

Беньямин В. Производство искусства в эпоху технической воспроизводимости. // Беньямин В. Учение о подобию: Медиаэстетические произведения. Сб. статей. М.: РГГУ, 2012.

## Гл. II (194-196)

Здесь и сейчас оригинала определяют понятие его подлинности. Химический анализ патины бронзовой скульптуры может быть полезен для определения ее подлинности; соответственно свидетельство, что определенная средневековая рукопись происходит из собрания XV века, может быть полезно для определения ее подлинности. Все, что связано с подлинностью, недоступно технической — и, разумеется, не только технической — репродукции\*\*. Но если по отношению к ручной репродукции — которая квалифицируется в этом случае как подделка — подлинность сохраняет свой авторитет, то по отношению к технической репродукции этого не происходит. Причина тому двоякая. Во-первых, техническая репродукция оказывается более самостоятельной по отношению к оригиналу, чем ручная. Если речь идет, например, о фотографии, то она в состоянии высветить такие оптические аспекты оригинала, которые доступны только произвольно меняющему свое положение в пространстве объективу, но не человеческому глазу, или может с помощью определенных методов, таких как увеличение или ускоренная съемка, зафиксировать изображения, просто недоступные обычному взгляду. Это первое. И к тому же — и это во-вторых — она может перенести подобие оригинала в ситуацию, для самого оригинала недоступную. Прежде всего она позволяет оригиналу сделать движение навстречу публике, будь то в виде фотографии, будь то в виде граммофонной пластинки. Собор покидает площадь, на которой он находится, чтобы попасть в кабинет ценителя искусства; хоровое произведение, прозвучавшее в зале или под открытым небом, можно прослушать в комнате.

Обстоятельства, в которые может быть помещена техническая репродукция произведения искусства, даже если и не затрагивают во всем остальном качества произведения — в любом случае они обесценивают его здесь и сейчас.

Хотя это касается не только произведений искусства, но и, например, пейзажа, проплывающего в кино перед глазами зрителя, однако в предмете искусства этот процесс поражает его наиболее чувствительную сердцевину, ничего похожего по уязвимости у природных предметов нет. Это его подлинность. Подлинность какой-либо вещи — это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности. Поскольку первое составляет основу второго, то в репродукции, где материальный возраст становится неуловимым, поколебленной оказывается и историческая ценность. И хотя затронута только она, поколебленным оказывается и авторитет вещи.

То, что при этом исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры: в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства. Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет. Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей — потрясение самой традиции, представляющее обратную сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления. Они находятся в теснейшей связи с массовыми движениями наших дней. Их наиболее могущественным представителем является кино. Его общественное значение даже и в его наиболее позитивном проявлении, и именно в нем, не мыслимо без этой деструктивной, вызывающей катарсис составляющей: ликвидации традиционной ценности в составе культурного наследия.

#### Комментарий:

Беньямин задает исходную позицию: существует оригинал, обладающий неким почти мистическим набором свойств (*аурой* и даваемым этой аурой авторитетом) и существует технический инструмент позволяющий превратить непознаваемое уникальное в расчленимое познаваемое массовое. Инструмент этот аналитичен и способен менять

контекст, приближать (т.е. позволяет разлагать на элементы и рассматривать отдельно и вблизи).

Аура выражает *подлинность* оригинала. Подлинность обладает рядом ключевых характеристик: исторической длительностью (объект существует «здесь и сейчас»), материальностью (это конкретный уникальный объект, который можно потрогать) и институциональной верификацией (значение и ценность объекта определяются тем, как его описывают и представляют авторитетные институты). Таким образом, мы не можем рассматривать ауру, как непосредственное свойство объекта, но мы можем определить ее как *социально-технический режим* его существования, в который объект переводится, когда ему приписывается подлинность и который сменяется при техническом воспроизводстве объекта.

При переводе объекта из режима подлинности в режим репродукции происходит создание *эпистемического объекта*, происходит переход от уникального и непознаваемого к расчленимому и анализируемому. Таким образом, смена режима превращает объект из уникального артефакта в операциональный объект знания.

### Вопросы для дискуссии

- является ли цифровая модель объектом или данными? Что это означает и где в этом противопоставлении исторический источник?
- Можно ли говорить о «подлинности» цифровой модели? Аутентичны ли данные?
- \*Что цифровая модель может сказать об объекте? А что показать?

*(К последнему вопросу: пару недель назад на истфаке МГУ была защищена кандидатская диссертация по трехмерному моделированию в исторических исследованиях – «Виртуальная 3D-реконструкция интерьеров подмосковных дворянских усадеб XVIII – начала XX века: источники и методы исследования». Трехмерная модель мыслится здесь в качестве аналитического инструмента, собирающего в процессе собственного создания сложный многомерный набор источников и аналитических процедур. Одновременно реконструкция усадебных интерьеров выступает целью per se, воспринимается как обладающая самостоятельной демонстрационной ценностью, позволяющей воспринимать облик*

*исследуемых интерьеров и ставить эксперимент по погружению в среду и имитации различных способов взаимодействия с ней).*

### Гл. III (стр.198-199)

Было бы полезно проиллюстрировать предложенное выше для исторических объектов понятие ауры с помощью понятия ауры природных объектов. Эту ауру можно определить как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего послеполуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, под сенью которой проходит отдых,— это значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви. С помощью этой картины нетрудно увидеть социальную обусловленность проходящего в наше время распада ауры. В основе его два обстоятельства, оба связанные со все возрастающим значением масс в современной жизни. А именно: страстное стремление «приблизить» к себе вещи как в пространственном, так и человеческом отношении так же характерно для современных масс\*, как и тенденция преодоления уникальности любой данности через принятие ее репродукции. Из дня в день проявляется неодолимая потребность овладения предметом в непосредственной близости через его образ, точнее — отображение, репродукцию. При этом репродукция в том виде, в каком ее можно встретить в иллюстрированном журнале или кинохронике, совершенно очевидно отличается от картины. Уникальность и постоянство спаяны в картине так же тесно, как мимолетность и повторимость в репродукции. Освобождение предмета от его оболочки, разрушение ауры — характерная черта восприятия, чей «вкус к однотипному в мире» усилился настолько, что оно с помощью репродукции выжимает эту однотипность даже из уникальных явлений. Так в области наглядного восприятия находит отражение то, что в области теории проявляется как усиливающееся значение статистики. Ориентация реальности на массы и масс на реальность — процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично.

#### Комментарий:

Здесь Беньямин предлагает программу (а) отказа от слияния с исследуемым объектом через разрушение ауры (отказ от метафизики) и (b) поиска типического (общего) в уникальных явлениях через создание копий (переход к научному осмыслению реальности). Тем самым предлагается *номотетическое* знание (основанное на

выявлении и построении закономерностей) для наук, которые классическая неокантианская традиция относил к *идеографическим* (основанным на уникальности явлений).

Вопросы для дискуссии:

- Сравните возможности идеографического и номотетического подхода в вашей области исследований. Может ли цифровое моделирование вашего объекта стать шагом к выявлению его типических свойств.
- Продуктивна ли на ваш взгляд такая смена режима? Всегда ли отказ от уникального дает преимущества в исследовании?
- Каковы на ваш взгляд возможности цифрового (или шире – математического) моделирования в переходе к номотетическому режиму? Цифровое моделирование превращает уникальный объект в дискретный набор данных, а может ли оно представить набор данных в виде уникального объекта («вернуть ему ауру»)?

#### **Гл.IV (стр.199)**

Единственность произведения искусства тождественна его впаивности в непрерывность традиции. В то же время сама эта традиция — явление вполне живое и чрезвычайно подвижное. Например, античная статуя Венеры существовала для греков, для которых она была предметом поклонения, в ином традиционном контексте, чем для средневековых клерикалов, которые видели в ней ужасного идола. Что было в равной степени значимо и для тех, и для других, так это ее единственность, иначе говоря: ее аура. Первоначальный способ помещения произведения искусства в традиционный контекст нашел выражение в культе.

#### **Комментарий:**

Здесь Беньямин отмечает, привязанность уникальности к конкретному контексту “здесь и сейчас”. Повторяется тезис об исторической длительности и институциональной верификации подлинности. Отмечается значение контекста для создания этого особого режима существования объекта — его подлинности. Репродукция = утрата контекста.

#### **Вопросы для дискуссии:**

- Что происходит с контекстом при создании цифровой модели? Кто его определяет и можно ли его реконструировать?
- Какое значение может иметь переконфигурация контекстов при моделировании? Аналитическое? Экспериментальное? Политическое?

### Гл. XIII (стр. 220-222)

Характерные черты кино заключаются не только в том, каким человек предстает перед кинокамерой, но и в том, каким представляет он себе с ее помощью окружающий мир. Взгляд на психологию актерского творчества открыл тестирующие возможности киноаппаратуры. Взгляд на психоанализ показывает ее с другой стороны. Кино действительно обогатило наш мир сознательного восприятия методами, которые могут быть проиллюстрированы методами теории Фрейда. Полвека назад оговорка в беседе оставалась скорее всего незамеченной. Возможность открыть с ее помощью глубинную перспективу в беседе, которая до того казалась одноплановой, была скорее исключением. После появления «Психопатологии обыденной жизни» положение изменилось. Эта работа выделила и сделала предметом анализа вещи, которые до того оставались незамеченными в общем потоке впечатлений. Кино вызвало во всем спектре оптического восприятия, а теперь и акустического, сходное углубление апперцепции. Не более как обратной стороной этого обстоятельства оказывается тот факт, что создаваемое кино изображение поддается более точному и гораздо более многоаспектному анализу, чем изображение на картине и представление на сцене. По сравнению с живописью это несравненно более точная характеристика ситуации, благодаря чему киноизображение поддается более детальному анализу. В сравнении со сценическим представлением углубление анализа обусловлено большей возможностью вычленения отдельных элементов. Это обстоятельство способствует — и в этом его главное значение — взаимному проникновению искусства и науки. И в самом деле, трудно сказать о действии, которое может быть точно — подобно мускулу на теле — вычленено из определенной ситуации, чем оно больше завораживает: артистическим блеском или же возможностью научной интерпретации. Одна из наиболее революционных функций кино будет состоять в том, что оно позволит увидеть тождество художественного и научного использования фотографии, которые до того по большей части существовали отдельно\*.

\* Если попытаться найти нечто подобное этой ситуации, то в качестве поучительной аналогии предстает живопись Возрождения. И в этом случае мы имеем дело с искусством, бесподобный взлет и значение которого в немалой степени основаны на том, что оно вобрало в себя ряд

новых наук или, по крайней мере, новые научные данные. Оно прибегало к помощи анатомии и геометрии, математики, метеорологии и оптики цвета. «Ничто не представляется нам столь чуждым, — пишет Валери, — как странное притязание Леонардо, для которого живопись была высшей целью и наивысшим проявлением познания, так что, по его убеждению, она требовала от художника энциклопедических познаний, и он сам не останавливался перед теоретическим анализом, поражающим нас, живущих сегодня, своей глубиной и точностью». (Valery. P. Pieces sur Part. Id., P. 191, «Autour de Corot».)

С одной стороны кино своими крупными планами, акцентированием скрытых деталей привычных нам реквизитов, исследованием банальных ситуаций под гениальным руководством объектива умножает понимание неизбежностей, управляющих нашим бытием, с другой стороны оно приходит к тому, что обеспечивает нам огромное и неожиданное свободное поле деятельности! Наши пивные и городские улицы, наши конторы и меблированные комнаты, наши вокзалы и фабрики, казалось, безнадежно замкнули нас в своем пространстве. Но тут пришло кино и взорвало этот каземат динамитом десятых долей секунд, и вот мы спокойно отправляемся в увлекательное путешествие по гудам его обломков. Под воздействием крупного плана раздвигается пространство, ускоренной съемки — время. И подобий тому как фотоувеличение не просто делает более ясным то, что «и так» можно разглядеть, а, напротив, вскрывает совершенно новые структуры организации материи, точно так же и ускоренная съемка показывает не только известные мотивы движения, но и открывает в этих знакомых движениях совершенно незнакомые, «производящие впечатление не замедления быстрых движений, а движений, своеобразно скользящих, парящих, неземных»\*. В результате становится очевидным, что природа, открывающаяся камере — другая, чем та, что открывается глазу. Другая прежде всего потому, что место пространства, проработанного человеческим сознанием, занимает бессознательно освоенное пространство. И если вполне обычно, что в нашем сознании, пусть в самых грубых чертах, есть представление о человеческой походке, то сознанию определенно ничего не известно о позе, занимаемой людьми в какую-либо долю секунды его шага. Пусть нам в общем знакомо движение, которым мы берем зажигалку или ложку, но мы едва ли что-нибудь знаем о том, что, собственно, происходит при этом между рукой и металлом, не говоря уже о

том, что действие может варьироваться в зависимости от нашего состояния. Сюда-то и вторгается камера со своими вспомогательными средствами, спусками и подъемами, способностью прерывать и изолировать, растягивать и сжимать действие, увеличивать и уменьшать изображение. Она открыла нам область визуально-бессознательного, подобно тому как психоанализ — область инстинктивно-бессознательного.

#### Комментарий:

Здесь Беньямин предлагает рассмотреть техническое средство как инструмент углубления и аналитического расчленения исследуемого объекта, позволяющее вступить во взаимодействие с подвергаемым анализу пространством повседневности и заняться его освоением и присвоением. Камера фрагментирует, изолирует, масштабирует и манипулирует временем (скоростью). За счет этого:

Камера у Беньямина раскрывает скрытые структуры во времени (фиксация положений тела в движении сравнивается с оговорками в психоанализе, ср.: серии Э. Мейбриджа *Animal Locomotion* 1887 года или «Обнаженную спускающуюся по лестнице» Марселя Дюшана) —> применительно к 3D модели, детальное моделирование вскрывает мельчайшие компоненты объекта и фокусирует на них взгляд исследователя (не отражение реальности, а *производство* наблюдаемости).

Киноглаз (ср. работы Дзиги Вертова) присваивает повседневное пространство и разрывает его замкнутость манипулируя планом и скоростью. —> применительно к 3D модели, возможность одновременно перейти в модели от общего плана к детальному, сопоставить друг с другом любые элементы объекта и поместить их в любой контекст (как относительно друг друга, так и во внешней среде) позволяет проанализировать и структурировать повседневные практики, в которые вовлечен объект, а также экспериментально смоделировать функционирование объекта в разных условиях.

#### Вопросы:

- Что есть «крупный план» для цифровой модели? Какова его функция и как его можно создать?
- Какие повседневные практики можно исследовать с помощью цифрового моделирования на вашем объекте? Как возможен анализ и эксперимент?

- К чему вы склоняетесь после разбора этого фрагмента – модель, это скорее форма знания или инструмент его получения?

## Гл.XV (стр.226-228)

Как видно, это в сущности старая жалоба, что массы ищут развлечения, в то время как искусство требует от зрителя концентрации. Это общее место. Следует однако проверить, можно ли на него опираться в изучении кино. — Тут требуется более пристальный взгляд. Развлечение и концентрация составляют противоположность, позволяющую сформулировать следующее положение: тот, кто концентрируется на произведении искусства, погружается в него; он входит в это произведение, подобно художнику-герою китайской легенды, созерцающему свое законченное произведение. В свою очередь развлекающиеся массы, напротив, погружают произведение искусства в себя. Наиболее очевидна в этом отношении архитектура. Она с давних времен представляла прототип произведения искусства, восприятие которого не требует концентрации и происходит в коллективных формах. Законы ее восприятия наиболее поучительны.

<...>

Архитектура воспринимается двояким образом: через использование и восприятие. Или, точнее говоря: тактильно и оптически. Для такого восприятия не существует понятия, если представлять его себе по образцу концентрированного, собранного восприятия, которое характерно, например, для туристов, рассматривающих знаменитые сооружения. Дело в том, что в тактильной области отсутствует эквивалент того, чем в области оптической является созерцание. Тактильное восприятие проходит не столько через внимание, сколько через привычку. По отношению к архитектуре она в значительной степени определяет даже оптическое восприятие. Ведь и оно в своей основе осуществляется гораздо больше походя, а не как напряженное всматривание. Однако это выработанное архитектурой восприятие в определенных условиях приобретает каноническое значение. Ибо задачи, которые ставят перед человеческим восприятием переломные исторические эпохи, вообще не могут быть решены на пути чистой оптики, то есть созерцания. С ними можно справиться постепенно, опираясь на тактильное восприятие, через привыкание.

**Комментарий:**

Архитектура описывается Бенямином как тактильный вид искусства, восприятие которого основано не на концентрации и разглядывании, а на телесной привычке непосредственного взаимодействия – буквально вместо созерцательного погружения в объект требуется тесный взаимный тактильный, почти физиологический контакт с ним («погружение объекта в себя»).

Аналогично устроен эксперимент с цифровой трехмерной моделью, реконструируя структуры повседневности мы можем тестировать *аффордансы* наших объектов – моделировать и пробовать возможные пространственные практики, которые предполагаются в связи с объектами. Аналогично можно сталкивать друг с другом объекты и проверять их совместное бытование. Тактильное Бенямина становится путем анализа для трехмерных инструментов.

**Вопросы:**

- Как телесный опыт взаимодействия с объектом влияет на образ объекта? Как формируется телесное знание и можно ли его использовать в исследовании?
- Как перевести виртуальный эксперимент с объектом в структурированное описание объекта и контекстов его бытования?