

19–20–ՐԴ ԴԱՐԵՐՈՒՄ ԱՐՎԵՍՏԻ ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱՅԻ ԿԱՅԱՑՈՒՄՆ ՈՒ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

ՀՈՒՓՍԻՄԵ ԴԱՅԱՆ

*Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա
Հայաստանի ազգային պատկերասրահ
Երևանի պետական համալսարան
hp.dayan@yandex.ru*

ՀՏԴ՝ 316; 316.1; 316.2

DOI: 10.54503/1829-4278.2026.1-252

Անփոփագիր

Արվեստի սոցիոլոգիան՝ որպես առանձին ուղղություն, սկսեց ձևավորվել 19-րդ դարակեսին՝ որպես արձագանք գեղարվեստական ստեղծագործության տարածման, շրջանառության և ընկալման՝ աստիճանաբար արմատավորվելով սոցիալական կառուցվածքներում և պատմական համատեքստերում: Իր վաղ տեսական հիմքերից մինչև ժամանակակից ինստիտուցիոնալ ձևեր, այս գիտակարգը թույլ է տալիս արվեստը հասկանալու ոչ միայն իբրև գեղագիտական արտահայտություն, այլև որպես սոցիալական երևույթ՝ ձևավորված ինստիտուտների, իշխանական հարաբերությունների և պատմական փոփոխությունների կողմից, որտեղ գլխավոր հարցն առ այսօր հետևյալն է՝ ինչպե՞ս է արվեստն արտացոլում և ձևավորում հասարակությունը:

Այս հոդվածի նպատակն է վերլուծել արվեստի սոցիոլոգիայի պատմական, տեսական զարգացումը և անդրադառնալ դրա ինստիտուցիոնալ զարգացման կարևորագույն կողմերին:

Բանալի բառեր. արվեստի սոցիոլոգիա, ինստիտուցիոնալացում, հայ ժամանակակից կերպարվեստ, Ֆրանկֆուրտյան դպրոց, Ֆրանսիա, Հայաստան

*“Homo Naturæ minister et interpres, tantum facit & intelligit,
quantum de naturæ ordine,
re vel mente observaverit; nec amplius scit aut potest.”¹*
“Прав ты, господи, не едиными хлебами жив человек!”²

Արվեստի սոցիոլոգիան զարգացել է մի քանի հիմնական տեսական ավանդույթների արդյունքում, որոնցից յուրաքանչյուրը շեշտադրում է գեղարվեստական արտադրության, իմաստի և ընկալման տարբեր չափումներ: Սոցիալական դետերմինիզմի և պոզիտիվիստական սոցիոլոգիայի (19-րդ դար) վաղ շրջանի տեսաբաններից Ալֆրեդ Միկիելսը (1813-1892), Իպոլիտ Տենը (1828-1893), Էմիլ Էնեկեն (1859-1888) արվեստը դիտարկում էին որպես սոցիալական պայմանների, միջավայրի և պատմական զարգացման արգասիք: Արվեստի սոցիոլոգիայի ծնունդն ու զարգացումը համարվում է 1847 թվականը³, երբ բելգիացի արվեստաբան, արվեստի քննադատ, Ալֆրեդ Միկիելսը (1813-1892) «Արվեստի սոցիոլոգիա» գրքում առաջին անգամ օգտագործեց «արվեստի սոցիոլոգիա» եզրույթը, որը ենթադրում էր արվեստը դիտարկել հասարակության, միջավայրի՝ ստեղծագործողի վրա ունեցած ազդեցության տեսանկյունից: Բելգիայի կառավարության պատվերով նա գրեց ֆլամանդական գեղանկարչության պատմությունը՝ հարցադրելով, թե ինչպես կառուցել արվեստի գիտական պատմություն, երբ ակնհայտ էր, որ արվեստի պատմությունը պետք է քննել տվյալ երկրի քաղաքական, արդյունաբերական և սոցիալական զարգացման հետ սերտ կապի մեջ: Բայց, նախևառաջ, անհրաժեշտ էր հասկանալ՝ ինչպե՞ս է

¹ “Man, being the servant and interpreter of Nature, can do and understand so much and so much only as he has observed in fact or in thought of the course of nature. Beyond this he neither knows anything nor can do anything”. **Bacon F.**, *Novum Organum, Book I, Aphorism I. On the interpretation of Nature and the empire of Man* (ed. by Joseph Devey), M.A., New York, P.F. Collier & Sons, MCMII, p. 11: «Մարդը, լինելով Բնության ծառան և մեկնիչը, կարող է գործել և հասկանալ այնքան շատ և միայն ու միայն ու միայն նա դիտարկել է բնության ընթացքի մասին իրականում կամ խորհով: Դրանից զատ նա ո՛չ գիտի, ոչ էլ կարող է անել» (թարգմ.՝ Հ. Դյանսի):

² **Достоевский, Ф. М.**, *Дневник писателя* (1876), *Художественная литература*, 2023, январь, с. 22.

³ Հարկ է նշել, որ մինչև վերոնշյալ թվականը՝ Ֆրանսիական հեղափոխության (1789) տարիներին Փարիզում ժերմեն դը Ստալը (1766-1817) ավելի հայտնի որպես մադամ դը Ստալ, 11 տարեկանից սկսեց հաճախել մոր կազմակերպած սալոններին, ժամանակի նշանավոր գրականագետների, փիլիսոփաների հետ քննարկում-երեկոյաններին: Տարիներ անց արդեն իր կազմակերպած սալոններում քննարկվում էին գրական ստեղծագործությունների և հասարակության կապի, կերպարների ներկայացման և դրանց՝ իրական կյանքի հետ կապի առանձնահատկությունները, նաև անդրադառնում նրա հեղինակած էսսեներին, պիեսներին, պատմվածքներին, որոնք լրջորեն ազդվել էին Լուսավորականության գաղափարներից, դարձել ֆրանսիական ռոմանտիզմի առաջին արտահայտություններից մեկը: Սղբյուրը՝ <https://bigenc.ru/stal-zhermena-de-f2d02d> (մուտքը՝ 04.02.2026):

զարգանում տվյալ հասարակությունը, որից էլ բխում էր հաջորդ հարցը՝ ինչպիսի՞ արվեստ պետք է համապատասխանի մարդկային հասարակության զարգացման որոշակի ժամանակաշրջաններին: Սհա այն բազմաթիվ հարցերից երկուսը, որոնք կօգնեին արվեստին իր մետաֆիզիկական բարձունքներից իջեցնել երկիր, դարձնել էմպիրիկ հետազոտման օբյեկտ⁴:

19-րդ դարի վերջին Միկիելսի գաղափարները զարգացնում է ֆրանսիացի փիլիսոփա և պատմաբան Իպոլիտ Տենը (1828–1893): «Արվեստի փիլիսոփայություն» գրքում Հին Հունաստանի, Իտալիայի, Վերածննդի և 17-րդ դարի Հոլանդիայի արվեստին անդրադառնալով՝ Տենը ձևակերպեց հիմնարար օրենքը՝ տվյալ արվեստի տեսակը, բնույթը, թեման և ձևը որոշվում են, մի կողմից, կլիմայով և ռասայով, մյուս կողմից, և հատկապես, տվյալ հասարակությունում տիրող «մտքի և բարոյականության վիճակով»⁵: 19-րդ դարի երկրորդ կեսի բուրժուական պոզիտիվիզմի և պատմական իդեալիզմի ներկայացուցիչ Տենի արվեստի դրական-իդեալիստական սոցիոլոգիան հեշտությամբ գործառնում էր բնագիտական եզրույթներով («միջավայր») և ձգտում դառնալ նույնքան օբյեկտիվ գիտություն, որքան, օրինակ, բուսաբանությունը: Այն նաև խորապես իդեալիստական էր՝ «միջավայր» եզրույթի ներքո ենթադրելով գաղափարախոսական-բարոյական միջավայր՝ «մտքերի և բարոյականության վիճակ», «մտքերի ջերմաստիճան»՝ ֆիզիկական ջերմաստիճանի նմանությամբ⁶:

Տենին զուգահեռ սոցիոլոգիական գեղագիտություն կոչված գիտակարգի շարունակական զարգացման մեջ մեծ ներդրում ունեցավ ֆրանսիացի գրող, լրագրող, գրաքննադատ, սոցիոլոգիական գեղագիտության հիմնադիրներից Էմիլ Էնեկեն (1859–1888), որը, ներկայացնելով Տենի քննադատական մեթոդի միակողմանիությունը, շեշտադրեց ոչ միայն գրողի վրա ազդող սոցիալական գործոնները, այլև փոխադարձ գործընթացի մանրամասն ուսումնասիրման անհրաժեշտությունը⁷:

⁴ **Фриче В.**, *Социология искусства*, Москва, «Государственное издательство», 1980, с. 7.

⁵ Հետագայում Տենի մեկնաբանությունը բազմաթիվ բացասական, քննադատական արձագանքների արժանացավ ինչպես եվրոպայում, այնպես էլ դրա սահմաններից դուրս: Օրինակ՝ ԽՍՀՄ ակադեմիկոս, արվեստաբան Վադիմիր Ֆրիչեն նշում է. «Տենի «Արվեստի փիլիսոփայության» աշխատության թերությունները բխում էին նրա արվեստի սոցիոլոգիան բարձր քաղաքակիրթ ժողովուրդների արվեստի վրա հիմնելու փորձից, միևնույն ժամանակ պետք է սկսվեր նախնադարյան ցեղերի ստեղծած արվեստի ուսումնասիրությունից, որովհետև հենց դրանք են հնարավորություն տվել հաստատելու, որ արվեստը բոլոր էական մանրամասներով ձևավորող սկզբունքը ոչ թե կլիման կամ հոգեվիճակն է, այլ տնտեսությունը, վերջինիս կազմակերպումը»: Տեն **Фриче В.**, *Социология искусства...*, с. 9:

⁶ Նույն տեղում, էջ 8:

⁷ **Геннекен Э.**, *Энциклопедический словарь Боркгауза и Ефрона*, т.15, Санкт-Петербург, 1892, с. 342.

Նրան մեծ ճանաչում բերեց «Գիտական քննադատության կառուցման փորձ» (1888) գիրքը, որտեղ սահմանված է «Էնեկենի կանոնը»՝ արվեստի յուրաքանչյուր գործ արտահայտում է այն հասարակության կոլեկտիվ հոգեբանական կառուցվածքը, որում այն ստեղծվում և արտացոլում է տվյալ հասարակության պատմական ժամանակաշրջանում գերակայող մտածողությունը, հույզերը և սոցիալական կառուցվածքը⁸։ Ժերմեն դը Ստալը, Ալֆրեդ Միկիելսը, Իպոլիտ Տենը, Ժան-Մարի Գյոյոն⁹ և Էմիլ Էնեկենը հիմք դրեցին արվեստի սոցիոլոգիական մեկնաբանմանը՝ կապելով գեղարվեստական արտահայտությունն ազգային բնավորության, սոցիալական միջավայրի, բարոյականության և կոլեկտիվ հոգեբանության հետ¹⁰։ Վերոնշյալ մտածողներին զուգահեռ՝ մինչև 20-րդ դարի սկիզբը սոցիոլոգիայի հիմնադիր հայրերից Էմիլ Դյուրկհայմը (1858–1917) թեև ուղղակիորեն չի գրել արվեստի մասին, բայց նրա կոլեկտիվ ներկայացումների հայեցակարգը նպաստեց այս գիտակարգի շարունակական զարգացմանը։ Ըստ նրա՝ խորհրդանիշները, ծեսերը և մշակութային ձևերն արտահայտում են հասարակության ընդհանուր համոզմունքները, արժեքները և բարոյական կառուցվածքները («Կրոնական կյանքի տարրական ձևեր», 1912)։ Գեղարվեստական պատկերներն ու ոճերը կարող են ընկալվել որպես սոցիալական փաստեր¹¹, որոնք մարմնավորում են կոլեկտիվ գիտակցությունը և ոչ միայն անհատական արտահայտումը. այս մոտեցումը հետագայում

⁸ Hennequin, É., *La critique scientifique*, Paris: Germer Baillière, 1888, p. 70, 84, 90.

⁹ Ֆրանսիացի արվեստաբան, քննադատ Ժան-Մարի Գյոյոն (1854–1888) կանխատեսել էր, որ 19-րդ դարի և դրան հաջորդող դարերի առանձնահատկությունն է լինելու հասարակագիտության հաստատումը և գերակայությունը դրանից անկախ համարվող գիտությունների նկատմամբ՝ կրոնագիտության, մետաֆիզիկայի, բարոյագիտության, գիտության և կրթության շուրջ ուսումնասիրությունների և, վերջապես, գեղագիտության։ Գյոյոյի երկու հիմնարար աշխատություններում՝ «Ժամանակակից գեղագիտության խնդիրները» և «Արվեստը սոցիոլոգիական տեսանկյունից», որը հրատարակվեց հետմահու՝ 1894 թ., արվեստի սոցիոլոգիան ներկայացվում է որպես կայացող գիտակարգ։ Գեղագիտությունը, որը ամփոփում է դարաշրջանի գաղափարներն ու զգացմունքները, չպետք է օտար մնա գիտությունների այս վերափոխմանը և սոցիալական գաղափարի այս աճող գերիշխանությանը։ Արվեստի՝ որպես բարոյական ուսմունքի նպատակը պետք է լինի եսականորենության հեռացումը ինքն իրենից և նրա նույնականացումը համընդհանուրին։ Տե՛ս **Гюйо Ж.-М.**, *Искусство с точки зрения социологии*, Санкт-Петербург, 1891, с. 5, 13:

¹⁰ **Germaine de Staël**, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris: Firmin-Didot, 1800, p. 1–15, 26–30; **Hippolyte T.**, *Philosophy of Art* (trans. J. Durand), New York: Holt, 1869, p. 1–30; **Michiels A.**, *La sociologie de l'art*, Brussels, 1887, p. 1–20; **Guyau J.-M.**, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris: Félix Alcan, 1889, p. 1–40; **Hennequin É.**, *La critique...*, p. 12–25.

¹¹ Սոցիալական փաստը գործողության ցանկացած ձև է՝ ֆիքսված թե ոչ, որը կարող է անհատի վրա արտաքին սահմանափակում գործադրել, կամ որը ընդհանուր է տվյալ հասարակության ամբողջության համար՝ անկախ իր անհատական դրսևորումներից միաժամանակ ունենալով իր սեփական գոյությունը։ Տե՛ս **Durkheim É.**, *The Rules of the Sociological Method* (ed. by S. Lukes, tr. By W.D. Halls), New York: Free Press, 1982, p. 50–59.

դրդեց սոցիոլոգներին վերլուծելու արվեստը որպես խորհրդանշական հաղորդակցության ձև, որը ձևավորվում է սոցիալական համերաշխության, կրոնի և բարոյական կարգի միջոցով¹²:

Ռուսաստանում 19-րդ և 20-րդ դարերի սկզբին ռուս մտավորականների, գրականագետների և փիլիսոփաների մշակած հայեցակարգերը՝ կապելով գեղարվեստական գործունեությունը սոցիալական պայմանների, պատմական գործընթացների և բարոյական արժեքների հետ, հիմք հանդիսացան Խորհրդային Միությունում արվեստի սոցիոլոգիայի հետագա զարգացման համար: Սոցիալական ուղղվածության արվեստի քննադատության մտավոր ավանդույթը, մարքսիզմի ազդեցությունը և Ռուսական հեղափոխության հետ կապված քաղաքական փոխակերպումները նպաստեցին արվեստի նկատմամբ սոցիոլոգիական մեկնաբանման ձևավորմանը: Նախահեղափոխական Ռուսաստանում գրական քննադատությունը կարևոր դեր խաղաց արվեստի վաղ սոցիոլոգիական ընկալման ձևավորման գործում: Վիսարիոն Բելինսկու (1811–1848), Նիկոլայ Չերնիշևսկու (1828–1889)¹³ և Նիկոլայ Դորոյուբովի (1836–1861) համոզմամբ գրականությունն ու արվեստը պետք է արտացոլեն սոցիալական իրականությունը, լուծեն հասարակության բարոյական և քաղաքական խնդիրները, իսկ գրականությունը կոչված է ներկայացնել մարդկանց իրական կյանքը և բացահայտել սոցիալական կառուցվածքների հակասությունները¹⁴: Այս դիրքորոշումը հակասում էր արվեստի զուտ գեղագիտական կամ ֆորմալիստական մեկնաբանություններին և ընդգծում ստեղծագործողի սոցիալական պատասխանատվությունը:

¹² Durkheim É., *The Elementary Forms of Religious Life*, (tr. K.E. Fields), New York: Free Press, 1995, p. 38–45.

¹³ Վիսարիոն Բելինսկին և Նիկոլայ Չերնիշևսկին պնդում էին, որ արվեստը պետք է ծառայի հասարակությանը՝ խթանելով բարոյական առաջընթացը և սոցիալական արդարությունը: Առաջինը գրականությունը դիտարկում էր որպես հասարակական գիտակցությունը ձևավորող բարոյական ուժ՝ մերժելով սոցիալական իրականությունից անջատ զուտ գեղագիտական արվեստը, իսկ Չերնիշևսկին զարգացրեց այդ միտքը՝ արվեստը պարտավոր է ճշմարտացիորեն արտացոլել կյանքը և նպաստել սոցիալական բարեփոխմանը: Իր «Արվեստի գեղագիտական հարաբերությունը իրականության հետ» (1855) ատենախոսությունում Չերնիշևսկին ընդարձակորեն ներկայացրեց արվեստի մատերիալիստական ընկալումը, երբ արվեստը վերարտադրում է կյանքը գեղարվեստական ձևով, և ստեղծագործության նշանակալից լինելու չափանիշը արվեստագետի կարողությունն է արտահայտել հենց այդ կյանքը: Տե՛ս Vissarion B., *Letter to Gogol* (1847) (tr. R. Mackenzie), *Selected Philosophical Works*, Moscow: Progress Publishers, 1962, p. 435, 446–456; Chernyshevsky N., *The Aesthetic Relations of Art to Reality* (1855), *Selected Philosophical Essays* (tr. A. Fineber), Moscow: Progress Publishers, 1967, p. 69, 84–102.

¹⁴ Belinsky V., *Selected Philosophical Works*, Moscow: Progress Publishers, 1956, p. 210–215.

Մերժելով զուտ գեղագիտական կամ ֆորմալիստական մոտեցումները, «արվեստը արվեստի համար» գեղագիտական սկզբունքը՝ Բելինսկու համոզմամբ գեղարվեստական ստեղծագործությունները պետք է արտացոլեն հասարակության «իրական և ճշմարիտ գաղափարները», նպաստեն պատմական և սոցիալական պայմանների ընկալմանը, իսկ քննադատությունը որպես դինամիկ գործընթաց մեկնաբանի գեղարվեստական ստեղծագործությունները իրականության և հասարակական կյանքի հետ կապված: Նրա գաղափարի հիմնական տարրը ռեալիզմի՝ որպես գրական և գեղարվեստական սկզբունքի պաշտպանությունն էր, ինչը հետագայում դարձավ խորհրդային մշակութային քաղաքականության և տեսական դիսկուրսի կենտրոնական մասը: Արվեստը կյանքի կոնկրետ և ճշմարիտ ներկայացում էր՝ կոչված բացահայտելու դրանում ներկառուցված սոցիալական հակասությունները¹⁵: Չերնիշևսկին ավելի զարգացրեց այս գաղափարները՝ նշելով գեղագիտության սոցիալական օգտակարությունը¹⁶ իր ազդեցիկ «Արվեստի գեղագիտական հարաբերությունները իրականության հետ» (1855) աշխատությունում. արվեստն իմաստավորվում է իրական կյանքի հետ հարաբերվելով՝ արդյունքում նպաստելով սոցիալական առաջընթացին¹⁷: Չնայած Կարլ Մարքսը և Ֆրիդրիխ Էնգելսը չեն մշակել համակարգված գեղագիտական տեսություն, բայց սահմանել են այն հիմնարար սկզբունքը, որ մշակութային ձևերը ծագում են նյութական պայմաններից և սոցիալական հարաբերություններից՝ պահպանելով հարաբերական ինքնավարության որոշակի աստիճան¹⁸: Սրա շարունակողը եղավ մարքսիստ տեսաբան Գեորգի Պլեխանովը (1856-1918), որը ներկայացրեց Ռուսաստանում արվեստի առաջին համակարգված սոցիոլոգիական մոտեցումներից մեկը՝ արվեստը ձևավորվում է նյութական և սոցիալական պայմաններով, բայց պահպանում հարաբերական ինքնավարություն՝ մերժելով կոպիտ տնտեսական դետերմինիզմը, իսկ գեղարվեստական ձևը համարում պատմականորեն պայմանավորված՝ միաժամանակ ընդունելով անհատ արվեստագետի ստեղծագործական դերի կարևորությունը¹⁹: Իր «Ֆրանսիական դրամատի-

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 213-215:

¹⁶ Գեղարվեստական ստեղծագործություններն արժեքավոր են, երբ նպաստում են, որ անհատները հասկանան իրականությունը և ոգեշնչում նրանց սոցիալական վերափոխումների: Արվեստը չէր դիտվում պարզապես որպես անհատական արտահայտչաձև, այլ ավելի սոցիալական և պատմական լայն գործընթացներում ներկառուցված երևույթ:

¹⁷ **Chernyshevsky N.**, *The Aesthetic Relations of Art to Reality*, Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1953, p. 56-60.

¹⁸ **Marx K.**, *A Contribution to the Critique of Political Economy* (1859), *Marx-Engels Collected Works*, vol. 29, London, Lawrence & Wishart, 1987, p. 263-267.

¹⁹ **Plekhanov G.**, *Art and Social Life* (tr. A. M. Curle), Lawrence & Wishart, 1957, p. 18-25, 36-45.

կական գրականությունը և 18-րդ դարի ֆրանսիական նկարչությունը սոցիոլոգիական տեսանկյունից» (1905) աշխատությունը պատմում է, թե ինչպես են արվեստն ու գրականությունն արտահայտում հասարակության կամ որոշակի սոցիալական դասի ձգտումները, զգացմունքները, իսկ դրանց ուսումնասիրությունն արվեստի սոցիոլոգիայի տեսանկյունից թույլ է տալիս հաստատելու, որ գեղարվեստական ոճերն ու ձևերը նյութականորեն, սոցիալապես պայմանավորված են, բայց միջնորդվում են ավանդույթի, հոգեբանության և անհատական ստեղծագործականության միջոցով²⁰։ Պլեխանովին հաջորդող ավելի ուշ շրջանի խորհրդային տեսաբանները համակարգայնացրին մարքսիստական գեղագիտությունը հեղափոխական և սոցիալիստական մշակութային քաղաքականության շրջանակներում։

Մարքսիստական մտքի ի հայտ գալը Ռուսաստանում տասնիններորդ դարի վերջին ավելի ամրապնդեց արվեստի սոցիոլոգիական մեկնաբանությունները։ Մարքսիստ տեսաբանները մշակույթը դիտարկում էին որպես տնտեսական և սոցիալական հարաբերություններով ձևավորված գաղափարախոսական վերնաշենքի մի մասը միայն, որտեղ արվեստը համարվում էր դասակարգային հարաբերությունները և պատմական զարգացումն արտացոլող և այդ զարգացման վրա ազդող գործոն։ Պլեխանովը «Արվեստը և հասարակական կյանքը» աշխատությունում ընդգծում է, որ գեղարվեստական ոճերը, թեմաները և ձևերը պատմականորեն պայմանավորված են այն սոցիալական միջավայրով, որում դրանք առաջանում են, ուստի արվեստը հնարավոր չէ հասկանալ առանց այն ձևավորող սոցիալական կառուցվածքների և դասակարգային հարաբերությունների վերլուծության։ Նրա գաղափարները կարևոր տեսական հիմք հանդիսացան Խորհրդային շրջանում արվեստի սոցիոլոգիայի զարգացման համար. չնայած արվեստն ունի գեղագիտական ինքնավարություն, այնուհանդերձ, այն խորապես կապված է մնում հասարակական կյանքի և պատմական զարգացմանը։

Քսաներորդ դարի սկզբին Ռուսաստանը խոր սոցիալական և քաղաքական փոփոխություններ կրեց, որոնք ազդեցին նաև գեղարվեստական գործունեության վրա։ Ավանգարդ շարժումները, ինչպիսիք են ռուսական ֆուտուրիզմը, կոնստրուկտիվիզմը և սուպրեմատիզմը, մարտահրավեր նետեցին ավանդական գեղագիտական ձևերին և ձգտեցին ստեղծել նոր գեղարվեստական լեզուներ, որոնք համապատասխանում էին ժամանակակից արդյունաբերական և հեղափոխական դարաշրջանին։ Ստեղծագործողներն ու տեսաբանները սկսեցին արվեստն ավելի ու ավելի դիտարկել որպես սոցիալական փոխակերպ-

²⁰ Նույն տեղում։

ման ակտիվ կողմ, այլ ոչ թե պարզապես իրականության արտացոլում: Մշակութային հաստատությունները, գեղարվեստական խմբերը, մտավորական շրջանակները դարձան այն վայրերն ու հարթակները, որտեղ արվեստի սոցիալական դերի շուրջ ծավալվող բանավեճերը սերտորեն կապված էին հեղափոխության և արդիականացման մասին ավելի լայն քաղաքական քննարկումներին: 1917 թվականի ռուսական հեղափոխությունից հետո արվեստի և հասարակության միջև հարաբերությունների արմատական փոխակերպման օրինակ էր արվեստի միջոցով զանգվածներին կրթելու, սոցիալիստական իդեալները խթանելու և նոր մշակութային ինքնություն կառուցելու խրախուսումը, ուստի վաղ հեղափոխական շրջանում (1917–1920–ականներ) արվեստի և հասարակության միջև փոխհարաբերությունները դարձան մշակութային քաղաքականության կենտրոնական հարցերից մեկը²¹: Այսինքն՝ արվեստը պետք է նպաստեր նոր սոցիալիստական մշակույթի ստեղծմանը և հասարակական գիտակցության վերափոխմանը: Դրան էին կոչված Պրոլետարական մշակութային կրթական կազմակերպությունները («Պրոլետկուլտ»), որոնք ձգտում էին զարգացնել այնպիսի պրոլետարական մշակույթ, որը կարտացոլեր բանվոր դասակարգի փորձն ու արժեքները՝ միաժամանակ բանավեճեր ծավալելով գեղարվեստական փորձարարության և ստեղծագործողների զաղափարական կողմնորոշման միջև հավասարակշռության վերաբերյալ: Գիտնականներն ու տեսաբանները սկսեցին ավելի համակարգված վերլուծել արվեստը՝ կապված սոցիալական կառուցվածքների, լսարանի և նախանըշված քաղաքական նպատակների հետ. այդ քննարկումներն աստիճանաբար ինստիտուցիոնալ շրջանակի ձև ստացան, որը, ինչպես նշվեց, հետագայում մեծապես աջակցեց արվեստի սոցիոլոգիայի զարգացմանը Խորհրդային Միությունում: Եվ չնայած սա պաշտոնապես տոլյատոյական մոտեցում չէր, բայց գեղարվեստական ինքնավարությունը քննադատելու և արվեստը բարոյական/սոցիալական տեսանկյունից դիտարկելու ցանկությունը համընկնում էր Տոլստոյի հայացքներին²²:

²¹ Տոլստոյի էթիկական գեղագիտությունն ուժեղ արձագանք գտավ վաղ խորհրդային մշակութային քաղաքականությունում, մասնավորապես սկսեցին կազմակերպվել զանգվածային այցեր թատրոններ, ընթերցասրահներ և կերպարվեստի ցուցահանդեսներ՝ բանավոր պատմությունները լայն լսարանի շրջանում տարածելու համար, որոնք հիշեցնում էին Տոլստոյի՝ արվեստին համընդհանուր հասանելիության ժողովրդավարական իդեալը: Խորհրդային արվեստի ակադեմիաների ուսումնական ծրագրերը շեշտադրում էին սոցիալական թեմաները, պատմությունը՝ կենտրոնանալով մասնակիցների բարոյական ներգրավվածության վրա:

²² Լև Տոլստոյի (1828–1910) արվեստի ընկալումը խորապես քրիստոնեական և բարոյագիտական էր՝ համակված հոգևոր և ոգեղեն արժեքներով: «Ի՞նչ է արվեստը» (1897–1898) էսսեում նա արվեստը սահմանեց ոչ թե գեղեցկությամբ կամ տեխնիկական կատարելությամբ, այլ արվեստագետից հանդիսատես անկեղծ զգացմունքներ փոխանցելու կարողությամբ: Այսինքն՝ արվեստը պետք է ծառայեր կոլեկտիվ կյանքի սոցիալիստական կառուցմանը, այլ ոչ թե անհատի ինքնարտահայտմանը:

Երբ 1932 թ. սոցիալիստական ռեալիզմը դարձավ պետական քաղաքականություն, արվեստի սոցիալական գործառույթն էր արտացոլել իրականությունը իր հեղափոխական զարգացման մեջ և կրթել քաղաքացիներին սոցիալիստական բարոյական արժեքների ոգով: Տոլստոյի պնդումը, որ արվեստը պետք է արտահայտի համընդհանուր բարոյական զգացմունքներ՝ «վարակի բոլորին անկեղծ զգացմունքներով», ներառվեց սոցիալիստական ռեալիզմի նորմատիվ պահանջների խորհրդային մոտեցումներում²³: Չնայած խորհրդային տեսաբանները Տոլստոյին ուղղակիորեն չէին անվանում սոցիալիստական ռեալիզմի հիմնադիր, բայց հասկացությունների համընկնումն ակնհայտ էր. արվեստը պետք է ծառայեր ժողովրդին, փոխանցեր ընդհանուր արժեքներ և միավորեր հասարակությանը²⁴: Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո խորհրդային մշակութային հաստատությունները բախվեցին հայեցակարգային մարտահրավերի՝ ինչպես վերանայել արվեստը սոցիալիստական հասարակության համար:

Խորհրդային Միությունում արվեստի սոցիոլոգիան զարգացել է մարքսիստական փիլիսոփայության, հեղափոխական մշակութային փոխակերպումների և սոցիալիստական պետության ինստիտուցիոնալ կառուցվածքների կողմից ձևավորված առանձին մտավոր և գաղափարախոսական շրջանակներում: Ի տարբերություն արևմտյան արվեստի սոցիոլոգիայի, որը հիմնականում զարգացել է 20-րդ դարի ակադեմիական սոցիոլոգիայի շրջանակներում, խորհրդային մոտեցումը զարգացել է փիլիսոփայության, գեղագիտության, գրական քնննադատության և մշակութային քաղաքականության հատման կետում: Խորհրդային գիտնականներն արվեստը դիտարկում էին որպես գիտակցության սոցիալապես պայմանավորված ձև և շեշտում գեղարվեստական ստեղծագործականության և պատմական պայմանների միջև եղած կապը²⁵: 1930-ականների սկզբին, երբ խորհրդային մշակութային քաղաքականությունն անցավ կենտրոնացման գործընթացի, Կոմունիստական կուսակցությունը վերակազմակերպեց գեղարվեստական միությունները և ստեղծեց զրոդների, նկարիչների և կոմպոզիտորների համար միասնական արհմիություններ: Այս նոր ինստիտուցիոնալ կառուցվածքի շրջանակներում, ինչպես հայտնի է, սոցիալիստական ռեալիզմը հռչակվեց որպես պաշտոնական գեղարվեստական մեթոդ՝ սահմանելով որպես իրականության ճշմարտացի և պատմականորեն որոշակի ներկայացում իր հեղափոխական զարգացման: Նկարիչնե-

²³ Lynn M., *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley: University of California Press, 1990, p. 118–122.

²⁴ Նույն տեղում:

²⁵ Zolberg L. V., *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press, 1990, p. 16–22.

րից ակնկալվում էր ցուցադրել սոցիալիստական հասարակության նվաճումները և նպաստել սոցիալիստական գիտակցության ձևավորմանը²⁶։ Մշակութային տեսությունը շեշտում էր արվեստի դերը դասակարգային հարաբերություններն արտացոլելու, սոցիալիստական արժեքները խթանելու և զանգվածներին կրթելու գործում։ Միաժամանակ, անկախ սոցիոլոգիական հետազոտությունները սահմանափակված էին գաղափարախոսական վերահսկողությամբ, իսկ ուսումնասիրությունները հիմնականում կենտրոնացած արվեստի փիլիսոփայական և նորմատիվ մեկնաբանությունների վրա։ Իոսիֆ Ստալինի մահից (1953 թ.) և 1950-ականների վերջին «Խրուշչովյան ձնհալով» խորհրդային ակադեմիական աշխարհն աստիճանաբար ազատականացվեց. ակադեմիական հաստատությունները սկսեցին անցկացնել մշակութային մասնակցության չափման, ընթերցանության սովորույթների, թանգարաններ հաճախելու և տարբեր սոցիալական խմբերի գեղարվեստական նախասիրությունների վերաբերյալ էմպիրիկ ուսումնասիրություններ²⁷։

Ռուսաստանում արվեստի սոցիոլոգիան աստիճանաբար զարգացավ գրական քննադատության, փիլիսոփայական մտորումների և քաղաքական փոխակերպումների փոխազդեցության միջոցով։ Տասնիններորդ դարում հաստատվեց այն գաղափարը, որ արվեստը պետք է հասկանալ սոցիալական իրականության հետ կապված, քսաներորդ դարի սկզբին մարքսիստ տեսաբանները ընդլայնեցին այս հեռանկարը՝ կապելով գեղարվեստական արտադրությունը տնտեսական և դասակարգային կառուցվածքների հետ։ 1917 թ. հեղափոխական իրադարձություններն այս գաղափարական ավանդույթները վերածեցին արվեստի և մշակույթի նկատմամբ ավելի համակարգված և ինստիտուցիոնալ մոտեցման։ Քսաներորդ դարում խորհրդային գեղագիտության և արվեստի սոցիոլոգիայի զարգացումը չի առաջացել մտավոր վակուումում, փոխարենը այն ժառանգն էր տասնիններորդ դարի ռուսական գրական քննադատության և փիլիսոփայության, մասնավորապես՝ Վիսարիոն Բելինսկու և Լև Տոլստոյի գաղափարներից նշանակալի տարրեր։ Նրանց հայացքներն արվեստի սոցիալական գործառույթի, ռեալիզմի, բարոյականության, գեղարվեստական ստեղծագործության ու հասարակության միջև փոխհարաբերությունների վերաբերյալ դարձան խորհրդային մշակութային տեսության և գեղարվեստական քաղաքականության առանցքները։

²⁶ **Clark K.**, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 55–60.

²⁷ **Groys B.**, *The Total Art of Stalinism*, Princeton University Press, 1992, p. 46, 58–60

Առաջին և երկրորդ համաշխարհային պատերազմների միջև

Մինչ արևմտյան Եվրոպայում Մաքս Վերերը կղներ արվեստի սոցիոլոգիայի ուսումնասիրման մեթոդաբանական հիմքերը, նորվեգացի ներգաղթյալների որդի, ամերիկացի տնտեսագետ, սոցիոլոգ, փիլիսոփայության դոկտոր, 1920-ականներին Նյու Յորքում սոցիալական հետազոտությունների «Նոր դպրոց» կենտրոնի համահիմնադիր, նորաձևության տեսության՝ որպես վերլուծական գիտակարգի ստեղծման նախաձեռնողներից մեկի՝ Թորստեյն Վերլենի (1857–1929) մշակույթի սոցիոլոգիական–տնտեսական քննադատական մոտեցումը խորքային ազդեցություն ունեցավ արվեստի սոցիոլոգիայի հետագա զարգացման վրա²⁸, որը կենտրոնացնում է իմաստի, արժեքների և ինստիտուտների, այլ ոչ թե տնտեսական դետերմինիզմի վրա: Առաջին պլան էր մղվում արվեստի ըմբռնումը մշակութային իմաստների և սոցիալական գործողությունների միջոցով. արվեստը մեկնաբանվում է որպես արժեքների և ինստիտուտների ձևավորած իմաստալից մշակութային պրակտիկա:

Ինչպես տեսանք, արվեստի մարքսիստական տեսությունը գեղարվեստական արտադրությունը հայեցակարգել է որպես արտադրական հարաբերությունների, դասակարգային պայքարի և զաղափարախոսության մարմնացում, իսկ վերերյան մեկնաբանական սոցիոլոգիան ուշադրությունը տնտեսական դետերմինիզմից տեղափոխեց իմաստալից սոցիալական գործողություններ, ինստիտուտներ և արժեքային ռացիոնալություն՝ վերլուծելով արվեստը որպես մշակութային առումով ներկառուցված արտահայտման ձև, որը կերպավորվել է ռացիոնալիզացիայի և էթիկական աշխարհայացքների արդյունքում:

Առաջին համաշխարհային պատերազմի ականատես սոցիոլոգ Գեորգ Զիմմելը (1858–1918) կենտրոնացավ գեղագիտական փորձի, անհատականության և սոցիալական ձևերի և ոչ թե դասակարգային կառուցվածքի կամ ինստիտուցիոնալ իշխանության վրա: Արվեստը դիտարկելով որպես սոցիալական փոխազդեցության ձև, միջոց և այն տնտեսական դետերմինիզմի օգնությամբ մեկնաբանելու փոխարեն՝ Զիմմելն ընդգծեց, թե ինչպես է գեղագիտական փորձը դառնում

²⁸ Վերլենին է պատկանում արվեստի կարգավիճակի շուրջ ձևավորվող մրցակցության, մշակութային բարիքի սպառման ձևերի և ինստիտուցիոնալ իշխանության հետ կապված ամենավաղ համակարգված սոցիոլոգիական մեկնաբանություններից մեկը, որը հետո զարգացրին հետպատերազմյան շրջանի տեսաբանները՝ Պիեռ Բուրդիեն և Ֆրանկֆուրտյան դպրոցի ներկայացուցիչները: Պիեռ Բուրդիեն մշակեց մշակութային կապիտալի և տարբերակման տեսությունները՝ նշելով, որ սոցիալական անհավասարությունը վերարտադրվում է ճաշակի միջոցով, մշակութային պրակտիկաներով ու առօրեայում հանդիպող ընտրությամբ (երաժշտություն, սնունդ, հագուստ), որոնք սոցիալական կարգավիճակի ցուցիչներ են:

միջնորդ սուբյեկտիվ կյանքի և օբյեկտիվ մշակույթի միջև²⁹։ Արվեստի գործերը ստեղծում են միասնության առանձնահատուկ ձև, որը թույլ է տալիս անհատներին ընկալելու սոցիալական իմաստները զգայական ձևով։

Արվեստի սոցիոլոգիայի մեթոդաբանական հիմքերը դրեց սոցիոլոգիայի դասական Մաքս Վեբերը (1864–1920)։ Նրա արժեքառացիոնալ սոցիալական գործողության հայեցակարգը գեղարվեստական արտադրությունն ու ընկալումը դիտարկում էր այն իմաստների միջոցով, որոնք արվեստագետները հաղորդում են իրենց աշխատանքին՝ որոշակի մշակութային և ինստիտուցիոնալ համատեքստերում։ Ընդհանուր առմամբ՝ Վեբերի գրքերը եռակի ներդրում են արվեստի սոցիոլոգիայում՝ ա) արվեստի հայեցակարգայնացումը որպես նշանակալի սոցիալական գործողություն, բ) գեղարվեստական ձևերը կապելով՝ ռացիոնալիզացիային, ինստիտուցիոնալ կառուցվածքներին և արժեհամակարգերին, և, գ) տրամադրում համեմատական քաղաքակրթական հիմք գեղարվեստական արտահայտմամբ մշակութային տարբերությունները հասկանալու համար։ «Բողոքական էթիկան և կապիտալիզմի ոգին» հիմնարար աշխատանքում³⁰ խոսվում է, թե ինչպես են կրոնական աշխարհայացքները ձևավորում մշակութային կողմնորոշումները, աշխատանքային էթիկան, ստեղծագործականության ու արտահայտման նկատմամբ վերաբերմունքը։ Այս շրջանակը լայնորեն կիրառվել է արվեստի սոցիոլոգիայում՝ քաղաքակրթությունների գեղարվեստական ավանդույթների միջև եղած տարբերությունները պարզաբանելու համար, մասնավորապես՝ ասկետիզմի, միստիցիզմի և աշխարհի մերժման հետ կապված³¹։ Իր «Տնտեսություն և հասարակություն» աշխատությունը (1922) հիմքն էր հետազայում ճաշակի, մշակութային հիերարխիաների շուրջ գալիք սոցիոլոգիական վերլուծությունների համար, մասնավորապես՝ Պիեռ Բուրդիոյի գործերում, Վալտեր Բենիամինի և, անգամ, Հաուզերի աշխատություններում, որտեղ արվեստը դիտարկվում է որպես սոցիալապես ներկառուցված երևույթ³²։ Գերմանացի և հունգարացի փիլիսոփա, արվեստի պատմաբան և սոցիոլոգ, Հունգարիայի գիտությունների ակադեմիայի պատվավոր անդամ Առնոլդ Հաուզերի (1892–1978) քառահատոր «Ար-

²⁹ **Simmel G.**, *The Philosophy of Art, in On Individuality and Social Forms* (tr. Donald N. Levine), University of Chicago Press, 1971, p. 175–190.

³⁰ Առայսօր սա Մ. Վեբերի հիմնարար աշխատություններից միակ ամբողջական հայերեն թարգմանությունն է։ Տպագրվել է 2019 թվին, «Ակտուալ արվեստ» հրատարակչություն, թարգմ.՝ Վահրամ Սողոմոնյան։

³¹ **Weber M.**, *The Sociology of Religion* (tr. Ephraim Fischhoff), Boston, Beacon Press, 1963, p.1–30.

³² **Weber M.**, *Economy and Society* (ed. Guenther Roth and Claus Wittich), Berkeley: University of California Press, 1978, p. 399–403.

վեստի սոցիալական պատմությունը» (առաջին հրատ. 1951 թ.) անկյունաքարային, ծավալուն վերլուծություն է սոցիալական փոփոխության և գեղարվեստական արտադրության միջև եղած կապի մասին, որտեղ կարմիր թելով անցնում է հետևյալ միտքը՝ արվեստը չի զարգանում մեկուսացված, այլ խորապես արմատավորված է պատմական, տնտեսական և քաղաքական կառուցվածքներում: Ինչպե՞ս են սոցիալական խոշոր հեղափոխությունները, օրինակ, Ֆրանսիական հեղափոխությունը³³ և Արդյունաբերական հեղափոխությունը փոխակերպել ոչ միայն արվեստի բովանդակությունն ու ոճը, այլև դրա գործառույթները, ինստիտուտները և լսարանը³⁴, իսկ գեղագիտական փոխակերպումները հեղինակը ուղղակիորեն կապում է սոցիալական պայմանների հետ՝ ցույց տալով, որ ոճի, միջավայրի և թեմայի փոփոխությունները հասկանալի են դառնում միայն շատ ավելի լայն պատմական համատեքստում: Նրա վերլուծությունը հիմք դրեց արվեստի նկատմամբ հետագա սոցիոլոգիական և մարքսիստական այնպիսի մոտեցումներին, ինչպիսին էր օրինակ Վ. Բենիամինի մեխանիկական վերարտադրության քննադատությունը, որն իրապես շրջադարձային էր: Գերմանացի փիլիսոփա, արվեստի քննադատ, թարգմանիչ, արդի լուսանկարչության տեսության հիմնադիր Վալտեր Բենիամինը (1892–1940) իր «Արվեստի ստեղծագործությունը նրա տեխնիկական վերարտադրության դարաշրջանում» (1936) հայտնի էսսեն³⁵ գրեց Փարիզում, վտարանդի կարգավիճակում: Ինչպես հայտնի է, տեխնոլոգիական վերարտադրությունը (լուսանկարչություն, կինոնկար, տպագրություն) հիմնարար կերպով փոխեցին արվեստի բնույթը, իմաստը և ընկալումը: Հեղինակի բնորոշմամբ «աուրա» հասկացությունը սահմանվում է որպես արվեստի գործի եզակի ներկայություն, իսկություն և ծիսական նշանակություն ժամանակի, տարածության մեջ³⁶: Մեխանիկականը վերարտադրում է

³³ Ֆրանսիական հեղափոխությունը վերացրեց թագավորական և եկեղեցական հովանավորությունը՝ ստեղծելով արվեստի հանրային հասանելիության նոր ձևեր՝ թանգարանների և ցուցահանդեսների միջոցով, և միաժամանակ վերաձևավորեց նկարչի դերը որպես անկախ մշակութային գործակալ, այլ ոչ թե որպես պալատական ծառա, նաև ընդգծեց, թե ինչպես է արդյունաբերականացումը և բուրժուազիայի վերելքն ազդում գեղարվեստական ոճերի վրա՝ խթանելով ռոմանտիզմի և ռեալիզմի ծնունդը, որոնք արտացոլում էին զարգացող սոցիալական դասերի մտահոգությունները, արժեքները և առկա լարվածությունը: Տե՛ս **Hauser A.**, *The Social History of Art*, vol. 3, London: Routledge, 1951, p. 99–140, 141–180.

³⁴ **Hauser A.**, *The Social History...*, p. 1–30.

³⁵ Այդ աշխատանքը խորապես ազդել է մեղիա տեսության, մշակութային ուսումնասիրությունների և արվեստի սոցիոլոգիայի վրա՝ կամրջելով վաղ սոցիոլոգիական մոտեցումներն ու ժամանակակից քննադատական տեսության զարգացումը: Տե՛ս **Hussey A.**, *The Strange and the Familiar: Walter Benjamin and the City*, Reaktion Books, 2010, p. 58, 69–72; **Buck–Morss S.**, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, 1989, p. 45, 52–60.

³⁶ **Buck–Morss S.**, *The Dialectics of Seeing...*, p. 217–225.

աուրան՝ արվեստի արժեքը պաշտանունքային կամ ծիսական նշանակությունից փոխադրելով ցուցադրության և զանգվածային մատչելիության, այդպիսով ժողովրդավարացնելով մշակութային փորձը³⁷։ Բենիամինն ընդգծում է նաև, որ արվեստի վերափոխումը զանգվածային վերարտադրության ներքո ունի քաղաքական հետևանքներ. վերարտադրելի մեղիան կարող է հասանելի դառնալ ավելի լայն լսարանին՝ փոխելով դրա ընկալումը և նոր հնարավորություններ տալով սոցիալական քննադատության կամ քարոզչության համար³⁸։

Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո մինչև 20-րդ դարի երկրորդ կեսը Ֆրանկֆուրտյան դպրոցը (1923–1969 թթ.)՝ որպես քննադատական մտքի կենտրոն, համատեղեց փիլիսոփայությունը, սոցիոլոգիան և քաղաքագիտությունը։ Դրա ձևավորումը ժամանակաշրջանի ամենասուր և արդիական հարցերի պատասխաններ գտնելու փորձ էր։ Այն փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի, սոցիալական հոգեբանության, հոգեբանության, քաղաքատնտեսության յուրահատուկ միաձուլում է, որի կենտրոնում հասարակության զարգացումը, պատմությունը, հոգևոր մշակույթը և մարդն են։ Դպրոցի կենտրոնական դեմքերից՝ Թեոդոր Ադորնոն, Մաքս Հորքհայմերը, Վալտեր Բենիամինը և Հերբերտ Մարկուզեն դիտարկել են արվեստի սոցիոլոգիան զարգացած կապիտալիզմի պայմաններում՝ շեշտադրվելով ապրանքայնացման, զանգվածային մշակույթի և գաղափարախոսական տիրապետության վրա։ Վեբերից հետո թերևս Ադորնոն հիմնարար ներդրում ունեցավ երաժշտության տեսության զարգացման և արվեստի սոցիոլոգիայում ընդհանրապես՝ պնդելով, որ երաժշտական և գեղարվեստական ձևերը արտացոլում են կապիտալիստական հասարակության հակասությունները։ «Նոր երաժշտության փիլիսոփայություն» և «Երաժշտության սոցիոլոգիայի ներածություն» գրքերում Ադորնոն վերլուծել է, թե ինչպես է երաժշտական կառուցվածքը մարմնավորում սոցիալական լարվածությունը, մասնավորապես՝ գեղարվեստական ինքնավարության և շուկայի ապրանքայնացման միջև եղած հակամարտությունը³⁹։ Մաքս Հորքհայմերի հետ միասին Ադորնոն մշակեց մշակույթի արդյունաբերության հայեցակարգը՝ պնդելով, որ զանգվածային արտադրության մշակութային ապրանքները գործում են որպես սոցիալական ինտեգրման և գաղափարախոսական վերահսկողության գոր-

³⁷ Նույն տեղում, էջ 239, 245–252։

³⁸ Նույն տեղում, էջ 249–252։

³⁹ **Adorno T. W.**, *Philosophy of New Music* (tr. R. Hullot-Kentor), Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, p. 1, 15, 29, 40; **Adorno T. W.**, *Introduction to the Sociology of Music* (tr. E. B. Ashton), New York: Seabury Press, 1976, p. 1, 12, 14, 25; **Adorno T. W.**, **Horkheimer M.**, *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception* (tr. J. Cumming), *Dialectic of Enlightenment*, New York: Continuum, 1972, p. 120.

ծիքներ, այլ ոչ թե որպես իրական գեղարվեստական արտահայտչաձև: Դպրոցի զարգացման ուշ շրջանի ներկայացուցիչ Հերբերտ Մարկուզեն (1898–1979) «Գեղագիտական չափում» (1978) աշխատությունում ընդգծեց արվեստի ազատագրական և քննադատական դերը հասարակությունում, որտեղ արվեստն առաջարկում է երևակայության և ազատության տարածք՝ օգնելով մարդկանց լինել առօրյա սոցիալական, քաղաքական սահմանափակումներից այն կողմ, և ի տարբերություն ավանդական մարքսիստական գեղագիտության՝ Մարկուզեն շեշտադրում է արվեստի փոխակերպող ուժը, երբ այն դառնում է և՛ հասարակության հայելին, և՛ քննադատական գիտակցման միջոց՝ կապելով մշակույթը մարդու ազատագրման տեսլականին: Ֆրանկֆուրտյան դպրոցի տեսաբանների ստեղծած արվեստի քննադատական սոցիոլոգիան վերլուծում է մշակութային արտադրությունը կապիտալիզմի, տեխնոլոգիայի, գաղափարախոսության և իշխանության հետ սերտ կապում՝ միաժամանակ պահպանելով գեղարվեստական ինքնավարության գաղափարը որպես սոցիալական քննադատության ձև:

Նորագույն ժամանակների ընդլայնվող գիտակարգ

20-րդ դարի վերջից արվեստի սոցիոլոգիան տեսականորեն ընդլայնվեց, ինչն արտացոլվեց գլոբալ կապիտալիզմի ավելի լայն փոխակերպումներում և միջնորդների դերի աճում, որն ակնհայտ էր գեղարվեստական արժեքի ձևավորման ընթացքում: 1948 թ. Փարիզի Հետազոտությունների բարձրագույն դպրոցում բացվում է արվեստի սոցիոլոգիայի առաջին ամբիոնը՝ Ֆրանսիացի պատմաբան, արվեստի սոցիոլոգ Պիեռ Ֆրանկաստելի (1900–1970) ղեկավարությամբ⁴⁰: Եվրոպական արվեստի պատմությունը դիտարկելով միջնադարից մինչև ավանգարդ և ձևավորվելով Է. Դյուրկհայմի, ստրուկտուրալիզմի տեսության ազդեցության ներքո՝ հեղինակը ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը և գեղանկարչությունը քննում էր որպես ինքնավար լեզուներ, իսկ արվեստագետի տարածական հեռանկարը և կերպարների տարածության միջև տեղաբաշխման լուծումները՝ որպես հասարակության մեջ տեղի ունեցող մտավոր և սոցիալական փոփոխությունների ցուցիչ: Իր հեղինակած «Արվեստի սոցիոլոգիայի էություններ»

⁴⁰ Մինչ այդ պաշտոնի ստանձնումը նա 1930 թ.-ից Վարշավայի Ֆրանսիական ինստիտուտի տնօրենն էր և Վարշավայի համալսարանի դասախոս, 1936 թ.՝ Ստրասբուրգի համալսարանի պրոֆեսոր: 1948 թ. Լյուսիեն Ֆերը նրան վստահեց կերպարվեստի սոցիոլոգիայի ուսումնասիրությունների տնօրենի պաշտոնը իր հիմնադրած École Pratique des Hautes Études (որը հետագայում դարձավ École des hautes études en sociales, EHESS) VI բաժնում: Տե՛ս հետևյալ հղումով՝ https://old.bigenc.ru/fine_art/text/4735534 (մուտք՝ 04.02.2026):

(1989) գրքում նշում է, որ արվեստը պետք է ավելի հասանելի լինի որպես հաղորդակցման և աշխարհի վերափոխման միջոց: Տարիներ անց կրկին Ֆրանսիայում հիմնարար դեր խաղաց Պիեռ Բուրդիեն (1930–2002)՝ արվեստը հայեցակարգելով որպես մշակութային արտադրության կառուցվածքային ոլորտի մաս, որն ուղղորդվում է խորհրդանշական կապիտալի, լեզվի միջոցով հասնելու և տարբերակման համար մոլոր պայքարով⁴¹, որը սոցիոլոգը դուրս բերեց բազմաթիվ էմպիրիկ հետազոտությունների արդյունքում՝ ամփոփելով դրանք «Տարբերակում. դատողության սոցիալական քննադատություն» (1979)⁴² և «Արվեստի կանոնները. գրական դաշտի ծագումն ու կառուցվածքը» (1992)⁴³ գրքերում: Հարցադրվում է, թե ինչպես են գեղագիտական նախասիրությունները, գեղարվեստական հիերարխիաներն արտացոլում դասակարգային կառուցվածքները և ինստիտուցիոնալ իշխանությունը, այլ ոչ թե միայն անհատական ճաշակը⁴⁴:

Ամերիկացի սոցիոլոգ Հովարդ Ս. Բեքերը (1928–2023) առաջ քաշեց ինտերակցիոնիստական և կազմակերպչական մոտեցում՝ ներկայացնելով «արվեստի աշխարհների» հայեցակարգը համանուն գրքում՝ «Արվեստի աշխարհներ» (1982), ընդգծելով գեղարվեստական արտադրության կոլեկտիվ, համագործակցային բնույթը⁴⁵: Արվեստի գործերը ստեղծվում և, ամենակարևորը, ներկայացվում են հանդիսատեսին ոչ թե մեկուսացված հանձարեղության պայմաններում, այլ ստեղծագործողների, տեսաբան–քննադատների, արվեստի շուկայի միջնորդների, աճուրդի տների, տեխնիկների, մատակարարողների, քննադատների և ինստիտուտների հետ համագործակցության շնորհիվ, որոնք համատեղ սահմանում են դաշտի «խաղի կանոնները» ու ստեղծագործության արժեքը⁴⁶: Նա ուշադրությունը սևեռեց անհատ ստեղծագործողներից դեպի համակարգային և համագործակցային գործընթացները:

Արվեստի սոցիոլոգիայի նորագույն շրջանի զարգացումը ձևավորվել է բազմազան տեսական ավանդույթներով, որոնք ուսումնասիրում են արվեստը որպես սոցիալական, ինստիտուցիոնալ և արժեքային փորձ⁴⁷: Արդի հեղինակների բոլոր մոտեցումները միասին վերցրած՝

⁴¹ Bourdieu P., *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, 1993, p. 29–30, 58.

⁴² Հետազոտությունը ներառել է մշակութային սպառման բոլոր հիմնական ոլորտները՝ կերպարվեստ, գրականություն, երաժշտություն, կինո, ինչպես նաև խոհարարական նախասիրություններ և քաղաքական դիրքորոշումներ:

⁴³ Բուրդիեն վերլուծում է, թե ինչպես են գեղարվեստական և գրական ոլորտները գործում որպես սոցիալական տարածք, ինչպես է վերջինս կառուցակցվում գեղարվեստական արժեքի հետ միասին, քննում «կենտրոնական» և «ծայրամասային» արվեստի աշխարհների միջև անհավասարությունները:

⁴⁴ Bourdieu P., *The Rules of Art* (tr. S. Emanuel), Stanford University Press, 1996, p. 141, 168, 187.

⁴⁵ Becker S. H., *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 39.

⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 70–112.

⁴⁷ Վաղուց է հասունացել նաև Հայաստանում թվանշային արվեստի (digital art)

արվեստի սոցիոլոգիայի դետերմինիստական մոդելներից մեր ուշադրությունը կենտրոնացնում են առանձին ոլորտների, շուկաների, ինստիտուտների, արժեքների, հիմնավորումների և միջազգային դինամիկայի վերլուծության վրա՝ հաստատելով այն որպես բազմադեմ, ռեֆլեքսիվ և պատմականորեն հիմնավորված հետազոտական ոլորտ⁴⁸:

վիճակին, զարգացման միտումներին և խնդիրներին նվիրված առանձին գիտահեն ուսումնասիրություն իրականացնելու անհրաժեշտությունը: Այս հարցերին միջազգային հետազոտական դաշտն անդրադառնում է արդեն տասնամյակներ շարունակ՝ մտորելով, օրինակ, արհեստական բանականություն-կերպարվեստ, ստեղծագործողի դերը թվանշային ժամանակներում ու այդ ճանապարհով ստեղծված գործերի պահպանման, հեղինակային իրավունքի հարցերի շուրջ: Ցավոք, հայաստանյան ո՛չ արվեստաբանական, ո՛չ էլ սոցիոլոգիական միտքն այս և այլ հարակից հարցերին չի անդրադարձել դեռևս:

⁴⁸ Ռայմոնդա Սուլենն (1924–2019) արվեստի շուկան առաջնային պլան մղեց որպես գեղարվեստական արժեքի արտադրության կենտրոնական մեխանիզմ՝ ընդգծելով միջնորդների, ինստիտուտների և տնտեսական կառուցվածքների դերը: Լյուկ Բոլտանսկին (ծնվել է 1940 թ.) և Լորան Թեննոն (ծնվել է 1949 թ.) ներկայացրին հիմնավորման պրագմատիկ սոցիոլոգիան՝ ցույց տալով, թե ինչպես է գեղարվեստական արժեքը համաձայնեցվում արժեքների և բարոյական շրջանակների մրցակցային համակարգերով, իսկ Վերա Ջոլբերգն (1932–2016) ընդգրկեց արվեստի ինստիտուցիոնալ և մշակութային կառուցակցումը՝ կամրջելով սոցիոլոգիան, արվեստի պատմությունը և քաղաքականության վերլուծությունը: Ժիզել Սապիրոն ուշադրություն դարձրեց իշխանությանը, արվեստի գործերի միջսերնդային, ժառանգական փոխանցմանը, հրատարակչական գործին և ստեղծագործությունների միջազգային շրջանառությանը: Հատկանշական է, որ հատկապես Բուրդիոյի ուսանողներից Նատալի Էնիկի բազմիցս վերահրատարակված գործերը պրագմատիկ հայացք էին նետում մեկնաբանական սոցիոլոգիային՝ հարուստ փաստավավերագրական, արխիվային նյութի մշակմամբ կենտրոնանալով արքունական Ֆրանսիայի միապետներից սկսած մինչև ժամանակակից արվեստի շուրջ առկա զարգացումների, արվեստագետների ու արվեստի ինստիտուտների կայացման, լեգիտիմացման գործընթացի, իմաստի ձևավորման շուրջ գեղարվեստական բանավեճերի, մշակութային արժեքների ստեղծման ու դրանց գնահատման վրա:

THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE SOCIOLOGY OF ART IN THE 19TH AND 20TH CENTURIES

HRIPSIME DAYAN

*State Academy of Fine Arts of Armenia
National Gallery of Armenia
Yerevan State University*

Abstract

Sociology of art as a separate field began to take shape in the mid-19th century in response to the spread and perception of artistic creativity, gradually taking root in social structures and historical contexts. From its early theoretical foundations to its contemporary institutional forms, this discipline studies art not only as an aesthetic expression but also as a social phenomenon shaped by institutions, power relations, and historical changes, where the main question remains: how does art reflect and shape society?

The purpose of this article is to analyse the historical and theoretical development of the sociology of art and to examine the most important aspects of its institutional development.

Keywords: sociology of art, institutionalization, contemporary Armenian painting, Frankfurt School, France, Armenia

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ СОЦИОЛОГИИ ИСКУССТВА В XIX–XX ВЕКАХ

РИПСИМЕ ДАЯН

*Государственная академия художеств Армении
Национальная галерея Армении
Ереванский государственный университет*

Аннотация

Социология искусства в качестве отдельного направления начала формироваться в середине XIX века как ответ на распространение и восприятие художественного творчества, постепенно укореняясь в социальных структурах и в историческом контекстах. От своих ранних теоретических основ до современных институциональных форм эта дисциплина изучает искусство не только как эстетическое выражение, но и как социальный феномен, формируемый институтами, властными отношениями и историческими изменениями, где главный вопрос и по сей день следующий: как искусство отражает и формирует общество? Цель данной статьи — проанализировать историко-теоретическое развитие социологии искусства и рассмотреть наиболее важные аспекты её институционального развития.

Ключевые слова: социология искусства, институционализация, современная армянская живопись, Франкфуртская школа, Франция, Армения

Գրականության ցանկ

1. **Достоевский, Ф. М.**, *Дневник писателя (1876)*, Художественная литература, 2023, январь.
2. Геннекен (о нем), Э., *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*, СПб., 1892.
3. **Гюйо Ж-М.**, *Искусство с точки зрения социологии*, Санкт-Петербург, 1891.
4. **Фриче В.**, *Социология искусства*, Москва: «Государственное издательство», 1980.
5. **Adorno T. W.**, *Philosophy of New Music* (tr. R. Hullot-Kentor), Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
6. **Adorno T. W.**, *Introduction to the Sociology of Music* (tr. E. B. Ashton), New York: Seabury Press, 2006.
7. **Adorno T. W.**, *Aesthetic Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
8. **Adorno T. W.**, Horkheimer M., *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception* (tr. J. Cumming), *Dialectic of Enlightenment*, New York: Continuum, 1972.
9. **Bacon F.**, *Novum Organum, Book I, Aphorism I, On the interpretation of Nature and the empire of Man* (ed. J. Devey), New York: P.F. Collier & Sons, MCMIII.
10. **Becker H. S.**, *Art Worlds*, University of California Press, 1982.
11. **Belinsky V.**, *Letter to Gogol (1847)* (tr. R. Mackenzie), *Selected Philosophical Works*, Moscow: Progress Publishers, 1962.
12. **Benjamin W.**, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, Illuminations*, New York: Schocken, 1968.
13. **Bourdieu P.**, *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, 1993.
14. **Bourdieu P.**, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford University Press, 1996.
15. **Buck-Morss S.**, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, 1989.
16. **Chernyshevsky N.**, *The Aesthetic Relations of Art to Reality (1855)*, (tr. A. Fineberin), *Selected Philosophical Essays*, Moscow, Progress Publishers, 1967.

17. **Clark K.**, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago: University of Chicago Press, 1981.
18. **Durkheim É.**, *The Rules of the Sociological Method* (ed. S. Lukes, tr. W. D. Halls), New York: Free Press, 1982.
19. **Durkheim É.**, *The Elementary Forms of Religious Life* (tr. Fields K. E.), New York: Free Press, 1995.
20. **Gržinić M.**, Post-Socialist Art and Cultural Production, *Third Text*, 19, no. 4, 2005.
21. **Groys B.**, *The Total Art of Stalinism*, Princeton University Press, 1992.
22. **Guyau J-M.**, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris: Félix Alcan, 1889.
23. **Hauser A.**, *The Social History of Art*, vol. 3, London: Routledge, 1951.
24. **Heinich N.**, *The Glory of Van Gogh*, Princeton University Press, 1996.
25. **Hennequin, É.**, *La critique scientifique*, Paris: Germer Baillière, 1888.
26. **Hennion A.**, Those Things That Hold Us Together, *Cultural Sociology*, 1, no. 1, 2007.
27. **Horkheimer M., Adorno T.W.**, The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception, *Dialectic of Enlightenment*, Stanford University Press, 2002.
28. **Hussey A.**, *The Strange and the Familiar: Walter Benjamin and the City*, Reaktion Books, 2010.
29. **Mally L.**, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley: University of California Press, 1990.
30. **Marx K.**, A Contribution to the Critique of Political Economy (1859), **Marx-Engels**, *Collected Works*, vol. 29, London: Lawrence & Wishart, 1987.
31. **Michiels A.**, *La sociologie de l'art*, Brussels, 1887.
32. **Plekhanov G.**, *Art and Social Life* (tr. A. M. Curle), Lawrence & Wishart, 1957.
33. **Simmel G.**, The Metropolis and Mental Life, *The Sociology of Georg Simmel* (ed. Kurt H. Wolff), New York: Free Press, 1950.
34. **Simmel G.**, "The Sociology of the Senses," in *Essays on Sociology, Philosophy, and Aesthetics*, ed. Kurt H. Wolff, New York, Harper & Row, 1965.
35. **Simmel G.**, The Philosophy of Art (tr. D. Levine), *On Individuality and Social Forms*, Chicago, University of Chicago Press, 1971.

36. **Staël de G.**, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris: Firmin Didot, 1800.
37. **Tolstoy L.**, *What Is Art?* (tr. A. Maude), London: Oxford University Press, 1930.
38. **Weber M.**, *The Rational and Social Foundations of Music* (tr. Don Martindale et al.), Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958.
39. **Weber M.**, *The Sociology of Religion* (tr. E. Fischoff), Boston, Beacon Press, 1963.
40. **Weber M.**, *Economy and Society* (ed. G. Roth and C. Wittich), University of California Press, 1978.
41. **Zolberg V. L.**, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press, 1990.
42. <https://bigenc.ru/stal-zhermena-de-f2d02d>
43. https://old.bigenc.ru/fine_art/text/4735534

Ընդունվել է՝ 08.02.2026
Գրախոսվել է՝ 23.02.2026
Հանձնվել է տպ.՝ 26.06.2026