

А. Н. Балаш

## Концепция подлинности произведения искусства В. Бенямина в эпоху цифровой культуры

В статье проанализирована интерпретация понятия подлинности и связанный с нею терминологический аппарат в философии Вальтера Бенямина. Выявлена теоретическая значимость различения градаций подлинности и исторической обусловленности понимания этого феномена в культуре. Разработанная Бенямином динамическая модель конструирования подлинности в культуре представлена как эффективный инструмент при анализе актуальных тенденций экспонирования и публикации произведений искусства в современном музее и медиадизайне.

Ключевые слова: Вальтер Бенямин, подлинность, экспонирование, репродуцирование, культурная ценность

Aleksandra N. Balash

### W. Benjamin about representation of works of art

The article analyzes the interpretation of the concept of authenticity in the philosophy of Walter Benjamin. Theoretical importance of distinguishing between gradations of authenticity and historical implications of understanding this phenomenon in culture are revealed. Benjamin's model of the authenticity in culture is seen as an effective tool in the study of current trends in exposure and publication of works of art in museums and media.

Keywords: Walter Benjamin, authenticity, exhibition, reproduction, cultural value

Вопросы о формах и методах репрезентации произведений искусства занимали важное место в размышлениях немецкого философа Вальтера Бенямина (1892–1940), выступая индикатором глубинных социокультурных процессов трансформации и модернизации общества. В поисках адекватного терминологического аппарата, который позволил бы описать состояние современной культуры, Бенямин предложил и разработал ряд важных и сложных понятий, таких как «подлинность», «аутентичность», «аура», «экспозиционная ценность», содержание которых раскрывается лишь в их динамичном соотношении, а уровни понимания углубляются в ответ на новые вызовы в развитии художественной культуры рубежа XX–XXI в. Вопрос о репродуцировании как о механизме репрезентации ценностей культуры, сформулированный в работах Бенямина, обрел тотальное значение в эпоху трансмодерности, как и рефлексия о статусе подлинности в современной культуре.

Одно из важнейших, и вместе с тем противоречивых понятий в размышлениях Бенямина – «аура», и производное от него «ауратизм», – уже в момент своего появления вызывало сомнение в своей легитимности<sup>1</sup>, и в наше время не перестает порождать критику<sup>2</sup> и широкое поле возможных интерпретаций<sup>3</sup>. И все же та безусловная взаимосвязь, которую сам Бенямин неоднократно обозначал между понятиями «подлинность» и «аура», заставляет воссоздавать его становление и развитие в текстах философа.

Первая попытка дать собственную дефиницию понятию «аура», восходящему к эзотериче-

ской практике, где оно обычно определяется как «свечение», была осуществлена Бенямином в «Краткой истории фотографии» (1931). Здесь оно используется для определения выразительности дагерротипов, обусловленной технологическими аспектами первых фотографий и особой ситуацией длительного позирования модели перед фотообъективом, которая хорошо прочитывается зрителем<sup>4</sup>. Развивая интерпретацию ауры как длительности, Бенямин определил ее как «странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был»<sup>5</sup>.

С понятием дистанции, дали и ауры оказывается связана уникальность созерцаемого образа, явления или объекта. Концепция отдаленности сакрального, переносимая на восприятие произведения искусства, имеет широкий спектр интерпретаций в немецкой философии конца XIX – начала XX в.<sup>6</sup> Однако личный опыт переживания этого эффекта по отношению к явлениям современной культуры позволил Беняминому предложить свое глубоко оригинальное видение и понимание.

В частности, оно связано с ясным осознанием тенденции к преодолению дистанции между произведением и зрителем в новых формах репрезентации и, как следствие, к отказу от каких-либо сакральных и символических смыслов. Одной из базовых потребностей современного общества Бенямин считал «стремление <...> „приблизить“ вещи к себе»<sup>7</sup>. Способом реализации этой потребности он и называл репродуцирование: желание владеть предметом в репродукции, у которой нет

своего собственного времени<sup>8</sup>, а уникальность заменена повторемостью. Приближая к себе ценности культуры, современное массовое сознание «с помощью репродукции добывается однотипности даже от уникальных явлений»<sup>9</sup>. Именно эта тенденция культуры модерности определяет сущность ее отношения с художественным наследием и в наше время.

Следует отметить, что всю жизнь Вальтера Беньямина сопровождали как оригинальные и уникальные вещи, так и репродукции. Он был склонен к коллекционированию «малых форм» – книг, игрушек, причудливых произведений прикладного искусства<sup>10</sup>. Да и само коллекционирование воспринимал как осознанный выбор камерной, подчеркнута индивидуализированной и очень закрытой стратегии поведения. Примечательно, что еще в Берлине в его рабочем кабинете оригинальные произведения соседствовали с репродукциями: «...на письменном столе баварский синий изразец с трехглавым Христом. Он говорил, что очарован загадочным способом его изготовления. Со временем добавились разные фигурки и картинки, по большей части – репродукции. Уже тогда и еще долго в его рабочем кабинете висела репродукция алтарных картин Грюневальда из Кольмара, ради которой он, будучи студентом, в 1913 г. специально ездил в Кольмар»<sup>11</sup>, и здесь же – лист с образцами татуировок.

В 1921 г. в Мюнхене Беньямин купил произведение, которое обрело особый смысл в его жизни – акварель Пауля Клее «Angelus Novus»<sup>12</sup>. Он был поражен образом, в модернистской трактовке которого преобразились древневосточные мифические представления и опыт Первой мировой войны: грозный ангел, обладающий клыками и когтями, поднял руки вверх, словно сдавая на поле боя. Оба эти аспекта – сакральный и исторический – были отражены в текстах Беньямина, представляющих уникальный опыт экфрасиса в XX в. Первое, мистическое и очень личностное, восприятие произведения Клее отражено в тексте «Агесилаус Сантандер»<sup>13</sup>. Второй раз Беньямин описывает принадлежавшую ему акварель в 1940 г. в тезисах «О понятии истории», где образ ангела масштабно раскрывается на фоне происходящей исторической катастрофы<sup>14</sup>.

Беньямин был вынужден покинуть Берлин в 1933 г. В 1934 г. он обосновался в Париже. Занимаясь в Национальной библиотеке, он познакомился с работавшим здесь в отделе медалей Жоржем Батаем, благодаря общению с которым немецкий философ оказался вовлечен в дискуссии Коллежа социологии<sup>15</sup>, посвященные анализу современной культуры и ее архетипических истоков. Другой влиятельный участник заседаний этого интеллектуального сообщества, активист антифашистского

движения Пьер Клоссовски осуществил французский перевод самого известного на сегодняшний день сочинения Беньямина – «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», написанного в Париже в 1935 г. на немецком языке. Только в этом переводе работа и была опубликована при жизни автора.

Беньямин ясно обозначил цель своего исследования – формирование нового терминологического аппарата для анализа явлений современной культуры, который не мог бы быть использован в идеологических целях ни одной тоталитарной системой<sup>16</sup>. Представляется, что автор имел в виду не только политические институты власти, но и формы репрезентации культурного наследия и его ценностей, в массовом представлении которых он также видел угрозу их превращения в нормативную тотальную систему. При этом радикальность идей Беньямина отнюдь не сводилась к анализу конкретных технических приемов воспроизведения, в ретроспекции которых он был подчас недостаточно точен<sup>17</sup>. Она определялась его целеустремленностью и открытостью будущему, умением выявить и осмыслить не только актуальные, но и потенциально значимые тенденции.

Одним из основных факторов трансформации современной художественной культуры Беньямин полагал высокий уровень, достигнутый средствами технического репродуцирования. Последние «не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности»<sup>18</sup>. Философ последователен в осмыслении этой эмансипации, так же как в анализе соотношения подобных «самостоятельных» репродукций с оригиналом.

В тексте «Произведения искусства» четко выделяется понятие «подлинность», по отношению к которому определяется культурный статус любых художественных систем. Беньямин понимал подлинность как уникальное присутствие произведения перед зрителем «здесь и сейчас»<sup>19</sup>. Это «присутствие» подкрепляется историей, которой обладает произведение, изменениями его физической сохранности и владельческой принадлежности, копированием, а также всеми обстоятельствами бытования: «Подлинность какой-либо вещи – это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности»<sup>20</sup>. Таким образом, конструирование подлинности Беньямином обладает внутренней антиномией: все ее аспекты симультанно представлены зрителю, вступающему в визуальный контакт с произведением, и в то же время они наделяют само произведение длительностью, уникальной историей.

Беньямин, возможно, один из первых сформулировал идею исторической обусловленности представлений о подлинности в культуре, указывая на относительно позднее формирование этого концепта, на его локализацию в европейском Новом и Новейшем времени. С парадоксальностью, свойственной его мышлению, он делает концептуально важное заявление: «„Подлинным“ средневековое изображение Мадонны еще не было; оно становилось таковым в ходе последующих столетий и более всего, по-видимому, в прошедшем»<sup>21</sup>. Он также признает историчность различных форм визуального восприятия.

Процессы, происходящие в художественной культуре и музеях в начале XXI в. убеждают в правоте и прозорливости интеллектуальной позиции Беньямина, по мнению которого, именно развитие репродукционных техник обусловило значимость и специальную рефлексию по вопросам подлинности в культуре, ранее не выделявшуюся в отдельную проблему гуманитарного знания. Более того, им были намечены пути углубленного изучения феномена подлинности, обретающего все более сложную конфигурацию в наше время. Утверждение Беньямина о том, что «интенсивное внедрение определенных способов репродукции – технических, – открыло возможность для различения видов и градаций подлинности»<sup>22</sup>, емко описало содержание той проблемы, с которой все чаще сталкивается современная культура. Это дифференцированное понимание подлинности еще только начинает быть предметом серьезной рефлексии профессионального, и в том числе музейного, сообщества. Последнее пока не готово воспринимать сложные градации подлинности в современном культурном пространстве.

Не менее значимым становится разграничение «подлинности», связанной с сущностными аспектами произведения, и «аутентичности», фиксирующей процесс идентификации и атрибуционные суждения, которые могут динамично меняться во времени: «Понятие подлинности никогда не перестает быть шире понятия аутентичной атрибуции <...> функция понятия аутентичности в сознании остается однозначной: с секуляризацией искусства аутентичность занимает место культовой ценности»<sup>23</sup>. Эти дефиниции также становятся основой и определяют перспективное направление изучения явлений подлинности и аутентичности в культуре.

Признавая истоками ауры и ауратического эффекта культовую «отдаленность» произведения от зрителя в эпоху доминирования религиозного искусства, Беньямин отмечал, что эта связь сохраняется и в современности, несмотря на секуляризацию художественной практики и неуклонный «рост возможности выставлять ее результаты на публике»<sup>24</sup>. Однако по мере развития разнообразных

форм репрезентации и массового тиражирования ауратический эффект замещается «экспозиционной ценностью»<sup>25</sup>. Ее значимость в пространстве культуры неуклонно усиливается «с появлением различных методов технической репродукции произведения искусства, его экспозиционные возможности выросли в таком огромном объеме, что количественный сдвиг <...> переходит <...> в качественное изменение его природы»<sup>26</sup>.

Именно развитие экспозиционной практики и доминирование экспозиционной ценности над сущностными аспектами произведения приводят к возникновению искусства, наделенного «совершенно новыми функциями, из которых воспринимается нашим сознанием, эстетическая, выделяется как та, что впоследствии может быть признана сопутствующей»<sup>27</sup>. В связи с чем все более расширяется круг художников, чьи произведения изначально «рассчитаны на принципиальную репродуцируемость»<sup>28</sup>. В этом контексте экспозиционная ценность и аура представляют обратно зависимые величины: репродуцирование расширяет экспозиционные возможности, снимая и замещая уникальный ауратический эффект произведения.

Экспозиционная ценность произведения может интерпретироваться как механизм утверждения его статуса в качестве художественного объекта. С одной стороны, она становится инструментом наделяния таким статусом предметов маргинальных, происходящих из нехудожественных сфер, что активно практикуется актуальными креативными практиками нашего времени. С другой стороны, экспозиционная ценность классических произведений искусства, составляющих художественное наследие, может трактоваться как способ определения их аутентичности современному культурному контексту.

Таким образом, экспозиционная ценность оказывается связана с изменчивой категорией аутентичности произведения, тогда как аура соотносится с его подлинностью. В обоих случаях предполагается существование дистанции между произведением и зрителем, приближающей или, наоборот, отдаляющей их друг от друга. Приближение становится шагом к представлению произведения в повседневном и массовом культурном контексте, отдаление формирует пространство для образования множества концептуальных связей, требует усилия для преодоления дистанции, благодаря которому и создается напряженное поле уникальных смыслов культуры.

В текстах второй половины 1930-х гг., отмеченных «постоянным стремлением <...> обнаружить место для современности и, в особенности, в искусстве»<sup>29</sup> (незавершенная книга «Парижские пассажи», в рамках замысла которой были написаны работы о Ш. Бодлере), Беньямин продолжал

развивать мысль о динамичных формах институционализации подлинности в современной культуре. Здесь представление об ауратической дистанции, необходимой для утверждения статуса подлинника, обогащается размышлениями о длительности его восприятия, в которой раскрываются все новые смыслы, устанавливаются уникальные соответствия между подлинником и его местом в пространстве культуры<sup>30</sup>. В этом контексте залогом сохранения подлинности становится личностное переживание опыта культуры, которое раскрывается как диалог «взглядов»: «Познать ауру какого-либо явления – значит, наделить его способностью раскрыть глаза»<sup>31</sup>. В силу трагических исторических обстоятельств намеченная в текстах Вальтера Беньямина концепция подлинности осталась незавершенной, что также соответствует специфике мышления философа и делает ее открытой к дальнейшему развитию.

Отмеченные ранее «соответствия», возникающие между размышлениями Беньямина и тенденциями современной культуры, позволяют использовать их как гибкий инструмент для раскрытия и осмысления динамики культурных и художественных процессов нашего времени. Трансформация, переживаемая ведущими институциями современной культуры в условиях новых медиа, основывается на тотальном репродуцировании как способе формирования новой реальности.

Процессы подобной трансформации неизбежно затрагивают музей как особое место, в котором происходит ауратическое переживание подлинности уникальных культурных ценностей. Сегодня, благодаря интенсивному введению нового информационного контента, его границы все более размываются, его ауратический эффект все более локализуется. Музей обретает новых цифровых «двойников» разного уровня подлинности (официальные музейные сайты, страницы музеев в социальных сетях, виртуальные музеи, мультимедийные выставки), благодаря которым разворачивается его воздействие за пределами собственно музейного здания. Музейные экспонаты обретают новую жизнь в виде разнообразных репродукций, насыщаясь отчужденной от музея экспозиционной ценностью. Все эти тенденции, отчетливо обозначившиеся к настоящему времени, требуют дальнейшего углубленного анализа, в рамках которого необычайно эффективным представляется динамичная модель конструирования подлинности, предложенная Вальтером Беньямином.

## Примечания

<sup>1</sup> Шодем Г. Вальтер Беньямин – история одной дружбы. М.: Грюндриссе, 2014. С. 337.

<sup>2</sup> Бернштейн Б. М. Аура мнимая, утраченная и обретенная // Бернштейн Б. М. Об искусстве и искусствоведении. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2012. С. 231–272.

<sup>3</sup> Художественная аура. Истоки. Восприятие. Мифология: сб. ст. / отв. ред. О. А. Кривцун. М.: Индрик, 2011. 560 с.

<sup>4</sup> Беньямин В. Краткая история фотографии: эссе. М.: Ад Маргинем персс, 2013. С. 14–15.

<sup>5</sup> Там же. С. 23.

<sup>6</sup> Гуревич Р. В. Некоторые аспекты эстетики постмодернизма в творчестве В. Беньямина // Изв. Смоленск. гос. ун-та. 2008. № 1. С. 105.

<sup>7</sup> Беньямин В. Краткая история фотографии. С. 23.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Арндт Х. Вальтер Беньямин // Арндт Х. Люди в темные времена. М.: МШПИ, 2003. С. 220, 225–227.

<sup>11</sup> Шодем Г. Указ. соч. С. 72. Упомянутое произведение: Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь. 1506–1515. Музей Унтерлинден, Кольмар, Франция.

<sup>12</sup> Там же. С. 166. Пауль Клее. Angelus Novus. (Новый ангел). 1920. Б., акварель. Музей Израиля, Иерусалим.

<sup>13</sup> Шодем Г. Вальтер Беньямин и его ангел // Иностран. лит. 1997. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru> (дата обращения: 29. 06. 2017).

<sup>14</sup> Беньямин В. Историко-философские тезисы / пер. В. Биленкин. URL: <http://left.ru> (дата обращения: 29. 06. 2017).

<sup>15</sup> Маду Ж.-П. Вальтер Беньямин в коллеже социологии // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: политика, поэтика. М.: Нов. лит. обозрение, 2015. С. 165.

<sup>16</sup> Беньямин В. Историко-философские тезисы. С. 61.

<sup>17</sup> Бернштейн Б. М. Указ. соч. С. 237.

<sup>18</sup> Беньямин В. Историко-философские тезисы. С. 65.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. С. 68.

<sup>21</sup> Там же. С. 66.

<sup>22</sup> Так же. С. 66.

<sup>23</sup> Там же. С. 74.

<sup>24</sup> Там же. С. 73–74, 78.

<sup>25</sup> Там же. С. 76.

<sup>26</sup> Там же. С. 80.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Искусство после 1900 г. / К. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Бухло. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 296.

<sup>29</sup> Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера // Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 163.

<sup>30</sup> Там же. С. 154–155.

<sup>31</sup> Там же. С. 165.