

Е. Н. Шапинская

## Произведение искусства в эпоху его цифровой воспроизводимости<sup>1</sup>

УДК 7.01

*В статье рассматривается влияние на произведения искусства современных процессов в культуре, связанных с информатизацией и дигитализацией. Автор анализирует концепцию аурачности искусства и влияния на него массового воспроизводства, выдвинутую В. Беньямином, и развивает идеи немецкого ученого применительно к цифровому способу тиражирования, доминирующему в наши дни. На примере оцифровки произведений классической музыки исследуются положительные и отрицательные стороны этого процесса.*

**Ключевые слова:** искусство, массовая культура, эстетика, информатизация, дигитализация, тиражирование, цифровые технологии, аура, классика

*E. N. Shapinskaya. The Work of Art in the Age of Digitalization*

*The article examines the impact of modern processes in the culture associated with the computerization and digitalization of works of art. The author analyses the concept of auratic art and the influence of mass reproduction upon it, as it was put forward by Walter Benjamin, and develops the ideas of the German scholar applying them to the digital form of reproduction dominant in our days. The author examines the positive and negative aspects of digitization of classical music.*

**Keywords:** Art, mass culture, aesthetics, informatization, digitalization, mass production, digital technologies, aura, classics

*Искусство уже покинуло царство прекрасной кажимости, которое до сих пор считалось единственной его обителью.*

В. Беньямин

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена при поддержке РГНФ, грант № 14-03-00035

### *Судьба ауратичного искусства в век механического реплицирования: Вальтер Беньямин*

Влияние технологических изменений на искусство — процесс универсальный. Новые музыкальные инструменты влияли на формы музыкальных произведений и на их эстетическое воздействие на публику; открытия в области техники живописи вызывали к жизни новые направления деятельности художников; усовершенствование технических возможностей театральной сцены давало возможность воплощать в жизнь невиданные ранее фантазии постановщиков. Тем не менее вплоть до XX века, который часто называют «веком кино», эти новшества носили локальный характер, будучи ограниченными теми ареалами, где протекало творчество композитора или художника. Несомненно, межкультурные связи в Европе были весьма сильны уже во времена Средневековья, стили быстро распространялись, формируя созданные как бы по одной модели центры средневековых городов с неизменным собором и ратушей. Однако в искусствах исполнительских — музыке, театре — технические новшества достигали только той сравнительно небольшой части публики, которая посещала театры или концерты. Речь идет не только о новшествах — искусство музыки, танца, отчасти живописи было в течение веков привилегией аристократов, а затем разбогатевшей буржуазии с «просвещенными» вкусами, которые поддерживали эти виды искусств и их создателей и исполнителей.

Картина резко изменилась в XX веке, с небывалым расширением сферы массовой культуры и появлением технических средств тиражирования любых произведений искусства, вне зависимости от их статуса, эстетической ценности или времени создания. На изменения, происходящие в области «высокого» искусства в связи с натиском форм и технологий массовой культуры, обратили внимание философы, социологи, деятели культуры. Одной из наиболее значительных работ, посвященных судьбе классического искусства в эпоху массовой культуры, стало знаменитое произведение Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», написанное в 1936 г. в эмиграции, где автор находился вместе со своими коллегами по Франкфуртскому институту социальных исследований. В. Беньямин (1892–1940) — немец-

кий философ, культуролог, историк и теоретик искусства. Отдавая дань различным философским направлениям, он находился под значительным влиянием марксизма. Проблемы культуры XX века поставлены им в ряде работ, в том числе и в том эссе, которое нас интересует в связи с проблемой судьбы классики в эпоху массового тиражирования все новыми техническими средствами. Присущие Беньямину острота постановки и глубина осмысления проблем культуры делают его работу актуальной и в наши дни, когда тиражирование приобрело еще большие масштабы благодаря возникновению и распространению цифровых технологий.

В. Беньямин проводит различие между воспроизведением как универсальной чертой практики искусства и техническим массовым воспроизведением. «Произведение искусства в принципе всегда было воспроизводимым. То, что сделано человеком, поддается человеческому же воспроизведению. Копии делались: учениками — для упражнения в мастерстве, мастерами — для распространения своих произведений» [1, с. 152–167].

Начало нового этапа в воспроизведении (и воспроизводимости) произведений искусства немецкий ученый относит к XIX веку, именно к тому времени, когда возникает массовая культура как культура индустриального общества. «В XIX веке техническая репродукция достигла такого уровня, на основе которого она не только смогла сделать своим объектом все художественное наследие искусства в целом, тем самым расширив и видоизменив его воздействие, но отвоевать себе самостоятельное место среди прочих художественных методов» [1, с. 154].

Для того чтобы понять отличие искусства прошлого от искусства масскульта, Беньямин разрабатывает понятие ауры. По его мнению, «современная технология массового репродуцирования открыла новую эпоху в чувственном восприятии» [7, с. 31]. «Аура» произведения искусства, по Беньямину, — это его уникальное существование во времени и пространстве, его аутентичность. «Уникальность произведения искусства идентична его существованию в системе определенных традиций... Первоначальная связь искусства с традицией нашла выражение в культе. Древнейшие произведения искусства, как известно, возникли из ритуала, сначала маги-

ческого, затем религиозного. Решающее значение имеет здесь то обстоятельство, что ауратический способ бытия произведения искусства никогда полностью не освобождается от его ритуальной функции. Иными словами: уникальная ценность подлинника основывается на ритуале, в котором она обрела свою первоначальную потребительскую ценность. Даже в светских формах поклонения красоте можно распознать секуляризованный ритуал. Эта первооснова четко различима, например, в искусстве Ренессанса и по истечении трех столетий со времени его формирования» [1, с. 156]. При механическом воспроизводстве искусство рассеивается, «превращаясь во множество копий, что означает потерю аутентичности как меры ценности или даже как значимого понятия в искусстве» [6, с. 32]. Сам Беньямин объясняет этот процесс тем, что «техника репродукции ставит на место его единичного бытия массовидность» [1, с. 155].

Этот феномен имеет не только эстетическую, но и социальную природу, будучи связан с формированием массовых аудиторий и их культурных потребностей, которые уже не может удовлетворить элитарное «ауратическое» искусство. В основе распада ауры «лежат два обстоятельства, связанные с возрастающим значением массы в современной жизни. А именно потребность сделать вещи более доступными и человеческими так же настоятельна сегодня в массах, как и их склонность преодолеть уникальность любого явления путем его репродуцирования. День ото дня становится все очевиднее общественная потребность приблизиться к предметам, овладеть ими в оригинале, а чаще — в копии или репродукции. Направленность реальности в сторону масс и масс в сторону реальности есть бесконечно важный процесс, заслуживающий систематических наблюдений и размышлений» [1, с. 158].

Несмотря на ущерб, наносимый классическому искусству массовой воспроизводимостью, Беньямин вовсе не осуждал ни новые технологии, ни изготовленные при их помощи «реплики», считая, что массы теперь могут сами оценивать произведения искусства и формировать свое суждение. «Техническая воспроизводимость произведений искусства меняет отношение масс к искусству. Из самого отсталого, скажем, отношения к Пикассо, оно превращается

в передовое, например, перед лицом Чаплина. При этом отношение передовое примечательно тем, что радость созерцания и переживания непосредственно и глубоко связана у зрителя с его позицией компетентного судьи. Такая связь — важный общественный признак...» [1, с. 165]. В то же время Беньямин отмечает и этим во многом предвидит все нарастающую развлекательную функцию массовой культуры. «Массы — это та матрица, по которой в наши дни штампуются привычное отношение к произведениям искусства. Между тем количество уже перешло в качество: резко возросшие массы участников искусства принесли и иной способ соучастия в нем... Развлечение и сосредоточенность противостоят друг другу, и это отношение можно сформулировать следующим образом: человек, сосредоточившийся перед произведением искусства, погружается в него, входит внутрь... напротив, рассеянная масса, со своей стороны, погружает произведение искусства в себя» [1, с. 165]. Восприятие массового произведенного искусства, будь это кино, предназначенное по своей сути для массового потребления, или многочисленные формы тиражирования классики, всегда является рекреацией, не требует серьезных усилий по приобретениям «культурного капитала» и в конце концов занимает маргинальное пространство в жизни человека массового общества, в большей степени озабоченного приобретением материальных благ и комфорта. «Публика — экзаменатор, — писал Беньямин, — но экзаменатор развлекающийся» [1, с. 167]. В процессе трансформации классического музыкального текста, требующего подготовки для его полноценного восприятия, в развлечение сдвиг эстетических ценностей неизбежен, поскольку способность массовой культуры к присвоению любого культурного материала и перекраивания его на свой лад поистине безгранична.

Прошедшие со времени написания эссе Беньямина долгие годы показали не только правоту ученого с точки зрения неотвратимости растворения ауры элитарной культуры в массовом производстве реплик и симулякров, но и углубление этого процесса в контексте происшедших — и происходящих — в культуре рубежа тысячелетий изменений.

*На пути к посткультуре: изменения культурные и антропологические.* «Изменения обычно рассматривают как что-то происходящее во внешнем мире, — писал Дж. Хардисон. — В 1920, к примеру, не было телевизоров. К 1980 телевизоры были повсюду, куда ни кинешь взгляд. Тем не менее изменение всегда субъективно, как и объективно. Разум формируется при помощи полученного во внешнем мире опыта. Человек, рожденный в мире без телевизора, смотрит на него иначе, чем тот, который родился в мире, где телевизор — обычная вещь. Есть еще один важный момент культурных инноваций. Если инновация базовая, просто потому что она такова, спустя поколение после ее появления она становится частью мира как данность, частью формы нашего сознания скорее, чем его содержания» [9, с. XII].

Вопрос о том, насколько изменения, происшедшие в культуре на рубеже XX–XXI вв., затронули саму ее сущность, останется открытым, тем не менее многие исследователи считают, что сегодня мы живем в качественно новой социокультурной действительности. «Серьезность и значительность происшедших в обществе перемен, — пишет В. Самохвалова, — дают основания отделить всю его доинформационную историю от информационной как принципиально новой стадии существования социальных и социетальных структур. Наступление информационной эры становится переломом в качестве жизни, в характеристиках общества, человека, культуры» [6, с. 438].

Что же качественно отличает культуру наших дней, первых десятилетий XXI века, от предыдущих эпох «современности», «постсовременности» и прочих терминологических концептосфер, не получивших собственного наименования, а обходящихся, как правило, приставками *пост-* или *нео-*? Прежде всего, современная культура практически целиком *подается* в медиатизированном виде, в том числе и ее *золотой фонд*, все, что относится к культурному наследию. С одной стороны, идет активный процесс оцифровки самых различных текстов и памятников культуры, с другой — невероятная информационная избыточность затрудняет процесс встраивания памятников наследия в систему ценностей человека и общества, выработки бережного отношения к наследию, воспитания чувства

гордости за те тексты и памятники, которые принадлежат отечественной и мировой культуре в целом и ее отдельным регионам.

Таким образом, массовая культура, которая составляет среду обитания современного человека, позиционирует ряд проблем, связанных с формированием бережного отношения к культурному наследию как к величайшей ценности общества и человека. Без осознания этих проблем трудно говорить об активном приобщении к наследию в процессе образования, эстетического воспитания, поскольку формирование современного человека происходит не только (и не столько) в школе или другом учебном заведении, а в информационной среде и социальных сетях, где активные коммуникации ведут к формированию иных приоритетов и ценностей, нежели те, которые предлагаются официальными образовательными программами.

Вторым важным моментом современных культурных практик стало то, что процессы тиражирования, которые привлекли внимание и вызвали озабоченность уже представителей Франкфуртской школы, становятся настолько преваляющими, что зачастую в этом процессе теряется оригинал. У растиражированных произведений искусства не остается референта, что превращает их в «пустые знаки», цепочку означающих, за которыми не стоит смыслового наполнения означаемого. В.И. Самохвалова, которая много лет занимается проблемой творчества, считает, что современное постиндустриальное информационное общество обречено на то, чтобы стать массовым и, следовательно, полностью зависеть от процесса тиражирования. «Тиражирование в масскульте становится не только способом распространения его продукции, но самой *сущностью* массовой культуры, выступая на разных уровнях и в разных качествах: тиражировать можно как образ, идею, так и способ их восприятия и понимания. Тиражируется и сам потребитель масскульта, характеристикой мышления которого становится конформизм, опущенный в подсознание, хотя внешне человек может выглядеть как угодно независимо. Общение с тиражированным искусством лишает его исключительности характера переживания, его восприятие становится обыденным фоновым действием» [6, с. 491]. Развлечения, которые представляет в изобилии культурная индустрия, даже если они основаны на интерпретированных для удовлетворения невзыскательных эстетических потребностей массовой

аудитории классических произведениях, быстро приедаются, а постановщикам приходится изыскивать все новые возможности привлечь, отвлечь и привлечь публику, дабы выжить в условиях жесткой рыночной конкуренции. Примеров такого рода немало, они не раз встретятся вам и на страницах этой книги. Нам же хотелось бы, избегая тотального отрицания, рассмотреть не только те деструктивные моменты, которые и так на виду у публики, обсуждаются на различных ресурсах и в различных сообществах и тем не менее активно потребляются зрителями и слушателями, но и другую сторону вопроса. Цифровые технологии создали небывалые возможности для расширения информационного пространства человечества в целом и, кроме того, дали возможности для нового прочтения забытых произведений, которые могут оказаться созвучными нашему времени и войти в культурную практику наших дней. С классикой происходят трансформации, рассчитанные на то, чтобы приблизить ее к современному культурному потребителю. «В массовом искусстве, — пишет В.И. Самохвалова, — происходит омассовление классики... изменение темпа при исполнении произведений Моцарта, Бетховена, Генделя для приближения их к современному ритмизированному восприятию, приспособление для «популярного» исполнения произведений Бетховена, Шуберта, Вагнера. Интеллигенция, прежде пренебрежительно относившаяся к масскульту, ныне сама весьма активно подключилась к выполнению «социального заказа» — созданию произведений, приближенных к массовому потребителю, его запросам и вкусам [6, с. 472]. Насколько такое «приближение» служит воспитанию эстетического вкуса, обогащает мир человека, формирует эстетические ценности молодежи, ответить непросто. Поэтому необходимо рассмотреть вопрос тотальной дигитализации текстов культуры и их существования на просторах Сети более подробно.

### ***Плюсы и минусы расширения технических возможностей распространения искусства. Музыка в эпоху цифры***

Изначально между сторонниками «живого звука» и приверженцев записей на все более усовершенствованных носителях, происходил спор. Защитники записей музыкальных произведений утверждают, что их качество выше, чем разнородный звук, производимый инструментами оркестра, который сам по себе состоит из



разнообразных, а качество исполнения никогда не может быть полностью гармоничным как по объективным, так и по субъективным причинам. По их мнению, «...запись является одним из возможных решений данной проблемы. В студии то или иное музыкальное произведение может быть исполнено несколько раз. Если исполнение окажется первоклассным, оно может быть использовано целиком. В другом случае будет создано синтетическое исполнение при помощи соединения различных фрагментов. В прошлом достоверность записи была ограничена, и даже лучшие записи, исполненные на лучших инструментах, не могли передать жизненность оригинального исполнения. Ситуация улучшается благодаря цифровым техникам записи и оптическим дискам, но она не может разрешить еще одну проблему, связанную с записями. Запись притворяется живым концертом, но это нечто другое. Прежде всего, она статична. На концерте публика может воздействовать на исполнителей выражениями недовольства или аплодисментами, покашливанием или киданием роз на сцену. Аплодировать в записи было бы бессмысленным. Как и книга, запись сводит слушателя к роли пассивного потребителя. Затем, как уже отмечалось, запись часто представляет собой соединенные фрагменты разных выступлений, а не единое исполнение. И в-третьих, и это самое важное, записанная музыка — это звуки, вначале произведенные вибрацией иглы или колебаниями света, отраженными на диске... Слушать звук, который они издают, — это всего лишь имитации, весьма далекие от реальности» [9, с. 231–232].

Смена технологий вела ко все большей технологизации процесса звукозаписи, а носители становились все компактнее и доступнее. «Переход от аналоговой записи к цифровой вынуждал любителей музыки менять их устаревшие и утратившие прежнее качество виниловые пластинки на безупречные компакт-диски. Они не страдали от сигаретного пепла и не портились, сколько бы их ни проигрывали... В этой безупречности было что-то неестественное, не принадлежащее нашему миру. Вместо того чтобы воспроизводить физические сигналы со всем присущим им несовершенством, новая система посредством лазера превращала звуки в двоичные коды... и передавала их точнейшим образом... Именно к этому все-

гда и стремилась звукозапись. Подобно стае ласточек, компакт-диски серебристым облачком заполнили небосвод более богатого полушария, заявив о приходе информационной революции. Их потребление превзошло все ожидания» [4, с. 482]. Несомненно, лидирующая роль в этой эйфории успеха принадлежала поп-музыке, а «классическая музыка подверглась жестокому подчинению и контролю со стороны невежественных счетоводов, и ей пришлось играть по новым, навязанным извне правилам» [4, с. 482]. Привыкшие к финансовой поддержке крупных предпринимателей, звукозаписывающие фирмы, как и театры и концертные организации, на рубеже тысячелетий все более остро ощущали экономический кризис, граничащий с распадом. Доступность музыки, выкладываемой в Сети, отрицательно сказалась на продажах дисков, и борьба театров с интернет-пиратами идет до сих пор, причем далеко не в пользу первых. Такое положение сказывается и на уменьшении спонсорской поддержки, которая направлена на заведомо более успешные проекты в сфере спорта или шоу-бизнеса. «Богатым людям нравится поддерживать победителей, будь то на беговой дорожке или на сцене. От спорта и рока исходил запах успеха, поэтому на них щедро изливалась вовсе не так уж необходимая поддержка. Классическая музыка, униженная неуверенностью в своих силах и в своих возможностях приносить доход, казалась белым рыцарям совершенно непривлекательной» [4, с. 483].

Если в музыкальной индустрии статус классической музыки явно проигрывал по сравнению с популярными жанрами, то практики искусства, со своей стороны, предпринимают все усилия, чтобы сохранить (или даже расширить) свое пространство в мире музыкальной культуры, используя современные технологии, переходя на цифру в записях и перезаписях классического наследия, используя все технологии современного пиара и маркетинга, чтобы сохранить определенное место в мире шоу-бизнеса. Мы уже писали о постановочных стратегиях, направленных на усиление визуально-развлекательного элемента и распространение той или иной постановки по всем возможным медиаканалам. Насколько такие практики благотворны для классического наследия музыкальной культуры — вопрос весьма спорный. Что касается широкого распростра-

нения оцифровки уже существующих записей и, соответственно, небывалого расширения потенциальной аудитории, тут можно снова вспомнить В. Бенямина, который говорил о демократическом потенциале тиражирования произведений искусства, делающих их доступными для широчайших слоев населения. Ученый пришел к выводу, что «искусство механического воспроизведения является единственно социально значимым искусством, что лишь оно может принести новые идеи большинству людей» [7, с. 32].

Опираясь на этот тезис, нам также хотелось бы проанализировать те возможности, которые новые технологии, в частности оцифровка, дают классической музыке, способствуя расширению ее аудитории. Оговоримся сразу, что возможности слушать классическую музыку вовсе не означают увеличения понимания и любви к различным формам музыкального культурного наследия, часто требующим подготовленного зрителя/слушателя. Но вопрос просвещения, эстетического воспитания может быть решен при условии доступности самого музыкального материала. Обратимся к одному проекту, направленному именно на то, чтобы сделать ряд произведений, по каким-то причинам не вошедшим в растиражированный «золотой фонд», доступными для самой широкой аудитории. Такого рода проектов много по всему миру, и современные театры и концертные залы путем онлайн-трансляций распространяют свои концерты и постановки практически по безграничному пространству. Мне же хотелось бы остановиться на другом виде деятельности, непосредственно связанной с использованием цифровых технологий для обогащения отечественной (и мировой) культуры, — на проекте «Возрождаем музыкальное наследие России».

Этот уникальный мультимедийный проект радиостанции классической музыки «Орфей» заключался в воссоздании, записи и затем концертном исполнении оперы А. Аренского «Рафаэль». Социальная значимость проекта была подчеркнута на состоявшейся по этому случаю пресс-конференции, где была отмечена важность сохранения нематериального культурного наследия России, в том числе и музыкального. Проблема возвращения в активную культурную жизнь нематериальных ценностей может быть решена с помощью конкретных проектов, одним из которых является рабо-

та радиостанции «Орфей» по возрождению и популяризации классической музыки. Большую роль в этом процессе могут сыграть и музеи, в том числе и музыкальные, которые в настоящее время все активнее трансформируются в многофункциональные культурные центры, которые могут играть и играют значительную роль в формировании эстетических ценностей современного россиянина, вне зависимости от возраста, профессии, места жительства (поскольку такая деятельность идет далеко не только в мегаполисах). Отдаленность от культурных центров также может быть преодолена при помощи такой новой формы культуры, как виртуальный музей, который в своем роде является воплощением мечты Бенямина о доступности произведений искусства широким массам (с пониманием того, что только подлинник остается уникальным и ауратичным).

Сам процесс возвращения к жизни конкретного музыкального произведения, в данном случае оперы А. Аренского «Рафаэль», связан с работой сотрудников радиостанции «Орфей» с уникальными архивными документами, хранящимися в библиотеке радиостанции, многие из которых пострадали за долгие годы небрежения и буквально листочек за листочком были восстановлены реставраторами, оцифрованы, а затем записаны на компакт-диск. И здесь произошло событие, которое, на наш взгляд, перевернуло обычную схему тиражирования произведения искусства: от живого исполнения — к записи — к тиражированию диска — и, соответственно, восприятию произведения в цифровом формате, со всеми его совершенствами и с полным отсутствием ауры. В данном случае опера «Рафаэль» вновь обрела ауру, поскольку живое исполнение стало не начальным, а конечным этапом работы по «введению» оперы «Рафаэль» в живую ткань современной культуры. В связи с этим позволю себе остановиться подробнее на этом произведении.

«В апреле 1894 года в Москве должно было состояться событие, немаловажное для русского искусства: первый Всероссийский съезд художников. К этому съезду Аренскому, в то время уже достаточно известному композитору, автору оперы «Сон на Волге», двух симфоний, фортепианного концерта и камерных сочинений, была заказана опера. Сюжетом, подходящим к случаю, была избрана одна из легенд, связанных с именем великого художника эпохи

Возрождения — Рафаэля, — о его любви к юной натурщице Маргарите, прозванной Форнариной (булочницей). Либретто написал некий А.А. Крюков, о котором не сохранилось никаких сведений. В то время в Москве жили два довольно известных человека с такой фамилией и инициалами: второстепенный поэт и журналист, работавший в одной из московских газет. Вероятно, один из них и был автором, но даты их жизни неизвестны» [5].

Опера А. Аренского «Рафаэль» известна широкой (да и профессиональной) публике в основном благодаря ставшей популярной «Песни певца за сценой», которую, начиная с Л.В. Собинова, любили исполнять известные тенора. Эта опера, написанная в 1894 г., является подлинным выражением духа Серебряного века, с его интересом к эстетике прошлого, легендам, восточной экзотике. Антон Аренский также обратился к теме, столь важной для художников во все времена, — теме красоты и любви, которая побеждает власть и насилие. Героем этой одноактной оперы стал великий гений Возрождения Рафаэль, имя которого предание связывает с Форнариной, простой девушкой, его натурщицей, естественная красота которой покорила художника. Вся опера, по сути дела, это выражение столкновения между свободой творчества художника, воспевающего красоту, воплощенную в образе возлюбленной, и кардинала Бибиены, представителя власти, который считает, что может распоряжаться творческой и личной судьбой художника.

В Серебряном веке культ красоты и любви стоял на первом месте у творческих личностей, будь то поэты, художники или писатели, и неудивительно, что в «Рафаэле» Сила, воплощенная в фигуре кардинала, оказывается побежденной Красотой, источником которой стала прекрасная девушка, преображенная художником в вечный возвышенный образ. История, несомненно, романтическая и красивая, в ней слышатся отзвуки вечных вопросов отношения творца и общества, личности и массы, красоты живой и красоты, созданной искусством. Живая, чувственная жизнь, которая одновременно является источником творчества и помехой сосредоточенному труду художника, воплощена в знаменитой «Песне певца за сценой», в которой прославляются чувственные восторги любви, причем мелодия основана на народных итальянских песнях, что

придает очарование подлинности этому знаменитому фрагменту оперы.

Несомненно, «Рафаэль» — это видение художником Серебряного века далекой эпохи Возрождения, вовсе не претендующее на аутентичность, но выражающее свои эстетические идеи через идеализированную эпоху, представленную в духе символизма, столь любимого в век Аренского. Прекрасная музыка наполнена красотой реминисценций об итальянской песенной традиции и в то же время уводит нас в мир музыки XX века, использует все музыкальные средства для создания как нежной лирики, так и мощи финала, в которой участвует оркестр и хор, сливающиеся в апофеоз красоты, победившей все препятствия и прославившей на века Художника — своего создателя.

Исполнение оперы, состоявшееся 20 февраля 2015 г., вслед за выпуском диска, стало событием в музыкальной жизни не только Москвы, но и России в целом, поскольку оно является знаковым для процесса возрождения наследия русских композиторов, который начался в нашей стране благодаря усилиям тех, кто любит и ценит нашу музыкальную культуру, в данном случае, радиостанции «Орфей», осуществившей мультимедийный проект восстановления, записи и исполнения «Рафаэля» (подробнее о проекте см. [2, с. 44], [8]).

После колоссального труда, связанного с восстановлением и оцифровкой текста оперы, записью на диск, «Рафаэль» был представлен публике в концертном исполнении. На сцене — симфонический оркестр радио «Орфей» под управлением С. Кондрашева, Академический большой хор «Мастера хорового пения» под руководством профессора Л. Конторовича и солисты. В партии Рафаэля — великолепная Агунда Кулаева, которая создала и продолжает создавать прекрасные образы в оперном репертуаре на сцене «Новой оперы», а теперь и Большого театра. Партия Рафаэля была изначально написана для женского голоса (позже Рафаэля пел тенор), и певица в документальном фильме о создании «Рафаэля», который был показан перед исполнением, сказала, что женский голос способен передавать более тонкие оттенки чувств, характеризующие образ художника. В партии Форнарины выступила Ольга Ионова.

Стремление создателей этой версии оперы быть как можно ближе к первоисточнику очень ценно, но, все же, на наш взгляд, дуэт двух певиц в образах возлюбленного и возлюбленной был несколько неубедительным, возможно, из-за женственности Агунды Кулаевой, которой при всей красоте и возможностях ее роскошного меццо-сопрано не хватило ноток маскулинности, которые могли бы сделать образ более достоверным. Многие партии юношей в оперном искусстве предназначались для низких женских голосов, и в сценическом воплощении это стало одной из привычных оперных условностей. Но в данном случае речь идет не об очень молодом человеке, Ромео или Зибеле, а о художнике в расцвете лет, к тому же влюбленном. В реалиях Серебряного века такой эстетизм, возможно, был более органичен для культурного контекста своего времени, но сегодня большой контраст между двумя голосами был бы более подходящим для выражения любовной темы. Возможно, дуэт был бы более убедительным, если бы в нем звучало очень нежное сопрано, которое бы контрастировало с меццо. Эти размышления несколько не умаляют достоинств исполнительниц, они скорее касаются трансформаций формы в различных контекстах, причем такого рода трансформации обусловлены не только и не столько музыкальными, сколько общекультурными факторами.

Совершенно великолепно прозвучала «Песня певца за сценой» в исполнении молодого и перспективного тенора Алексея Татаринцева, который уже успел себя зарекомендовать в теноровых партиях в театре «Новая опера». Свободно льющийся голос, подхваченный хором, создавал впечатление неги и страсти, которыми исполнен воздух Италии, призыва к чувственным радостям, которые и есть смысл жизни. Появление такого замечательного тенора — большая радость для оперной сцены, поскольку исполнитель, обладающий как вокальными, так и артистическими данными и внешностью, соответствующей героям-тенорам — редкость, и у Алексея есть все данные, чтобы иметь большое будущее на оперной и концертной сцене.

Н. Диденко в роли Кардинала соответствовал той роли Фигуры власти, которая вначале «давит» авторитетом, а потом, покоренная

силой искусства, отступает и отказывается от своих прерогатив решать судьбы художника.

Хор и оркестр создали ту атмосферу, которая превратила оперу в некий смешанный жанр, включающий элементы симфонической поэмы, оперы, еще чего-то неизведанного, к чему стремились русские композиторы рубежа веков. Я спросила П.Е. Вайдман, доктора искусствоведения, ведущего научного сотрудника музея-заповедника П.И. Чайковского в Клину, с каким другим произведением может сочетаться исполнение «Рафаэля», и она напомнила, что написана опера была по случаю открытия Третьяковской галереи и возможности ее исполнения в контексте самых разных культурных событий очень широки.

Всякое культурное событие, как в наши дни, так и во времена прошлого, имеет под собой финансовую основу. В случае возрождения музыкального наследия единственным способом финансового обеспечения проекта является спонсорская поддержка, которая и была получена со стороны ОАО «ЭОН Россия», что сделало живое «ауратичное» исполнение доступным московским любителям музыки. Таким образом, процесс оцифровки и тиражирования привел в результате не к потере, а к восстановлению ауры, и, возможно, в этом заключается тенденция наших дней к возврату к аутентичности, которая проявляется и в постановочных стратегиях, идущих на смену бесконечным модернизациям, и в осознании того, что все совершенство техники не может заменить живого звука голоса или инструмента.

Несомненно, речь идет об уникальном эксперименте, но он не является последним — руководством радио «Орфей» заявлено, что проект будет продолжаться и что новые сокровища отечественной музыкальной культуры обретут вторую жизнь. При всем оптимизме такой перспективы для того, чтобы эта деятельность вышла из узкого кружка профессионалов и любителей, чтобы эстетическая ценность великого музыкального наследия России стала и частью эстетического мира молодого россиянина, нужны объединенные усилия как музыкантов-профессионалов, так и всех тех, кто связан с процессом воспитания, образования и просвещения, кто формирует программы культурных учреждений и занимается их сайтами.



В нашу эпоху сетевых коммуникаций технологии популяризации классического наследия теснейшим образом связаны с виртуальным пространством, из которого молодежь и черпает не только информацию, но и ее оценку. Только комплексная работа по воссозданию, популяризации, исполнению, продвижению культурного наследия может привести к тому, что оно вновь обретет своего слушателя, как виртуального, так и реального.

Заканчивая эту статью, хочется остановиться на амбивалентности темы воспроизведения искусства техническими средствами. Как мы попытались показать, у процесса тиражирования, который в наши дни заключается в основном в оцифровке произведений искусства, есть и противники, и сторонники. С одной стороны, доступность произведений классического искусства в лучших исполнениях, возможности филармоний и концертных залов иметь свои виртуальные пространства во всех уголках нашей (и не только) страны создают тот контекст, где доминируют эстетические представления, связанные с высшими достижениями культуры. С другой — этот контекст очень фрагментарен и капризен, что далеко не способствует формированию системы эстетических ценностей. Эти черты интернет-пространства отмечают не только ученые, но и специалисты в области маркетинга исполнительских искусств. «Стремительный рост использования интернета, — пишут известные специалисты в этой области Ф. Котлер и Дж. Шеф, — свидетельствует не только об изменениях в поведении потребителей, но и о изменении ценностей... Адриан Слыватски, запустивший в оборот выражение «миграция ценностей», объясняет это таким образом: «Потребители делают выбор согласно своим приоритетам. Поскольку приоритеты меняются и новые проекты представляют потребителям новые возможности, они делают новый выбор. Они перераспределяют ценности. Эти изменяющиеся приоритеты вместе со способами, с помощью которых они взаимодействуют с новыми предложениями конкурентов, является тем, что вызывает, запускает или содействует процессу миграции ценностей» [2, с. 449].

Как сторонники широкого использования технических средств в популяризации искусства, так и его противники соглашались в том, что технология не может ни заменить, ни привить любви к искусству, в особенности если речь идет о классическом наследии.

Никакие приемы маркетинга и пиара, никакие приемы визуализации и оцифровки новых и новых массивов культурных текстов сами по себе не приведут к тому, что человек предпочтет радио «Орфей» или канал «Культура» более развлекательным медиапространствам. «Какими энергичными ни были бы маркетинговые программы, люди вновь и вновь приходят на представление, делают искусство частью своей жизни благодаря пониманию его ценности, а также способности поддерживать, воспитывать и вдохновлять... если люди не любят и не понимают искусство по-настоящему, они вряд ли станут регулярно посещать театры и концерты и предпочтут довольствоваться другими способами проведения досуга» [3, с. 636]. Таким образом, мы вновь возвращаемся к тому, о чем не раз писали раньше, — к необходимости воспитания подготовленного слушателя и зрителя, который мог бы по достоинству оценить те, несомненно, громадные возможности, которыми обладают современные средства технической воспроизводимости. «Главным условием восприятия искусства и любви к нему является глубокое понимание его видов и форм», — пишут Котлер и Шефф, ссылаясь на проведенное в конце XX века исследование полученного человеком художественного образования через посещение спектаклей и концертов. «Образование является ключом к тому, — делают они вывод, — чтобы искусство стало значимой частью жизни человека» [3, с. 637]. Как бы вторя П. Бурдьё с его концепцией культурного капитала, американские исследователи утверждают, что никакие технологии, никакие масштабы оцифровки классики, никакие усилия энтузиастов не создадут благоприятного с эстетической точки зрения климата в социуме без интеграции усилий всех специалистов — ученых, теоретиков и практиков культуры, медиапрофессионалов, маркетологов, педагогов — для того, чтобы великое наследие нашей культуры заняло достойное место в жизненном мире современного человека.

\*\*\*

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки. 1988. № 2. С. 151–174.
2. Кордюкова О. Мостик в прошлое — шаг в будущее // Музыкальная жизнь. №1. 2015.
3. Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. М. : Классика XXI, 2012.

4. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. М. : Классика XXI, 2010.
5. Михеева Л. Опера Аренского «Рафаэль» URL: <http://www.belcanto.ru/rafael.html>
6. Самохвалова В.И. Творчество: Божественный дар. Космический принцип. Родовая идентичность человека. М. : РУДН, 2007.
7. Шапинская Е.Н. Очерки популярной культуры. М. : Академический проект, 2008.
8. Шапинская Е.Н. Возрождаем музыкальное наследие России URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/reports/vozrozhdaem-muzyikalnoe-nasledie-rossii/>
9. Hardison Jr. O.B. Disappearing through the Skylight. Culture and technology in the Twentieth Century. NY, Penguin, 1990.

**А. И. Шипицин**

**Виртуализация как феномен современной культуры:  
генезис и коннотации понятия «виртуальность»**

УДК 008:304.2

*В статье проводится историко-философская ретроспектива идеи виртуальности и обзор ряда методологических подходов и концепций. Анализ научной литературы, посвященной осмыслению различных аспектов виртуальности, показал, что наиболее значимыми и репрезентативными направлениями исследования данного феномена являются технологическое, постмодернистское, психологическое и онтологическое. Автором предлагается собственный вариант концептуализации виртуальности в контексте трансформации современной культуры.*

**Ключевые слова:** виртуальность, современная культура, информационно-коммуникационные технологии, симуляция, новые медиа, человек, ретроспектива.