

5. Евреинов Н. Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.

6. Евреинов Н. Н. Театр у животных. (О смысле театральности с биологической точки зрения) // Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах / сост., подгот. текстов и комм. Т. С. Джуровой, А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.: Совпадение, 2005. 399 с.

7. Евреинов Н. Н. Метод художественной реконструкции театральных постановок // Евреинов Н. Н. Театральные новации. Пг.: Третья стража, 1922: сайт. URL: <http://www.teatr-lib.ru/Library/Evreinov/novatsii/#Тос319840421>

8. Оршанский Л. Г. Художественная и кустарная промышленность СССР 1917–1927. Л.: Академия художеств, 1927. 83 с.

9. Театральность. Википедия. Свободная энциклопедия: сайт. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D2%E5%E0%F2%F0%E0%EB%FC%ED%EE%F1%F2%FC>

Е. Н. Шапинская

Кризис эстетических ценностей

в «посткультурном» обществе: концепция культурного капитала Пьера Бурдьё¹

УДК 008+18

В статье рассмотрена проблема кризиса эстетических ценностей и снижения роли художественной культуры в образовательном процессе, что отрицательно сказывается на формировании идентичности человека информационного общества. Автор обращается к идеям французского социолога П. Бурдьё, который создал концепцию «культурного капитала» как важнейшего фактора формирования отношения человека к действительности и формирования его личностной идентичности. Искусство рассматривается Бурдьё как социальный феномен, тесно связанный с социальной стратификацией и уровнем образования. Теория Бурдьё является значимой как для осмысления процессов, происходящих в отечественной культуре и образовании, так и для преодоления кризисных явлений.

© Шапинская Е. Н., 2014.

¹ Статья подготовлена при поддержке РГНФ. Грант № 14-03-00035.

Ключевые слова: эстетические ценности, посткультура, культурный капитал, идентичность.

E. N. Shapinskaya. The crisis of aesthetic values in the “post-cultural” society: the concept of cultural capital of Pierre Bourdieu

The article deals with the problem of crisis of aesthetic values and the downgrading of art in education process, which has negative influence on identity formation of the human being of information society. The author addresses the ideas of French Sociologist Pierre Bourdieu who came up with the concept of cultural capital as the very important factor of forming the attitude towards reality and personal identity. Art is regarded by Bourdieu as a social phenomenon closely connected with social stratification and level of education. The theory of Bourdieu is important for understanding the processes in our culture and education and for overcoming crisis phenomena.

Key words: aesthetic values, post-culture, cultural capital, identity.

Одной из важных проблем, стоящих перед отечественной культурой и образованием, является острая нехватка художественных и эстетических представлений и ценностей у современной молодежи, выросшей в условиях бурной информатизации общества, оказавшей сильнейшее влияние как на область образования, так и досуга. Преобладание технологической составляющей, все больший механицизм в образовании, процессы дробления культурного пространства и краха традиционной системы ценностей поставили под вопрос необходимость выработки эстетической оценки феноменов окружающего мира, а небывалое расширение области массовой и медиакультуры вытеснило «элитарную» культуру в узкий круг «посвященных». В то же время постмодернизм, оказавший столь сильное влияние на культурную ситуацию конца прошлого века, провозгласил стирание граней между высокой и массовой культурой, что еще более запутало неподготовленного человека в вопросах ценности и значимости многочисленных культурных и художественных текстов, реплицируемых медиа, но недифференцированных и часто вызывающих недоумение. Встает вопрос: зачем современному человеку, живущему в условиях доступности и избытка информации, понимание искусства в его многообразных формах, знания о культурных ценностях, возможность реализовать себя через художественную деятельность? С точки зре-

ния прагматического общества потребления, не имеет смысла затрачивать время и усилия на постижение того, что может легко появиться одним нажатием на кнопку компьютера с краткими информативными комментариями. На наш взгляд, очень обоснованный ответ на этот вопрос содержится в теории французского социолога П. Бурдьё.

Пьер Бурдьё – один из ведущих представителей современного социокультурного знания, работающий в области социологии культуры, социологии образования, философии культуры. Большое внимание уделялось ученым анализу системы образования («Воспроизводство в образовании, обществе и культуре», 1977). В своих исследованиях Бурдьё стремится преодолеть разрыв между частными эмпирическими исследованиями и чисто теоретической рефлексией («Введение в теорию практики»). Важным вкладом в современную теорию и социологию культуры является работа «Distinction» («Различие. Социальная критика суждения вкуса», 1979), в которой исследователь анализирует категорию вкуса, важнейшую для формирования социальных различий в обществе. В своей повседневной жизни люди постоянно совершают выбор между тем, что доставляет им эстетическое удовольствие, и тем, что они считают просто модным или даже безобразным. Бурдьё кладет в основу своей книги данные многочисленных социологических исследований, в которых прослеживается связь между многообразными социальными факторами и проявлениями вкуса в одежде, еде, мебели, досуговой деятельности и т. д. Автор приходит к выводу, что социальный снобизм распространяется по всему современному миру, а разные эстетические приоритеты – это нередко результат нежелания уподобиться выбору других социальных групп. Таким образом, не существует «чистого» вкуса. Бурдьё находит очень широкий спектр социальных значений в выборе заказа в ресторане, в современном культе красивого тела, в занятиях спортом. Социальный мир функционирует одновременно как система властных отношений и как символическая система, в которой минимальные различия вкуса становятся основой социального суждения.

В 70–80-е гг. Бурдьё продолжает исследование культуры повседневности в связи с разработанной им категорией культурного капитала и его роли в восприятии произведений искусства. Подход Бурдьё к социокультурной проблематике представляет несомненный интерес в современной теории культуры, а также в контексте стирания граней между «высокой» и массовой культурой, особенно ярко выраженным

в постмодернистской культурной парадигме. Концепция различия Бурдье дает понимание культурного пространства, противоположное постмодернистскому – это не коллаж равноценных фрагментов, но структурированная иерархия, обусловленная многочисленными линиями различия, пронизывающими современный социум. В данной статье мы стремились не просто изложить взгляды П. Бурдье относительно эстетического вкуса, взаимоотношений элитарной (в терминологии Бурдье «легитимной») и массовой культуры, роли образования в формировании эстетических предпочтений, но применить их к социокультурной ситуации в современной России, где понятие социального различия стало весьма важным как в теории, так и в практике культуры. Изменяется и характер образования, и ценностные ориентации молодого поколения, и технологическая база культуры. В этих условиях для исследователя культуры и общества особенно важно найти методологическую ориентацию, не потеряться в потоке теорий, концепций, мнений и оценочных суждений (столь часто негативных по отношению к современной культуре). С этой точки зрения, знакомство с концепцией Бурдье, основанной на богатейшем материале эмпирических исследований и в то же время представляющей вполне аргументированное и глубокое теоретическое исследование, может обогатить понимание современной культуры и может послужить толчком к новому типу социокультурных исследований в отечественном контексте.

Проблематика работ Бурдье связана с вопросами эстетического вкуса, восприятия легитимной и массовой культуры, со способами передачи культурного наследия через институты семьи и школы и формирования культурного капитала. Все эти вопросы представляют несомненный интерес как для культурологической рефлексии, так и для культурных практик нашего времени. Остановимся на некоторых из них более подробно.

Проблемы восприятия художественной культуры

При разработке Бурдье проблем восприятия искусства особое значение имеет понятие культурного кода. Акт расшифровки произведения искусства, его спонтанное и адекватное «понимание» возможны и эффективны только в том случае, когда культурный код, который делает акт дешифровки возможным, полностью усвоен наблюдателем (в форме культивируемой способности или склонности),

сливается с культурным кодом, который сделал возможным данное произведение. Культурный код автора должен совпадать с культурным кодом воспринимающего. Когда эти специфические условия невозможны, возникает непонимание. Иллюзия непосредственного понимания ведет к иллюзорному пониманию, основанному на ошибочном коде. Не признавая же, что произведения закодированы определенным кодом, мы бессознательно применяем код, который работает для повседневного восприятия, для дешифровки знакомых объектов к произведениям иных традиций. Невозможно восприятие, в котором не присутствует бессознательный код. Очень важно, по мнению Бурдье, отказаться от мифа о свежем взгляде, который считается добродетелью, дарованной «безыскусностью» и «невинностью». Одна из причин, почему менее образованные читатели или зрители в наших обществах так склонны требовать реалистического изображения, та, что, будучи лишены специфических категорий восприятия, они не могут применять к произведениям высокой культуры никакой другой код, кроме того, который дает им возможность восприятия как значимых объектов повседневного окружения. Минимальное и непосредственное понимание, доступное самому простому наблюдателю и дающее ему возможность узнать «дом» или «дерево», все равно предполагает соглашение, разумеется, бессознательное, между художником и зрителем относительно того, что считать реалистичным в ту или иную историческую эпоху.

Произведение искусства, рассмотренное как символическое «богатство», а не как экономическое богатство, существует как таковое только для человека, который имеет возможность его «усвоить-присвоить», т. е. расшифровать [2: 206]. Художественная компетентность определяется как предварительное знание четких художественных принципов разделения на стили и культурные формы, которое позволяет определить место репрезентации в общем пространстве художественной культуры путем классификации стилистических индикаторов, которые она содержит, сделать ее частью универсума искусства, а не повседневных объектов. Смысл художественного восприятия заключен в нахождении его отчетливых стилистических черт путем установления соответствий со всеми другими произведениями, формирующими класс, к которому оно принадлежит.

Художественный код как система возможных принципов разделения во взаимодополняющие классы универсума репрезентаций,

предложенная определенному обществу в данное время, лежит в самой природе социального института. Будучи исторически образованной системой, основанной на социальной реальности, этот набор инструментов восприятия, при помощи которого определенное общество в определенное время «присваивает» художественные богатства, не зависит от индивидуальной воли и сознания. Склонность к присвоению культурного богатства – это результат общего или специального образования, которая создает художественную компетентность в виде владения инструментарием для усвоения/присвоения этого богатства, а также культурную потребность в этом усвоении.

Быть знатоком искусства (как и искусства мыслить или жить) невозможно, если усвоены только теории и необходимые предписания, – считает Бурдьё. Здесь предполагается нечто похожее на контакт между учителем и учеником в традиционном образовании, т. е. постоянный контакт с произведениями искусства определенного класса. Так же как ученик бессознательно может усвоить правила поведения методом погружения, исключая анализ или отбор элементов примерного поведения, так и любитель искусства может освоить принципы и правила его конструкции даже без их сознательной формулировки. В этом состоит вся разница между теоретиком искусства и любителем, который обычно не в состоянии сформулировать принципы, на которых основано его суждение. В этой области, как и в других, например, при изучении грамматики, школьное образование имеет тенденцию поощрять сознательную рефлексию моделей восприятия или выражения путем формулировки принципов творческой грамматики.

Опасность академизма присутствует в любом рационализированном обучении, которое преподает предписания и формулы чаще в негативном аспекте, чем в позитивном. Даже в тех случаях, когда образовательное учреждение уделяет много внимания теоретической художественной подготовке, но не поощряет культурную деятельность, оно все же создает некую близость с миром искусства, чувство принадлежности к «культивированному» классу. Возникает «культивированная диспозиция» как общее отношение, которое предполагает осознание ценностей произведений искусства и способность их усваивать/присваивать. Хотя школьное обучение в основном занимается литературными текстами, оно может формировать способность восхищаться и любить произведения искусства или классы произведе-

ний, которые постепенно связываются с определенным образовательным и социальным статусом. С другой стороны, оно создает обобщенную способность классифицировать произведения по авторам, школам, периодам, направлениям, умение оперировать категориями литературного анализа и владение кодом, который помогает усваивать сходные категории в других областях художественной культуры.

Способность сформулировать так называемое личное мнение – это также результат полученного образования. Возможность отбросить школьные стереотипы – это привилегия тех, кто в достаточной степени усвоил школьное образование и может составить свое собственное мнение о «школьной» культуре, основанной на культурных доминантах общества. Контраст между общепринятой, «рутинизированной» культурой и подлинной культурой, освобожденной от «школярских» стереотипов, имеет значение для меньшинства образованных людей, для которых культура – это «вторая натура», наделенная всеми признаками таланта, а полное усвоение институциональной культуры – это условие выхода из нее по направлению к свободной культуре.

Люди, принадлежащие к одной социальной категории или к одному уровню образования, реализуют свою тягу к искусству в одном поле культуры, и их интересы не ограничиваются, как правило, увлечением одним видом искусства или культуры, – таков вывод Бурдьё. Структуры предпочтений, связанные с уровнем образования в одной области искусства, соответствуют структурам предпочтений того же типа в других видах искусства. Так, если человек посещает концерты классической музыки, он, как правило, интересуется и выставками такого же рода. Концерты, проводимые нередко в музеях, – наглядный пример такого синтеза.

Эстетическая диспозиция

Любое «легитимное», т. е. относящееся к официальной высокой культуре, произведение искусства налагает нормы своего собственного восприятия и определяется как легитимный способ восприятия, который требует определенной диспозиции и определенной компетентности [1]. Чем же являются эти диспозиции?

Их можно рассматривать и как «дар природы», и как результат обучения, отражающий неравные социальные распределения возможностей и встреч с высокой культурой.

По мнению Э. Панофски, произведение искусства – это то, что должно быть пережито и воспринято эстетически [4]. Существует и другое мнение: любой предмет – естественный или искусственный – может быть воспринят эстетически. Если это так, то мы приходим к выводу, что произведение искусства создается эстетической интенцией, или, перефразируя формулу Ф. де Соссюра, эстетическая точка зрения создает эстетический объект. Для эстетического восприятия художественного объекта необходимо его видение с точки зрения его формы, а не функции. «Классические вкусы, – пишет Панофски, – требовали, чтобы частные письма, речи в суде и щиты героев были произведениями искусства, в то время как современный вкус – и к архитектуре и к пепельнице предъявляет требование быть функциональными» [4: 13].

Оценка различных объектов как произведений искусства зависит от интенции воспринимающего, которая является функцией норм, управляющих отношением к произведению искусства в определенной исторической ситуации. Чтобы вырваться из этого круга, нужно понять, что идеал чистого восприятия искусства является продуктом систематизации принципов эстетической легитимности, которые помогают конструированию автономного художественного пространства. Эстетический способ восприятия соответствует определенному способу художественного производства. Некоторые области искусства (как, например, вся постимпрессионистская живопись) являются продуктом художественной интенции, которая утверждает абсолютное превосходство формы над функцией, способы репрезентации над репрезентируемым объектом. Такое искусство категорически требует чисто эстетической диспозиции, которую раннее искусство требовало лишь условно. Художник способен применять чистую интенцию художественного усилия к любому предмету. Соответственно, и эстет способен воспринимать любой объект эстетически, независимо от способа и цели его производства. Отсюда доходящее до абсурда с точки зрения традиционного вкуса превращение в «художественное произведение» любого бытового предмета, включая мусор, отбросы и т. д. Это требование объективируется в художественном музее, где эстетическая диспозиция становится институтом. Здесь происходит автономизация эстетической деятельности по отношению к «экстраэстетическим» интересам или функциям. Экспонаты, изначально имевшие разное функциональное назначение, такие, к примеру, как

распятие, «Пьета», фетиш и натюрморт требуют внимания к форме, а не к функции, к технике, а не к теме. Они сконструированы во взаимоисключающих, но равно необходимых стилях, представляя вызов ожиданиям реалистической репрезентации, так как она определяется канонами эстетики повседневности. Так, объекты, которые раньше были просто любопытны с точки зрения коллекционеров экзотики, приобрели теперь статус произведений искусства. Причина этого – изменение эстетической установки, – полагает Бурдье. Поэтому трудно игнорировать тот факт, что художественное созерцание должно включать некоторую степень эрудиции, которая вредит иллюзии непосредственного озарения и ослабляет элемент чистого удовольствия.

Чистый вкус или варварский вкус?

В обществе потребления статус произведения искусства во многом связан с его местом в пространстве популярной культуры, с рейтингом на художественном рынке. В связи с этим достаточно вспомнить известную работу Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства» [6]. С. Лангер также отмечает несоответствие высокого искусства вкусам «толпы»: «Стало ясным, что высокое искусство не доставляет непосредственного чувственного удовольствия, как печенье или коктейль, несмотря на его доступность широким массам» [3: 183]. У обычных людей присутствует интерес к сюжету произведений, в результате чего они называют «красивыми» репрезентацию красивых вещей, особенно тех, которые непосредственно обращены к ощущениям, чувственному опыту. В эстетическом восприятии от подобного взгляда отказываются в пользу незаинтересованности и дистанции, отказываясь подчинять суждение о репрезентации природе репрезентируемого объекта.

Популярная эстетика основывается на принципе преемственности искусства и жизни, что предполагает подчинение формы функции. Враждебность читателя/зрителя/слушателя, обладающего незначительным культурным капиталом, к любому формальному эксперименту проявляется как в театре, так и в живописи, и еще нагляднее в фотографии и кино, где массовая аудитория находит удовольствие в сюжетах, которые логично движутся к счастливому концу и идентифицируются с простыми ситуациями и характерами. Несомненно, это требует меньше усилий, чем восприятие спорных и символических действий и фигур с загадочными проблемами. Отказ принять тип ху-

дожественного творчества, воплощенный в театре жестокости Арто, героях Беккета или абсурдистских диалогах Г. Пинтера, исходит не от недостатка знаний, но от глубоко укорененного требования участия, которого формальный эксперимент не дает, особенно когда театральная фикциональность отрицает сама себя, как это происходит во всех формах «театра в театре». Желание войти в игру, идентифицировать себя с радостями и страданиями персонажей, проявить беспокойство об их судьбе, прожить вместе с ними их жизни основано на своего рода доверчивости, наивности. Несмотря на то, что Бурдые проводил четкую границу между высоким и популярным вкусом, он признает объединяющую роль массмедиа в современной культуре. «Телевидение, которое приносит некоторые представления высокого искусства в дом, или некоторые культурные институты, которые создают контакты рабочей публики с высоким искусством и авангардом, создают экспериментальные ситуации. Иногда мы видим замешательство, даже панику, смешанную с отвращением, которую вызывают порой экспонаты ... когда формальный эксперимент проникает в знакомые развлечения на телевидение, зрители из рабочего класса протестуют, потому что чувствуют себя исключенными из этих игр» [1: 33].

Формальная утонченность, которая в литературе или в театре ведет к «затемнению», к непонятности, в глазах «обычной» публики – знак желания держать непосвященных на расстоянии. Это воспринимается как необходимая часть обстановки, связанной с сакральным характером высокой культуры: ледяная торжественность великих музеев, грандиозная роскошь оперных театров, декор и декорум филармонических залов. Напротив, популярное развлечение обеспечивает участие зрителя в шоу, в празднике. Если цирк и мелодрама (воссозданные некоторыми спортивными зрелищами, такими как борьба, бокс и все формы командных игр на телевидении) более популярны, чем танцы или театр, это происходит не только потому, что они формализованы и предлагают более непосредственное удовлетворение. Через праздник они ведут к целому ряду зрительских восторгов: великолепная декорация, блестящие костюмы, возбуждающая музыка, живое действие и все формы комического – они удовлетворяют вкус и дают ощущение радости простого языка и сердечного смеха, которые сметают условности и приличия.

Эстетическое дистанцирование

Популярная реакция – прямая противоположность остранению эстета, который даже когда он обращается к какому-то объекту популярного вкуса (вестернам, комиксам), устанавливает дистанцию путем смещения фокуса с содержания на форму, на специфически художественные эффекты. Одним словом, эстет всегда классифицирует. Эстетическая теория представляет незаинтересованность как единственный способ признать произведение искусства как автономное. В результате мы часто забываем, что эти качества означают отказ от сопереживания, от серьезности восприятия. В. Вульф [5: 326] проводит условную, но все же четкую границу между двумя классами произведений художественной литературы: теми, которые пробуждают чувство неудовлетворенности и желание изменить что-то в своей жизни (к таким авторам писательница относит А. Беннета, Г. Уэллса, Д. Голсуорси), и произведениями типа «Тристрам Шенди» Л. Стерна и «Гордость и предрассудки» Д. Остин, которые самодостаточны и не вызывают никаких других желаний, кроме желания их перечитать.

Вкус к усложнению формы и беспредметной репрезентации особенно заметен в реакциях на живопись. В отказе от наивности восприятия и «коллективного энтузиазма» и проявляется эстетическая диспозиция. Чем выше уровень образования, тем заметнее расхождение в определении красоты, когда речь идет об объектах популярного вкуса. В популярной эстетике требование к красивому произведению искусства заключается в красоте самого объекта репрезентации: безобразные или тривиальные объекты не могут составить основу для красивой картины. Для искушенных же зрителей сам объект не важен. В популярном вкусе ценность, приданная вещи, совпадает с ценностью образа его в произведении искусства. Для «среднего» культурного уровня восприятия достойными объектами искусства и эстетического подхода являются социально значимые объекты, в то время как для более высокого культурного уровня – эти предметы могут быть рассмотрены и как интересные, и как ничего не значащие. Для утонченного вкуса форма всегда выходит на первое место, что нередко мешает установлению непосредственной связи с красотой мира. В «варварском» восприятии произведение рассматривается как полностью оправданное, если репрезентируемая вещь достойна художественного воплощения, если репрезентативная функция подчинена высшей функции восхваления реальности, которая, в свою очередь,

достойна увековечения. «Варварский», то есть не культивированный вкус, согласно Бурдые, признает только реалистическую репрезентацию, т. е. уважительную, подчиненную репрезентацию предметов, предназначенных для того, чтобы стать произведением искусства из-за их красоты или социальной значимости.

Эстетика, этика и эстетизм

Когда люди сталкиваются с «легитимными», т. е. вошедшими в доминантное культурное пространство произведениями искусства, у них часто не хватает компетенции применить к ним схемы восприятия собственного этоса, т. е. те, которые структурируют повседневное восприятие. Эти схемы находятся в оппозиции с принципами эстетики. В результате получается систематическое сведение произведений искусства к реальным вещам, отказ от формы в пользу человеческого содержания, что является варварством с точки зрения чистой эстетики. Бурдые приводит пример восприятия фотографии рук старой женщины. Наименее эстетически развитые зрители обращают внимание на деформацию рук, говорят, что у женщины, вероятно, артрит, что руки ее изуродованы, видят, что пальцы скрючены... Для «нижнего» среднего класса важен этический момент: «Это руки, изношенные трудом». Эти руки иногда вызывают сочувствие: «Бедняжка, они у нее, наверно, болят». Могут быть и эстетические оценки: «Если бы руки были изображены на картине, они могли бы выглядеть красиво». «Такого рода руки можно встретить на картинах раннего Ван Гога».

На более высоких уровнях социальной иерархии суждения становятся более абстрактными: «руки», «труд», «старость» функционируют как символы, как предлоги для последующих размышлений: «Эти две руки напоминают о бедной и несчастной старости» или «Очень красивая фотография – символ труда» или «Я вспоминаю о служанке Флобера».

Эстетизм, который делает художественную интенцию основой «искусства жизни», предполагает моральный агностицизм, полную противоположность этической диспозиции, которая подчиняет искусство ценностям «искусства жизни». Эстетическая интенция может противоречить диспозиции этической нормы, которая определяет легитимные объекты и способы репрезентации для различных социаль-

ных классов, исключая из универсума репрезентации некоторые реальности и способы их представления.

Самый легкий способ эпатажа – придать эстетический статус нарушению некоей этической нормы, которая тем не менее может быть признана нормой в других социальных группах. Нечто подобное достигается путем придания эстетического статуса тем явлениям, которые исключены доминантной эстетикой своего времени из пространства легитимности. Так, в художественных журналах авангардного толка есть тенденция переходить границы приемлемого, отойти от эстетических условностей, и, мало того, заставить признать эстетическую природу этих выходов за пределы дозволенного. Этим обстоятельством продиктована и их логика выбора материала. Для публикаций о кино, например, они берут фильмы режиссеров очень неравноценных, но именно тех нарушителей этических и эстетических норм, за которыми закреплено это качество: Чаплин, Эйзенштейн, Феллини, Антониони, Годар, авторов эротической порнографии, андеграунда. Этот выбор лежит в основе эстетизма, с позиций которого они рассматривают избранные произведения. Это называется символической трансгрессией (нарушением границ). Она часто сочетается с политической нейтральностью или с революционной эстетикой. Но всегда это прямая противоположность мелкобуржуазной серьезности и морализаторству. Именно этим объясняется неприязнь к интеллектуалам, художникам, студентам со стороны консервативно настроенных слоев общества, обладающих не столь значительным культурным капиталом.

Само определение искусства, включая «искусство жизни», подразумевающее жизненный стиль, – это поле борьбы между социальными группами, утверждает Бурдьё. Оно наполняется разным содержанием в различных социальных группах. То же самое можно сказать об «искусстве жить» или стилях жизни. Доминируемые (подчиненные) стили, которые никогда не получали систематического выражения, почти всегда воспринимаются даже своими защитниками с разрушительной точки зрения господствующей эстетики. Взгляд на искусство с точки зрения этики требует, чтобы форма произведения искусства была подчинена этической идее. Но тогда в чем же состоит чисто эстетическое восприятие искусства? Бурдьё полагает, что оно основано «на принципе уместности, который социально сконституирован и приобретен». Это принцип выбора из всех элементов, предложенных

воспринимающему, тех стилистических черт, которые отличают определенный способ репрезентации, характерный для какого-то периода искусства в целом или для определенного художника. На практике этот принцип реализуется на выставках одного жанра или одного художника.

Еще раз вернемся к вопросу о том, что же понимает Бурдьё под эстетической диспозицией. Это способность воспринимать и рассматривать специфические стилистические характеристики произведения искусства, неотделимые от художественной компетенции. Последнее приобретается не только путем систематического образования, но и при помощи систематических контактов с произведениями искусства в музеях, галереях, где первоначальная функция произведений искусства (икона, портрет, пейзаж, керамика, мебель и т. д.) нейтрализована тем, что его размещение в музее создает чистый интерес к форме. Восприятие сходства стилистических черт (школы, периода, художника, жанра) предполагает имплицитное или эксплицитное соотношение с различиями или наоборот. Мы обычно ссылаемся на те или иные типические произведения, выбранные как модель, как образец для данного класса, потому что они в высочайшей степени воплощают качества, характерные для данной системы классификации. Таким образом, каждый человек, обладающий эстетической диспозицией, при восприятии искусства вступает в сложное пространство интертекстуальности, в игру культивированных аллюзий и аналогий, создающих ткань, сотканную из различных типов опыта, что и создает очарование художественного созерцания.

Дистанция от необходимости

Несомненно, существует соотношение между образовательным капиталом и способностью оценивать произведение искусства, вне зависимости от его жизненного содержания. Дело в том, что художественное образование дает нам языковые средства для выражения своего мнения о произведении. Но дело еще и в том, что эстетическая диспозиция зависит от материальной независимости человека, от того что культурный капитал является принадлежностью экономически независимых категорий населения. Эстетическая диспозиция исключает всякую наивную или чисто этическую реакцию, сосредотачиваясь исключительно на способе репрезентации, стиле и т. д. В таком виде она является аспектом общего отношения человека к миру и к

другим, своеобразным жизненным стилям. Этот социологический вывод Бурдьё вряд ли применим к российской культурной ситуации, для которой до сих пор важен разрыв между культурным и экономическим капиталом ее носителей. Это ведет к тому, что культурный капитал начинает выполнять компенсаторную функцию, многочисленные примеры чего мы видим как в советской, так и в постсоветской культурной практике (посещение выставок, театров, концертов классической музыки, лекториев, приобретение интеллектуальной литературы). В то же время новые обладатели экономического капитала также стремятся приобрести культурный капитал, но делают это нередко как типичные культурные потребители, как хорошо платящие туристы, на время вторгающиеся в страну высокого искусства. Эта диспропорция, это несоответствие западного и отечественного культурного опыта и его теоретизирование вызвано динамикой социальности, которая на Западе носила характер устойчивых тенденций на фоне социальных перемен, в то время как потрясения, в очередной раз пережитые Россией, столь драматически изменили ее культурные контексты, что ее культурное пространство приобрело характер палимпсеста, где мы находим следы тех же самых процессов, о которых в применении к западной культуре пишет Бурдьё. Поэтому и фигура эстета, «погруженного в игры культуры», напоминает нам влюбленного в искусство русского ценителя искусства дореволюционного времени. Трудно найти столь многочисленные примеры эстетической диспозиции как среди художников, так и среди публики, чем в русской художественной культуре «серебряного века».

Эстетическая диспозиция – это не только способ восприятия произведений искусства, это один из аспектов дистанцированного отношения к миру и к другим, основанного на определенных социальных условиях существования. Это выражение привилегированной позиции в социальном пространстве, которое особенно явственно ощущается в сравнении с другими социальными условиями существования. Как и в случае других вкусовых предпочтений, она объединяет и разделяет в одно и то же время. Эстетическая диспозиция объединяет тех, чей вкус был продуцирован одинаковыми условиями, отделяя их одновременно от всех остальных. Это разделение очень важно, поскольку вкус является основой всего, чем мы обладаем, включая людей и вещный мир, и всего, чем мы являемся для других. Через вкус мы классифицируем себя, а нас классифицируют другие. Вкусы, т. е.

явные предпочтения, являются практическим подтверждением неизбежных различий, когда их надо оправдать. Это делается через отрицание вкусов других. Вкус – это неприятие вкусов других не потому, что эти вкусы заложены от природы, а потому что каждый вкус ведет к отказу от других как неестественного для себя. Эстетическая нетерпимость может быть очень разной. Это ярко проявляется в неприятии носителями масскультуры культуры высокой, несмотря на то, что в наше время грань между ними бывает сильно размыта. Это не мешает существованию широко распространенного среди искусственной публики предвзятого мнения о чрезвычайно низком статусе многих форм популярной культуры. Это переносится и в область теоретической рефлексии, что привело к отсутствию в отечественной традиции серьезных исследований популярных культурных форм.

С точки зрения Пьера Бурдьё, непереносимость к соединению высокого и популярного вкуса означает, что игры отдельных художников и эстетов и их борьба за монополию художественной легитимности менее невинна, чем им кажется. Вопросы художественного вкуса неотделимы от проблем вкуса в повседневной жизни. Так, жизненный стиль художника – это всегда вызов буржуазному жизненному стилю, который он осуждает как абсурдный путем практической демонстрации абсурдности, пустоты его ценностей. В эстетической диспозиции заложено отрицание духа серьезности, требуемого буржуазным этосом. В отличие от стиля, характерного для высокого социального положения его носителя, эстетика рабочего класса и культурно отсталых слоев среднего класса склонна к эстетизации объектов, которые существуют в эстетике календарей и открыток, дешевых заменителей недоступных для них объектов и практик.

Манеры и способ приобретения культурного капитала

При равном уровне образовательного капитала разница в художественной компетентности, согласно Бурдьё, определяется социальным происхождением. Культурная (или языковая) компетентность определяется условиями ее приобретения, которые представляют собой определенный фирменный знак. Важны не только различия в компетентности, но и манера их применения, выявляющая различные

способы их приобретения. Манеры – это символическая манифестация, чье значение и ценность зависят как от воспринимающих, так и от производителя. Манера пользования символическими товарами составляет один из ключевых признаков высокого или низкого вкуса.

Приобретение культурного капитала может осуществляться двумя способами. Можно приобщаться к нему путем раннего спонтанного обучения в семье, расширяя его затем в ходе образования. С другой стороны, существует позднее упорядоченное сознательное обучение, создающее особое отношение к языку и культуре. Компетенция знатока, бессознательное владение инструментами постижения искусства, так же, как искусства мысли или искусства жизни, не может быть передано исключительно понятиями и предписаниями. Если знаток искусства часто не может сформулировать принципы своего суждения, институализированное обучение предполагает степень рационализации, которая влияет и на отношение к воспринимаемым произведениям. Свободное удовольствие эстета исчезает, когда появляются понятия.

Формальное образование обеспечивает способы выражения, которые выводят практические предпочтения на уровень систематического дискурса и организует их вокруг четко сформулированных принципов. Таким образом достигается символическое господство над практическими принципами вкуса. Те, кто уже обладает чувством красоты, получают принципы, понятия, формулы вместо импровизации, но прежде всего (и по этой причине эстеты не любят педагогов) рациональное преподавание искусства встает на место непосредственного опыта, предлагая решения тем, которые хотят компенсировать потерянное время.

В то же время образовательные учреждения могут хотя бы частично сгладить нехватку культурного опыта у тех, кто не получает его в своей социальной среде. Несомненно, эта идея зиждется на идеализированной модели образования, которая редко реализуется на практике, несмотря на разницу социокультурных контекстов. Что касается отечественной ситуации, положение в сфере преподавания предметов так называемого художественного цикла ничуть не способствует формированию «культурного капитала» у тех, кто им не владеет изначально. Это происходит несмотря на формальное введение художественного образования в школьную и вузовскую практику (что постоянно уменьшается с точки зрения как количества, так и качества

преподавания). Весьма ценные практические и теоретические разработки прошлого становятся все меньше востребованными, а общий уровень культурной компетентности снижается. Введение в школьные программы ряда предметов гуманитарного цикла на практике является фрагментарным, маргинальным и малоэффективным.

Для Бурдые большинство социальных способов использования культуры связано с представлением о том, что эстетический опыт социально обусловлен. Произведения искусства принадлежат только тем, кто приобрел возможности усвоить/присвоить их. Только немногие получили реальный шанс извлечь пользу из теоретической возможности, предложенной всем наслаждаться произведениями, выставленными в музеях, слушать записи классической музыки или смотреть спектакли оперных и драматических театров на дисках и в кинотрансляциях. Если мы примем это как данность, в противовес привитым нам эгалитарным установкам, то возможно наши сожаления по поводу уровня культурной компетентности окажутся лишь демифологизацией представлений о великой силе искусства для всех, сложившихся в эпоху русской демократической критики. С другой стороны, возникает вопрос, в чьи руки при существующем положении вещей попадет культурный капитал и каково будет место ценностей высокой культуры в иерархии культурных приоритетов, которые складываются в наши дни.

В своем блестящем исследовании современной культуры («Различие») П. Бурдые прибегает к понятию «культурный капитал», который также необходим человеку для адекватной жизни в обществе, как и капитал финансовый. При всей доступности информации, она не заменяет художественного вкуса, который формируется на протяжении многих лет совместными усилиями школы и семьи и дает человеку возможность чувствовать себя полноценным участником художественных процессов, проходящих в обществе, как с точки зрения восприятия, так и реализации собственных творческих устремлений. Вопрос в том, каким образом можно приобрести культурный капитал в условиях кризиса гуманитарного образования и фрагментации культурного пространства, в котором многочисленные формы эстетического и художественного освоения мира не находят необходимой философской и мировоззренческой основы, а институциональные формы эстетического и художественного воспитания не связаны, а зачастую и противоречат многочисленным художественным практикам,

востребованным в среде подростков и молодежи, но не имеющим ориентации в социокультурном пространстве и не находящем выхода своей деятельности в реальной жизни.

Для воссоздания системы эстетических и художественных ценностей в наши дни обращение к эстетическим и культурологическим теориям как отечественных, так и зарубежных исследователей необходимо для определения философской основы художественного творчества и восприятия, роли искусства в формировании ценностей и приоритетов человека. Это особенно важно в наши дни, когда все больше говорится о множественной идентичности, а человеку, особенно молодому, все сложнее сориентироваться и найти свое место в фрагментированном и сложно структурированном социокультурном пространстве. Обращение к теории П. Бурдьё в данном контексте может быть полезным как с точки зрения понимания социальной роли искусства, так и его формирующего фактора в становлении человека нашей эпохи.

-
1. Bourdieu P. *Distinction*. Routledge, 1994.
 2. Bourdieu P. *Artistic taste and cultural capital* // *Culture & Society*. Cambridge University Press. 1995.
 3. Langer S. *On Significance in music* // *Aesthetics and the Arts*. N.Y., 1968.
 4. Panofsky E. *Meaning in the Visual Arts*. N.Y., 1955.
 5. Woolf V. *Mr. Bennet and Mrs. Brown* // *Collected Essays*. L., 1966.
 6. Ортега-и-Гассет Х. *Эстетика. Философия культуры*. М., 1991.