгляд, сложно понять ситуацию возникновения парадигмы. Основное внимание мы уделим теоретико-логическим элементам парадигмы, хотя, конечно, употребление самого понятия «парадигма» уводит нас в область мета-теоретизирования и исследования истории дисциплины. Но это проблема кодификации знания как такового.

<sup>3</sup> Например, сильная программа Джеффри Александера и Филиппа Смита [8].

<sup>4</sup> Подобным же образом начинает свои рассуждения Ю.Н. Давыдов [4].

<sup>5</sup> Прежде всего в статье 1976 года «Производство культуры: пролегомены» [34], которая является переработанным докладом, произнесенным им на ежегодной конференции Американской социологической ассоциации (1975). В том же году выходит специальный выпуск журнала *American Behavioral Scientist*. А

культуры («как исследовать культуру?»), но и в ряде статей обосновал необходимость обращения к метафорике производства. По мнению Петерсона, традиционное социологическое исследование культуры было невозможным в том смысле, что всякий раз подразумевало обширные и фундаментальные рассуждения об обществе, в то время как культура рассматривалась как часть более крупной системы и была ей подчинена. Критикуя этот подход, Петерсон стремился найти способы автономизации сферы культуры<sup>6</sup>. Избранное им решение можно назвать методологическим, поскольку он предлагал обратиться к обширной области эмпирических исследований, которые бы составили суть новой социологической дисциплины. «Наступило время, – пишет Петерсон в 1976 году, – обратиться к более систематической работе в рамках культурного поворота в дисциплине [социологии] посредством построения общей социологии индуктивно через обширную эмпирическую базу» [34, р. 669].

Петерсон предлагает реконструировать подходы в современных ему исследованиях (70-х годов), где понятие «культура» не просто фигурирует, но и анализируется в разных объективированных формах: искусство, наука, религия, знание, право, масс-медиа, образование, спорт. Тем самым Петерсон выступает за построение некоторой общей теоретической схемы социологии культуры на основе уже имеющихся исследований/концепций. Проследим логику его реконструкции.

Отношения между социальной структурой (организацией в широком смысле или обществом) и культурой – основополагающие для анализа культурных феноменов в социальной жизни. Иначе говоря, всякое социологическое рассуждение следует одному из трех логически возможных отношений. Во-первых, это допущение *автономии культуры*. Во-вторых, *социальное* (например, структура или организация), представленное также как экономические и/или политические факторы, «*создает культуру*» [34, р. 671]. Отметим, что образцом подобного рассмотрения культуры является классический марксистский анализ. И, наконец, в-третьих, *культура может выступать определяющей компонентой системы, а следовательно, ее социальной компонентой*. Несмотря на отсутствие прямых цитат<sup>7</sup>, очевидно следование парсонсианскому пониманию общества через его составляющие компоненты. Последние две позиции, как говорит Петерсон, это, соответственно, позиции материалистического и идеалистического понимания соотношения культуры и общества.

Все три позиции сходятся в том, что:

- 1) культура – это совокупность символов, которая обладает внутренней целостностью и скрепляет социальную структуру в единое целое;
- 2) культурное содержание должно быть в центре внимания исследователей;
- 3) трансформации или изменения культуры происходят последовательно и постепенно без какой-либо предзаданной логики<sup>8</sup>.

Эти характеристики поначалу были восприняты как достижения, которые необходимо сохранить, равно как и разнообразие «зеркальных» (mirror) концепций. Однако впоследствии

---

двумя годами позже Льюис Козер (который, по словам Петерсона, был приглашен скорее как номинальная фигура и в развитии парадигмы принял минимальное участие) становится редактором номера *Social Research*, посвященного парадигме производства. В 2004 году Петерсон совместно с Н. Анандом публикует обзор, где рассматривается почти тридцатилетняя история *методологически осмысленной* работы в этом направлении [34]. Также следует назвать журнал *Poetics*, регулярно публикующий статьи и тематические выпуски в логике этой парадигмы.

<sup>6</sup> Понятна условность атрибутирования этого проекта исключительно Р. Петерсону, ведь уже у К. Маркса можно найти рассуждения в рамках логики парадигмы производства и касающиеся непосредственно сферы искусства. Сам же Петерсон в качестве образцов исследования называет работы Харрисона Уайта об импрессионистах [38] и Дайяны Крейн о «незримом колледже» [23]. И первая, и вторая были подготовлены за несколько лет до публикации программной статьи. Петерсон уже в работах 60-х гг. по социологии музыки проговаривает некоторые принципиальные вещи (более подробно см. его интервью [37]).

<sup>7</sup> Отсылки к Парсонсу в этом ключе появились позже.

<sup>8</sup> По Петерсону, это отличает культуру от идеологии, которая, будучи символической структурой, *сознательно* подвергается изменению

Петерсон скажет, что его общий замысел был нацелен именно на преодоление «отражающих», или «зеркальных», концепций культуры и общества [33]. Впрочем, это еще не означает, что в своих предпосылках парадигма основывается на допущении автономии культуры, которое следует из этого преодоления. Вероятнее всего, культура понималась преимущественно как значимая часть общей системы, подчинить которую исключительно обществу было бы ошибкой.

Применение индустриальной метафоры к исследованию социальной жизни встречалось и до Петерсона. Он, в частности, ссылается на работы Д. Крейн по образованию. Заслуга Петерсона в том, что он начал теоретическую дискуссию. Объектами исследования в рамках парадигмы производства являются «процессы создания, изготовления, сбыта, распространения, экспонирования, внушения, оценивания и потребления» [34, р. 672]. Такая трактовка исследовательской программы приводит к тому, что, во-первых, социальное устройство (или организация) многих сфер в глазах исследователя начинает преобладать над самими сферами, стирая подобное различие, а во-вторых, деление культуры на высокую и массовую становится несущественным. Два этих различия оказываются избыточными. Но таковым было сознательное методологическое решение, прописанное в программной статье. Итак, «...парадигма производства фокусируется на том, как символические элементы культуры формируются системами, в рамках которых они созданы, распространяются, оцениваются, транслируются и сохраняются как навыки и знание» [33, р. 311].

Одним из вариантов представления этой парадигмы по отношению к искусству может служить схема, предложенная Венди Гризвольд и дополненная Викторией Александер (рис.1). Основополагающими в этой схеме признаны отношения между искусством и обществом, которые сопрягаются с отношением производителя (художника) и потребителя (публики). По мысли Гризвольд, исследование одной из граней неизбежно влечет за собой исследование других. Александер отмечает, что искусство, понимаемое как коммуникация, всегда опосредовано системами распространения, поэтому она помещает этот элемент в центр схемы.



Рис.1. Парадигма производства в виде «культурного алмаза»  
Гризвольд-Александер [8, р.62]

В рамках парадигмы производства, акцентирующей «производственную» природу искусства, Петерсон выделяет шесть основных элементов: технология, право и законодательное регулирование, структура индустрии, организационная структура, система профессиональной занятости и рынок [33, р. 313]. Производственная оптика, отмечает Петерсон, позволяет применять «понятия и методы, разработанные в индустриальной и организационной социологиях, а также в социологии профессий, социальной психологии и экономической науке» [34, р. 673]. Теоретические и методологические ресурсы этих областей дают возможность исследовать каждый из шести элементов по отдельности. Таким образом, парадигма производства становится метатеоретической, поскольку сама она не задает теоретическую оптику, а лишь создает условия (единство объекта исследования), при которых различные понятия из других областей науки могут быть интегрированы в одном исследовании.

Выделим основные характеристики этой парадигмы и определим те следствия, которые они имеют для социологического анализа искусства. *Во-первых*, любое искусство (живопись, театр, музыка и др.) рассматривается здесь как индустрия, состоящая из двух процессов: культурного производства и потребления. Потребление, в свою очередь, трактуется как инвариант производства смыслов в процессе восприятия искусства. *Соответственно*, искусство уже не рассматривается лишь с точки зрения художника, поскольку оно становится результатом функционирования всей индустрии в целом. Так, отчасти осуществляется критика трансцендентности искусства и гениальной природы художника. Люди искусства – будь то художники или ценители – осуществляют свои функции в рамках индустрии.

*Во-вторых*, эстетическое измерение искусства выносится за границы самой парадигмы. Искусство лишается своей сакральной природы, а его произведения рассматриваются как товар – естественный результат функционирования производственной сферы. В рамках парадигмы речь идет лишь об овеществленных формах искусства, иначе говоря, о тех формах, по отношению к которым можно установить дистанцию (как физическую, так и психологическую), а, следовательно, обозначить их определенную экономическую ценность.

И, наконец, *в-третьих*, социология искусства экстерииоризирует искусство, редуцируя его анализ к анализу той среды (институциональной, рыночной, организационной и др.), в которой оно функционирует.

Среди подходов, в которых идея искусства как индустрия получает наибольшее развитие, следует назвать концепции Беккера и Бурдьё. Каждая из рассматриваемых перспектив, если верно наше предположение об общности теоретических оснований, должна содержать две стороны – производство и потребление. Если для Беккера (как и для самого Петерсона) подобное различие ввести сложно, то для Бурдьё выделение этих областей вполне оправданно.

### **Миры искусства Говарда Беккера как способ микроисследований производства**

Ресурсами теоретической работы Говарда Беккера<sup>9</sup> являются символический интеракционизм и аналитическая философия Артура Данто. Понятие «мир искусства» (art world) заимствуется из работ Данто. Оно возникает при обсуждении проблем, связанных с онтологическими концепциями искусства [24]. Одна из них трактует искусство как зеркало, т.е. нечто, отражающее природу. Однако эта теория может быть применима лишь к произведениям искусства, претендующим на реалистическое правдоподобие. Вторая концепция, напротив, наделяет сферу искусства автономией, освобождая ее от всякой репрезентации. Если в первой концепции реализм выступал критерием искусства, то во второй он становится всего лишь одним из многочисленных формальных методов. Однако сами критерии искусства во второй концепции сильно размыты, а следовательно, практически любой объект может быть отнесен к этой сфере. Ход рассуждений Данто во многом напоминает логику Петерсона. Обнаружив явления, которые по формальным признакам нельзя безоговорочно отнести или, напротив, не отнести к произведениям искусства, он предлагает использовать особое понятие – *мир искусства*. Заметим, что необходимость объяснить, каким образом разные по содержанию и по форме объекты подпадают под одну категорию, возникает лишь тогда, когда различие между ними становится очевидным – обнажило эту проблему появление объектов реди-мейд.

Данто обращается к понятию «внешняя причина», которое и позволяет нам классифицировать нечто как искусство, а нечто, напротив, рассматривать как объект, не

---

<sup>9</sup> Это в первую очередь книга «Миры искусства» [15], основные идеи которой были предварительно сформулированы в ряде статей [13; 16; 17]. Современную оценку проделанной работы и ее значения Беккер дает в нескольких статьях [12; 14] и интервью [11].

имеющий отношение к данной сфере. Иначе говоря, спасительная конструкция «мир искусства» *становится* своего рода оболочкой для всех объектов: «атмосфера художественной теории, исторического знания об искусстве» [24, p.581] позволяет определенным объектам называться искусством. В дальнейшем Данто назовет *мир искусства институциональной средой* [35].

Безусловно, подобная социологизация проблем философии и эстетики со стороны философии не могла остаться незамеченной, поэтому подход Беккера, который отчасти наследует рассуждениям Данто, – один из многих, где разрабатывалась идея искусства как института. Беккер предлагает: «...считать мир [world] состоящим из всех тех людей и организаций, чья деятельность необходима для производства особого рода событий и объектов, которые этот мир обычно производит» [17, p. 703].

Соответственно, *мир искусства* «состоит из людей и организаций, производящих события и объекты, которые сам *мир искусства* определяет как искусство». Из этого Беккер выводит четыре следствия, заслуживающих особого внимания.

Во-первых, искусство должно рассматриваться как результат коллективных координированных действий следующих участников: «(1) людей, придумывающих идею произведения (например, композиторы или драматурги); (2) людей, ее реализующих или исполняющих (музыканты или актеры); (3) людей, обеспечивающих необходимое оборудование и материалы (например, инженеры, занимающиеся проектированием музыкальных инструментов); и (4) людей, которые составляют аудиторию для произведения (театралы, критики и т.д.)» [17, p. 703-704]. Обычно с искусством ассоциируются лишь те, кто входит в первую группу. Здесь же – в дальнейшем это будет отдельно отмечено – число участников создания произведений искусства значительно расширяется: иначе говоря, творцы, или авторы – далеко не единственный объект исследования с точки зрения парадигмы производства.

Это одна из ключевых идей в концепции Беккера [13], который предлагает рассматривать искусство как форму коллективного, совместного действия, а произведение искусства – как результат взаимодействия его участников. Решение носит методологический характер. Тем самым он выступает против традиционной идеи о непосредственной связи между художником (автором) и произведением искусства (шедевром). Разрушая однозначную связь между художником и произведением, Беккер утверждает, что к конкретному объекту искусства причастны все, кто участвует в создании, представлении и восприятии этого объекта.

«Например, для того чтобы симфонический оркестр дал концерт, инструменты должны быть придуманы, сделаны и их необходимо поддерживать в надлежащем состоянии. Должна быть разработана нотная запись, сочинена музыка с помощью нотной записи, а исполнители должны научиться играть по нотным записям на инструментах. Должно быть предоставлено время и место для репетиций, размещена реклама и проданы билеты, а аудитория, способная слушать, каким-то образом понимать музыку и реагировать на представление, должна быть привлечена» [13, p. 68].

Беккер вовсе не намерен социологически вульгаризировать талант художника: по его словам, существуют более важные для художественного производства аспекты, «требующие определенного дара или чувствительности художника» [13, p. 68], нежели коммерческое или ремесленное чутье. Но ни художественный дар, ни коммерческие или какие-либо другие факторы по отдельности не производят объекты искусства, в качестве которых могут выступать товары, объекты дизайна, невоплощенные замыслы или что-то еще. Только в комплексе – т.е. в сопряжении разных аспектов – рождается *мир искусства*, а художественное произведение является его основным – связующим – элементом.

В поддержку Беккера можно привести исторические факты, которые анализирует в своей работе историк М. Баксандалл [9]. Обращаясь к итальянской живописи, Баксандалл пишет о договорах, заключавшихся между художниками и заказчиками. В этих документах, в частности, оговаривается роль мастера и подмастерьев: например, определенные части

живописных работ, по требованию меценатов, должны были писать только мастера. История скорее подтверждает правоту социологов, а не философов или специалистов в области эстетики, демонстрируя, насколько воспринимаемое нами исключительно как талант, одаренность, является результатом ремесленных усилий тех или иных мастеров.

По Беккеру, связующим элементом *мира искусства* является произведение искусства, которое, тем не менее, не принадлежит самому *миру искусства*. Если *мир искусства* создает дискурсивное и институциональное пространства, поддерживающие объект в статусе произведения искусства, то само произведение не может к нему относиться. Иначе, как может реди-мейд стать предметом искусства, если он должен уже содержаться в сфере искусства, быть в *мире искусства*? От произведения искусства как эстетического объекта остается только проекция в *мир искусства*, представленная как коммуникация об этом предмете<sup>10</sup>.

Второе следствие – деятельность участников координирована, а следовательно, протекает согласно определенным законам и нормам, которые Беккер называет конвенцией. Создание произведения искусства, т.е. производство, понимаемое широко (от рождения замысла до технического воплощения и представления), становится основным объектом анализа. «Коллективные действия и события, которые они [действия] производят, – основная единица социологического исследования» [13, р. 77].

Как произведение искусства «производится» на уровне взаимодействия участников? Отвечая на этот вопрос, Беккер обращается к символическому интеракционизму и в целом к интерпретативной традиции. По его мысли, каждое социальное образование, и искусство в том числе, существует в рамках определенного социального порядка. *Мир искусства* также обладает определенным порядком, которого придерживаются его участники.

Как люди приходят к тем общим категориям, при помощи которых они осуществляют свою деятельность? Разумеется, они могут договориться о том, кто за что отвечает, обозначить какие-то вещи и установить порядок своих действий. Но, как справедливо отмечает Беккер, такое случается редко, а если и случается, то в каких-то особых, до этого не оговоренных, случаях, например, обучение какой-то живописной технике или нотной грамоте являются ситуациями, в которых происходит передача знания и навыков. В дальнейшем же постоянного определения ситуации не требуется. Так, существуют устоявшиеся представления о распределении ролей в театре, музее, кинематографе. В целом же функционирование, или – что более точно – взаимодействие регулируется через конвенции, о природе которых Беккер говорит мало, лишь приводя многочисленные примеры того, как и где они работают, в какие моменты заявляют о себе. У конвенции нет жестких рамок, которые бы принуждали участников следовать только определенным правилам.

Поскольку конвенции не обладают принуждающей силой, следование или отказ от них можно понять лишь ретроспективно, восстановив доминирующую конвенцию и варианты ее отклонения, которые, если быть последовательным, также конвенциональны. Следствия отказа от конвенций ограничены в том смысле, что также представляют собой организованное множество вариантов. Конвенции касаются не только материально-технической организации процесса производства произведения искусства, но и идейно-художественной сферы: доминирующие стили, представления о прекрасном и т.д.

Третье следствие: концепция Беккера позволяет избежать эссенциалистских подходов к искусству. Беккер не определяет, что есть искусство как таковое. Напротив, он фокусирует

---

<sup>10</sup> В отечественной литературе примерно в это же время встречаются те же идеи, но выраженные более прямо. В частности, у Ю.Н.Давыдова: «... социология искусства занимается исследованием коммуникации, складывающейся по поводу искусства, и во внутреннюю структуру художественного произведения проникает лишь в той мере, в какой усматривает в этой структуре ‘проекцию’ внешней коммуникации по поводу искусства» [4 с. 25].

свое внимание на взаимодействии людей, которые, согласно принятой между ними конвенции, делают что-то, что именуют искусством.

И, наконец, четвертое следствие: в процессе коллективного производства *мир искусства* позволяет участникам ощутить ценность их деятельности, поскольку именно в рамках этого процесса и возникает ценность произведения искусства.

Свой подход Беккер сам когда-то относил к дисциплине социологии труда или социологии художественных профессий [15], но впоследствии искусство в целом стали исследовать и с социологической точки зрения, вооружившись в том числе и оптикой, предложенной американским социологом<sup>11</sup>.

Альтернативой является подход П. Бурдьё, который имеет, на первый взгляд, немало отличий, но в своей основе разделяет те же представления об искусстве, что и исследовательская программа Г. Беккера.

### **Поле культурного производства и социологическая теория вкуса Пьера Бурдьё**

Как и для Беккера, искусство для Бурдьё становится одним из многих объектов научного интереса. Бурдьё работает с историческим материалом и рассматривает некоторые из традиционных моментов истории искусства с социологической точки зрения, используя понятия «поле», «капитал» и «габитус».

Общий смысл его исследований сводится к расширенной марксистской трактовке культуры. Искусство рассматривается им как обусловленная социальными факторами сфера. Но говорить именно о социологии искусства Бурдьё позволяет не что иное, как возможность рассуждать об особых «правилах искусства», согласно которым и структурировано поле. Однозначной (в марксистском духе) детерминации искусства социальными (или в случае самого Маркса – экономическими) отношениями не происходит.

Бурдьё пытается рассмотреть *поле искусства* в его отношениях с другими полями, среди которых особое внимание исследователя привлекает поле политики и поле экономики. Бурдьё – еще более радикально, чем это делает Беккер, – критикует эстетический подход: «...вопрос о смысле и ценности произведения искусства как вопрос о специфике эстетического суждения, а с ним и все великие проблемы философской эстетики могут быть решены лишь посредством обращения к социальной истории поля и одновременно к социологии условий конституирования специфических эстетических диспозиций, требуемых полем на каждом из этапов своего развития» [2].

Во введении к книге «Правила искусства» [19] он поднимает вопрос о том, почему эстетика, художественная критика и сами участники поля культурного производства постоянно избегают рациональных и научно ориентированных исследований искусства. В частности, Бурдьё пишет о том, что многие литераторы, писатели, философы, эстетики, художники – словом, все, кто так или иначе причастен к этому полю, – активно выступают против всякого рода социологий (будь то социология литературы или социология живописи). Причина опасений заключается в том, что социальная наука, подвергнув аналитическому осмыслению «любовь к искусству», может «преуспеть в умерщвлении удовольствия» и даже наделять произведение искусства смыслом, несовместимым с чувственными ощущениями и удовольствием [19, р. xvi]. Следует сказать, что подобные опасения небезосновательны: в анализе, который предлагает Бурдьё и его последователи [16; 29], мы не сможем обнаружить исток эстетического наслаждения или даже образ того или иного произведения.

Одним из центральных сюжетов в социологии искусства Бурдьё, который непосредственно касается производственной стороны, является идея автономии художественного поля [2]. Историческая релятивизация и допущение конструируемости представлений об искусстве позволяют Бурдьё предложить объяснительную схему генезиса

---

<sup>11</sup> Особую популярность она получила во Франции. О рассмотрении различных искусств с точки зрения мира искусства см. [10].

этой автономии. Вопрос напрямую затрагивает формирование мира искусства, выделение особой области деятельности, наделение ее независимостью от других сфер. Формирование подобного поля, которое обладает относительной автономией по отношению к другим полям, требует и специфического «потребительского» отношения, о котором мы будем говорить чуть ниже.

Исследование предполагает конструирование, с одной стороны, пространства социальных позиций, а с другой – идеологического пространства (*prises de position*). Через позиции в идеологическом пространстве, согласно Бурдьё, выражается позиция социальная. Именно связь пространства социальных позиций и пространства точек зрения отличает, по его мнению, социологический подход от других подходов к искусству (семиотического, искусствоведческого и др.).

Но обозначения этой связи недостаточно. П. Бурдьё настаивает также и на понимании связи пространств как поля сил и как поля борьбы за художественную истину [8, p. 30].

«Если и существует истина, то она состоит именно в том, что истина является ставкой борьбы. Различные или противоположные классификации и суждения агентов, вовлеченных в художественное поле, несомненно, обусловлены или направляемы диспозициями и специфическими интересами, связанными с позицией в данном поле и с точкой зрения. Несмотря на это, они все равно формулируются с претензией на универсальность и абсолютность, которая отрицает их социальную обусловленность и относительность точек зрения» [2].

Координаты социальной позиции определяются наличием определенного специфического капитала, в частности, признания. Кроме того, другим элементом, который также необходимо исследовать, является сеть объективных взаимоотношений позиций, определяющих стратегии действия участников. Бурдьё, в частности, говорит о том, что наличие объективных отношений отличает его теорию от теории Беккера<sup>12</sup>.

Участники поля руководствуются стратегиями, которые предзадаются условиями борьбы, то есть объективными отношениями и конфигурациями различных форм капиталов.

Как отмечает Бурдьё, логику функционирования конкретного поля культурного производства следует анализировать в его соотношении с полями политики и экономики. Но какое бы конкретное поле мы не взяли, особенностью полей культурного производства является иерархическая структура, которая, по Бурдьё, организована *иным образом, нежели в поле экономики. Чем более автономно поле, тем вероятнее, что иерархия выстроится согласно престижу или признанию, которые напрямую не зависят ни от экономического, ни от политического капиталов*. Критерием этой иерархии выступает наличие символического капитала.

И, наконец, третья (после поля и капитала) основная категория – *габитус*: «системы устойчивых и переносимых диспозиций, структурированные структуры, предрасположенные функционировать как структурирующие структуры, то есть как принципы, порождающие и

---

<sup>12</sup> «Явное исключение составляют работы Говарда Беккера, достоинством которых является отказ от наивного представления об индивидуальном творце и анализ артистического производства как коллективного действия. Тем не менее его подход представляет собой шаг назад по сравнению с предложенной мной теорией поля. Беккер утверждает, что «произведение искусства может быть понято как результат координированной деятельности всех людей, чье сотрудничество необходимо для того, чтобы данный объект стал произведением искусства». Затем он приходит к заключению, что анализ должен быть распространен на всех, кто способствует идее произведения (например, на композиторов и драматургов), исполнителей (музыкантов и актеров), поставщиков необходимого оборудования (изготовителей музыкальных инструментов), аудиторию («театралов», критиков и т.д.). Не входя в методическое рассмотрение всего, что отделяет видение «мира искусства» от теории артистического или литературного поля, замечу только, что последнее несводимо к популяции, то есть к сумме индивидуальных агентов, связанных простым отношением взаимодействия, или, точнее, кооперации. В приведенном выше чисто описательном перечне у Беккера не хватает, помимо прочего, объективных отношений, которые образуют структуру поля и направляют борьбу за сохранение и изменение этой структуры» [1, с. 367-368].

организующие практики и представления, которые могут быть объективно адаптированными к их цели, однако не предполагают осознанную направленность на нее и непереносимое овладение необходимыми операциями по ее достижению» [3, с. 102].

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

Подход Бурдьё к анализу культурного производства через связку трех основных понятий – *поле*, *капитал*, *габитус* – оказался среди исследователей наиболее востребованным. Возможно, привлекательным было и то, что, помимо систематической теоретической концепции, Бурдьё предложил ряд конкретных – одновременно исторических и социологических – экскурсов в проблематику искусства, продемонстрировав тем самым прикладные/рабочие возможности своих категорий. Необходимо признать, что и сегодня позиции социологии искусства Бурдьё по-прежнему остаются весьма серьезными [32; 28]. Однако его подход все реже рассматривается как единственный. Свидетельством актуальности и популярности концепции Бурдьё может служить недавняя монография, посвященная визуальным искусствам [29].

Аспект потребления, логически вычлняемый в парадигме производства, представлен в рамках социологии художественного вкуса, которую Бурдьё развивает на основе обширного эмпирического исследования по социологии потребления «Различение. Социальная критика суждений вкуса» [22]. Нас в этом исследовании интересует не столько результат анализа, сколько те основания и рассуждения, которые позволяют рассмотреть эстетический вкус с социологической точки зрения<sup>13</sup>.

Как следует из подзаголовка книги, Бурдьё предлагает в своем исследовании критику знаменитой работы И. Канта и в целом эстетической традиции, заложенной немецким философом. Основным предметом этой критики становится положение, трактующее вкус как эстетическую категорию, не сводимую к *интересу* и не имеющую с ним ничего общего, что, по мнению Бурдьё, является препятствием для построения социологической теории вкуса:

«... когда вопрос заключается в том, прекрасно ли нечто, мы не хотим знать, имеет ли – может ли иметь – значение для нас или кого-нибудь другого существование вещи; мы хотим только знать, как мы судим о ней, просто рассматривая ее (созерцая ее или рефлектируя о ней). Если кто-нибудь спросит меня, нахожу ли я дворец, который находится передо мной, прекрасным, то я могу, конечно, сказать, что не люблю вещи, созданные только для того, чтобы на них глазели... [...] только не об этом здесь речь» [5, с. 72].

Бурдьё критикует подобное отношение к искусствам, прокладывая дорогу для социологического анализа, поскольку в предложенной Кантом перспективе для социологии, которая обнаруживает свой предмет во внешнем по отношению к произведению искусства, не остается релевантной области. Бурдьё призывает отказаться от такого взгляда на восприятие искусства. Именно на допущении «существования вещи» – на интересе, на

<sup>13</sup> Исследованиями вкуса не ограничиваются работы П. Бурдьё в области потребления. Исследования аудиторий музеев [21; 27], предпочтений в области музыки составляют предмет социологического исследования искусства, широко распространенного, благодаря работам этого автора.

пристрастности – можно построить социологическое исследование вкуса. В упрощенном виде поиском причинно-следственной связи между вкусом (а точнее результатом воздействия вкуса, т.е. конкретной потребительской практикой в сфере культуры: например, выбор того или иного музея или предпочтение какого-либо стиля) и интересом (в данном случае речь идет о социальной позиции в поле – определенном габитусе) занимается социология.

Задача социологии художественного вкуса – обнаружить условия, при которых формируются предпочтения. Эстетические теории, которые сам Бурдьё называет наивными, не рассматривают вкус генетически: в их понимании «вкус – это дар или талант» [22, р. 1]. Французский исследователь подвергает сомнению эту точку зрения и говорит о роли образования и социального происхождения в формировании вкуса. Вкус, с его позиций, функционирует как маркер, сигнализируя о принадлежности к определенной социальной группе или классу. Как показывает исследование Бурдьё, стратифицирующая роль вкуса проявляется в том, что, различия, обнаруживаемые в потреблении в целом, также наблюдаются и в культурном потреблении. Это позволяет рассматривать искусство – живопись, музыку и другие виды – в одном ряду с иными объектами потребления (например, продуктами питания).

Бурдьё выделяет две модели вкуса: основанную на необходимости и на свободе. По сути, здесь мы обнаруживаем логику, согласно которой Зиммель выделяет эстетическое как характеристику социальной жизни. Необходимость сводится к удовлетворению насущных потребностей, без которых невозможно существование человека. Это касается и сферы искусства. Например, среди посетителей музеев гораздо реже встречаются люди, занимающие низкие, или менее привилегированные позиции в социальном пространстве [21]. Таким образом, экспозиции музеев, как и искусство в целом, предполагают определенную конфигурацию габитуса, которая позволила бы «декодировать произведение искусства».

Вкус, основанный на свободе, напротив, предполагает приоритет нефункциональных, а эстетических характеристик потребляемых культурных объектов, что, в частности, проявляется и в отношении к разным стилистическим направлениям в живописи. Данная модель вкуса является неотъемлемой частью общего процесса дифференциации, в результате которого появилось автономное поле культурного производства.

Понятия, предложенные Бурдьё, получили достаточно широкое хождение в социальных науках. Рассуждая о роли этого французского мыслителя, Петерсон говорит о том, что его исследования в области культурного капитала и вкуса оказали влияние и на последующее развитие парадигмы производства [37]. То, что «Правила искусства», «Различия» и другие труды французского автора созданы в русле этого подхода, у нас не вызывает сомнения. Версию Бурдьё можно назвать французской версией парадигмы.

### **Критика парадигмы производства**

Критика, (в частности, со стороны культур-социологии), которую мы приводим, относится как к работам Беккера, так и Бурдьё, хотя и в разной степени. Ведь при общности оснований этих двух подходов у них есть и существенные различия<sup>14</sup>. Когда самого Беккера попросили соотнести собственный подход с идеями П.Бурдьё [11], он отметил, что если понятие «поле» предполагает борьбу и конфликт как суть социального, то в его концепции конфликт рассматривается как инвариант порядка, конституирующий мир искусства. Это

---

<sup>14</sup> Стоит также признать, что подобная кодификация социологии искусства – вещь несколько произвольная с исторической точки зрения. Так, проекты Беккера и Бурдьё развивались параллельно, но ни один из них напрямую не связан с работами Петерсона. То же самое следует сказать и о других работах, например, Пола Димаджио, разработавшего подход к культуре с учетом экономосоциологических исследований, но в рамках парадигмы производства.

различие естественно вытекает из разных традиций, которым следовали Беккер и Бурдье. Тем не менее определенные критические замечания можно адресовать обоим.

Рассуждения об искусстве начинаются с общего предположения о существовании особой – дифференцированной от других сфер – области искусства. «Мир искусства» или «поле культурного производства» – понятия, задающие именно это различие. Однако метафора производства его стирает, т.к. следуя этой логике, мы не можем обнаружить области, которые не производили бы что-нибудь или в которых не было бы потребления. Другими словами, идеология «общества потребления» может быть рассмотрена как часть методологической установки, для которой не существует, например, разницы между музыкой и продуктами питания, ведь потребление в них устроено гомологичным образом. Сложно спорить с подобными суждениями, коль скоро они подтверждаются эмпирическими наблюдениями. Но напрашиваются вопросы: в чем специфика потребления искусства и можно ли его вообще потреблять? Что отличает произведения искусства от тех же продуктов питания? Парадигма производства не дает на них ответов, хотя и говорит об особом «символическом потреблении» и «культурном производстве». Видимо, за образец или модель несимволического в данном случае берется производство промышленное. Тем самым искусство, представленное нам в повседневном опыте, исключается из социологического анализа: в случае Бурдье оно редуцировано к результирующим практикам, а в случае Беккера – к ситуации производства<sup>15</sup>.

Следствием этого является и отсутствие второго различения, которое конституирует искусство как таковое: парадигма производства не предполагает дифференциации искусства на разные виды. В искусствоведческих работах речь обычно идет о живописи, скульптуре, литературе, музыке и т.д.<sup>16</sup>. Учитывается ли эта классификация в исследованиях производства и потребления? – вопрос справедливый и имеющий однозначно отрицательный ответ. Причина – логика метафоры. Метафора производства говорит о том, что структуры института создания и потребления изоморфны, а следовательно, подобное различие становится избыточным, оно просто ничего не дает для понимания производства. Наш повседневный опыт тем не менее позволяет отличить, например, живопись от других видов искусства.

Итак, с одной стороны, в данной концепции размывается базовое различие искусства и не-искусства, что делает проблематичными специфические суждения об искусстве, а с другой – оказывается нерелевантным разграничение искусства на виды (остается не ясным, насколько это деление принципиально для социологического анализа и почему оно более важно, чем базовое различие искусство/не искусство). В результате парадигма производства, создатели которой преследовали в том числе и институциональные цели<sup>17</sup>, потеряла объект исследования при конструировании своего предмета. В последние годы все чаще раздаются призывы «вернуть искусство» в анализ социальных наук [25].

В свою очередь, понятия «смысл» и «автономия культуры» также подверглись критике. Несмотря на декларируемое стремление преодолеть «зеркальные», или отражающие концепции культуры, ни Петерсону, ни Беккеру, ни Бурдье сделать этого не удалось. Отчасти причина кроется в том, что искусство не ограничено на предметном уровне, искать же автономию того, что не специфицировано, несколько нелогично. С другой стороны, социальное (или политико-экономическое, которое здесь выступает как синоним)

<sup>15</sup> Характерно, что в книге «Аутсайдеры. Исследования по социологии девиантности» [18]) есть параграф «Девиантность как коллективное действие». Отдельного обсуждения заслуживает использование понятия «collective», т.к. позже Беккер признает, что оно идентично блумеровскому «совместному действию» (joint action) [12]. В сходной ситуации оказался и теоретический аппарат П.Бурдье, охватывавший сразу несколько сфер.

<sup>16</sup> Очевидные сложности возникают, когда речь идет о современном искусстве.

<sup>17</sup> Петерсон говорит о том, что программные статьи помогли создателям парадигмы производства закрепиться впоследствии в структуре Американской социологической ассоциации, запустить ряд исследовательских проектов, издавать бюллетень исследовательской сети, легитимизировав тем самым такую исследовательскую область, как социология культуры, на институциональном уровне.

организует и мир искусства, и поле культурного производства. Художники, зрители и все, кто задействован в культурном производстве, прежде всего являются социальными субъектами, которые либо координируют свои действия и поддерживают порядок, либо, напротив, участвуют в бесконечной борьбе за ресурсы, где произведения искусства, рассматриваемые в аспекте потребления и производства, становятся индикаторами этой борьбы, а также ее результатом.

Было бы несправедливо утверждать, что парадигма производства (в частности, в работах Бурдье) полностью игнорирует проблематику автономии, однако автономия художественного поля трактуется здесь главным образом как идеологическая составляющая, к которой обращаются доминирующие участники поля культурного производства. Таким образом, социальные условия производства вновь оказываются универсальным объяснением.

Выходит, что смысл художественного произведения (как и его ценность) конституируется в рамках социальных систем. Поскольку само искусство не рассматривается как автономная система, постольку и смысл произведения оказывается репрезентацией реальности конкретного производителя. Понимание произведения искусства всецело зависит от того, насколько потребитель обладает определенными знаниями, навыками и способностями, позволяющими декодировать его смысл. Противоположная точка зрения (близкая к идеям Беккера), утверждающая, что значение произведений искусства формируется во взаимодействии, также выглядит не вполне состоятельной, поскольку в этом случае искусство перестает быть автономной и сакральной сферой<sup>18</sup>. Взаимодействие – слишком всеобъемлющая категория, ее необходимо конкретизировать и ограничивать.

Итак, социология, пытавшаяся обозначить свой специфический интерес к предмету, парадоксальным образом утратила интерес к объекту, что скорее обусловило возникновение «социологической» критики эстетических и искусствоведческих подходов, нежели собственно социологическое понимание искусства, способное учитывать происходящее и в философии, и в искусствоведении.

### **Вместо заключения: от производства к ... ?**

Мы рассмотрели одну из влиятельных перспектив в современной социологии искусства, сосредоточившись на ее теоретическом обосновании (эмпирические исследования привлекались лишь тогда, когда в этом была необходимость и конкретные примеры могли проиллюстрировать определенное теоретическое положение). Следует отметить, что эмпирических исследований, выполненных в рамках концепции производства, много, и вряд ли когда-нибудь представится возможность составить обзор, вмещающий все значимые работы в этой области.

В рамках парадигмы производства внимание было уделено двум теоретическим программам, которые можно охарактеризовать через дихотомию порядка и конфликта. Если для Беккера порядок лежит в основе мира искусства, то социальный мир Бурдье полон борьбы и противостояний за ограниченный и не обязательно экономический ресурс. Но понимание искусства как производства является общим. Именно оно позволило социологии искусства занять прочное место среди других социологических дисциплин. Ведь если сфера искусства трактуется как производство и индустрия, значит, и в ее рамках можно обсуждать такие традиционные социологические проблемы, как труд и занятость, стратификация и неравенство, институты потребления и системы производства и др.

Но помимо очевидных преимуществ, предоставляемых конкретным исследованиям, парадигма производства обладает и существенными недостатками. Основным из них, на наш взгляд, является утрата ключевых различий (искусство-не-искусство, а также видовые разграничения, например, живопись-театр). Для разрешения этой проблемы поиск новых

---

<sup>18</sup> См. дискуссию В. Гривольд и Н. Дензина по этому вопросу [30; 26; 31].

метафор и теоретических оснований можно было бы начать в области исследований восприятия, которое различно для разных видов искусства.

Другой недостаток концепции производства – то, что она не учитывает сакральной и трансцендентной природы искусства. Культурсоциология, являющаяся в данный момент одной из самых мощных программ, предлагает рассматривать культуру как автономную сферу, не редуцируемую к социальным (экономическим и др.) условиям. Тем самым она предлагает вернуть *смысл* в рассуждение об искусстве, но не в плане его доступности (или, напротив, недоступности) потребителю и принадлежности автору, а в перспективе его самостоятельного формирования за счет более широкого окружения, нежели социальные условия производства, и более глубокого измерения (в том числе трансцендентного).

Критическая позиция, которую мы во многом разделяем, создает образ этой парадигмы, наделяющий ее целостностью. Однако, будучи выведенной из данного критического фокуса, парадигма производства культуры сразу же рассыпается на множество разных направлений, которые по тем или иным причинам не вошли в этот и многие другие знакомые нам обзоры. Возможно, в каком-то из этих направлений будет обнаружен теоретический ход, позволяющий оставаться в рамках метафоры производства, не теряя объект исследования.

### Литература

1. Бурдые П. Поле литературы / Сокр. пер. Е.Д. Вознесенской // Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. С. 365-473.
2. Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного / Пер. с фр. Ю.В. Марковой // Новое Литературное Обозрение. 2003. № 60.
3. Бурдые П. Практический смысл / Пер. с фр. А.Т. Бикбова, К.Д. Вознесенской, С.Н. Зенкина, Н.А. Шматко. СПб.: Алетейя; М.: Ин-т экспериментальной социологии, 2001.
4. Давыдов, Ю. Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. М.: Наука, 1968.
5. Кант И. Критика способности суждения / Ред. пер. М. Левина. М.: Искусство, 1994.
6. Фархатдинов Н. Правила без искусства. Социология визуальных искусств Пьера Бурдые // Синий Диван. 2008. № 12. С. 182-188.
7. Alexander J., Smith P. The Strong Program in Cultural Theory: Elements of a Structural Hermeneutics // Handbook of Sociological Theory / Ed. by J. Turner. N.Y.: Plenum Publishers, 2001. P. 135-150.
8. Alexander V.D. Sociology of the Arts. Exploring Fine and Popular Forms. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
9. Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Space. Oxford: Oxford University Press, 1988.
10. Becker H.S., Faulkner R.R., Kirshenblatt-Gimblett B. (eds). Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
11. Becker H.S., Pessin A. A Dialogue on the Ideas of «World» and «Field» // Sociological Forum. 2006. Vol. 21. № 2. P. 275-286.
12. Becker H.S. Making it up as you go along: How I wrote Art Worlds // L'analyse du social: Les modes d'explication / Ed. by Daniel Mercure. Quebec: Les Presses de l'Universite Laval, 2005. P. 57-73.
13. Becker H.S. Art as a Collective Action // Popular Culture: Production and Consumption / Ed. by C.L. Harrington, D. B. Bielby. Blackwell Publishing, 2001. P. 67-77.
14. Becker H. S. Review: «Artworlds» Revisited // Sociological Forum. 1990. Vol. 5. No. 3. P. 497-502.

15. *Becker H.S.* Artworlds. Berkeley: University of California Press, 1982.
16. *Becker H.S.* Arts and Crafts // *The American Journal of Sociology.* 1978. Vol. 83. No. 4. P. 862-889.
17. *Becker H.S.* Art Worlds and Social Types // *American Behavioral Scientist.* 1976. Vol. 19. No. 6. P. 703-717.
18. *Becker H.S.* Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance. N.Y., 1963.
19. *Bourdieu P.* The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field / translated by S. Emanuel. Cambridge: Polity, 1996.
20. *Bourdieu P.* The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed // *Bourdieu P. The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature* /translated by R. Nice. Cambridge: Polity Press. 1993. P. 29-73.
21. *Bourdieu P., Darbel A., Schnapper, D.* The Love of Art. European Art Museums and their Public / translated by C. Beattie and N. Merriman. Oxford: Polity Press, 1991.
22. *Bourdieu P.* Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste / translated by R. Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
23. *Crane D.* *Invisible Colleges.* Chicago: University of Chicago Press, 1972.
24. *Danto A.* The Artworld // *The Journal of Philosophy.* 1964. Vol. 61. No. 19. P. 571-584.
25. *de la Fuente E.* The «New Sociology of Art»: Putting Art Back in Social Science Approaches to the Arts // *Cultural Sociology.* 2007. Vol. 1. No. 3. P. 409-425.
26. *Denzin N.* Reading Cultural Text: Comment on Griswold // *The American Journal of Sociology.* 1990. Vol. 95. No. 6. P. 1577-1580.
27. *DiMaggio P., Useem M.* Social class and arts consumption // *Theory and Society.* 1978. vol. 5. No. 1. P. 141-161.
28. *Fowler B.* Pierre Bourdieu and Cultural Theory. Critical Investigations. London: Sage Publications, 1997.
29. *Grenfell M., Hardy C.* Art Rules: Pierre Bourdieu and Visual Arts. New York: Berg, 2007.
30. *Griswold W.* Provisional, Provincial Positivism: Reply to Denzin // *The American Journal of Sociology.* 1990. Vol. 95. No. 6. P. 1580-1583.
31. *Griswold W.* The Fabrication of Meaning: Literary Interpretation in the United States, Great Britain, and the West Indies // *The American Journal of Sociology.* 1987. Vol. 92. No. 5. P. 1077-1117.
32. *Lane J.F.* When Does Art Become Art? Assessing Pierre Bourdieu's Theory of Artistic Fields // *The Sociology of Art. Ways of Seeing* / Ed. by D.Inglis, J.Hughson. New York: Palgrave Macmillan, 2005. P. 30-42,
33. *Peterson R.A., Anand N.* The Production of Culture Perspective // *Annual Review of Sociology.* 2004. No. 30. P.311-334.
34. *Peterson R.A.* The Production of Culture: A Prolegomenon // *The American Behavioral Scientist.* 1976. Vol. 19. No. 6. P. 669-684.
35. *Saunders A.* The Philosopher's Zone: Dialogue with Arthur C. Danto // *ABC Radio National,* 2007. URL=<http://www.abc.net.au/rn/philosopherszone/stories/2007/1887565.html>, дата посещения: 16 января 2008.
36. *Santoro M.* Culture As (and After) Production // *Cultural Sociology.* 2008. Vol. 2. No.1. P. 7-31.
37. *Santoro M.* Performing Cultural Sociology: An Interview with Richard A. Peterson // *Cultural Sociology.* 2008. Vol. 2. No. 1. P. 33-55.
38. *White H.C., White C.A.* Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World. Chicago: University Of Chicago Press, 1993.