

---

---

М. А. МАНИКОВСКАЯ

## **ТЕХНИЧЕСКОЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТВОРЕНИЙ: ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ**

Тематизация В. Беньямином технического воспроизведения художественных творений образовала эпистемологическое поле, исключительно актуальное для современной философии<sup>1</sup>. Если В. Беньямин обозначил проблему идентификации репродуцированных артефактов как принципиально значимую для судьбы искусства в эпоху технического воспроизведения, то Т. Адорно связал ее с судьбой самого человека. Он настаивал на том, что тиражированные культуриндустрией художественные произведения – это уже не искусство, а «ходкий товар», «рядовой в армии потребительских продуктов», и, будучи таковым, оно является обманом прав человека, достойного подлинных художественных творений<sup>2</sup>.

Как видим, тематизация со-бытия технически воспроизведенного искусства и человека в его подлинности помещает нас в самый центр проблемного поля заботы сохранения и удержания Целого Мира и реализации в этой гармонической целостности полноты присутствия Человека. Из перспективы заботы о подлинности человека принципиально важным и незаменимым средством ее сохранения, а также целостности Мира и Человека представляется искусство. Специфика искусства, и отсюда его особое положение в культуре, состоит в том, что оно являет собой символическое представление целостности всего мира, репрезентирует «смысловое целое жизни» (Г. Гадамер). Уникальность этой духовной формы культуры в том, что только ему подвластно образное воспроизведе-

---

<sup>1</sup> Беньямин, В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: Медиум, 1996.

<sup>2</sup> Адорно, Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 30.

дение целостного человека, ибо в других областях культуры человек представлен фрагментарно, замещен своими отдельными сторонами или функциями. Искусство раскрывает смысл человеческого бытия, позволяет человеку постигнуть свою сопричастность Универсуму. Обладая уникальной способностью воздействовать на внутренний мир личности, оно стоит на страже человечности, сохраняет и углубляет гуманистический характер человека, развивает его универсальное отношение к миру, выводит на уровень одухотворенного бытия.

Приведенные выводы отрефлексированы философией, удостоверены духовным опытом человечества. Но эта гуманистическая миссия возложена на подлинное искусство, живущее в «большом времени» (М. Бахтин). А способны ли эту роль выполнять технически воспроизведенные художественные произведения? Настойчивость вопроса подразумевает различие художественного творения и его репродукции, оригинала и копии, единичности произведения искусства и его технического повторения.

Интегративное содержание так артикулированной проблемы свидетельствует о диалектическом тождестве ее онтологического, социально-философского, антропологического аспектов и ориентирует на постижение смыслового универсума технического воспроизведения художественных творений – реальности современного общества, которая имеет тенденцию к все большей экспансии.

Осуществляя замысел предпринятого исследования, мы полагаем целесообразным репрезентировать герменевтический опыт аналитики технического воспроизведения художественных творений, начало которому положил В. Беньямин.

В работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» автор осуществляет новаторский подход к исследованию бытия искусства в ракурсе изменений, обусловленных техническими возможностями. В. Беньямин отмечает, что воспроизведение искусства начинается еще с античности (литье, штамповка). Особое же значение, *историческое*, по мнению автора, оно приобретает, используя средства технической репродукции рубежа XIX–XX вв.

Все произведение немецкого мыслителя пронизывает идея превращения искусства, «глубокого потрясения самой традиции» бы-

тования художественных произведений, обусловленного технической репродукцией<sup>3</sup>. Свидетельством метаморфозы является то, что «в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры»<sup>4</sup>. В аналитике В. Беньямина понятие ауры несет нагрузку базового концепта. Аура свидетельствует о сущности искусства, подлинности, уникальности, оригинальности художественных произведений. В результате технической воспроизводимости утрачивается это сущностное свойство искусства, «здесь и сейчас оригинала»<sup>5</sup>, вследствие чего он приобретает превращенную форму своего существования. В. Беньямин подчеркивает: «Но в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразается вся социальная функция искусства»<sup>6</sup>. Немецкий философ фиксирует весьма принципиальный, ключевой момент: если ручное воспроизведение искусства квалифицируется как подделка, то техническая репродукция имеет противоположное ценностное значение<sup>7</sup>. Согласно Беньямину, «техническая репродукция оказывается более *самостоятельной* (выделено нами. – М. М.) по отношению к оригиналу, чем ручная»<sup>8</sup>. Обретая иной способ бытования в отличие от традиционного искусства, техническая репродукция обнаруживает и иные изобразительно-выразительные средства художественной предметности.

Обстоятельно исследуя выходящее за пределы самого искусства, фотографии, кино значение воспроизводимости художественных произведений, немецкий мыслитель акцентирует мысль, что «репродукционная техника *...выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции* (выделено нами. – М. М.). Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым»<sup>9</sup>. В. Беньямин пришел к выводу, что художественная индустрия продуцирует нетрадиционные превращенные формы произведений искусства, что, на наш взгляд, и свидетельствует о становлении своего-иного качества художественных произведений.

---

<sup>3</sup> Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – С. 22.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. – С. 20.

<sup>6</sup> Там же. – С. 28.

<sup>7</sup> Там же. – С. 20–21.

<sup>8</sup> Там же. – С. 21.

<sup>9</sup> Там же. – С. 22.

М. Хайдеггер не менее убедительно и впечатляюще показал, что техническое воспроизведение превращает «произведение-творение» в «произведение-изготовление», художественное творение – в «былое творение», лишает его бытийного условия «покоиться самому по себе и для себя»<sup>10</sup>. Подобно В. Беньямину, М. Хайдеггер приходит к выводу, что художественное творение, изъятое из своего мира, превращенное в процессе технического воспроизведения в произведение-изготовление, ставшее ценностью, утрачивает подлинность. Вместе с тем М. Хайдеггер, как и В. Беньямин, размышляя о превращении искусства, вопрошая о его судьбе в индустриальном обществе, полагает, что «поставленное под вопрос прежде всего вверено мысли как подлежащее осмыслению, а никоим образом не вытолкнуто в бесплодную пустоту разъедающего скепсиса»<sup>11</sup>. То есть необходимо не отрицание, а «прозрение в то, что есть». А есть востребованное социальной практикой расширяющееся и усложняющееся техническое воспроизведение художественных творений. Это значит, что аналитически аргументированная констатация факта превращения искусства ведет мысль дальше: к установлению степени «родства», близости между «произведением-творением» и «произведением-изготовлением», выяснению наличия сущностной связи между ними, их отношения и соотношения. Мысль философа, устремленная на постижение «вины» техники в трансформации искусства, указывает нам ориентир: вспомнить изначальный смысл слова «технэ». Древние греки именовали этим словом ведение, знания в самом широком смысле. Из перспективы этого значения слова – техника является одним из способов раскрытия потаенности. В таком смысле техника и в искусстве выступает как выведение сущего из потаенности. Но нас занимает техника не только как знание, умение ориентироваться, разбираться в чем-то, но и в других значениях, и в другом отношении к искусству, а именно: сопряжение техники как искусности и средства и художественного творения как уже *«сотворенно-пребывающего»* (М. Хайдеггер). Не упуская из виду, что «искус-

---

<sup>10</sup> Хайдеггер, М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи. Эссе. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987.

<sup>11</sup> Хайдеггер, М. Письмо о гуманизме // Время и бытие: Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 197.

ство и техника – это огромная проблема»<sup>12</sup>, не ослабляя ее напряжения, не затеяя всех существующих и возможных контроверз и негативных ее последствий, М. Хайдеггер, **как нам представляется**, дает понять, что техническое воспроизведение художественного творения – это *не* технически-производственное выведение сущего из потаенности, а *способ охранения* художественного творения как сотворенно-пребывающего.

Техническое воспроизведение, по мнению А. Моля, обеспечивает триумф культуры в современном «массовом обществе». Искусство «существует в нем лишь благодаря *копии*»<sup>13</sup>. Широкомасштабное исследование искусства в ракурсе социодинамики культуры позволило теоретику выявить интересные инверсии, обусловленные техническим воспроизведением художественных произведений. А. Моль отмечает перестановку значимости оригинала и копии: «Поскольку произведение искусства создается теперь в значительной части лишь в качестве объекта для копирования, приходится признать, что произведение остается “оригинальным” лишь в течение какого-то времени ...оригинал это лишь подготовительный этап к репродуцированию ...лишь матрица для своих копий»<sup>14</sup>.

Преобразование искусства в индустриальном обществе, как мы уже отмечали, анализирует и Т. Адорно, но в иной тональности, нежели предшествующие авторы. Он тематизирует эту ситуацию как «разыскусствление искусства»<sup>15</sup>. Теоретик констатирует утрату искусством своей самоочевидности вследствие «авторитарного позора индустрии культуры»<sup>16</sup>. Проницательный и глубокий анализ современной констелляции искусства дает Т. Адорно основание сделать вывод, что оно становится производством, удовлетворяя потребности общества. Философ полагает, что приблизиться к решению неизбежного вопроса об искусстве в век техники можно посредством рефлексии отношения художественных произведений к целесообразности. В художественном производстве изделия упо-

---

<sup>12</sup> Хайдеггер, М. Разговор на проселочной дороге. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 158.

<sup>13</sup> Моль, А. Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973. – С. 209.

<sup>14</sup> Моль, А. Искусство и ЭВМ / А. Моль, В. Фукс, М. Касслер // Искусство и ЭВМ. – М.: Мир, 1975. – С. 100.

<sup>15</sup> Адорно, Т. Разыскусствление искусства; к критике индустрии культуры / Т. Адорно // Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 30.

<sup>16</sup> Там же.

добляются целям, упраздняющим эстетический момент. Оно ориентировано не на продуцирование подлинных художественных произведений, «целесообразных без цели», а широчайшим образом нацелено на извлечение прибыли вследствие уподобления искусства товару<sup>17</sup>.

Т. Адорно подвергает резкой критике индустрию культуры, дает ей радикально негативную оценку. Критический пафос теоретика в равной мере направлен как на технически-индустриальное штампование произведений, притязающих на звание искусства, но способных удовлетворять только жажду развлечения, так и на тиражирование художественных произведений посредством масс-медиа. Т. Адорно считает, что технически воспроизведенное искусство – это обман прав человека, которому вместо ожидаемого чуда художественного произведения предлагают в виде утешения фальшивую копию чуда<sup>18</sup>.

Ж. Эллюль обратил внимание на интересный момент, позволяющий увидеть трансформирующее воздействие техники на искусство в новом аспекте. Художник, оказавшись в современной ситуации колоссального продуцирования вещей, материалов, потребностей, символов, ежедневно выбрасываемых техническим производством, уже не может оставаться творцом. Против собственной художнической воли он пытается творить с производительностью машины, а значит, технически воспроизводить, штамповать уже найденные приемы, и в конечном итоге оказывается придатком к технике<sup>19</sup>.

Ж. Бодрийяр изменил ракурс исследования технического воспроизведения художественных творений. Рассматривая техническое воспроизведение в контексте аналитики исторической смены трех порядков симулякров со времени эпохи Возрождения до наших дней и ссылаясь на В. Беньямина, который увидел тревожащее сходство фотографии с колдовским трюком, французский теоретик приходит к выводу, что «репродукция дьяволична по своей

---

<sup>17</sup> Адорно, Т. Искусство в индустриальную эпоху // Указ. соч. – С. 314.

<sup>18</sup> См.: Адорно, Т. Разыскуствление искусства; к критике индустрии культуры // Указ. соч.

<sup>19</sup> Эллюль, Ж. Другая революция // Новая технократическая волна на Западе. – М: Прогресс, 1986. – С. 148.

сущности, она подрывает нечто основополагающее»<sup>20</sup>. Ж. Бодрийяр показывает, что производство, образующее серии идентичностей, свидетельствует об угасании оригинальной референтности, и в связи с этим утрачивается смысл рассматривать репродуцированные в энном количестве объекты через призму отношений оригинала и подделки, аналогии или отражения. По Ж. Бодрийяру, техническая репродукция произведений – это, в его терминологии, симулякры второго порядка, порожденные и действующие на основе рыночного закона стоимости<sup>21</sup>.

Итак, современная теоретическая мысль располагает довольно разнообразным спектром трактовок технического воспроизведения художественных творений и его неоднозначных конститутивных следствий.

Проведенное исследование дает нам основание для интерпретации технического воспроизведения художественных творений в качестве конституирующего принципа **художественной культуры общества**.

Осуществление полноты человеческого бытия содержит императив удовлетворения потребности в художественных творениях. С этой целью они должны быть *о-публикованы, пред-ставлены* потребителям посредством обмена бытия-для-себя на бытие-для-других. Это становится возможным благодаря процессам воспроизведения и тиражирования художественных творений. Отсюда следует, что техническое воспроизведение художественных творений не просто инициатива социальных агентов, а такое проявление их социальной активности, которое имеет онтологическую детерминацию. Именно онтологический порядок социального бытия заставляет техническое воспроизведение проявить, *предъявить* себя как незаместимый способ, обеспечивающий присутствие художественных творений в структуре социального воспроизводства жизни. Но в процессе технического воспроизведения художественное творение обменивает свое единичное «здесь и теперь» и «впервые, только однажды» (М. Мамардашвили) на многое, себе-тождественное-бытие – на бытие-для-других. Бытие-для-других – свое-иное художественного творения.

---

<sup>20</sup> Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – С. 120.

<sup>21</sup> Там же. – С. 111, 122–125.

Радикальность перемен, связанных со структурированностью произведений искусства в социальное пространство жизни, проблематизирует валидность понятия «искусство» в дискурсе о социальном бытии художественных творений и обуславливает необходимость аутентичного категориального обозначения наблюдаемого превращения. Мы полагаем, что техническое воспроизведение художественных творений как следствие онтологического порядка социального бытия выступает конституирующим условием *художественной культуры как системы институциональных отношений производства-потребления художественных ценностей*.

В отличие от художественного творчества, которое, по определению, есть процесс создания новых художественных творений, художественное производство *тиражирует произведения искусства*, превращает их в художественные ценности, предназначенные для *обмена и продажи*. Если художественное творчество – глубоко интимный процесс, акт личного выражения художника, то художественное производство обезличено, анонимно, осуществляется в сфере социальных институциональных отношений. С. Е. Ячин удивительно точно и убедительно показал, что «одна замечательная фраза Пушкина передает все коллизии (смысловые разрывы) отношения художественного творчества и художественного производства: “Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать”. Слово поэта, как верно найденная научная формула, фиксирует реальные последовательные этапы жизни творения: творческое вдохновение – “произведение-творение” (рукопись) – художественное производство (продажа)»<sup>22</sup>. Художественное производство *не создает* произведений искусства. Оно извлекает их из арсенала уже созданных и образовавших, говоря языком лумановской системной теории, окружающую среду. Художественное производство *использует* уже завершенные художественные творения для своей деятельности: репродуцирования, тиражирования, воспроизведения, обеспечивая тем самым художественному произведению иной способ бытования в качестве художественной ценности. И без этой деятельности немислима современная художественная жизнь, в орбиту которой вовлекаются как новые произведения искусства, так и новые потребители ее продукции.

---

<sup>22</sup> Ячин, С. Е. Человек в последовательности событий жертвы, дара и обмена. – Владивосток, 2001. – С. 244.

Художественные ценности позитивно двусмысленны. Являясь превращенной формой художественных творений, они удерживают их высокий духовный смысл и пафос значимости для формирования и углубления в человеке человечности. Вместе с тем они выступают предметом купли-продажи и атрибутивно связаны с отношениями обмена.

Художественное производство (как и всякое производство) предполагает «свое другое» – потребление произведенных ценностей. В этом смысле можно сказать, что производство производит и потребление. Потребление художественных ценностей характеризуется онтологически обусловленной двойственностью, о чем свидетельствует наличие в нем экономической и духовно-смысловой сторон.

В первом приближении художественное потребление – это институциональные отношения, в которые вовлекаются потребители и художественные ценности. В этих отношениях удовлетворяется направленная на достижение художественной ценности активность человека, выступающего в социальной роли потребителя, который нацелен сменить ее на роль реципиента. Художественное потребление обеспечивает возможность художественного восприятия благодаря организованной деятельности системы социальных институтов (институтов художественной культуры). Только функционирование этой системы, за небольшим исключением непосредственных личных контактов художников и читателей (зрителей, слушателей), представляет художественную ценность для восприятия. Следовательно, художественное потребление и художественное восприятие взаимосвязаны, но не тождественны. Институциональные отношения художественного потребления создают возможности и особые условия каждый раз единственного в своем роде, уникального акта художественного восприятия. Вместе с тем восприятие несет *следы* художественного потребления.

Потребление художественных ценностей, будучи структурным образованием системы художественной культуры, само представляет сложную разноуровневую систему, имеющую пространственное и временное измерение. Основными его структурными элементами являются: потребитель, предмет потребления, связи и отношения, которые обуславливают и обеспечивают

их взаимопринадлежность, а также осуществляют различение с окружающей средой.

Существенное влияние на характер и содержание потребления художественных ценностей оказывают средства массовой коммуникации, которые способны трансформировать его время, пространство, предмет и способ удовлетворения потребности. Причем масштабы и интенсивность их влияния возрастают, что обусловлено как диверсификацией средств массовой коммуникации, так и расширением и изменением содержания потребностей.

Внедрение мультимедийных средств в систему художественного потребления модифицирует его традиционный характер, что обуславливает необходимость адекватного категориального обозначения радикально новой ситуации, отличительной особенностью которой является интерактивность потребителя. Нам представляется, что понятие «потребление», введенное Э. Тоффлером, релевантно для отражения конструктивной активности потребителя, который не мысленно, а реально трансформирует художественное произведение. Это понятие обладает эпистемологическим ресурсом и открывает перспективу выявления новых возможностей реализации креативной потребности человека. Вместе с тем мы полагаем, что потребление имеет границы категориального применения и в силу своего содержания не может претендовать на статус универсального.

Парадокс *художественного* потребления в том, что удовлетворение потребности обладания художественной ценностью находится в зависимости от *нехудожественного* фактора – ресурса сил, времени, денег. Это обусловлено тем, что художественное потребление, будучи институциональным процессом, есть именно потребление в точном экономическом смысле. Несмотря на то, что потребление художественных ценностей имеет экономическое измерение, не оно обуславливает пафос данных отношений. Потребление художественных ценностей несет в себе противоречие между вещным и невещным, конечным и бесконечным. Вещность художественной ценности, позитивно обладающей двойственной семантической структурой, конституирует невещный принцип ее бытования. В потреблении разрешается противоречие между конечной вещной данностью художественной ценности и ее невещным

бесконечным смыслом. Осуществление экзистенциально-антропологического смысла потребления художественных ценностей должно поддерживаться как феноменологической установкой потребителя, так и деятельностью соответствующих институтов, реализацией социальных программ, имеющих целью создание условий духовного развития человека.

Онтологический смысл художественной культуры состоит в том, что она является аутентичным способом *охранения* художественных творений. Суть охранения полагает *особый* характер структурирования искусства в систему социального воспроизводства, аутентичный смысл и предназначению художественных творений. Акцентирование этого момента имеет концептуальное значение. Дело в том, что социальное воспроизводство художественных творений сопровождается рисками превращения их в маскулыт и симулякры. Следует заметить, что мы имеем в виду воспроизведение истинных художественных творений, а не заведомо «китчевого хлама» (Т. Адорно).

Различение произведений художественной культуры, продуктов маскулыта и симулякров как неоднозначные следствия технического воспроизведения художественных творений выступает предметом острой полемики на уровне как обыденного, так и теоретического сознания. Проблема дифференциации данных феноменов не является для данной статьи предметом специального анализа. Однако наши исследовательские цели содержат императив установления дистинкций как теоретико-познавательную процедуру для адекватного решения концептуальной задачи – легитимации художественной культуры.

Каким же нужно руководствоваться критерием различения массовой культуры, симулякров и художественной культуры в нашей интерпретации? Несмотря на то, что вопрошаемый критерий ускользает от рациональности, он есть и, на наш взгляд, может быть тот же самый, что и при различении массовой культуры и искусства. Ценности художественной культуры, сохраняя глубинную связь с художественным творением, как аутентичные копии оригинала, способны подобно самим подлинникам говорить о сокровенном, о поисках истины, о смысле бытия. Художественное творение, по Хайдеггеру, разверзает разверстость сущего и вдвигает «нас в

эту разверстость, исторгая нас из среды обычного. И тронуться, тронуться с места, будучи послушным этому вдвиганию и исторжению, – значит преобразовать все обычные связи и отношения к миру и земле и впредь оставлять про себя все свои привычные дела и оценки, чтобы спокойно пребывать внутри истины, совершающейся в творении»<sup>23</sup>. Поскольку художественные творения, присутствующие в структуре социального бытия в форме своегоинного, представляются обычно как подлинники, то люди порой даже не обращают внимание на то, что они потребляют (или воспринимают) не «произведение-творение», а «произведение-изготовление». Вряд ли читатель станет задумываться над тем, что в руках у него книга из миллионного тиража. Да и зритель в театре, прочитав в программке, что спектакль длится два часа сорок пять минут, извлечет из этой информации совсем не тот смысл, что ритм сценического действия рационально продуман, все мизансцены выверены, и технически виртуозно за те же два часа сорок пять минут все это будет воспроизведено и через день, месяц, а может быть, и год, строго в соответствии с запланированным *прокатом* спектакля. Цирковое представление, сопряженное с большим риском для жизни, требует максимально технически точного воспроизведения буквально всех движений, строго рассчитанных положений, жестов и в первый, и в сотый раз. Отсюда – выражение «цирковой конвейер». При этом не нужно думать, что, акцентируя техническое воспроизведение, мы исключаем творческое вдохновение, искренность, спонтанность, моменты импровизации, элементы нового и так далее. Нам важно показать, что онтологически обусловленное присутствие художественных творений в превращенной форме в жизнедеятельности общества способно выполнять функцию подлинника и вызывать глубокое духовное переживание, подлинное эстетическое наслаждение, сохраняя и умножая тем самым в человеке человечность. Фактичность ситуации, обусловленная социальным бытием искусства, когда реципиенты не фокусируют внимание на том, что воспринимают не оригинал, а его репродукцию, вовсе не свидетельствует о неспособности потребителей различать подлинник и его техническое воспроизведение. Публика в концертном зале если не возмущена, то по крайней мере не удовлетворена, когда артисты выступают под фонограмму, хотя последняя технически

---

<sup>23</sup> Хайдеггер, М. Исток художественного творения. – С. 301.

искусно записана и может быть более совершенной, нежели исполнение «здесь и сейчас».

Вместе с тем наблюдение показывает, что техническое воспроизведение в определенных случаях продуцирует не художественные ценности, а продукты массовой культуры, крайним выражением которой является китч.

Невероятно сложно проводить операции безусловного удостоверения либо констатации артефактов технического воспроизведения как продуктов массовой культуры. Скажем, интернет-сайты знаменитых художественных музеев, хранящих великие творения, охотно и массово посещаются. Но способны ли они вызывать духовные «потрясения», подлинное переживание? Уже сам факт репродуцирования, транслирования *превращает* художественное творение. А от того, *как* техническое воспроизведение осуществляется, зависит его атрибутика, подведение под рубрику «художественная культура» или «массовая». Диапазон «*как*» довольно разнообразен, но общим моментом, детерминирующим продуцирование масскульты, выступает нарушение меры, гармонии, соответствия времени, месту, должному порядку, режиму потребления. Современные технологии, способные «улучшать» феноменальные параметры оригинала, репрезентируют в воспроизведении «гиперреальность» (Ж. Бодрийяр), оборачивающуюся масскультом: «...давая нам *немного слишком*» (Ж. Бодрийяр), техническое воспроизведение осуществляет двойное превращение. Концерт на огромном стадионе, заведомо рассчитанный на техническое посредничество, когда движущуюся внизу точку-артиста воспроизводят на огромных экранах и голос технически усилен до гиперреальности, – наглядный пример превращения искусства в массовую культуру. «Художественные» продукты массовой культуры, усредненные, стандартизированные, нацеленные на удовлетворение невзыскательного вкуса, выполняют, как правило, отвлекательно-развлекательную функцию. Но этот в конечном счете деструктивный потенциал массовой культуры, осознаваемый в результате специальной рефлексии, скрыт за весьма привлекательным фасадом, вводящим в игру мощные стимулы: радости, веселья, удовольствия, доступности всех земных благ.

В отличие от обусловленной техническим воспроизведением массовой культуры, сохраняющей чисто формальную связь с оригиналом, симулякры, детерминированные идентичным процессом, по определению, являются нереференциальными семантическими

структурами. Симулякры как следствие технического воспроизведения не отсылают ни к какому означаемому, поскольку таковой онтологически отсутствует. Ж. Бодрийяр – один из признанных авторов теории симулякра, трактующий его как имитацию подлинности, – дает впечатляющую характеристику этого феномена. «Пугающее, душное, непристойное воспоминание – японская квадрофония: идеально кондиционированный зал, фантастическое оборудование, четырехмерная музыка – три измерения окружающего мира плюс четвертое, утробное измерение внутреннего пространства, – технологическое безумие попытки воспроизвести музыку (Бах, Монтеверди, Моцарт!), которая никогда не существовала, которую так никто никогда не слушал – и не сочинял, чтобы слушать. Впрочем, ее и не “слушают”»: дистанция, позволяющая *слушать* музыку, на концерте или еще где, сведена на нет, вы обложены со всех сторон, нет больше музыкального пространства, все – одна тотальная симуляция эмбиента, отнимающая у вас тот минимум аналитического восприятия, без которого музыка лишается своих *чар*... четвертое измерение, добавленное... к музыке, – это орудие, которым... вас кастрируют, начисто лишая способности получать музыкальное наслаждение»<sup>24</sup>.

В русле общей тенденции культурных изменений информационного общества, и не без использования возможностей технического воспроизведения, современные художественные артефакты, имитируя ситуацию трансляции смысла произведения искусства, на самом деле симулируют художественную деятельность и тем самым утрачивают связь с традиционным искусством. Скульптуру и графику вытесняют инсталляции, которые по сути своей оказываются симулякрами. В противоположность безобразности китча, нерепрезентативности симулякров художественная культура сохраняет смысловую связь с художественными творениями и тем самым утверждает их сущностное родство. Онтологический смысл художественной культуры детерминирует ее непреходящее экзистенциально-антропологическое значение.

В заключение артикулируем нашу версию ответа на вопрос: «Является ли художественная культура обманом прав человека?». В горизонте этого вопроса в соответствии с традицией, идущей от И. Канта, необходимо выяснить условия возможности обмана, то-

---

<sup>24</sup> Бодрийяр, Ж. Соблазн. – М.: Ad Marginem, 2000. – С. 71–72.

пику его пространственной локализации, то есть выявить, где «гнездится» обман: в онтологическом устройстве социального бытия или в целерациональных действиях социальных агентов, связывающих с симуляцией художественной культуры свои корыстные интересы, а может быть, в опыте человека – реального и потенциального потребителя как «произведений-творений», так и «произведений-изготовлений»? Это позволит определить статус обмана: к какому роду феноменов он относится – этическому или онтологическому. Мы полагаем, что логико-теоретическое развертывание представленной концепции художественной культуры содержит обосновывающие аргументы для выводов, к которым мы пришли. Техническое воспроизведение искусства спровоцировало такую констелляцию, в которой «произведение-изготовление» заменяет «произведение-творение». Но эта инверсия не является показателем бесосновательной претензии «произведения-изготовления» на место «произведения-творения», не свидетельствует о нарушении иерархии ценностей. Данное обстоятельство есть отражение онтологического порядка бытия, его иерархичности. Художественное творение *только* в системе институциональных отношений производства-потребления превращается в художественную ценность и благодаря этому оказывается интегрированным в структуру жизнедеятельности общества. А, как известно, жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Как член социума человек неизбежно в силу онтологического порядка организации социальной жизни попадает в отношения общественного разделения труда, взаимозависимости «всех ото всех» и играет те роли, которые значатся в сценарии общества. Он аподиктически пользуется тем, что ему предоставляют структуры совместного бытия с другими людьми. В горизонте онтологической упорядоченности социального бытия и художественная культура оказывается обязательным компонентом структуры жизнедеятельности общества как институциональная система производства художественных ценностей посредством тиражирования, репродуцирования образцовых произведений искусства, вовлекающая человека в институциональные отношения художественного потребления. В этом смысле человек не свободен. И если можно говорить об «обмане» прав человека, то только в перспективе несвободы. Когда человек не знает художественного творения, то есть не знает подлинного эстетического переживания и наслаждения (по Плотину – наслаждения высшими

формами бытия), то он обманут. В этом ракурсе рассмотрения обман предстает не как умышленное намерение неких социальных агентов, а как проявление онтологического плана социального бытия, который обуславливает превращенную форму присутствия художественных творений в жизнедеятельности общества. Однако это не исключает и целерациональной деятельности определенных социальных структур, «вполне земного руководства производственного процесса» (М. Хоркхаймер, Т. Адорно), умышленно формирующих у потребителя убеждение, что производимые ими институционально артефакты – это и есть те произведения искусства, которые способны удовлетворить его желания<sup>25</sup>.

В горизонте свободы человека рассматриваемая констелляция предстает в ином ракурсе и снимает с повестки проблему обмана. Условием свободы является знание альтернативы, то есть знание того, что есть не только видео, но и современный кинотеатр, не только компакт-диск с «консервированной» музыкой, но и концертный зал, где музыка звучит в «живом» исполнении. Сущностная определенность свободы состоит в возможности выбора: или «произведение-творение», или «произведение-изготовление». Свобода является результатом преодоления односторонней зависимости от тех художественных ценностей, которые предлагают, а нередко и навязывают средства массовой коммуникации. Снятие зависимости от того, что внешне принуждает человека к выбору, есть способ достижения свободы. При этом следует заметить, что факторов внешнего принуждения существует немало.

Различение искусства и художественной культуры, базирующееся на онтологическом различии художественного творчества и художественного производства, манифестирует онтологический смысл художественной культуры как необходимой формы, обеспечивающей присутствие художественных творений в качестве своего-иного в системе социального воспроизводства и являющейся, тем самым, социальным способом их охранения. Осознание этого смысла исключает обман и открывает перспективу возможности выбора или «произведения-творения», или «произведения-изготовления» на основе предпочтений, фундированных личностной художественной культурой.

---

<sup>25</sup> Хоркхаймер, М., Адорно, Т. Дialeктика Просвещения. Философские фрагменты. – М. – СПб.: Медиум, Ювента, 1997.