



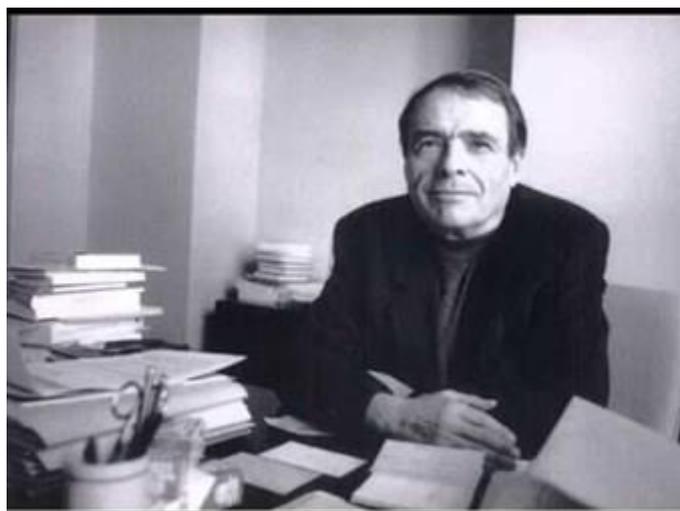
*Е.Н. Шапинская*

**Художественный вкус и культурный капитал:  
взгляды и идеи Пьера Бурдьё**

**Аннотация.** В статье излагаются идеи французского социолога Пьера Бурдьё на природу эстетического вкуса, а также на способы формирования эстетической диспозиции и культурного капитала. Отмечая классовый подход французского ученого к вопросам эстетических ценностей, автор акцентирует те положения работ Бурдьё, которые не утратили актуальности в наши дни.

**Ключевые слова.** Художественный вкус, эстетическая диспозиция, культурный капитал, код, искусство, восприятие, массовая культура, произведение искусства.

Пьер Бурдьё (1930-2002) – один из ведущих представителей современного социокультурного знания, известный своими работами в области социологии культуры, социологии образования, философии культуры. В 1960-1970-е гг. Бурдьё – директор Центра европейской социологии в Париже, где проводились исследования по проблемам, связанным с поддержанием систем власти путем передачи доминантной культуры. Большое внимание уделялось Бурдьё анализу системы образования («Воспроизводство в образовании, обществе и культуре», 1977). В своих исследованиях ученый стремится преодолеть разрыв между частными эмпирическими исследованиями и чисто теоретической рефлексией («Введение в теорию практики»). По инициативе Бурдьё был создан журнал «Акты исследований в общественных науках», посвященный анализу механизмов, при помощи которых культурное производство помогает поддерживать доминантную структуру общества.



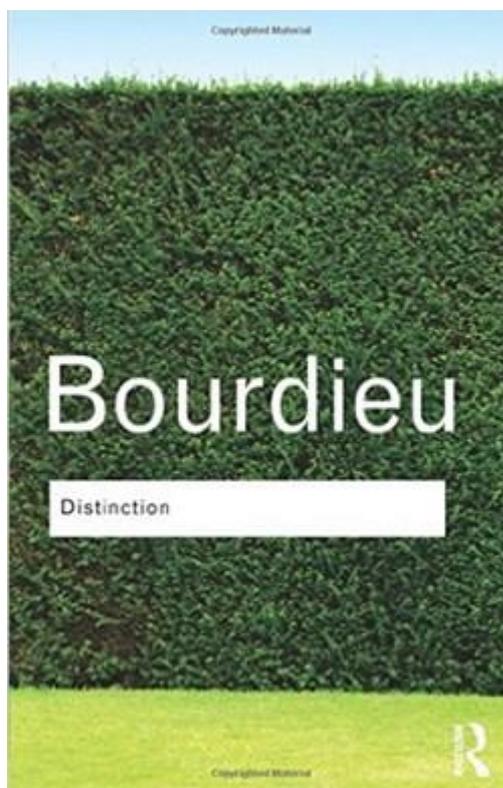
Важным вкладом в современную теорию и социологию культуры является работа «Distinction» («Различие. Социальная критика суждения вкуса», 1979), в которой исследователь анализирует категорию вкуса, важнейшую для формирования социальных различий в обществе. Бурдьё кладет в основу своей книги данные многочисленных социологических исследований, в которых прослеживается связь между многообразными социальными факторами и проявлениями вкуса в одежде, еде, мебели, досуговой деятельности и т.д. 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. 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. 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 1970-1980-е гг. Бурдьё продолжает исследование культуры повседневности в связи с разработанной им категорией культурного капитала и его роли в восприятии произведений искусства. В соответствии с будничным здравым смыслом восприятие материальных предметов является непосредственным и свободным, а способность восприятия варьируется на индивидуальной основе. По мнению французского ученого, эта идея иллюзорна. Восприятие всегда «фильтруется» через заранее заданные коды, которые перерастают в культивированную способность восприятия. Таким образом, согласно Бурдьё, восприятие – это «форма культурной дешифровки», которая распределена в обществе неравномерно. Наиболее важные статусные позиции и способность выполнять наиболее сложные задания принадлежат в обществе тем, кто овладел необходимыми кодами. Эти коды формируют культурное достояние любого общества, богатство, владеть которым могут только те, кто имеет для этого символические средства. Передача этих кодов осуществляется через семью и школу, а поскольку эти институты имеют неравный доступ к наиболее ценным культурным кодам, то они, по словам Бурдьё, передают социально обусловленное неравенство в культурной компетентности.

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 дает иное, в отличие от постмодернистского, понимание

культурного пространства, это не коллаж равноценных фрагментов, но структурированная иерархия, обусловленная многочисленными линиями различия, пронизывающими современный социум. В данной статье мы стремились не просто изложить взгляды французского исследователя относительно эстетического вкуса, взаимоотношений элитарной и массовой культуры, роли образования в формировании эстетических предпочтений, но применить их к (пост)современной социокультурной ситуации, где понятие социального различия стало весьма важным как в теории, так и в практике культуры. В конце XX – начале XXI века формируются новые социальные группы, чье владение экономическим и культурным капиталом в корне отлично от предыдущего. Изменяется и характер образования, и ценностные ориентации молодого поколения, и технологическая база культуры. В этих условиях бурной динамики культурных перемен 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 Бурдьё, 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.

В данной статье мы выделили ряд проблем, связанных как с вопросами эстетического вкуса, восприятия легитимной и массовой культуры, так и со способами передачи культурного наследия через институты семьи и школы и формирования культурного капитала. В целом за основу была принята работа Бурдьё «Различие», в которой эта проблематика разработана наиболее подробно.



*Различие. Социальная критика суждения вкуса*

В идеях Бурдьё относительно 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 лежит в основе данного произведения. Культурный код автора должен совпадать с культурным кодом воспринимающего. Когда этого не происходит, возникает непонимание. Иллюзия непосредственного понимания ведет к иллюзорному пониманию, основанному на ошибочном коде. Не признавая, что произведения закодированы неким 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 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, заключается в том, что, не владея специфическими категориями 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.

Теория спонтанного восприятия искусства основана на опыте знакомого и непосредственно воспринимаемого. Образованные люди чувствуют себя комфортно при общении с высокой культурой. 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 [1]. Степень художественной компетентности читателя, зрителя или слушателя измеряется степенью, в которой он владеет набором инструментов для усвоения/присвоения произведения искусства, доступного в данное время, т.е. интерпретационных схем, являющихся предпосылкой для приобретения художественного капитала, условием для «расшифровки» произведений искусства, предложенной данному обществу в данное время.

Художественная компетентность может быть условно определена как предварительное знание относительно возможного деления художественного материала на взаимодополняющие классы универсума репрезентации. Владение такого рода системой классификации позволяет поместить каждый элемент универсума в класс, определенный по отношению к другому классу и сконструированный всеми художественными репрезентациями, принимаемыми во внимание, не принадлежащими к данному классу. Художественная компетентность определяется как предварительное знание четких художественных принципов разделения, которое позволяет поместить репрезентацию, путем классификации стилистических индикаторов, которые она содержит, в поле возможностей репрезентации, составляющих универсум искусства, а не повседневных объектов. Восприятие произведений искусства собственно эстетическим способом, то есть как означающее, которое ничего не означает, кроме самого себя, не состоит в рассмотрении его уникальности, вне связи с чем-нибудь, кроме его самого. Смысл эстетического восприятия состоит в нахождении его отчетливых стилистических черт путем связывания его со всеми 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 обусловленной системой, основанной на социальной реальности, набор инструментов восприятия, при помощи которого определенное общество в определенное время присваивает художественные богатства, не зависит от индивидуальной воли и сознания. Наклонность и способность к освоению культурного богатства – результат общего или специального образования, и именно эта способность создает художественную компетентность в виде владения инструментарием для усвоения/присвоения этого богатства. Повторное восприятие произведений определенного стиля стимулирует бессознательную интериоризацию правил, которые управляют созданием этих произведений. Эти правила не воспринимаются как правила грамматики и почти не формулируются. Например, любитель классической музыки может не знать законы, которым следует искусство, к которому он привык. Но его искушенность такова, что, услышав определенный аккорд, он ожидает его естественного разрешения. Однако ему трудно воспринять внутреннюю логику музыки другого направления, основанной на других принципах. Бессознательное владение инструментами этого усвоения, которые составляют основу интимного знания произведений культуры, приобретает постепенным знакомством, чередой «маленьких восприятий» (термин Лейбница).

По мнению Бурдьё, быть знатоком искусства, так же, как и искусства мыслить или жить, невозможно, усвоив только теории и необходимые предписания. Для этого необходимо нечто похожее на контакт между учителем и учеником в традиционном образовании, т.е. постоянный контакт с произведениями искусства того же класса. Так же как ученик бессознательно может усвоить правила поведения методом погружения, исключая анализ или отбор элементов примерного поведения, и любитель искусства может освоить принципы и правила его конструкции даже без их сознательной формулировки. В этом 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 собственного языка, школьное образование имеет тенденцию поощрять сознательную рефлекссию моделей восприятия или выражения путем формулировки принципов творческой грамматики (например, законы гармонии или контрапункта, правила художественной композиции). Опасность академизма присутствует в любом рационализированном обучении, которое «сплавляет» предписания и формулы, преподает их чаще в негативном аспекте, чем в позитивном. Даже когда образовательное учреждение уделяет много внимания художественной подготовке и, соответственно, не поощряет культурную деятельность, оно призывает к определенной близости с миром искусства, создает чувство принадлежности к «культивированному» классу, где люди чувствуют себя как адресаты произведений искусства, не предназначенных первому встречному. С другой стороны, они создают культивированную диспозицию как общее отношение, которое предполагает осознание ценностей произведений искусства и способность их усваивать/присваивать. Хотя школьное обучение в основном занимается литературными текстами, оно имеет тенденцию создавать наклонность восхищаться и любить некие произведения искусства или классы произведений, 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 управляет использованием различных кодов, создавая тенденцию приобретать эквивалентные категории в других областях. Первая ступень чисто художественной компетенции проявляется в знакомстве с целым рядом произведений, делая возможным проводить различия и понимать их, материализуя в языке, образуя категории. Так, имена

собственные знаменитых художников – Да Винчи, Пикассо, Ван Гог – функционируют как категории, потому что можно сказать о какой-либо картине, что это похоже на Пикассо, или о каком-то произведении, хотя бы отдаленно напоминающем Да Винчи, можно сказать, что это выглядит как Да Винчи. Существуют и более широкие категории, такие как импрессионисты, голландцы. Количество людей, которые думают в терминах “школ”, растет по мере повышения уровня образования, растет и знание, необходимое для проведения различий.

Способность сформулировать так называемое личное мнение – это также результат полученного образования. Возможность сбросить школьные шоры – это привилегия тех, кто достаточно хорошо усвоил школьное образование, чтобы иметь свое собственное отношение к «школьной» культуре, так глубоко проникнутой ценностями правящих классов, что оно принимает модное отрицание школьного обучения. Контраст между общепринятой стереотипной культурой и культурой подлинной, освобожденной от «школярских» диссертаций, имеет значение для крошечного меньшинства образованных людей, для которых культура – это вторая натура, наделенная всеми признаками таланта, а полное усвоение институциональной культуры – условие выхода из нее по направлению к свободной культуре.

Люди, принадлежащие к одной социальной категории или 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 Бурдые. 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», то есть относящееся к официальной высокой культуре, произведение искусства налагает нормы своего собственного восприятия и определяется как легитимный способ восприятия, тот, который требует определенной диспозиции и определенной компетентности, утверждает Бурдые [2]. Чем же являются эти диспозиции? Принято считать, что это «дары природы», но их можно рассматривать и как результат обучения, отражающий неравные возможности встреч с высокой культурой для разных социальных слоев. По мнению Э. Панофски, произведение искусства – это то, что должно быть пережито и воспринято эстетически [3]. Существует и другое мнение на этот счет: любой предмет, естественный или искусственный, может быть воспринят эстетически. Если это так, то мы приходим к выводу, что произведение искусства создается эстетической интенцией, перефразируя формулу Ф. де Соссюра, эстетическая точка зрения создает эстетический объект. Для эстетического восприятия художественного объекта необходимо его видение с точки зрения формы, а не его 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].

Оценка различных объектов как произведений искусства зависит от интенции воспринимающего, которая основана на нормах, 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, способа репрезентации над репрезентируемым объектом. Такое искусство требует чисто эстетической диспозиции, которую раннее искусство требовало лишь условно. Художник способен применять чистую интенцию художественного усилия к любому предмету, и это является самоцелью. 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. Здесь эстетическая диспозиция становится институтом. Здесь происходит автономизация эстетической деятельности по отношению к экстра-эстетическим 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. Объекты, которые раньше были просто любопытны с точки зрения коллекционеров экзотики, приобрели теперь статус произведений искусства. Причина этого – изменение эстетической установки, – полагает Бурдьё. Трудно игнорировать тот факт, что художественное созерцание должно включать некоторую степень эрудиции, которая вредит иллюзии непосредственного озарения и ослабляет элемент чистого удовольствия.

### **Популярная эстетика**

Исследователи культуры на протяжении долгого времени проводили границу между «высокой» и популярной культурой. Достаточно вспомнить известную работу Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства». Сусанна 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» [5]. У массовой аудитории присутствует интерес к сюжету произведений, к миметической репрезентации, в результате чего они называют красивыми репрезентацию красивых вещей, особенно тех, которые непосредственно обращены к ощущениям, к чувственному опыту. В эстетическом восприятии от подобного взгляда отказываются в пользу незаинтересованности и дистанции. Суждение о репрезентации не связано с природой репрезентируемого объекта.

Популярная эстетика основывается на принципе преемственности искусства и жизни, что предполагает подчинение формы функции. Поскольку социология Бурдьё основана на классовой теории, он основывает свои социологические концепции относительно эстетического вкуса на различии вкусов различных классов общества. По его мнению, враждебность рабочего класса и части среднего класса, обладающей незначительным культурным капиталом, к любому формальному эксперименту проявляется как в театре, так и в живописи, и еще нагляднее в фотографии и кино, поскольку в них меньше легитимности. В театре и кино массовая аудитория находит удовольствие в сюжетах, которые логично движутся к счастливому концу и идентифицируются с простыми ситуациями и характерами, а не со спорными и символическими действиями и фигурами или с загадочными проблемами театра жестокости. Желание войти в игру, идентифицировать себя с радостями и страданиями персонажей, проявить беспокойство об их судьбе, прожить вместе с ними их жизни основано на доверчивости, наивности.

Культурный раздел, который связывает каждый класс произведений с их публикой, означает, что получить непосредственное суждение рабочего класса о формалистских инновациях в современном искусстве очень сложно. Несмотря на то, что Бурдые проводил четкую границу между высоким и популярным вкусом, он признает объединяющую роль медиа 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. Тогда мы видим замешательство, иногда панику, смешанную с отвращением, которую вызывают порой экспонаты. Так же, когда формальный эксперимент проникает в знакомые развлечения на телевидение, зрители из рабочего класса протестуют, потому что чувствуют себя исключенными из этих игр» [6]. Формальная утонченность, которая в литературе или в театре ведет к «затемнению», к непонятности, в глазах рабочей публики – это знак желания держать непосвященных на расстоянии, или, по словам одного респондента, – «говорить с другими через голову зрителей». Это воспринимается как необходимая часть обстановки, характерной для сакрального характера высокой культуры: ледяная торжественность великих музеев, грандиозная роскошь оперных театров, декор и декорум филармонических залов. Рабочая аудитория видит в этом отказ коммуницировать в самом сердце коммуникации. Напротив, популярное развлечение обеспечивает участие зрителя в шоу и коллективное участие в празднике, основой которого оно является. 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, то это не только потому, что они формализованы и предлагают более непосредственное удовлетворение. Это также потому, что 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, которые можно оценить только в сравнении с другими произведениями. Одним словом, эстет всегда классифицирует. Эстетическая теория представляет незаинтересованность как единственный способ признать произведение искусства как таковое, как автономное. В результате мы часто забываем, что эти качества означают отказ от сопереживания, от серьезности восприятия. Так, Вирджиния Вульф 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 предубеждения» Д. Остин, которые самодостаточны и не вызывают никаких других желаний, кроме желания их перечитать [7].

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, чем 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. А безобразные или тривиальные объекты не могут составить с их точки зрения основу для красивой картины, в то время как для искусственных

зрителей сам объект не важен. В популярном вкусе ценность, приданная вещи, совпадает с ценностью ее образа в произведении искусства. Социологические исследования показывают, что 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 самого высокого культурного уровня характерно мнение, что любой предмет может быть воспринят эстетически. Эти данные показывают также, что женщины в гораздо большей степени, чем мужчины, высказывают отвращение к неприятным или ужасным сюжетам и предметам в произведении искусства. Очень трудно применять эстетические критерии к объектам повседневной культуры. Именно здесь выявляются различия в культурном капитале.

Отказ от незначительного или спорного, с точки зрения здравого смысла, художественного образа означает отказ рассматривать его как нечто конечное, не имеющее цели, как образ, означающий самого себя и не имеющий другого референта, чем он сам. Ценность фотографии измеряется ценностью информации, которую она передает, и ясностью, с которой она выполняет эту информативную функцию. А суждение, которое она вызывает, зависит от экспрессивной адекватности означаемого означаемому, поэтому оно содержит ожидание названия, которое объявляет, что это должно означать. Бурдье полагает, что формальные эксперименты в авангардном театре или в авангардной живописи сложны для рабочих частично потому, что они не могут понять, что должны означать вещи, которые являются знаковыми. «Буржуазному» вкусу также необходимы наименования, но эта аудитория искусства чаще скрывает свое непонимание предмета, к примеру, атональной музыки.

Для утонченного вкуса форма всегда выходит на первое место и нередко мешает установлению непосредственной связи с красотой мира. Репрезентация – это пир для глаз. Она, как натюрморт, возбуждает память и предвкушение пиров, прошлых и будущих. Ничто больше не противостоит восхвалению красоты и радости мира в произведениях искусства, чем приемы кубизма или абстрактной живописи, которые популярным вкусом рассматриваются как отрицание, как агрессия против репрезентируемой вещи, против естественного порядка и человеческой формы. То есть произведение рассматривается как полностью оправданное, если репрезентируемая вещь достойна этого, если репрезентативная функция подчинена высшей функции восхваления реальности, которая достойна вечности. Эта основа «варварского», по выражению французского исследователя, вкуса, который 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 произведениями искусства, у них часто не хватает компетенции применить к ним схемы восприятия собственного этоса, которые структурируют повседневное восприятие повседневного существования. Эти схемы находятся в оппозиции к принципам 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. Бурдье иллюстрирует это положение восприятием живописного изображения рук старой женщины представителями разных классов. Вывод его в том, что только среди членов доминирующего класса суждения о форме принимают полную автономность по отношению к содержанию.

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 социальных классов, исключая из универсума репрезентации некоторые пласты реальности и способы их представления. Например, в древнегреческом театре существовал запрет на показ убийства, о них сообщалось лишь в репликах персонажей, в индийских фильмах до 1980-х годов нельзя было показывать поцелуи.

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. Этот принцип процветает на современной сцене, найдя яркое выражение в «режопере» – оперные режиссеры как бы соревнуются друг с другом в трансгрессиях и перверсиях. В современных культурных практиках в целом существует тенденция переходить границы приемлемого, отойти от эстетических условностей, и, мало того, заставить признать эстетическую природу этих выходов за пределы дозволенного. Эта «символическая трансгрессия» может иметь различные идеологические импликации, но в наши дни она уже не носит характер вызова «мелкобуржуазной серьезности и морализаторству», о которых писал Бурдьё. Культурный капитал, которым владеют культурные производители наших дней, используется, в соответствии с законами культурной индустрии, для завоевания ведущих позиций на рынке и финансового успеха.

Что же понимает Бурдьё под эстетической диспозицией. Это способность воспринимать и осмысливать специфические стилистические характеристики произведения искусства, неотделимые от художественной компетенции. Последняя приобретается не только путем систематического образования, но и при помощи контактов с произведениями искусства в музеях и галереях, где первоначальная утилитарная 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 культивируемых 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. С одной стороны, художественное образование дает нам языковые средства для выражения своего мнения о произведении. С другой – эстетическая диспозиция зависит от материальной независимости человека, поскольку культурный капитал является принадлежностью экономически независимых категорий населения. Эстетическая диспозиция исключает всякую наивную или чисто этическую реакцию, поскольку это мешает сосредоточиться исключительно на способе репрезентации, стиле и т.д. Согласно Бурдьё, в таком виде она является аспектом общего отношения человека к

миру и к многообразным жизненным стилям. В наше время социального и культурного плюрализма 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. С другой стороны, и «высокая» культура использует различные масскультуровские стратегии для выживания в условиях тотальной коммерциализации культуры. По мере того, как увеличивается дистанция от экономической зависимости, жизненный стиль становится продуктом того, что называется стилизацией жизни, которая организует самые разные практики, как эстетические и бытовые (вплоть до интерьеров домов, стиля в одежде и т.д.).

Эстетическая диспозиция – это не только способ восприятия произведений искусства, она является одним 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 любой другой вкус, она объединяет и разделяет. Она объединяет тех, кто были воспитаны в привилегированных условиях, отделяя их одновременно от всех остальных. Это разделение очень важно, поскольку вкус является основой всего, чем мы обладаем, включая людей и вещный мир. Вкусы, то есть явные предпочтения, являются практическим подтверждением неизбежных различий, которые проводятся путем отрицания вкусов других. Эстетическая нетерпимость может быть очень разной. Это ярко проявляется в неприятии приверженцами высокой культуры, несмотря на то, что в наше время грань между ними сильно размыта. Это не мешает существованию широко распространенного среди «искушенной» публики предвзятого мнения о чрезвычайно низком статусе многих форм популярной культуры. С точки зрения Бурдьё, непереносимость соединения 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. Жизненный стиль художника – это всегда вызов буржуазному жизненному стилю, который он осуждает как абсурдный. 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.

### **Способ приобретения культурного капитала**

Приобретение культурного капитала может осуществляться двумя способами. Можно приобщаться к нему путем раннего 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 любитель искусства часто не может сформулировать принципы своего суждения, все 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 квазисистематического дискурса, организуют 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. Несмотря на формальное признание важности художественного образования, на весьма ценные практические и теоретические разработки, на ряд успешных экспериментов, общий уровень культурной компетентности снижается. Введение в школьные программы ряда предметов гуманитарного цикла на практике является фрагментарным, маргинальным и малоэффективным. Исследование причин этого явления представляет собой комплексную задачу, но вполне очевидно то, что вряд ли возможно в данных условиях помочь приобрести культурную компетентность институционализированным путем. Это связано и с общим статусом культуры в социальных структурах, сложившихся в постсоветский период.

Для Бурдьё большинство социальных способов использования культуры связаны 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 теоретических возможностей наслаждаться произведениями, выставленными в музеях и выложенными в сети Интернет. Если мы это примем 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. 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. Акцент на роль образования в формировании системы эстетических (и общекультурных ценностей) делает работы Бурдьё весьма актуальными в наши дни, когда эти ценности оказались размытыми в плюралистическом пространстве культуры постсовременности.

## **ПРИМЕЧАНИЯ**

[1] Bourdieu P. Artistic Taste and Cultural Capital // Culture & Society. Cambridge University Press. 1995. P. 206.

[2] Bourdieu P. Distinction. London: Routledge & Kegan Paul, 1994. 632 pp.

[3] Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. N.Y.: Doubleday, 1955. 362 pp.

[4] Ibid. P. 13.

[5] Langer S. On Significance in music // Aesthetics and the Arts. Theory. An Historical Introduction. London-N.Y.: H. Osbome, 1968. P. 183.

[6] Bourdieu P. Distinction. P. 33.

[7] Woolf V. Mr. Bennet and Mrs. Brown // Collected Essays. London, 1966. P. 326.

© Шапинская Е.Н., 2017

Статья поступила в редакцию 5 мая 2017 г.

***Шапинская Екатерина Николаевна***  
*доктор философских наук, профессор*  
*Российского государственного*  
*университета физической культуры.*  
*e-mail: [reenash@mail.ru](mailto:reenash@mail.ru)*