

УДК 7.01 + 130.2

Художественный вкус как диалогический парадокс

В. Ю. Даренский, кандидат философских наук, доцент*

Статья посвящена анализу диалогических аспектов художественного вкуса. Концепция «парадокса вкуса» рассматривается как ключ к проблеме диалогической интерпретации произведения. Предложена концепция уровней детерминации художественного вкуса как факторов развития личности. В статье предложено новое понимание сущностной специфики общности художественных форм как форм человеческого опыта и мировоззрения. Феномен художественного диалога понимается как единство индивидуального и общего в человеческом опыте. Фундаментальная специфика художественной концепции человеческого бытия определяется как космичность (гармония) или акосмичность (дисгармония) художественного образа мира. Тем самым только художественная концепция человеческого бытия позволяет рассматривать каждое жизненное событие в качестве уникального и внутренне целостного, имеющего свой особый смысл в мировоззренческом контексте.

Ключевые слова: художественность, вкус, диалог, парадокс, образ мира, космичность, акосмичность.

Artistic Taste as a Dialogic Paradox

V. J. Darenskiy, PhD, Associate Professor

The article is devoted to analysis of dialogic dimensions of artistic taste as a basic phenomenon of artistic experience. The conception of «paradox of taste» is considered as a key to problem of the dialogic interpretation of work of art. The author promises the conception of essential levels of artistic taste determination. In article new understanding of essential specific of universal artistic forms of human experience and worldview is offered. Phenomenon of artistic dialogue is interpreted here as a unity of individual and common in human experience. The fundamental specifics of artistic conception of human being is defined as a cosmic (harmonic) or non-cosmic (disharmonic) essence of artistic image of world. Thus, only artistic conception of human being enables to consider every single event of life as the unique which is inwardly integral and has its own special sense in worldview context.

Key words: artistic, taste, dialogue, paradox, image of world, cosmic, non-cosmic.

Категория вкуса, при всей своей формальной ясности, в содержательном отношении оказывается едва ли не самой «неуловимой» из всех категорий эстетики. С одной стороны, суждения вкуса всегда имеют некие объективные основания, но с другой — базовый элемент свободного личностного отношения в суждении вкуса никогда не позволяет полностью объяснить и тем более предсказать, какие именно из этих оснований проявятся в том или ином конкретном случае. Кроме того, в сфере вкуса часто происходят откровенно «скандальные» случаи, ставящие под вопрос целые эстетические системы. Например, как пишет А. С. Мигунов, «в эстетике маленькая обезьянка-

шимпанзе по кличке Бэтси из зоопарка г. Балтимор (США) в буквальном смысле разрушила фундамент целой науки, когда в конце 1960-х годов выполненные ею акварели были приняты за работы профессионального художника и получили неплохие рецензии в американских журналах по искусству» [5, с. 180]. По нашему мнению, фундамент эстетики этим казусом несколько не был разрушен, но была предельно заострена проблема границ искусства и квазиискусства. Скандальные случаи по-своему закономерны, поскольку лишь доводят до крайнего радикализма (или явного абсурда) одну из неизменных функций искусства в культуре — «разрушать привычные схемы самоидентификации, идеологические опоры социального и культурного поля» (В. В. Савчук) [6, с. 6]. Это очень важно и для понимания природы вкуса.

* Соискатель Института философии им. Г. С. Сковороды Национальной академии наук Украины.

Указанная внутренняя противоречивость феномена художественного вкуса требует специального рассмотрения, которое и является целью данной статьи. Методом нашего анализа является герменевтика художественных картин мира.

Феномен художественного вкуса наиболее непосредственным образом связан с коммуникативной функцией искусства: действительно, именно вкус определяет восприимчивость реципиента к тем или иным художественным явлениям, причем именно в контексте вкуса последние в наибольшей степени воспринимаются не просто как артефакты, но как обращенные к нам живые реплики, предлагающие разделить с их автором особый способ видения мира. В этом контексте вкус оказывается не чем иным как неким выбором собеседника для со-видения мира. Чем же этот выбор определяется? Ясно, что полное тождество видения, может быть, и приятно, но не может привлекать долгое время, так как замыкает реципиента в его субъективной ограниченности. С другой стороны, и полное различие и несовместимость способов видения также не могут создать устойчивого интереса и контакта с произведением. Тем самым вкус оказывается *внутренне парадоксальным* феноменом: ведь в нем должны сочетаться два противоположных элемента: с одной стороны, *родство видения* с тем, которое явлено в произведении (без этого не будет интереса и понимания); а с другой — наоборот, *дистанцированность видения*, благодаря которой произведение открывает реципиенту нечто новое. И если первый элемент создает контакт и первичное понимание, то второй — уже долгий и устойчивый интерес, *развивающий* наше видение в новую для нас сферу.

Последний аспект удачно выражен в терминеологизме «остранение». Этот термин, как известно, был предложен В. Шкловским в 1917 г. для обозначения главной сущности художественного восприятия жизненных явлений. «Для того чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством, — писал В. Шкловский. — Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание» [8, с. 41]. Искусство всегда создает специальные приемы, специально усиливающие эффект «остранения», однако этот модус восприятия мира сам по себе не является исключительно художественным. Он коренится в самой жизни и проявляет особое состояние внезапного обновления мировосприятия человека и его экзистенциальной открытости новому опыту. В свою очередь, суждение вкуса, основанное на неполном и отчасти конфликтном, но вместе с тем заинтересованном

и интригующем со-видении мира с автором произведения, также часто особо акцентирует именно элемент «остранения», а не исходного родства и единства.

Особенно интересный случай в этом отношении представляют собой примеры радикально нетрадиционных оценок классических произведений авторами, в чем высоком эстетическом вкусе сомневаться не приходится. К числу таких примеров относится статья Л. Толстого «О Шекспире и о драме». «Скандальность» этой интерпретации, отрицающей в творчестве Шекспира какую-либо художественную ценность, а также обвиняющей его в пропаганде безнравственности, общеизвестна, но до сих пор в полной мере еще не осмыслена. Большинство исследователей творчества Л. Толстого фактически уклоняются от серьезного суждения названной статьи. Традиционное же мнение состоит в том, что Толстой в поздний период творчества находился во власти созданной им самим идеологии и поэтому не мог судить о творчестве Шекспира объективно. Однако такое объяснение несколько не снимает саму проблему, поскольку Толстой в своей интерпретации исходил из критериев художественности, которые сами по себе были не связаны с какой-либо особой идеологией и в принципе являются общепризнанными. В частности, Л. Толстой называет такие критерии оценки художественного произведения: 1) важность его содержания для жизни; 2) внешняя красота, достигаемая особой художественной «техникой»; 3) искренность и глубина передаваемых чувств. Исходя лишь из этих критериев, Л. Толстой делает свой вывод о Шекспире: «Несомненно то, что он не был художником и произведения его не суть художественные произведения» [7, с. 293]. Очевидно, исток «скандальной» интерпретации здесь отнюдь не в особенностях критериев, а в особом способе прочтения. Тем самым главный вопрос состоит в том, *как* читает Л. Толстой Шекспира и *почему* он прочитал его именно так, а не иначе.

Рассматривая фабулы нескольких наиболее известных произведений Шекспира, Л. Толстой везде приходит к одному и тому же выводу: 1) «Лица Шекспира постоянно делают и говорят то, что им не только не свойственно, но и ни для чего не нужно... У Шекспира все преувеличено... и потому на каждом шагу нарушается возможность художественного впечатления» [7, с. 293]; 2) столь же противоестествен и даже уродлив, по его мнению, даже сам язык Шекспира. А причину славы Шекспира Л. Толстой усматривает в манипуляции массовым сознанием людей, которая, в свою очередь, стала возможна только вследствие утраты высше-

го религиозного содержания жизни. Тем самым интерпретация Л. Толстого вполне последовательна, и ключ к разгадке ее «скандальности» нужно искать в ответе на вопрос: почему, т. е. *вследствие каких глубинных презумпций мировосприятия*, художественный мир Шекспира казался Л. Толстому противоестественным, а поэтому и антихудожественным?

Если в основе поэтики Л. Толстого лежало разоблачение «внешнего» строя человеческой жизни с целью обнаружения его неправды и противопоставления ей некой *внутренней*, «естественной» правды жизни, то в основе поэтики Шекспира, наоборот, лежало переживание иллюзорности всего того, что люди признают «естественным». Та самая «внутренняя правда» мира, которая Толстому представлялась простой и общепонятной, для Шекспира была как раз чрезвычайно странной и в этом смысле отнюдь не «естественной». В основе этих принципиально разных поэтик лежали и прямо противоположные мировоззренческие модели. Если для Л. Толстого мир — это благолепный Космос, движимый силами вечной справедливости, неизбежно побеждающей всякую неправду, то мир Шекспира — всегда «is out of joint»: это игральное неукротимых и непредсказуемых сил человеческого «Я», которое может прерываться лишь их гибелью. Критика Л. Толстого, при всей ее «скандальности», тем самым глубоко логична. Принципиальное отличие мировоззренческих доминант Шекспира и Л. Толстого уже становилось предметом специального осмысления, в частности у Вяч. Иванова в рамках его дихотомической типологии творческого мировидения. Он писал:

«Разоблачители изображают жизнь, отвлекая существенные для их целей признаки от случайных, и потому упрощают жизнь — упрощают по существу, несмотря на все осложнение ее прагматизма. Они ясны для всех; в разоблачении торжествует именно ясность. Они верят в противоположность „маски“ и „правды“ и никогда не безумствуют: не принимают всей действительности за маску и всех масок за правду. Таков у греков творец „Эдипа-Царя“; у испанцев Сервантес; Лев Толстой у нас.

Облачители родились из духа Дионисова. Они любят в маске символ — тело тайны и знают, что „правда“ ее неуловима, как тень Элизия, если разрушат ее живой покров. Они чтут маску, как аполлонийскую завесу божественной пощады. Им нужна она, как тому, кто молил не будить уснувших бурь, потому что под ними шевелится хаос... Они заводят в темный лес, как Достоевский, и часто не умеют вывести из него заблудившихся. Им

ничего обнаруживать; маске они могут противопоставить только другую маску, другое превращение. Развязка в их произведениях или трагична, или вообще отсутствует... Таков загадыватель загадок и тайновидец форм — Гете; таковы не знающие одной „правды“ Эсхил и Шекспир» [2, с. 76—77].

Типология творческого мировидения, предложенная Вяч. Ивановым, по нашему мнению, может дать общие ориентиры в ситуациях «скандальных» суждений вкуса, особо акцентирующих элемент «остранения». Но каковы же тогда, в свою очередь, основания «родства» в художественном мировидении разных людей, коренящиеся в самой природе искусства?

Искусство как таковое имеет ряд четких формальных и содержательных характеристик, которые инвариантны, поскольку они отличают именно этот тип культурного самовыражения человека от всех других, а значит, должны воспроизводиться в любой форме, эпохе и стиле художественной деятельности. В противном же случае деятельность человека, утрачивая эти инварианты, перестанет быть художественной. Художественность есть особое качество творений человека, восприятие которых порождает такие специфические переживания, которые можно рационально фиксировать в сетке категорий: прекрасное — безобразное, трагическое — комическое, возвышенное — низменное, гармония — абсурд и т. д. Способность побуждать в человеке такие содержательные состояния и есть самый непосредственный критерий наличия художественности в том или ином продукте человеческой деятельности. Искусство обращает человека к базовым ситуациям его мироотношения и тем самым противостоит вторичным, отчуждающим его формам. В этом смысле говорят, что искусство всегда обращает человека к его *подлинности*.

Акцентированное равнодушие к определенным смыслам человеческого бытия — основная цель художественного освоения мира и вызываемых им переживаний. Художественное переживание — это момент интенсификации внутренней жизни человека по сравнению с ее «фоновым», повседневым состоянием. Художественные образы лишь тогда качественно воздействуют на сознание, когда комплекс выразительных средств организован определенной смысловой доминантой, которая объединяет их в особое органическое целое. Художественно организованное переживание выполняет функцию медиатора между индивидуальным и универсальным, становясь эффективным средством универсализации индивидуального опыта и индивидуализации универсального содержания культуры в чувственно переживаемой фор-

ме. Отсюда происходит особый «голографический» эффект художественного переживания, которое всегда содержит в себе контекст всеобщих смысложизненных ценностей, в котором воспринимается конкретная художественно-образная ситуация.

Таким образом, диалогический процесс начинается уже на этом базовом уровне «художественных абстракций» — как между автором и реципиентом, так и в общении между различными реципиентами по поводу произведения. Это диалог различных способов художественного и эстетического абстрагирования, которые частично совпадают, а частично не совпадают у разных людей. Это и есть то, что называется «различием вкусов». Если диалог на этом уровне продуктивен, то область совпадения (т. е. взаимопонимания) расширяется, а между областями различий рефлексия прокладывает взаимопонятные границы.

Что же тогда является *новым* в искусстве? В первых, искусство всегда ново по своему содержанию, вбирая в свою образную систему даже самые малозаметные знаменья времени еще до того, как они будут осознаны на уровне рационального сознания. Эта тоже по-своему инвариантная новизна парадоксальным образом взаимообусловлена с неизбывной архаичностью искусства в его экзистенциальном содержании. Дело в том, что замечать новое, тонкие знаменья времени можно именно потому, что это новое ярко выделяется именно на фоне неизменного и неизбывного в человеческом бытии. Но по мере своего исторического развития искусство во все большей степени становится особым способом освоения нового и индивидуального как *самоценностей* — но освоения в качестве «укорененных в неизменном», в глубинном опыте эстетического и художественного миропереживания (иначе просто невозможно), что приводит и к эволюции художественных форм в сторону их индивидуализации. Именно индивидуализация художественных форм и стилей приводит к появлению в Новое время категории вкуса (еще не известной в Античности и Средние века). Внутренняя парадоксальность вкуса отражает новый тип бытования искусства и в массовом, и в личном сознании.

Вкус как особая сфера игры притяжения-и-отталкивания («родства» и «остранения») становится основным регулятором художественного сознания. В современной «мозаичной» культуре, по замечанию А. В. Азархина, «различие во вкусовых пристрастиях... не является показателем недостаточной развитости»; существуют «не просто различные уровни эстетического развития личности, но их различные типы, дифференцируемые по

специфическим механизмам переживания мира, т. е. по качественным, а не количественным характеристикам... Поэтому в обществе не существует эстетически неразвитых людей, все они развиты, только по-разному» [1, с. 42; 45]. Тем самым можно говорить о разных уровнях развития только в рамках различных типов художественного восприятия, обусловленных явным различием жизненного и мировоззренческого опыта людей, но все эти типы имеют свою ценность уже хотя бы потому, что каждый из них основан на реальном эстетическом опыте.

Для категории вкуса важно найти коррелятивную ей категорию, которая бы фиксировала некий интегральный предмет суждения вкуса — то в произведении, на что это суждение в конечном счете направлено. Здесь нам представляется актуальным обращение к концепции известного минского эстетика Н. И. Крюковского. В его концепции сама сущность художественности раскрывается через категорию *идеала*. С этим можно и спорить, но при этом категория идеала оказывается коррелятивной для категории вкуса, фиксируя как раз искомую интегральную предметность суждений вкуса. При этом, как пишет названный автор, «категориальные изменения самого идеала могут быть замечены и оценены только в том случае, если исследователь рассматривает его с некоторой еще более общей точки зрения, с позиции некоего метасубъекта... Такой неподвижной или относительно неподвижной точкой отсчета может быть только состояние... наблюдателя, постоянно соответствующего категории прекрасного, играющей роль своеобразного „эфира“» [4, с. 246]. В самом деле, суждение вкуса всегда претендует на позицию некоего метасубъекта, который ищет точку отсчета для суждения в своей концепции прекрасного.

В свою очередь, само *доминантное содержание* эстетического идеала, как пишет далее названный автор, «переходит из одной эстетической категории в другую в соответствии с фазами развития общества»; в трагическом варианте «преобладание более общих, существенных уровней и соответствующих им черт над менее общими и существенными должно быть напряженным почти до предела, что, собственно, и придает человеку трагический отсвет. В возвышенном варианте напряжение несколько меньше, однако „силовые линии“ этого напряжения на всех уровнях действуют в том же направлении, что и в варианте трагическом... Категорию комического представляет идеал человека, в котором „силовые линии“ начинают действовать в обратном направлении... особенное начинает доминировать над общим. Это идеал общества, когда оно вступает уже в фазу упадка...

категория низменного соответствует стадии еще более глубокого разложения общества... И наконец, безобразное символизирует полную гибель общества как определенной социальной системы» [4, с. 246—247]. Здесь прослеживается изоморфность социального и эстетического, однако всегда следует учитывать и внутреннюю неоднородность любого социума, в котором всегда сосуществуют разные эстетические и художественные идеалы и различные вкусовые доминанты. Тем не менее, автором сформулирована общая закономерность смены идеалов и вкусовых доминант, находящая выражение в доминирующих категориях. Так, различные «силовые линии» устремленности художественного сознания к различным идеалам человека обуславливают принципиальные художественные пристрастия разных эпох или различных культурных групп людей в одну и ту же эпоху, чем и определяются их расхождения в суждениях вкуса.

Признаком разрушения гармонического мировосприятия является тяга людей к комическому: «комическое имеет место тогда, когда гармоническая целостность прекрасного уже нарушается и преобладать в этом нарастающем диссонансе начинает особенное, явленческое, индивидуальное. Это как бы начинающееся распадение целого на составляющие его части. Наблюдаемый в таком своем малопохвальном состоянии объект эстетически воспринимается как комический» [3, с. 233]. Естественно, что комическое хотя и является антиподом возвышенного, но имеет и свою особую эстетическую ценность. Тем не менее доминанта на комическом в структуре художественного вкуса определенной социальной общности в определенную историческую эпоху уже свидетельствует о разложении целостного «смыслообраза» человека и мира. Особая устремленность к комическому и боязнь чувства трагизма, например, явно свойственна массовому художественному вкусу нашей

эпохи. Поэтому особый «вкус к трагизму» ныне является признаком «элитарного» вкуса.

Анализ диалогической структуры художественного вкуса позволяет сделать следующие обобщающие выводы: 1) специфика художественного вкуса состоит в оценке данных эстетического восприятия в соответствии с их экзистенциально-эстетическим переживанием в особом смысло-жизненном контексте; 2) художественный вкус ориентирован на оценку модели авторского образа мира, чем и создает феномен художественного диалога как единства индивидуального и общего в художественном опыте; 3) содержательными детерминантами диалога являются противоположные типы художественного мировидения — «облачительный» и «разоблачительный» — и соответствующие им «категориальные линии» эволюции эстетического идеала, обусловленные мировоззренческой динамикой культуры.

Список цитированных источников:

1. *Азархин, А. В.* Проблема субъекта эстетического развития / А. В. Азархин // Художественная культура и эстетическое развитие личности. — К., 1989. — С. 36—53.
2. *Иванов, В.* Спорады / В. Иванов // Родное и вселенское. — М., 1994. — С. 71—89.
3. *Крюковский, Н. И.* Основные эстетические категории. Опыт систематизации / Н. И. Крюковский. — Минск, 1974.
4. *Крюковский, Н. И.* Homo pulcher / Человек прекрасный: Очерки теоретической эстетики человека / Н. И. Крюковский. — Минск, 1983.
5. *Мигунов, А. С.* Красота и истина, но без добра // Эстетика научного познания: материалы науч. конф., 21—23 окт. 2003 г. — М., 2003. — С. 180—185.
6. *Савчук, В.* Конверсия искусства / В. Савчук. — СПб., 2001.
7. *Толстой, Л. Н.* О Шекспире и о драме / Л. Н. Толстой // Собр. соч. в 22 т. — Т. 15. — М., 1983. — С. 289—312.
8. *Шкловский, В.* Искусство как прием / В. Шкловский // О теории прозы. — М., 1983. — С. 21—46.

Дата поступления в редакцию: 16.01.2013 г.