

УДК 316.74:37

DOI <https://doi.org/10.32782/2707-9147.2024.101.2>

**О. А. ХОМЕРІКІ**

доктор соціологічних наук, професор,  
завідувач кафедри соціології та політичних наук  
Національний авіаційний університет

## **ВИТОКИ СОЦІОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА В ІСТОРІЇ СОЦІОЛОГІЇ ТА ТЕОРЕТИЧНІЙ СОЦІОЛОГІЇ ФРАНЦІЇ ТА НІМЕЧЧИНИ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕПЦІЙ П. БУРДЬЄ ТА Г. БЕККЕРА)**

*В статті побудовано характеристику передумов соціології мистецтва в історії соціології та теоретичній соціології Франції та Німеччини та розв'язано проблему історико-теоретичних передумов становлення соціології мистецтва в концепціях П. Бурд'є та Г. Беккера.*

*У висновках встановлено, що історико-теоретичними передумовами теорій соціального поля П. Бурд'є та груп інтересів в мистецтві Г. Беккера можна вважати марксистський естетичний, соціологію франкфуртської школи та соціологічно-акцентовану історію мистецтва. Відзначено, що в рамках марксистської естетики, твори мистецтва розглядаються як епіфеномен економіки або, в ширшому розумінні – виробничих відносин, що методологічно відповідає пошуку відповідностей між структурами економіки як базисом та художньої культурою як надбудовою. Констатовано, що Франкфуртська школа (Т. Адорно, В. Бен'ямін, М. Хоркхаймер, Ф. Ньоман, Г. Маркузе) поділяє амбівалентне розуміння соціології мистецтва. З одного боку, центром дослідження стають відносини між мистецтвом і соціальним життям. В цілому гетерономії мистецтво розуміється як гетерономна сфера, яка підпорядковується ідеології, політиці, економіці та науці. З іншого боку, на відміну від марксистської естетики франкфуртці не здійснюють деестетизацію мистецтва, створюють такий собі ореол величчя навколо високої культури та стигматизують масову культуру. Наголошено, що соціологічно-акцентована історія мистецтва як гібридна концепція історії мистецтва та соціології розкривається не стільки як історіографія художників, творів та шкіл, скільки як історія ментальностей, які проекуються на твори мистецтва і засоби творчо-профетичного бачення світу, але зовсім не як відображення умов, у яких вони створювалися. Мистецтво постає тут не як зумовлене, а як зумовлююче, воно визначає і наповнює змістом економічне життя, систему освіти, філософію, ідеологію, масову культуру, родинне життя.*

**Ключові слова:** мистецтво, культура, соціологія мистецтва, марксистська естетика, Франкфуртська школа, соціологічно-акцентована історія мистецтва, габітус, поле, капітал, мистецькі традиції, мистецькі новації.

**Постановка проблеми.** Історія соціології мистецтва розпочинається з так званої соціологічної естетики, яка виникає в філософії в першій половині ХХ століття. Її фундатори прагнули протиставити традиційним інтерпретаціям творів мистецтва (які оперували такими категоріями, як «геніальність», «духовність» або «смак») пояснення за допомогою вирізнення зовнішніх щодо мистецтва чинників (економічних чи соціальних) [1, с. 12-15].

Соціологічне розуміння мистецтва подібного стибу було фундавним на запереченні його автономії щодо економіки, політики, ідеології, отже, як детермінованого позахудожніми процесами. Також в рамках такого розуміння відбувалася така собі «деестетизація» мистецтва, тобто, заперечення в ньому «абсолютних» художніх цінностей та його ціннісної самодостатності як частини духовної культури.

Соціологічна естетика була перетворена на таку собі критичну теорію щодо традиційної естетики, яка поставала через призму такої критики в образі елітарної та індивідуалістичної [1, с. 16]. В Франції, Німеччині та США у соціологічній естетиці конституювалися три течії, а саме – марксистська соціологічна естетика, Франкфуртська школа та соціологічно-акцентована історія мистецтва.

Зазначені напрями мають свою спільною ідейною основою заперечення автономії мистецтва щодо економіки, політики, системи освіти та соціалізації тощо. Між мистецтвом та цими підсистемами, інститутами та соціальними процесами встановлюються зв'язки, однак, відбувається це в спекулятивний (позаемпіричний) спосіб. Марксистська соціологічна естетика дезестетизує мистецтво та концептуалізує його як неавтономну, редуковану до виробничих відносин сферу діяльності. Соціологічно-акцентована історія мистецтва вбачає в ньому залежну від суспільства, проте, достатньо впливову соціальну силу.

**Метою статті** є побудова характеристики передумов соціології мистецтва в історії соціології та теоретичній соціології Франції та Німеччини.

**Невизначена наукова проблема, якій присвячено статтю.** Статтю присвячено проблемі історико-теоретичних передумов становлення соціології мистецтва в концепціях П. Бурд'є та Г. Беккера [4-11].

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Соціологія мистецтва в Європі виникає як напрямок наукових студій в рамках дослідження предмету соціології культури і соціології мистецтва як її складової. Одне з таких досліджень інтегративних для соціології та мистецтва належить Ж.-М. Гюю з його працею «Мистецтво з соціологічної точки зору» [1, с. 34-35].

В зазначеній праці автор послуговувався методологією економічного детермінізму і виводив залежність сюжетів творів мистецтва від матеріальних умов виробництва. Фоною для цієї праці була зростаюча мода на соціологію у Франції, яку впроваджував Е. Дюркгейм. Сам Дюркгейм створив розділ в «Соціологічному щорічнику» у 1896 році,

присвячений «естетичній соціології». Серед інших авторів М. Мосс писав статті до цього розділу, справивши вплив на Ч. Лало з його «Мистецтвом та соціальним життям») [16, с. 12-44].

Лінія економічного детермінізму в дослідженні мистецтва була продовженою К. Марксом, який розглядав мистецтво як частину культурної надбудови, яка відображає базис як економічну основу суспільства (передусім – спосіб виробництва. Відповідні дослідження з соціології музики та її раціоналізації реалізував М. Вебер (текст можна вважати периферійним для самої соціологічної теорії автора) та Г. Зіммель [26; 28].

В І-й пол. ХХ ст. тексти з тематики мистецтва характеризувались міждисциплінарністю, перебуваючи в предметному полі між соціологією, естетикою, мистецтвознавством, філософією мистецтва. Французький історик мистецтва П. Франкастель очолив одну з перших кафедр соціології мистецтва і впровадив в науковий обіг терміно-сполучення «соціологія мистецтва» (йдеться про кафедру соціології образотворчого мистецтва в École Pratique des Hautes Etudes в Парижі в 1948 році) [14, с. 44-70].

Німецька соціологія вирізнялася такою самою невизначеністю. Сформований тренд стосувався марксистської методології в теоретизуванні з приводу соціально зумовленості мистецтва. Це теоретизування знайшло своє відображення в працях представників Франкфуртської школи (М. Хоркхаймер, В. Бенджамін, Т.-В. Адорно, Ю. Габермас. Згодом до кола теоретиків-марксистів приєдналися Г. Лукач та Л. Гольдман, ревізійністи-радикали в соціології мистецтва Німеччини, Франції та США [16, с. 44-117].

Французька соціологія мистецтва, в якій найвпливовішими посталями стали П. Бурдьє та А. Дарбель [9], сформувалася у 60-х р. ХХ ст. Автори створили два тематичні мейнстріми, перший з яких стосувався тематики демократизації мистецтва, другий – соціального значення фотографії. Бурдьє опублікував працю «Фотографія: мистецтво пересічної людини» (1965) [11]. Р. Мулен опублікувала «Французький арт-ринок» у 1967 р., що справило істотний вплив на інституалізацію соціології мистецтва. Результати досліджень Бурдьє та Мулен в сфері соціології мистецтва були використані в управлінській діяльності міністерства у справах культури Франції [23].

Президент Франції Ф. Міттеран на рівні адміністрування впроваджував стратегію розвитку розвитку культури та мистецтва на засадах культурної демократизації та інклюзивності мистецтва, подолання елітарності та аристократичності останнього. У 1985 р. було проведено перший французький конгрес з соціології мистецтва у Марселі під головуванням Р. Мулен. В рамках конгресу працювали чотири конференції-секції: «Культурні політики та інституції», «Мистецькі заняття та арт-ринки», «Пабліки та естетичне сприйняття», «Чи можливою є соціологія творів мистецтва» [23].

Французька соціологія мистецтва 60-х-80-х р. XX ст. вплинула на інші національні традиції, зокрема в США. Американські фоловери французької соціології мистецтва часто вільно володіли французькою і могли стежити за розвитком соціології мистецтва у Франції, забезпечуючи переклад цих творів з французької на англійську (В. Золберг, П. Фергюсон, Д. Крейн, Г.-С. Беккер) [4-5; 13-14; 30].

Французький вплив в інституціалізації соціології мистецтва в США позначився на створенні Комітету із дослідження соціології мистецтва (1979) Міжнародної соціологічної асоціації (1949). Європейська Соціологічна асоціація (1992) створює дослідницьку мережу в соціології мистецтва (1999). Американська соціологічна асоціація, однак, і досі не має департаменту з соціології мистецтва. Відповідні проекти, пов'язані з соціологією мистецтва, реалізуються у складі секції соціології культури. Водночас більшість регіональних та національних соціологічних асоціацій (Франції, Німеччини, Іспанії, Бразилії, Японії) створюють дослідницькі комітети, які поєднують культуру та мистецтво [21, с. 10-60].

**Виклад основного матеріалу.** Інституціалізація соціології мистецтва відбувалася в контексті найпомітніших праць, які допомогли визначити її як галузь соціо-культурних студій. М. Ерреро [22, с. 155-161] згадує П. Бурдьє як ключову фігуру в цьому мейнстрімі. Автор написав більшість своїх найважливіших праць у 60-х р., більша частина його спадщини була перекладеною з французької на англійську лише в 90-х р. Д. Данко (2012) виділяє Бурдьє, Беккера та Лумана. Д. Ротенберг [24, с. 277-294] веде мову про Бурдьє і Беккера як фундаторів соціології мистецтва як галузі (Ротенберг 2014). В французькому контексті Бурдьє, Мулен і Беккер вважаються найважливішими дослідниками в соціології мистецтва.

Бурдьє досліджував мистецтво як результат колективних дій та в різноаспектності художнього та культурного виробництва та споживання [6-12]. Фокусуючись переважно на соціології культури та освіти, Бурдьє здійснив важливий внесок у соціологію загалом і в соціологію мистецтва зокрема.

Авторству Бурдьє належить п'ять праць, які стосуються сфери соціології мистецтва, дві з яких першопочатково були опубліковані французькою. Йдеться, зокрема, про «Фотографію як мистецтво для пересічної людини «Любов до мистецтва», а також про «Розрізнення: соціальна критика оцінок смаку», опубліковану французькою. «Розрізнення» виходить за межі соціології мистецтва і межує з соціологією культури. Також в контексті інституціалізації соціології мистецтва доцільно згадати «Правила мистецтва: генезис і структура літературного поля» [6-12].

В англійській соціології «Любов до мистецтва» [7] Бурдьє є дещо менш відомою працею, ніж «Розрізнення». Тим не менш, зазначена праця має теоретичну перспективу і ґрунтується на емпіричних даних,

що відкрило можливості для її використання в соціології мистецтва, музеєзнавстві (через опитування відвідувачів) та культурних політиках. Ключові ідеї «Любові до мистецтва» надають просторі для теоретизування та проведення емпіричних досліджень за рахунок встановлення рівня індивідуальної освіченості як чинника найвищої впливовості у сфері елітарної культури загалом та мистецьких практик зокрема.

Істотною теоретичною рефлексивністю пояснюється успішність «Правил мистецтва» [10] серед соціологів мистецтва-франкофонів, оскільки представлена в праці концепція надає пояснення щодо розвитку французької літературної спільноти в 19 ст. і відкриває можливості інтерпретації чинників успішності в поширенні французької літературної мови. В своїй концепції Бурдьє послуговується низкою ключових концептів, пов'язуючи між собою поняття габітусу, поля і капіталу.

Бурдьє визначає габітус як когнітивно-практичну та оціночну матрицю, яка поєднує сприйняття, емоційні оцінки і репертуари (патерни) дій. Габітус структурує соціальні смаки та практики різних класи, які визначаються обсягами привласнених капіталів та профілями цих капіталів (економічного, культурного, соціального і символічного).

У мистецтві культурний капітал має найбільше значення, тому габітус культурно-домінуючого класу (на противагу до економічно-домінуючого класу) формується в сфері спроможності до оцінки та споживання культури, що Бурдьє називає «естетичною схильністю». Саме вона утворює основу для культурного домінування в соціальному просторі [6, с. 4-6].

Поняття габітусу і капіталу є складовими концепції соціального поля. Для Бурдьє поле є мережею об'єктивно-структурованих відносин між позиціями, які структурують габітуси і формують низку психічних та фізичних диспозицій індивідів. Отже, індивідуальне переходить у соціальне. Актори художнього поля в практиках реалізують їх індивідуальні когнітивні стилі, а поле структурується як соціальний простір конфлікту та конкуренції, в якому митці ведуть боротьбу за контроль над різними типами капіталу.

Бурдьє як прихильник постмарксистського структуралізму прагнув деконструювати ієрархії як чинники соціальної нерівності, тому частину дослідницьких зусиль спрямовував на так звану «низьку культуру» (джаз, наївний живопис, бульварна романістика тощо). Згідно з Бурдьє, ці жанри стигматизовано як нижчі через потребу домінування одних соціальних груп над іншими [6, с. 6].

Історики соціології, зокрема Н. Ейніш, відзначає низку недоліків постструктуралістської теорії поля щодо мистецтва як предмету дослідження. На її думку, теорія Бурдьє практично не дозволяє зрозуміти логіку побудов очима агентів, вона справляє ефект, коли критичні ідеї починають поділяти самі агенти... наділені владою, які постають тут

як «домінантні», винуватці чи співучасники дії, нелегітимної з погляду соціолога – легітимачії» [21, с. 8-9].

Мистецьке поле є простором боротьби між традиційним способом виробництва мистецького продукту, з одного боку, та мистецьким новаторством – з іншого, між «мистецтвом на продаж» і елітарним мистецтвом [21, с. 8-9]. Боротьба відбувається, перш за все, навколо символічної влади щодо визначення відмінностей між мистецтвом і не-мистецтвом.

Утверджені в полі мистецтва актори віддають перевагу неперервності і відтворенню, новатори-маргінали реалізують стратегії мистецьких іновачій, революцій, перебувають в пошуку індивідуалізації [10]. Актори-іноватори послуговуються стратегіями утвердження відмінностей індивідуалізуючих позначників для глорифікації самих себе та дискредитації традиціоналів-попередників. Традиціоналі зазвичай виявляють меншу сміливість та інноваційність.

Говард С. Беккер проводив дослідження соціології праці, соціології девіантності та емпіричної соціології, виступаючи одним з представників Чиказької школи соціології та символічного інтеракціонізму. Проблематику соціології мистецтва автором проаналізовано в праці «Мистецькі світи» [5]. Дослідника цікавила перш за все групова кооперація в сфері мистецтва, процеси групоутворення, співпраця в світі мистецтва.

Беккер відрізняє свою концепцію від ранішніх концепцій, які досліджували гранднарлативи творів мистецтва. Автор відкидає сприйняття мистецтва як виключно індивідуалізованої діяльності, демонструючи зв'язки між різними соціальними ролями в сфері мистецтва та формуванням мистецьких команд. Так, мистецтвознавці і критики часто сприймаються як автономні промоутери, які ніби-то вихваляють переваги талановитих особистостей у продукуванні творів мистецтва.

Для Беккера важливими є аспекти колективної рутини, які є засадничими для будь-якої (назовні творчої) мистецької діяльності. Креативність і спонтанність працюють на мистецтво набагато менше, аніж колективні рутинні процеси [4, с. 767-776]. В цих рутинних процесах приймають участь не лише митці, але і низка груп допоміжного персоналу (асистентів, критиків, музеєзнавців, галеристів, колекціонерів).

Ці соціальні ролі пов'язані між собою командними місіями в просуванні творів мистецтва. Одні групи відіграють провідні ролі в ідентифікації творів мистецтва, інші здійснюють оцінку їх ринкової вартості і т.п. Колаборація мистецьких груп є більш очевидною в музичному та театральному мистецтві, проте, вона існує в будь-якому секторі художньої сфери. Беккер упредметнює інституційні структури та соціальні інтеракції в утворенні і відтворенні художніх світів.

Теорія Беккера конфронтує з соціологією мистецтва, в якій мистецтво визначається як креативна галузь, як дещо особливе та індивідуалізуюче, пов'язане з зумовленістю суспільством видатних творів. При

цьому класична традиція соціологічного теоретизування опікується дослідженнями митців та їх художньої творчості, аніж мережа співпраці, яка є центральною для аналізу мистецтва як соціального явища [5, xi].

Беккер [5,xi] вважає своє розуміння мистецтва соціально-організаційним, а не естетичним, виступаючи опонентом соціологів-естетів та пропонентом соціологів-професіоністів. Концептуально автор віддає перевагу дослідженням зв'язків між професійними групами, аніж аспекти креативних технологій чи естетичних смаків, не стільки соціології мистецтва, скільки соціології професій в мистецтві.

В розумінні Беккера немає сенсу в переоцінці Art Worlds як предмету дослідження соціології мистецтва. Автор оголосив концептуальний тренд Тії ДеНори «грандіозним, але неточним способом асоціювати стилі мистецтва» зі стилями соціального буття та моделями сприйняття та мислення». На протипаву цій «великій традиції» Беккер вважає, що він «допоміг уточнити велику кількість способів формування творів мистецтва соціальними організаціями, інтересами, угодами та силами, доступними в їхній сфері виробництва» [18, с. 4].

Де Нора припускає, що підхід Беккера до світів мистецтва є подібним до тієї соціології науки, яка досліджувала лабораторію як соціальний продукт, як інституцію з виробництва наукових знань. Важливість зростаючої дисциплінарної спеціалізації полягає в тому, що соціологи мистецтва почали розглядати себе як «викривачів» конвенцій, цінностей та ідеологій, поширених в світових практиках мистецтва [5, ix, xi].

Беккер досліджує Art Worlds як «природжений антиелітаризм» і вважає себе діючим у «сердечній традиції релятивістського, скептичного, «демократичного» розуміння мистецтва». Цікаво, що автор стверджує, що концепція світу мистецтва просто переосмислює те, що є загальноприйнятим знанням про мистецтво: а саме, що це соціальний світ, який включає «модних людей, пов'язаних з тими об'єктами та подіями, які заслуговують на увагу, які керують астрономічними цінами». Беккер вважає, що загалом ...соціологія не відкриває того, чого ніхто ніколи не знав раніше... якісна соціальна наука дає глибше розуміння речей, які певна множина людей і так непогано усвідомлює» [5, x].

**Висновки.** Соціологія мистецтва лишається однією з малодосліджених предметних сфер, оскільки тривалий час соціологи лишали на периферії мистецтво та естетику. Останні були теоретичною прерогативою філософії, літературної критики або політичної ідеології (Зіммель, Лукач, Бенджамін, Адорно та ін.) Інституціалізація соціології мистецтва відбулася опісля обрання наукової моделі для об'єднання спільноти та набуття можливостей публікуватися у відомих мейнстрімних журналах.

До 70-х р. ХХ ст. більшість соціологів, які займалися соціологією мистецтва, позиціонували себе як інтелектуали в широкому розумінні або ж як радикали, але не як соціологи. Дисциплінарний статус соціології мистецтва радикально змінився із створенням професійної



асоціації з вивчення мистецтва в соціальних науках. В США та Європі соціологія мистецтва розвивається на ґрунті вже сформованих і новоутворюваних соціологічних теорій [17, с. 15-80].

Історико-теоретичними передумовами теорій соціального поля П. Бурд'є та груп інтересів в мистецтві Г. Беккера можна вважати марксистську естетику, соціологію франкфуртської школи та соціологічно-акцентовану історію мистецтва.

У рамках марксистської естетики, твори мистецтва розглядаються як епіфеномен економіки або, в ширшому розумінні – виробничих відносин, що методологічно відповідає пошуку відповідностей між структурами економіки як базисом та художньої культурою як надбудовою. Під впливом критики, щодо механістичності зв'язків між базисом та надбудовою дослідники-марксистичні починають вводити проміжні ланки між цими двома рівнями.

Франкфуртська школа (Т. Адорно, В. Бен'ямін, М. Хоркхаймер, Ф. Ньюман, Г. Маркузе) поділяє амбівалентне розуміння соціології мистецтва. З одного боку, центром дослідження стають відносини між мистецтвом і соціальним життям. В цілому гетерономії мистецтво розуміється як гетерономна сфера, яка підпорядковується ідеології, політиці, економіці та науці. З іншого боку, на відміну від марксистської естетики франкфуртці не здійснюють деестетизацію мистецтва, створюють такий собі ореол величч навколо високої культури та стигматизують масову культуру. Мистецтво та культура постають у працях представників Франкфуртської школи як засіб для емансипації мас та подолання відчуження, а також як інструмент соціальної критики.

Третью течією у соціологічній естетиці є соціологічно-акцентована історія мистецтва як гібридна концепція історії мистецтва та соціології, головним представником якої виступає П.Франкастель («Живопис і суспільство», «Етюди з соціології мистецтва» та ін.) [29]. Історія мистецтва розкривається автором не стільки як історіографія художників, творів та шкіл, а як історія ментальностей, які проєкуються на твори мистецтва і засоби творчо-профетичного бачення світу, але зовсім не як відображення умов, у яких вони створювалися. Мистецтво постає тут не як зумовлене, а як зумовлююоче, воно визначає і наповнює змістом економічне життя, систему освіти, філософію, ідеологію, масову культуру, родинне життя.

### **Список використаної літератури**

1. Alexander, Victoria Dean. 2003. *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Alden: Blackwell.
2. Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
3. Banks, Patricia A. 2010. *Black Cultural Advancement: Racial Identity and Participation in the Arts amongst the Black Middle Class.*, *Ethnic and Racial Studies* 33(2): 272–289.



4. Becker, Howard S. 1974. Art as Collective Action. *American Sociological Review* 39(6): 767–776.
5. Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley, CA: University of California Press.
6. Bourdieu, Pierre. 1984 [1979]. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge and Kegan Paul.
7. Bourdieu, Pierre. 1991. *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Stanford, CA: Stanford University Press.
8. Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York, NY: Columbia University Press.
9. Bourdieu, Pierre, Alain Darbel, and Dominique Schnapper. 1997 [1969]. *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. London: Polity Press.
10. Bourdieu, Pierre. 1996 [1993]. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, CA: Stanford University Press.
11. Bourdieu, Pierre, Luc Boltanski and Robert Castel. 1996. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford, CA: Stanford University Press.
12. Bourdieu, Pierre. 2013. *Manet. Une révolution symbolique*. Paris: Seuil.
- Buscatto, Marie. 2007. *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*. Paris: CNRS Éditions.
13. Crane, Diana. 1987. *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940–1985*. Chicago, IL: Chicago University Press.
14. Crane, Diana. 1989. Reward Systems in AvantGarde Art: Social Networks and Stylistic Change. In *Art and Society: Readings in the Sociology of Arts*. Edited by A. W. Foster, and J. R. Blau. Albany, NY: State University of New York Press.
15. Crane, Diana. 2002. Culture and Globalization: Theoretical Models and Emerging Trends. In *Global Culture: Media, Arts, Policy and Globalization*. Edited by D. Crane, N. Kawashima, and K. Kawasaki London: Routledge, 1–25.
16. Danko, Dagmar. 2012. *Kunstsoziologie*. Bielefeld: Transcript Verlag.
17. Deinhard, Hanna. 1970. *Meaning and Expression: Toward a Sociology of Art*. Boston, MA: Beacon Press.
18. DeNora, Tia. 1995. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley, CA: University of California Press.
19. DiMaggio, Paul. 1991. Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America. In *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Edited by Mukerji Shandra and Shudson Michael. Berkeley, CA: University of California Press, 374–397.
20. Halle, David and Elisabeth Tiso. 2014. *New York's New Edge: Contemporary Art, the High Line and Urban Megaprojects on the Far West Side*. Chicago, IL: Chicago University Press.
21. Heinich, N. *La sociologie de l'art / N. Heinich*. – Paris: La Découverte, 2004. – 122 p.
22. Herrero, Marta. 2013. Sociology and Art Markets. *European Societies* 15(2): 155–161.
23. Moulin, Raymonde. 1987 [1967]. *The French Art Market: A Sociological View*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
24. Rothenberg, Julia. 2012. Selling Art to the World in Chelsea. *Visual Studies* 27(3): 277–294.

25. Rothenberg, Julia. 2014. *Sociology Looks at the Arts*. New York, NY: Routledge.
26. Simmel G. *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung.* – Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1908. – 602 S.
27. Tanner, Jeremy. ed. 2003. *The Sociology of Art: A Reader*. New York, NY: Routledge.
28. Velthuis, Olav. 2005. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
29. Weber, Max. 1921. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Munich: Drei Masken-Verlag.
30. White, Harrison and Cynthia A. White. 1993 [1965]. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago, IL: Chicago University Press.
31. Wolff, Janet. 1981. *The Social Production of Art*. New York, NY: New York University Press.
32. Zolberg, Vera L. 1990. *Constructing a Sociology of the Arts*. New York, NY: Cambridge University Press.
33. Zukin, Sharon. 1982. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

**Khomeriki O. A. Origins of the sociology of art in the history of sociology and theoretical sociology of France and Germany (based on the concepts of P. Bourdieu and H. Becker)**

*The article describes the prerequisites of the sociology of art in the history of sociology and theoretical sociology of France and Germany and solves the problem of the historical and theoretical prerequisites of the formation of the sociology of art in the concepts of P. Bourdieu and H. Becker.*

*In the conclusions, it is established that the historical and theoretical prerequisites of the theories of the social field of P. Bourdieu and interest groups in the art of H. Becker can be considered Marxist aesthetics, sociology of the Frankfurt school, and sociologically-accented history of art. It is noted that within the framework of Marxist aesthetics, works of art are considered as an epiphenomenon of the economy or, in a broader sense, of production relations, which methodologically corresponds to the search for correspondences between the structures of the economy as a basis and artistic culture as a superstructure. It has been established that the Frankfurt School (T. Adorno, V. Benjamin, M. Horkheimer, F. Newman, G. Marcuse) shares an ambivalent understanding of the sociology of art. On the one hand, the relationship between art and social life becomes the center of research. In general heteronomy, art is understood as a heteronomous sphere that is subject to ideology, politics, economy and science. On the other hand, unlike Marxist aesthetics, Frankfurters do not de-aestheticize art, create a kind of halo of greatness around high culture and stigmatize mass culture. It is emphasized that sociologically-accented art history as a hybrid concept of art history and sociology is revealed not so much as a historiography of artists, works and schools, but as a history of mentalities that are projected onto works of art and means of a creative-prophetic vision of the world, but not at all as a reflection of conditions, in which they were created. Art appears here not as conditioned, but as conditioning, it defines and fills economic life, education system, philosophy, ideology, mass culture, family life with content.*

**Key words:** art, culture, sociology of art, Marxist aesthetics, Frankfurt School, sociologically-accented history of art, habitus, field, capital, artistic traditions, artistic innovations.