

<https://doi.org/10.26565/2226-0994-2026-74-18>

УДК: 130.2

Олександр Лойко

ТЕОРІЯ «ПОЛЯ КУЛЬТУРНОГО ВИРОБНИЦТВА»: СПРОБА ПОДОЛАННЯ АНТИНОМІЇ «СТРУКТУРАЛІЗМУ» ТА «СУБ'ЄКТИВІЗМУ»

У статті досліджується теорія «поля культурного виробництва» П'єра Бурдьє як спроба подолання протиставлення між структуралістськими й суб'єктивістськими підходами. У роботі аналізуються методологічні засади «конструктивістського структуралізму» Бурдьє й демонструється, яким чином його концепція прагне поєднати визнання існування об'єктивних соціальних структур із активною роллю агентів у виробництві й трансформації культурних смислів. Автор реконструює логіку підходу Бурдьє й розглядає способи, якими об'єктивні структури й суб'єктивні практики взаємно зумовлюють одна одну в динаміці культурного виробництва.

Важливе місце в тексті посідає аналіз специфічної організації «поля культурного виробництва» як відносно автономної складової ширшого «поля влади». Бурдьє інтерпретує це поле як простір конкурентної боротьби, у межах якого агенти й інституції змагаються за символічний авторитет і легітимність. Особлива увага приділяється поняттю «*illusio*» як формі віри у цінність гри та її ставок, а також механізмам колективного виробництва культурної цінності. Наголошується, що художня легітимність постає не лише результатом діяльності окремого митця, а формується завдяки всій мережі агентів і інституцій, залучених до виробництва символічної віри.

Теорія «рефракції» Бурдьє зіставляється зі соціологічними підходами, що ґрунтуються на логіці «відображення». Показується, що, на відміну від редукціоністських моделей, які встановлюють прямий зв'язок між соціальним походженням автора та його творчістю, Бурдьє наполягає на опосередковуючій ролі самого поля, котре реструктурує зовнішні соціальні й економічні детермінанти відповідно до власної внутрішньої логіки. Така перспектива дає змогу продемонструвати, яким чином боротьба за художню легітимність приховує ширші конфлікти, пов'язані з владою, капіталом і символічним домінуванням.

Частина дослідження присвячена протиставленню автономного й гетерономного полюсів «поля культурного виробництва». Автор аналізує, як художні стратегії організовуються навколо різних принципів ієрархізації й яким чином культурні агенти здобувають легітимність через конвертацію символічного капіталу інших соціальних полів, зокрема релігії, економіки й політики.

Робиться висновок, що теорія «поля культурного виробництва» Бурдьє створює ефективну концептуальну рамку для осмислення культурних конфліктів як форм символічної боротьби за легітимність і владу. Автор доводить, що відносна автономія культурного поля є невіддільною від його залежності від механізмів символічного визнання й постійної взаємодії з іншими формами соціальної влади. У цьому сенсі теорія поля дозволяє інтерпретувати художні практики не лише як естетичні феномени, а як стратегії, включені до ширших структур символічного обміну й домінування.

Ключові слова: поле, символічний капітал, *габітус*, *illusio*, символічна влада, рефракція, межа, символічні маркери культури.

Об'єкт дослідження — теорія «поля культурного виробництва» як модель аналізу соціально-культурних практик.

Предмет дослідження — механізми взаємодії об'єктивних структур і суб'єктивних практик у «полі культурного виробництва».

Мета дослідження — показати, що теорія «поля культурного виробництва» є спробою подолання антиномії між «структуралізмом» і «суб'єктивізмом» шляхом опису культурного простору як системи конкурентних відносин, у межах якої об'єктивні структури й дії агентів перебувають у стані взаємозумовленості.

Завдання дослідження:

1. Пояснити яким чином концепція «конструктивістського структуралізму» поєднує визнання об'єктивних соціальних структур із активною роллю агентів у культурному виробництві.
2. Дослідити специфіку «поля культурного виробництва» як відносно автономної складової «поля влади» та проаналізувати механізми боротьби за символічний капітал і легітимність.
3. Проаналізувати значення понять «*illusio*», «рефракція» й «символічне виробництво» у контексті функціонування культурного поля.
4. Аргументувати, що теорія «рефракції» дає змогу уникнути як соціологічного редукціонізму, так і формалістичного тлумачення художніх практик.
5. Показати яким чином взаємодія «поля культурного виробництва» з релігійним, економічним і політичним полями впливає на механізми культурної легітимації та перерозподілу символічної влади.

В роботі використовуються *методи* структуралістського конструктивізму й компаративного аналізу.

Актуальність і новизна дослідження. Попри наявність праць, присвячених теорії П'єра Бурдьє, а також досліджень, що окремо розглядають поняття «габітусу», «символічного капіталу» чи «*illusio*», нам не траплялося зустріти робіт, у яких теорія «поля культурного виробництва» аналізувалася б саме як спроба подолання антиномії між структуралістськими й суб'єктивістськими моделями інтерпретації культурних процесів. Претензія статті полягає у тому, щоб спробувати розглянути цю теорію саме у такому ракурсі.

Ступінь розробленості проблеми дослідження. У зв'язку з порушеною проблематикою ми звернули увагу на низку сучасних праць. Насамперед слід відзначити статтю Вілла Аткінсона «Field theory, role theory and role conflict: Reappropriating insights from the past» [Atkinson, 2025]. Аткінсон прагне поєднати теорію поля П'єра Бурдьє з класичною теорією соціальних ролей, показуючи, що соціальні конфлікти не можна пояснити лише структурними позиціями агентів. Дослідник наголошує, що індивід одночасно залучений до кількох соціальних полів і змушений узгоджувати суперечливі рольові очікування, які походять із різних сфер соціального життя. Завдяки цьому концепція «рольового конфлікту» дозволяє Аткінсону уточнити механізми функціонування «габітусу» й глибше пояснити внутрішню суперечливість соціальних практик.

Особливу увагу привертає стаття Жизель Сапіро «Who Creates the World Author?: Toward a Sociology of World Literature» [Sapiro, 2024]. Сапіро аналізує феномен «світового автора» як результат складної взаємодії між літературними інституціями, перекладацькими практиками, глобальним книжковим ринком і механізмами міжнародної легітимації. Авторка переконливо демонструє, що статус автора світової літератури не є наслідком виключно естетичної цінності тексту, а формується завдяки системі культурного посередництва, до якої залучені видавці, критики, перекладачі, премії та академічні інституції. Сапіро також звертає увагу на нерівномірність глобальної циркуляції літератури й показує, що механізми символічного визнання нерідко відтворюють культурну асиметрію між центром і периферією. У такій перспективі світова література постає не як нейтральний канон, а як простір боротьби за символічну владу й міжнародну культурну легітимність.

Не менш важливою видається інша праця Жизель Сапіро «The symbolic economy of the Nobel Prize in Literature: How it counters or reproduces modes of domination» [Sapiro, 2023]. У цій статті Сапіро досліджує Нобелівську премію з літератури як механізм символічного виробництва й глобальної культурної ієрархізації. Авторка показує, що премія функціонує не лише як інструмент міжнародного визнання, а і як особлива форма символічної економіки, здатна як підважувати, так і відтворювати наявні моделі культурного домінування. Аналізуючи історію премії та принципи її присудження, Сапіро демонструє, що рішення Нобелівського комітету значною мірою залежать від транснаціональних конфігурацій символічної влади, мовної репрезентації й культурного престижу. Особливо цінним є те, що дослідниця розглядає премію не як ізольований

культурний феномен, а як складову глобального поля літературного виробництва, де перетинаються політичні, економічні й символічні інтереси.

На думку П'єра Бурдьє, «ми повинні відкинути як *«структуралістський»* погляд, згідно з яким структури, що несуть в собі принцип власної сталості, відтворюються завдяки обов'язковій співпраці агентів, підпорядкованих їхнім обмеженням, так і *«інтераціоналістський»* (...) погляд, згідно з яким соціальний світ є продуктом актів конструювання, що в кожному здійснюють агенти у своєрідному «безперервному творенні» (курсив мій – О. Л.) [Bourdieu, 1994, р. 3]. «Якби мені потрібно було охарактеризувати свою роботу двома словами» – пише Бурдьє на початку іншої праці, – «тобто, як це сьогодні часто робиться, наклеїти на неї ярлик, я б говорив про *конструктивістський структуралізм* або *структуралістський конструктивізм*, розуміючи слово структуралізм у дуже відмінному значенні від того, що надає йому сосюрівська або леві-стросівська традиція. Під структуралізмом або структуралістським я маю на увазі, що у самому соціальному світі, а не лише в символічних системах – мові, міфі тощо – існують об'єктивні структури, які не залежать від свідомості й волі агентів і здатні спрямовувати або обмежувати їхні практики чи репрезентації. Під конструктивізмом я маю на увазі, що існує соціальна генеза, з одного боку, моделей сприйняття, мислення й дії, які складають те, що я називаю *габітусом*, а з іншого боку, соціальних структур, а саме того, що я називаю полями й групами, зокрема того, що зазвичай називають соціальними класами» [Bourdieu, 2015] (спеціальному аналізу «габітусу» присвячено есе Ніка Кросслі «Pierre Bourdieu's Habitus» [Crossley, 2013]).

Іншими словами, застосування методологічних орієнтирів Бурдьє передбачає як визнання наявності об'єктивних структур (сприйняття, мислення, дії, виробництва тощо), що опосередковують генезу й дії агентів, так і історичний і соціальний аспекти структур, становлення й трансформація яких, своєю чергою, залежить від дій акторів. Тобто *ідеться про констатацію взаємовпливу об'єктивних структур і суб'єктивної дії*, й про спробу створення методології, яка дає змогу виявити й описати цю взаємозумовленість достатньо переконливо.

«*Поле культурного виробництва*» розглядається Бурдьє як складова «*поля влади*», що є простором конкурентної боротьби між агентами й інституціями, які належать до різних «*полів*» і є, відповідно, носіями різних *видів влади й капіталу* (докладний аналіз «поля культурного виробництва» в теорії Бурдьє запропоновано у праці «Practicing Theory: Pierre Bourdieu and the Field of Cultural Production» [Practicing Theory: Pierre Bourdieu and the Field of Cultural Production, 2004]). Якщо боротьба у межах конкретного «поля» спрямована на посідання домінуючої позиції у внутрішній ієрархії, то боротьба між представниками різних «полів» має на меті змінити відносну цінність того чи іншого різновиду капіталу або ж, навпаки, зберегти усталене співвідношення.

«Поле культурного виробництва» має особливу логіку – це «*світ економіки навпаки*»: ті, хто до нього входить, зацікавлені в безкорисливості» [Bourdieu, 1991, р. 6]. Бурдьє зауважує, що так само, як, згідно з Максом Вебером, автентичність пророцтва полягає у відмові пророка від винагороди, справжність маніфестації, що пориває з домінуючою художньою традицією, засвідчується матеріальною незацікавленістю митця. Однак це не означає, що художня діяльність позбавлена будь-якої форми економічної вигоди: «символічні прибутки» будь-якої миті можуть бути вигляду економічного капіталу. Водночас привілейовані економічні умови дозволяють агентів здійснити довготривалу «символічну інвестицію», тобто посісти найбільш ризиковану (або ж найменш привабливу на цей момент) позицію у «полі» й перебувати на ній тривалий час без будь-якої матеріальної компенсації.

Проте економічні відносини не просто зумовлюють трансформацію «поля культури», залишаючись зовнішнім, хоч і важливим, чинником – вони іманентні йому, хоча й не можуть бути тут виявлені в своєму первісному вигляді. Для пояснення специфіки, якої ці відносини набувають у «полі культурного виробництва», П'єр Бурдьє оперує поняттям «*рефракція*» (réfraction) або «*ефект перекладу*» (retraduction). Згідно з ним, «зовнішні

детермінуючі чинники (...) ніколи не діють безпосередньо; вони впливають лише через посередництво специфічних сил і форм поля, тобто після того, як зазнають (...) реструктуризації» [Bourdieu, 1991, p. 16].

Як зауважує Бурдьє, соціологічні теорії, у яких відносини між соціальним макрокосмом і мікрокосмом культурного виробництва осмислюються у логіці «відображення» (*reflet*) – що призводить, наприклад, до встановлення безпосереднього зв'язку між соціальним походженням автора та характеристикою його творів – не враховують того, що «поле виробництва культури» функціонує на кшталт *призми*. Із теорій марксистського походження Дьйордя Лукача та Люсьєна Гольдмана випливає, що аналіз твору мистецтва передбачає розуміння світоглядних настанов соціальної групи, на яку автор спирався або яку мав на увазі, працюючи над твором. За такого підходу художник уподібнюється «медіуму», який висловлює – причому не обов'язково знаючи про це – істини й цінності групи, які сама вона може навіть не усвідомлювати.

Вразливість теорії «відображення» є очевидною: референтна група автора може не збігатися з його соціальною групою, а адресат, якого передбачає автор, не завжди виявляється зрештою дійсним адресатом його творів. Соціологічний редукціонізм такого гатунку не враховує внутрішньої логіки «поля», яка визначається всією його структурою й історією. На думку Бурдьє, теорія «рефракції» дозволяє уникнути як крайнощів соціологічного редукціонізму, так і одномірності різних версій формалізму, які, наприклад, у випадку з літературою, зводяться до спроб «шукати в самій літературній системі принцип її динаміки» [Bourdieu, 1991, p. 20-21].

Саме ефект «рефракції» дозволяє приховати той факт, що навіть за «найчистішими» маніфестаціями стоять «нечисті» причини й мотиви: *конкуренція, капітал, прибуток, попит і пропозиція, вигода, кар'єра, посада* тощо – словом, боротьба за владу, яка у «полі культурного виробництва» набуває вигляду суперечок про сутність мистецтва й призначення художника, конфліктів між школами й напрямками, символічних «відлучень» і «вбивств». Бурдьє акцентує на вмисність свого звернення до «позбавленої чару» мови економіки, в опозиції до якої створені всі «чисті» теорії мистецтва – і це не випадково, адже саме так вони можуть підтримувати *illusio* «поля».

«*Illusio*» – це особлива форма залученості до гри, «таємна змова», або навіть – особлива віра в гру та цінність «ставок гри», своєрідний «символ віри», який сповідують представники конкретного «поля». Кожне «поле» створює власну форму «*illusio*», прийняття та сповідання якої становить головну умову доступу до нього. На спільності такої залученості або віри в гру базується й конкуренція агентів, яка зрештою і становить сутність гри. З одного боку, «*illusio*» є умовою існування гри, з другого – стає її продуктом: адже «*illusio*» є не просто запорукою існування «поля», а й дозволяє йому «*виробляти віру у цінність твору*» (спеціальному дослідженню цього явища присвячено працю Бурдьє «*La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques*» [Bourdieu, 1977]). «Виробником цінності художнього твору є не митець, а поле виробництва як *універсум віри*, що виробляє цінність художнього твору як фетиша, продукуючи віру в творчу силу митця» [Bourdieu, 1991, p. 22]. Отже, агенти, які сповідують віру в гру й цінність того, що розігрується, залучені до «символічного виробництва» – виробництва цінності твору, або, іншими словами, «виробництва віри у цінність твору» [Bourdieu, 1991, p. 22]. До того ж під «символічними виробниками» маються на увазі не лише безпосередні автори, а й увесь спектр агентів та інститутів, що беруть участь як у «виробництві» віри в цінність конкретного твору, так і у «виробництві» віри в цінність мистецтва загалом. До них належать: критики, історики й теоретики мистецтва, спеціалізовані періодичні видання, видавці, арт-дилери, власники й куратори галерей, колекціонери та меценати, а також такі «канонізуючі інстанції», як салони, галереї, журі конкурсів, фонди тощо.

Слід зазначити, що тут теорія Бурдьє суголосна з «інституціональною» теорією мистецтва, представленою іменами таких американських дослідників як Джордж Дікі [Dickie, 1969], Тед Коен [Cohen, 1973] та ін. Згідно з нею, мистецтвом стає те, що

визнається таким у «світі мистецтва» – розгалуженій мережі різноманітних інституцій, які визначають перебіг художнього процесу. Такий підхід, зокрема, дає змогу пояснити проблематичність встановлення загальних критеріїв у питанні про родові ознаки мистецтва, особливо в сучасній ситуації. Проте відмінність «поля культурного виробництва» Бурдьє від «світу мистецтва» «інституціоналістів» полягає у тому, що воно не зводиться до простої сукупності агентів, пов'язаних відносинами кооперації.

Відкладемо з'ясування розбіжностей між теорією «поля» та «інституційним» підходом й зазначимо, натомість, одну спільну для цих підходів рису, яка видається надзвичайно важливою у контексті порушеної проблематики. По суті, в обох випадках порушується, з одного боку, проблема *боротьби за «освячення» власної влади*, а з іншого – *боротьби за власну владу «освячувати»*. Прояви такого «жадання влади» можуть набувати найрізноманітніших форм: починаючи з вердиктів канонізуючих інстанцій (премій, рейтингів, конкурсів), передмов іменитих авторів до книжок менш іменитих або й зовсім невідомих, критичних дискурсів (які прагнуть здаватися лише такими, що стверджують цінність твору, але насправді беруть участь у «виробництві» його цінності), й закінчуючи «чудом підпису», що дає змогу «освяченим» авторам перетворювати об'єкти на «фетиші» (докладніше про трансакції влади в полі літератури див.: John Speller *Bourdieu and Literature* [Speller, 2011]). Варто зазначити, що *символічна «валюта»* не підкріплена нічим, окрім налагодженої «мережі обмінів», у якій вона водночас і *виробляється*, і *перебуває в обігу*. Йдеться передусім про акти взаємного кредиту між акторами, що здійснюються на групових виставках або в передмовах, і за допомогою яких канонізовані агенти «поля» «освячують» молодших й «освячуються» ними натомість як глави пікл або метри; між митцями й меценатами чи колекціонерами; між митцями й критиками, особливо авангардними критиками, які «освячуються» або тоді, коли домагаються «освячення» для акторів, яких вони підтримують, або тоді, коли «відкривають» і по-новому оцінюють маловідомих агентів поля, активізуючи тим самим свою владу «освячувати» тощо [Bourdieu, 1991, p. 23].

Особливо цікавими в цьому контексті видаються *механізми зворотної легітимації*, або *акти «взаємного кредиту»* між літературними стратегіями й теоретико-критичними дискурсами. Попри те, що ці дискурси прагнули б виглядати лише констатуючими цінність стратегії або твору, вони залучені до «виробництва» віри в цінність твору й мистецтва взагалі, нарівні з безпосередніми акторами, а, отже, беруть участь у боротьбі за визнання власної влади, а також за владу надавати владу іншим. Тут можна звернутися до Ролана Барта, який писав, що жоден критичний дискурс зрештою не є вільним від своєї аксіологічної функції, оскільки будь-який опис містить також і певну оцінку описуваного. Більш за це, кожен теоретичний напрям не просто оцінює, а від самого початку висуває власні критерії цінності, пропонує певні умови розрізнення «мистецтва» й того, що не є «мистецтвом». Так «формалістична інтенція «чистих» творів вимагає формалістичного прочитання, яке вона своєю чергою легітимує; без сумніву, твори, в основі яких лежить чиста турбота про форму, ніби створені для того, щоб підтверджувати адекватність внутрішнього прочитання, уважного винятково до формальних особливостей, а також для того, щоб зводити нанівець і дискредитувати усі зусилля звести їх до соціального контексту, всупереч якому вони створювалися» [Bourdieu, 1991, p. 30].

Отже, стає зрозумілою семантична невизначеність понять «мистецтво», «художник», «письменник», «творчість»: вона є водночас і наслідком, і умовою *«боротьби дефініцій»*. Агенти й інституції змагаються за монополію влади «авторитетно казати, хто уповноважений називати себе письменником, або навіть казати, хто є письменником і хто має авторитет казати, хто є письменником» [Bourdieu, 1991, p. 13]. Бурдьє підкреслює відсутність універсальних дефініцій; «робочі» ж дефініції, на його думку, лише номінально декларують дозвіл на «символічні відлучення» й «символічні вбивства».

«Боротьба дефініцій» розгортається за визначення меж (між жанрами й позиціями всередині «поля», а також між самими «полями») й організується навколо опозиції між

«автономним» і «гетерономним» полюсами. Йдеться про два субполя, або полюси «поля культурного виробництва», організовані на основі *двох принципів ієрархізації*.

Відповідно до «гетерономного» принципу, найзначущіші позиції посідають економічно й політично домінуючі агенти «поля культурного виробництва». «Автономний», навпаки, утверджує панівне становище тих виробників, які дотримуються вкрай радикальної логіки «економіки навпаки», у загальному вигляді притаманній всьому «полю» загалом. Економічний і політичний успіх або масова популярність розцінюються тут як ознаки компромісу чи «відступництва» – словом, профанації «*illusio*» поля. Автономний принцип ієрархізації відповідає «субполю елітарного виробництва» (у якому автори виробляють для інших авторів), а гетерономний – «субполю масового виробництва».

Крім того, кожному субполю властиві власні суперечності. *Внутрішня ієрархія «субполя елітарного виробництва»* протиставляє тих, кого колеги по «цеху» вже визнали здобувшими «посмертний» символічний капітал – тим, хто ще не «канонізований». Останні обирають один із двох видів «відступництва» або «ересі»: або відстоюють новий принцип легітимності, або ж закликають повернутися до якогось старого. Згідно із *внутрішньою ієрархією «субполя масового виробництва»*, протиставлення відбувається на основі соціально-економічного статусу публіки: агенти, які домоглися визнання у «вищому світі» й відзначаються близькістю до кіл економічних і політичних еліт, протиставлені тим, хто може розраховувати лише на значну популярність (цю ситуацію також можна означити як опозицію між «*буржуазним*» і «*комерційним*» мистецтвом).

Попри існування кількох принципів ієрархізації та наявність підструктур, «поле культурного виробництва» характеризується надзвичайно *слабкою кодифікованістю доступу до нього*, дуже *низьким ступенем інституалізації меж між його елементами* (полюсами, жанрами, позиціями) й погано визначеними «*посадами*» (що дозволяє грати на двозначності неспіху, вважати невизнаність знаком обраності й робить, наприклад, можливим заснування «посади» «проклятого поета»). *Невизначеність меж і розмитість дефініцій* (що, як вже зазначено, є неодмінною умовою й продуктом боротьби) ускладнюється ще й тим, що *агенти, залучені до боротьби за владу оцінювати та освячувати, борються, водночас, і за визнання власної легітимності – що робить їх вразливими й змушує залучати ресурси ззовні*. У підсумку перевага, на нашу думку, виявляється на боці тих, *кому вдалося залучити й перерозподілити капітал інших «полів»*.

Наприклад, залучення капіталу «поля релігії», на наш погляд, уможливило появу «посади» «*письменника-пророка*» (або «*поета-пророка*»). Символічна девальвація і, як наслідок, падіння популярності «посади» «пророка» у сучасній культурній ситуації пов'язані з автономізацією «поля літератури», головним показником якої виступає ступінь залежності від зовнішніх впливів (або наскільки зовнішній (гетерономний) принцип ієрархізації підпорядкований внутрішньому (автономному)). Іншими словами, чим автономніше поле, тим сприятливішим є баланс символічної влади на користь агентів «субполя елітарного виробництва», і тим чіткішою є межа між «субполями». Запізнілу автономізацію «літературного поля» в східноєвропейському контексті доводить, наприклад, доволі нещодавня поява у східноєвропейських культурах «посади» «*проклятого поета*», заснування якої зазвичай є маркером звільнення «поля літератури» з-під впливу «поля релігії», та супроводжується зверненням до маргінальних тем, традиційно табуйованих у літературах тих культур, де влада «поля релігії» є особливо сильною.

Найвиразнішим *прикладом залучення ресурсів «поля економіки»* є, на наш погляд, практика американського художника, засновника поп-арта – Енді Воргола. У межах запропонованої ним стратегії цінність твору зводиться до його ціни, а гроші, навпаки, з еквівалента вартості набувають статусу еквівалента цінності. Зримою квінтесенцією цієї стратегії є одна з найвідоміших ліногравюр автора – недбало намальований знак долара. Революційний переворот, здійснений Ворголом у «полі культурного виробництва», можна виразити через один з його численних афоризмів: «Мені подобаються гроші на стіні. Скажімо, ви збиралися купити картину за 200 000 доларів. Я гадаю, вам варто взяти ці

гроші, перев'язати пачку й повісити на стіну. Тоді, коли хтось прийде до вас у гості, перше, що він побачить, – це гроші на стіні» [Warhol, pp. 133-134]. Значною мірою, межа між «полем культурного виробництва» й «полем економіки» була задіяна в практиці Сальвадора Далі, котрий, як відомо, підписував порожні аркуші, що згодом перетворювалися підприємливими дилерами на дорогавартісні підробки.

Якщо звернутися до стратегій, орієнтованих на перерозподіл влади між «полем культурного виробництва» й «полем політики», безперечно головним прикладом такого типу перерозподілу є сталінська модель культури й пов'язані з нею практики авангарду. Борис Гройс розглядає її як втілення проєкту авангарду, а точніше – як проєкт авангарду, здійснити який сам авангард виявився нездатним.

Досліджуваний феномен Гройс називає «*Gesamtkunstwerk Stalin*», а керівництво Комуністичної партії порівнює з художником: «Невпорядковане, хаотичне життя минулих епох мало замінитися життям гармонійним і організованим за єдиним художнім планом. Коли все економічне, соціальне й повсякденне життя нації було цілковито підпорядкованим єдиній планувальній інстанції, уповноваженій регулювати, гармонізувати й створювати єдине ціле навіть із найдрібніших деталей, то ця інстанція – керівництво Комуністичної партії – перетворювалася на своєрідного художника, матеріалом якого був увесь світ, а метою – «подолати опір» цього матеріалу й зробити його слухняним, податливим, здатним набувати будь-якої бажаної форми» [Groys, 1992, p. 3].

Термін *Gesamtkunstwerk* використовувався Ріхардом Вагнером для визначення механізму впливу опери на реципієнта. У мові сучасної культури аналог йому можна знайти в поняттях «мультимедійності» й «інтерактивності», що передбачають одразу кілька форм вираження у межах одного твору. Для німецького композитора опера була універсальним видом мистецтва, що вбирав в себе музику, текст, акторську гру та сценографію й, фактично, цілковито підпорядковував увагу суб'єкта тотальністю свого впливу. Унікальність сталінського конструкту полягала у тому, що, не породивши жодного оригінального стилю, він експропріював безліч стилів культурного архіву, перетворивши їх на єдиний колаж, який урешті підмінив собою дійсність.

Gesamtkunstwerk Stalin, відтак, походить від авангарду, який так і не розпізнав у ньому власної інтенції. Припестя техніки, сприйняте Малевичем як остаточне руйнування гармонії сприйняття, змушує його констатувати кризу культури – під якою мається на увазі руйнування світу як Божественного Витвору. Мистецтво більше не могло задовольнятися міметичною функцією, відведеною йому довіку, і мало перейти від «зображення» світу до його «переображення». Заради сотворення світу воно мало пожертвувати собою у – цьому полягала його висока місія. Утопічний план перевлаштування не передбачав, що мистецтво, як, зрештою, і будь-яка інша сфера культури, буде існувати на автономних правах – досконалість не могла бути іншою, ніж абсолютною й тотальною. У своїх претензіях художник ставав суперником політика, а творчість уподібнювалася до революційної практики. З огляду на перспективу переходу від «зображення» до «перетворення» стає закономірною поява закликів до «організації повсякденного життя художніми методами» й формулювань на кшталт: «письменники – інженери людських дум». Але якщо спочатку авангардний автор бачить у більшовиках лише засіб для здійснення проєкту, згодом він відмовляється від «права першості», та з «Голови світу» перекваліфіковується на «спеціаліста», який працює за партійним «соціальним замовленням» [Groys, 1992, p. 25-26]. «Вимога повної політичної влади, що випливала з авангардного мистецького проєкту, тепер фактично замінюється вимогою до реальної політичної влади визнати, що її проєкт має естетичну природу» [Groys, 1992, p. 26].

Отже, якщо межею «міметичного» проєкту мистецтва стала наука, що запропонувала адекватніші засоби пізнання світу, то межею авангардного проєкту «будівельників життя» стала реальна військово-політична влада, яка виявилася ефективнішою у справі його втілення. Втім, авангард не зміг подолати власну внутрішню суперечність. Проєкт перевлаштування світу передбачав зникнення мистецтва і, тим

більше, іманентних йому відмінностей між видами, жанрами, школами, техніками тощо. Що, однак, не заважало продовженню суперечок про те, які саме художні засоби потрібні для його втілення. Інакше кажучи, жертвуючи авторською індивідуальністю задля метапроекту, авангард і далі наполягав на унікальності «прийому». У підсумку, наполягаючи на своїй винятковості у питаннях форми, авангард залишився заручником історичної перспективи, звільнення від якої декларував. Натомість «соціалістичний реалізм» посів «постісторичну» позицію, або позицію історії, зведеної нанівець, на яку претендував авангард. Це стало можливим завдяки запропонованій Леніним концепції «двох культур в одній». Відповідно до неї, культура на кожному етапі свого розвитку є не цілісністю, а конструктором із двох складників, кожен з яких відображає інтереси одного з класів, що борються у межах певної історичної формації. Запропонований підхід дозволяв встановлювати для будь-якого історичного періоду «прогресивний» і «реакційний» складники мистецтва, що відображали, відповідно, інтереси пригноблених класів і класів-експлуататорів. Проголошений спадкоємцем усього «прогресивного» мистецтва, «соціалістичний реалізм» перебрав на себе функції редактора світової історії культури, ставши «постісторичним» мистецтвом або мистецтвом після мистецтва, і тим самим, на думку Гройса, випередив постмодернізм.

Як бачимо, інтерпретація сталінської моделі культури, запропонована Гройсом, переконливо підтверджує, що політична революція «може завдячувати суперечностям і конфліктам у Республіці словесності» [Bourdieu, 1991, р. 16]. Згадуючи про те, як Стефан Малларме порівнював книгу з терористичним актом, Бурдьє вказує на *«структурну спорідненість» політичного й літературного авангардів*. Така ситуація нерідко може стати причиною «структурного самообману», що ґрунтується на солідарності сил, що посідають у своїх «полях» гомологічні позиції, однак, не враховують, до того ж, різниці в принципах функціонування «полів». Зокрема, надії авангардистів на те, що більшовики усвідомлять художню сутність «проекту» революції, слугують якраз наочним прикладом «структурного самообману».

Отже, зробимо висновки. Кожне «поле» по-своєму порушує питання про владу. Особливістю «поля культурного виробництва» є те, що тут питання про владу зазнає найбільшого викривлення, й набуває форми «зацікавленості у безкорисливості», «економіки навпаки» [Bourdieu, 1991, р. 6] або навіть «дещо відчайдушного» способу «видавати нужду за чесноту» [Bourdieu, 1991, р. 3]. Нагадаємо, що ступінь автономності «поля культурного виробництва» прямо пропорційний силі ефекту «рефракції», або символічного «невпізнання» (*méconnaissance*), якого зазнають тут усі чужорідні уявлення. Низький ступінь інституалізації меж і слабкий ступінь кодифікованості допуску до «гри» зумовлені тим, що *«правило гри є ставкою у самій грі»* [Bourdieu, 1991, р. 15] (курсив мій – О. А.). Агенти «поля культурного виробництва» не мають жодних юридичних і бюрократичних гарантій у суперечках про першість і авторитет, оскільки сам критерій першості виступає головним об'єктом домагань у боротьбі за владу «освячувати». Йдеться про своєрідну *«інституалізацію аномії»*, яка «знищила саму можливість судження в останній інстанції й приречла митців на нескінченну боротьбу за владу освячення, що сама відтепер може бути освячена лише в самій боротьбі й самою боротьбою». (курсив мій – О. А.) [Bourdieu, 1991, р. 23]. Завдяки хиткості меж, умовності дефініцій і ненадійності «посад» у «полі культурного виробництва», агенти змушені самі шукати відповідь на *проблему набуття легітимності*. Це здійснюється через *актуалізацію* тієї чи іншої межі між «полем культурного виробництва» й іншим соціальним «полем» (у рідкісних випадках – одразу кількома полями). Як ми мали нагоду переконатися на наведених прикладах, *актуалізація межі передбачає конвертацію «символічного капіталу» іншого «поля» (релігійного, економічного, політичного) у «символічний капітал» «поля культурного виробництва»*. Вагому роль у визнанні стратегії *актуальною* відіграє *ступінь освоєності межі* (на яку вона посягає) в історії «поля культурного виробництва» (тобто те, наскільки багато стратегій, посягаючи на неї, вже змогли реалізуватися). Якщо межа є достатньо освоєною, на перший план виходить спосіб роботи з нею, який нерідко може

набувати форми рефлексії на тему історії освоєння цієї межі. У такому разі художні практики можуть набувати вигляду рефлексій щодо історії мистецтва засобами самого мистецтва.

REFERENCES

- Atkinson, W. (2025). Field theory, role theory and role conflict: Reappropriating insights from the past. *Journal of Classical Sociology*, 25(1), pp. 3-19.
- Bourdieu, P. (2015). Espace social et pouvoir symbolique. *Choses dites*. Édition électronique. Paris: Les Éditions de Minuit. Originally published in 1987.
- Bourdieu, P. (1977). La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, pp. 3-43.
- Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, pp. 3-46.
- Bourdieu, P. (1994). Stratégies de reproduction et modes de domination. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 105, pp. 3-12.
- Cohen, T. (1973). The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie. *The Philosophical Review*, 82(1), pp. 69-82.
- Crossley, N. (2013). Pierre Bourdieu's Habitus. *A History of Habit: From Aristotle to Bourdieu*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: Lexington Books. pp. 269-285. 294 p.
- Dickie, G. (1969). Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, 6(3), pp. 253-256.
- Groys, B. (1992). *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* / Trans. C. Rougle. Princeton, NJ: Princeton University Press. Originally published as *Gesamtkunstwerk Stalin* (Munich, Vienna: Carl Hanser Verlag, 1988). 126 p.
- Practicing Theory: Pierre Bourdieu and the Field of Cultural Production* (2004) / Eds. Browitt, J., Nelson, B. Newark: University of Delaware Press. 132 p.
- Sapiro, G. (2023). The symbolic economy of the Nobel Prize in literature: How it counters or reproduces modes of domination // *Poetics*, Vol. 101, Article 101823 <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304422X23000633>
- Sapiro, G. (2024). Who Creates the World Author?: Toward a Sociology of World Literature. *Journal of World Literature*, 9(3), pp. 327-341.
- Speller, J. (2011). *Bourdieu and Literature*. Cambridge: Open Book Publishers. 203 p.
- Warhol, A. (1977). *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. Orlando; Austin; New York; San Diego; Toronto; London: Harvest Book; Harcourt, Inc. Originally published in 1975. 241 p.

Лойко Олександр Вікторович

кандидат філософських наук

доцент кафедри теоретичної і практичної філософії імені професора Й. Б. Шада

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна

E-mail: aloyko@karazin.ua

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9933-0984>

Стаття надійшла до редакції 01.03.2026

Стаття рекомендована до друку 20.04.2026

Переглянуто 10.04.2026

Опубліковано 25.05.2026

THE THEORY OF THE «FIELD OF CULTURAL PRODUCTION»: AN ATTEMPT TO OVERCOME THE ANTINOMY OF «STRUCTURALISM» AND «SUBJECTIVISM»

Loiko Oleksandr V.

PhD in philosophy, Associate Professor

Department of Theoretical and Practical Philosophy

named after Professor J. B. Schad
V. N. Karazin Kharkiv National University
4, Svobody sqr., 61022, Kharkiv, Ukraine
E-mail: aloyko@karazin.ua
ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9933-0984>

ABSTRACT

The article examines Pierre Bourdieu's theory of the «field of cultural production» as an attempt to overcome the opposition between structuralist and subjectivist approaches. The study analyzes the methodological foundations of Bourdieu's «constructivist structuralism» and demonstrates how his conception seeks to reconcile the existence of objective social structures with the active role of agents in the production and transformation of cultural meanings. The author reconstructs the logic of Bourdieu's approach and considers the ways in which objective structures and subjective practices mutually determine one another within the dynamics of cultural production.

A significant part of the article is devoted to the analysis of the specific organization of the «field of cultural production» as a relatively autonomous component of the broader «field of power». Bourdieu interprets this field as a competitive space in which agents and institutions struggle for symbolic authority and legitimacy. Particular attention is paid to the concept of «illusio» as a form of belief in the value of the game and its stakes, as well as to the mechanisms through which cultural value is collectively produced. The article emphasizes that artistic legitimacy does not emerge exclusively from the individual creator, but from the entire network of agents and institutions participating in the production of symbolic belief.

Bourdieu's theory of «refraction» is juxtaposed with sociological approaches based on the logic of «reflection». The article shows that, unlike reductive models that establish a direct correspondence between social origin and artistic production, Bourdieu insists on the mediating role of the field itself, which restructures external social and economic determinants according to its own internal logic. This perspective allows the author to demonstrate how struggles over artistic legitimacy conceal broader conflicts concerning power, capital, and symbolic domination.

Part of the study is devoted to the opposition between the autonomous and heteronomous poles of the «field of cultural production». The author analyzes how artistic strategies are organized around different principles of hierarchization and how cultural agents seek legitimacy through the conversion of symbolic capital borrowed from other social fields, including religion, economics, and politics.

The article concludes that Bourdieu's theory of the «field of cultural production» provides an effective conceptual framework for understanding cultural struggles as forms of symbolic competition over legitimacy and authority. The author argues that the relative autonomy of the cultural field is inseparable from its dependence on mechanisms of symbolic recognition and from its constant interaction with other forms of social power. In this sense, the theory of the field makes it possible to interpret artistic practices not merely as aesthetic phenomena, but as strategies situated within broader structures of symbolic exchange and domination.

Keywords: *field, symbolic capital, habitus, illusio, symbolic power, refraction, boundary, symbolic markers of culture.*

The article was received by the editors 01.03.2026
The article is recommended for printing 20.04.2026

The article was revised 10.04.2026
This article published 25.05.2026

Як цитувати: Лойко, О. (2026). Теорія «поля культурного виробництва»: спроба подолання антиномії «структуралізму» та «суб'єктивізму». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*, (74), 177-186. <https://doi.org/10.26565/2226-0994-2026-74-18>

In cites: Loiko, O. (2026). The theory of the «field of cultural production»: an attempt to overcome the antinomy of «structuralism» and «subjectivism». *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Philosophy. Philosophical Peripeteias*, (74), 177-186. <https://doi.org/10.26565/2226-0994-2026-74-18> [In Ukrainian]