Издательство Грамота

Манускрипт • Manuscript

2025. Том 18. Выпуск 3 | 2025. Volume 18. Issue 3

ISSN 2618-9690 (print)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Непреодолимая историчность медиа: размышления о концепции ауратичности В. Беньямина

Сафина А. М.

Аннотация. Цель статьи – критическое осмысление тезиса В. Беньямина об утрате ауры как следствии технического воспроизведения искусства. В. Беньямин исходил из установки, что материально-вещественный субстрат, а вместе с ним и уникальность (культурно-историческая принадлежность), присущи только произведению традиционного искусства, а те виды творчества, существование которых конституируется техникой (кино и фотография прежде всего), лишены этих качеств и, как следствие, ауратичности. В статье показано, что медиатехника подвержена устареванию (моральному и физическому) ничуть не меньше, чем субстрат традиционного искусства, а по мере устаревания все больше проявляется и ее специфическая материальность. Устаревая, технические средства репродуцирования становятся чувственно воспринимаемым воплощением той исторической эпохи, которой принадлежит художественное творение, определяют его неповторимое «здесь и сейчас». Научная новизна статьи состоит в попытке автора показать, что Беньяминова идея кризиса ауратичности справедлива лишь для определенного культурно-исторического контекста, а конкретизация понятия ауры и анализ тенденций дальнейшего развития медиатехники позволяют пересмотреть ее. В результате исследования установлено, что с учетом тех определений ауратичности, которые содержатся в ранних текстах Беньямина, допустимо предположить присутствие ауры даже в технически фундированных видах искусства, правда она проявляет себя лишь по мере того, как конкретные технические средства перестают быть доминирующей формой медиа для данной эпохи.

EN

Irresistible historicity of media: contemplations over the concept of auraticity by W. Benjamin

A. M. Safina

Abstract. The research objective is to critically conceptualize W. Benjamin's thesis on losing aura as a consequence of technical reproduction of art. W. Benjamin stemmed from the idea that the material substrate and the accompanying uniqueness (cultural-historical appurtenance) are only inherent in traditional works of art, while the creative works whose existence is constituted by technology (cinema and photography, first of all) are devoid of these properties and, as a consequence, auraticity. The article shows that media technology is liable to obsolescence (both moral and physical) not less that the substrate of traditional art, and with obsolescence, its specific materialness increasingly manifests. Becoming obsolete, technical means of reproduction transform into a sensually perceived embodiment of the historical epoch to which the work of art belongs; they determine its unrepeatable "here and now". The scientific novelty of the paper lies in the author's attempt to demonstrate that Benjamin's idea of the crisis of aura is only valid for a specific cultural and historical context and that a concretization of the concept of aura and an analysis of trends in the further development of media technology allow for its reconsideration. The research result is a conclusion that, given the definitions of aura in Benjamin's early texts, one may assume that even technically funded kinds of art are not devoid of auraticity; however, the latter manifests itself only while specific technical means cease being the dominant form of media of a certain epoch.

Введение

В своей хрестоматийной работе 1936 года «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Вальтер Беньямин (1996) определяет ауру как особое ощущение дали, как бы близок ни был предмет. Как известно, автор связывал ауратичность творения с его материально-вещественным субстратом, а также уникальностью и историчностью («впаянностью в непрерывность традиции» (Беньямин, 1996, с. 25)). В силу

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/mns20250169

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

этого расцвет *технических* средств репродуцирования оценивается им как кризис, утрата ауры. А таким видам искусства как фото и кино, само существование (а не только воспроизведение) которых технически фундировано, он и вовсе отказывал в наличии этого специфического свойства.

Между тем и сами технические средства, и их теоретическое осмысление претерпели существенные изменения с момента выхода в свет эссе Беньямина. На смену «старым» (фотохимическим и аналоговым) медиа приходят цифровые. А в осмыслении технических средств как формы медиа происходит смена редуцирующей, инструментальной установки в понимании медиа на онтологизирующую. Кроме того, историко-философские штудии позволяют выявить новые смыслы в понятии ауры, зафиксированные в ранних текстах Беньямина. В связи с этим возникает вопрос, могут ли такие виды искусства, которые построены на технологиях воспроизведения (кино, фото, аудиозаписи, digital art в конце концов), иметь некое подобие ауры?

Поскольку роль техники в процессе производства, репродуцирования и даже восприятия искусства лишь возрастает по мере движения к современности, актуальность исследования не вызывает сомнений.

Задачи данной статьи:

1) переосмыслить понятие ауратичности В. Беньямина с учетом тех определений, которые содержатся в ранних (1927-1934 гг.) текстах автора;

2) исследовать, каким образом меняется социокультурный статус и феноменология восприятия художественного творения по мере смены господствующих форм медиатехники;

3) продемонстрировать специфическую материальность и историчность (принадлежность определенной эпохе) технически-воспроизводимых видов искусства;

4) показать потенциал «старых» медиа как особого культурно-исторического артефакта, способного выполнять роль «среды воспринимаемой историчности вещи» (Травников, 2018, с. 228), и конституировать метафизическую дистанцию между зрителем и художественным образом за счет диалектики прошлого и настоящего.

Методологической основой исследования является корпус общенаучных методов (анализ, синтез, сравнение и обобщение), которые были использованы для историко-философского анализа понятия ауры в текстах В. Беньямина, а также с целью сопоставления эмпирического материала (преимущественно из истории кинематографа) с теоретико-концептуальными построениями мыслителя. Диалектика исторического и логического, используемая в качестве методологического принципа, позволила выявить в различных исторических этапах развития медиатехники внутреннюю логику и существенные тенденции развития этого феномена. Феноменологический подход был использован для анализа проявления ауратичности в конкретных видах искусства, прежде всего в кинематографе.

Теоретическая база. Для прояснения беньяминовского понятия ауры, помимо его классического определения в эссе 1936 года, были рассмотрены более ранние формулировки, анализ которых приведен в статье С. Травникова (2018). Осмысление связи феноменов ауры, дистанции и медиальности осуществлено с опорой на работу Л. В. Стародубцевой (2011). Концептуальной основой понимания медиа в данной статье выступает широкая трактовка этого феномена, объединяющая подходы канадской школы (в частности, М. Маклюэна (2003)) и концепцию медиальности Дитера Мерша (2016). Теоретическое осмысление феноменологии киноискусства базируется на работе Ю. Медена (2025).

Осмысление беньяминовской концепции ауры невозможно без обращения к терминам, которые родственны «ауратичности» не только в плане содержательной взаимосвязи («медиа», «медиум», «дистанция» и т. п.), но и в том смысле, что имеют не менее расплывчатые формулировки, балансируют на границе ярких метафор и собственно понятий. Этот факт вынуждает обговорить «на берегу» дефиниции наиболее значимых понятий. Так, при осмыслении ***медиа*** автор данной статьи исходит из широкого понимания этого феномена, которое включает как технические средства (печатный станок, телеграф, кино, фото и т. д.), так и невещественную среду (язык как знаковая структура, правила письменности и т. д.), без которых не может состояться взаимодействие человека с окружающим миром и другими людьми, и которые составляют и определяют условия этого взаимодействия, например, задают параметры восприятия объекта, социальной коммуникации, преодолевающей время и пространство и т. д. В статье понятие медиа чаще всего употребляется для обозначения конкретных форм, а именно технических средств массового репродуцирования, так или иначе задействованных в художественном творчестве (фотография, кино, аудиозапись), не исключая, однако, и широкого понимания. Поскольку В. Беньямин в своем эссе акцентирует внимание на киноискусстве, в статье именно этот вид художественного творчества используется в качестве эмпирического материала исследования.

Эпитет «старые» (в кавычках) применительно к медиа, технологиям репродуцирования или даже к искусству используется для обозначения конкретно-исторического этапа в их развитии. ***«Старые» медиа*** – те, которые основываются на фотохимических (фото- и кинопленка), механических (грампластинка) и аналоговых (магнитная пленка) технологиях производства и воспроизводства художественного произведения. В таком понимании они противостоят «новым» медиа, функционирующим на базе цифровых и сетевых технологий.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использовать его результаты в процессе дальнейших теоретических разработок проблемы взаимного влияния техники и искусства, а также в педагогическом процессе, в частности при обсуждении вопросов эстетики, философии техники, медиафилософии.

Обсуждение и результаты

Для прояснения центральной категории статьи – ауры – следует обратиться прежде всего к тем определениям, которые содержатся в ранних (1927-1934 гг.) текстах Беньямина. Так, в заметке 1930 г., импульсом создания которой

послужила, скорее всего, беседа с Гертом Вессингом, содержится такой отрывок: «Во-первых, *подлинная аура проявляется во всех вещах*, а не только в некоторых, как это обычно представляют себе люди. Во-вторых, *аура вещи полностью и фундаментально изменяется при каждом ее движении*. В-третьих, ауру ни в коем случае нельзя представлять как чистое, спиритическое волшебное излучение, как описывается в вульгарных мистических книгах. Скорее, *истинная аура похожа на орнамент*, окаймление, в которое вещь плотно погружается, словно в ножны. Пожалуй, лучшей иллюстрацией природы ауры будут поздние картины Ван Гога: при попытке описать их вернее всего будет сказать, что на них изображена аура» (перевод отрывка приведен по: Травников, 2018, с. 227).

Далее отечественный исследователь Семен Травников, сопоставляя тексты заметок Беньямина 1928-1929 гг. с заметками Эрнста Блоха, реконструирует определение ауры как особой среды, «в которой осуществляется "согласие" взгляда с конвенциональностью "вещи"» (2018, с. 227). При этом у Беньямина «Вещи – всего лишь манекены, и даже великие события истории – всего лишь одежды, под которыми взгляды согласия [*die Blicke des Einverständnisses*] изменяются на ничто, на основание и банальность» (перевод отрывка приведен по: Травников, 2018, с. 226). С. Травников приходит к выводу, что «общим знаменателем приведенных характеристик ауры является ее понятие как *среды воспринимаемой историчности вещей*» (2018, с. 228).

Эта ранняя формулировка не только проясняет смысл того определения ауры 1936 г., которое стало классическим, но также и расширяет его. В эссе 1936 г. аура объясняется через феномен дистанции («удаленность» у Беньямина, понимаемая, разумеется, в метафизическом, а не в буквальном смысле): это особая «игра», диалектика «близкого» и «далекого». Более ранние дефиниции же проливают свет на природу этой дистанции.

Традиционно, исходя даже из этимологии понятий, беньяминовское «далекое» понималось как воображаемое, а «близкое» – как реальное: в немецком оригинале «далекое» ("*Ferne*") семантически соседствует с «явлением», «симптомом», «внешним видом», «обликом» или даже «призраком» ("Erscheinung"), а «близкое» – с бытием ("*sein*") (Стародубцева, 2011). Однако ранние тексты Беньямина позволяют интерпретировать «далекое» не как онтологическую и гносеологическую дистанцию, а как временн**у**ю. Аура же в таком случае – это выражение *историчности, темпоральной укорененности вещи.*

В эссе 1936 г. эта историчность вещи («впаянность в непрерывность в традиции», по Беньямину), ее особое «здесь и сейчас» оценивается автором как феномен, без которого существование ауры невозможно: «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» (Беньямин, 1996, с. 21-22).

Однако эта «историческая» трактовка ауратичности была отодвинута на второй план тем пониманием ауры, где последняя связывается с культовой функцией искусства. Между тем, культ – лишь *исторически первый (*но не значит, что единственный) способ проявления темпоральности вещи: «*Первоначальный* (выделено автором статьи. – *А. С.*) способ помещения произведения в традиционный контекст нашел выражение в культе» (Беньямин, 1996, с. 26). Ранние тексты Беньямина позволяют утверждать, что темпоральность вещи, ее принадлежность определенной эпохе и есть то, что придает ей ценность, ибо без этого вещь – лишь «манекен», т. е. лишена смысла. Поэтому, как подмечает сам Беньямин, даже после высвобождения искусства из лона ритуала уникальность и подлинность произведения, его история остаются важными и значимыми (например, в музейном деле или в сфере антиквариата).

Беньямин увязывал уникальность и культовую значимость художественного произведения с его материальностью (вещественным субстратом), ибо она позволяет определить его подлинность и задает «точку отсчета» ее истории («биографии»). Современные виды искусства (те, у которых технические средства воспроизводства составляют саму их суть, т. е. фотография и кино) мыслитель априори рассматривал так, будто они лишены этой материальности. Если точнее, их вещественность не бралась в расчет, оценивалась как величина, которой можно было пренебречь. Это видно из того рассуждения философа, что технически-репродуцируемые виды искусства лишены «здесь и сейчас», не подвластны течению времени, в отличие от искусства традиционного: «… в репродукции, где *материальный возраст становится неуловимым* (выделено автором статьи. –*А. С.*), поколебленной оказывается и историческая ценность» (Беньямин, 1996, с. 22).

Мыслителя нельзя обвинить в том, что он недооценивает тот *эффект*, который техника репродуцирования оказывает на искусство: он показывает, что последняя формирует новую чувственность, меняет социальные функции искусства и даже способна заставить современного исследователя пересмотреть само его понятие. Между тем технический медиум обнаруживается Беньямином только косвенно, благодаря тому воздействию, которое он производит на зрителя, но *не как самостоятельный культурно-исторический артефакт*.

Почему Беньямин не «видел», не замечал технику репродуцирования как самостоятельный объект? Это обусловлено, с одной стороны, сущностью самой техники. Очевидно присутствуя в художественном творчестве, техника оказывается гносеологически «прозрачной»: чем лучше она работает, тем меньше ее замечают. А эффект, производимый ею, зритель начинает принимать за свойство самой реальности. Именно поэтому только *технический* медиум способен породить симулякр – образ, который претендует на то, чтобы быть более реальным, чем сама реальность, который стремится подменить собой реальность. С другой стороны, Беньямин теоретически застал технические средства репродуцирования в момент, когда они стремительно завоевывали мир, катализируемые внушительным капиталом крупных концернов. То, что сейчас именуется «старыми» медиа (фотография с негатива, пленочное кино, грамзапись) и отграничивается от других его

этапов и форм, в эпоху Беньямина было не просто доминирующей, но *исторически первой* и на тот момент *единственной* формой технических медиа. Безальтернативность «старых» медиа сделала невозможным (на тот момент) теоретически зафиксировать их как *специфическую* форму медиа, свойственную *лишь определенному этапу* развития искусства, а потому служащую своего рода маркером, способом идентификации произведения с вполне конкретной эпохой.

Итак, Беньямин исходил из установки, что «здесь и сейчас», культурно-историческая принадлежность и, следовательно, историческая значимость априори могут быть присущи только традиционному (до эпохи технического воспроизводства) искусству. Сегодня становится очевидно, во-первых, что технически-воспроизводимое искусство (сильнее это видно на «старых» медиа, но и цифровые медиа не лишены этого) все же имеет свое культурно-историческое «лицо». Те характерные эффекты фото- и кинопленки, грамзаписи или магнитофонной ленты (то, что в повседневной жизни именуется «эффектом ретро»), которые изначально воспринимались как ограничения, обусловленные возможностями самой технологии, сегодня воспринимаются как фактор, который и делает их узнаваемыми, составляет их культурно-историческую уникальность и даже придает им особое очарование.

Во-вторых, с течением времени эти характерные черты творения, производные от определенной технологии его создания и репродуцирования, только усиливаются. Они становятся еще более «выпуклыми» на фоне появления других, альтернативных технологий воспроизведения. Сегодня очевидно, что технически-репродуцируемые виды искусства подвержены устареванию – причем не только моральному, но и физическому – не меньше, чем творения до-технического периода.

Прежде всего, речь идет о физическом износе в процессе эксплуатации кино-, фото-, аудиопленки и оборудования для их воспроизведения. Физический износ «старых» медиа, безусловно, губителен для них. Однако кинокуратор Юрий Меден (2025) увидел в этом процессе особый эффект, который придает очарование и уникальность доцифровому искусству, а в частности пленочным кинофильмам. Меден сравнивает устаревание пленочного кино с процессом ферментации.

В химии ферментация представляет собой такой процесс обработки органического вещества за счет воздействия анаэробных бактерий, в результате которого продукт (1) дольше хранится; (2) становится легко усвояемым для организма; а главное (3) улучшаются его вкусовые качества. Аналогично этому, считает Меден, поскольку пленочный фильм – культурный артефакт, существующий во времени, с годами он обогащается целым рядом новых свойств: «зерном, царапинами, склейками, сниженной контрастностью, размытым фокусом, новым кадрированием, пикселями, глитчами, сбитыми краями чересстрочной развертки и, наконец, неравномерным слоем желтоватого оттенка» (2025, с. 37). Думается, что ферментация как мыслеобраз, столь удачно подобранный Меденом, вполне позволяет включить в его «объем» (в значении «объем и содержание понятия») не только кино, но другие виды творчества.

Важно, что в результате «ферментации» содержание произведения обогащается не на уровне артикулируемых смыслов, а на уровне неосознаваемых, трудноуловимых – но от этого еще более действенных – эффектов *чувственного* восприятия: произведение становится более фактурным, почти тактильно-ощутимым. Ретрофильм, старинная фотография, голос, воспроизводимый с грампластинки, – не просто образ, это *почти вещь*, которая просится в руки.

Эффект «ферментации», возникающий непроизвольно, как эпифеномен времени, может быть сознательно задействован в качестве особого художественного приема. Например, в начале XX в. грампластинка была лишь *техническим* средством, позволяющим получить музыку в «законсервированном» виде. На тот момент содержание произведения (т. е. сама музыка, песня) было, безусловно, куда важнее, чем носитель, который предоставлял доступ к нему. Между тем в начале XXI в., когда грамзапись перестала быть доминирующим способом технического воспроизведения звука, она начинает восприниматься как самостоятельный *культурный* артефакт, имеющий собственную художественно-эстетическую и историческую (например, как антиквариат) ценность. Грамзапись с ее неповторимыми звуковыми эффектами (специфическое потрескивание, шорохи, искажение тембра голоса, заедание пластинки и т. д.) используется еще и как самостоятельный *художественный* прием, создающий, так сказать, прибавочную эстетическую стоимость. Например, в фильмах в жанре хоррор этот эффект эксплуатируется, чтобы сконструировать бессознательную отсылку к прошлому и вызвать ощущение, что некоторый объект (место действия или герой) принадлежит другой эпохе, «имеет историю». Эффект «старого» кино также используется сегодня как самостоятельное выразительное средство. Например, фильм «Оставленные» (2023 г., США, реж. Александр Пейн), действие которого разворачивается в Рождество 1970 г., был снят на цифровую камеру. Но для достижения эффекта аутентичности в процессе постпродакшна сознательно были добавлены аудио- и визуальные спецэффекты, характерные для пленочного фильма (зернистость изображения, ореолы, механические колебания пленки в процессе ее протяжки через кадровое окно кинокамеры и т. д.). «Старые» медиа подтверждают справедливость утверждения Дитера Мерша, что «медиальное продуктивно по своей природе» (Мерш, 2016).

Помимо технического износа, технически-репродуцируемое искусство подвергается также моральному устареванию. Технологии не стоят на месте: те средства производства, воспроизводства и практики «потребления» искусства, которые были господствующими столетие тому назад, однозначно перестали быть таковыми сегодня. Притом, чем ближе к современности, тем короче «волны» (этапы) технико-технологического развития в культуриндустрии. Например, в сфере производства кино, как утверждает Ю. Меден (2025), стремление производите-

лей к прибыли приводит к тому, что срок годности оборудования и программного обеспечения составляет не более 10 лет. Даже сохраненные в цифровом формате фильм, музыку, фото 30-летней давности сегодня сложно будет воспроизвести из-за смены программного обеспечения (протоколов, версий и т. д.). Что же говорить о «старом» искусстве! По разным оценкам, от 75% до 90% фильмов, снятых до 1929 года, на сегодняшний день утрачены безвозвратно (Меден, 2025, с. 55).

Казалось бы, моральное устаревание технологий в культуриндустрии (даже по сравнению с техническим износом) – процесс настолько незначительный, что им можно пренебречь, ведь главное – содержание произведения, а не его материально-технический носитель. Однако это не так. Т. Адорно (2021), современник, коллега и друг Беньямина, заметил, что устаревание вещи способно освободить ее от экономической, политической и идеологической эксплуатации. Устаревание – процесс, который, парадоксально, придает вещи некоторую смысловую свежесть, критическую остроту, поскольку выводит ее за рамки трендов массового потребления. Думается, это справедливо и по отношению к старым произведениям искусства. Отслужившие свой срок, непригодные более для извлечения коммерческой выгоды или идеологической агитации, тиражируемые произведения масскульта создают возможность для их уже чисто эстетического, *бескорыстного* восприятия. Сегодня просмотр пленочного фильма (пусть даже не артхаусного, а популярного), увлечение грампластинками – удел избранного меньшинства и явно составляет культурную практику, если и не элитарную (принадлежащую «высокому» искусству), то, однозначно, альтернативную современному масскульту. «Посему “устаревание” нитропленки сегодня – и ее твердая, ломкая, воспламеняющаяся материальная сущность – свидетельствует вовсе не о прогрессе и неизбежности будущего, но о противоречиях настоящего и том факте, что наше будущее и наше прошлое не окончательны» (Меден, 2025, с. 66). «Старое» искусство, вернее, сам факт устаревания медиа, таким образом, напоминает современному человеку, что существующий мировой порядок (в том числе тотальность товарно-денежных отношений в культуриндустрии) все же имеет альтернативы, несмотря на все его попытки убедить зрителя в обратном. В этом заключается способность «старого» искусства «гладить историю против шерсти» (Беньямин, 2001).

Эффект «ферментации» и моральное устаревание, накладываясь друг на друга, приводят к тому, что материально-вещественная составляющая технически-репродуцируемого искусства, «прозрачная» (невидимая) доселе, выходит на первый план, становится заметной – как минимум в качестве преграды-помехи для обыденного (некритического и легкодоступного) потребления произведения и/или его беспрепятственного участия в товарно-денежном обороте культуриндустрии. *Моральное и физическое устаревание техники репродуцирования «пригвождает» произведение к конкретной эпохе и цивилизации не меньше, чем материальный субстрат творения в до-техническую эпоху.*

Может показаться, что все вышесказанное справедливо лишь по отношению к «старым» технологиям воспроизведения, ведь по мере движения к современности усиливается тенденция «дематериализации» искусства, которая достигает апогея в эпоху «цифры». Однако на деле, чем более «дематериализованным» является произведение, тем более оно оказывается хрупким, подверженным изменениям и ограниченным во времени: «Кинокуратор смотрит на египетскую пирамиду, построенную 4000 лет назад. Он слушает лирическую мелодию Пьера Абеляра, написанную 1000 лет назад. Он делает глоток пива, сваренного по иранскому рецепту, которому 7000 лет. И вот он решает сохранить аудиовизуальную историю для потомков, не имея при этом совершенно никакой уверенности (в особенности по сравнению с уверенностью в камне, нотах или вкусе), лишь веру в бессмертие, направляющую его действия» (Меден, 2025, с. 202-203). Если сохранение фотохимических и аналоговых фильмов (и в целом произведений) зависит от состояния химически нестабильного соединения желатиновой эмульсии и кристаллов серебра или магнитной ленты, то сохранность цифрового искусства – от гораздо большего количества еще более эфемерных и нестабильных факторов: Сеть и социальные медиа, позволяющие произведениям репродуцироваться за счет репостинга и шеринга, правовое регулирование (в том числе с учетом политической конъюнктуры и международного права) процесса циркуляции цифровых произведений, серверы и программное обеспечение, материально-техническая инфраструктура и т. д. Поэтому цифровое произведение гораздо более уязвимо, чем «старое» и, тем более, до-техническое, т. к. зависит от огромного количества разнородных факторов и больше подвержено различного рода случайностям и ошибкам. Так, у Ю. Медена мы находим следующий пример: «Классика угандийского производства Wakaliwood “Кто убил капитана Алекса?” (2010 г., Уганда, реж. Исак Набвана) была утрачена (в связи с отключением электроэнергии) в год собственного выпуска и выжила лишь в так называемой версии Video Jocker на YouTube» (Меден, 2025, с. 60).

Таким образом, цифровое искусство, несмотря на свою, казалось бы, «дематериализованную» природу, все же привязано к конкретной эпохе и цивилизации, поскольку зависит от уровня развитости материально-технической инфраструктуры и социальной организации. Абстрагироваться от этого факта едва ли получится. Думается, что особая материальность цифрового искусства станет заметной и будет осмыслена в полной мере лишь некоторое время спустя, возможно, на контрасте с произведениями, созданными с помощью искусственного интеллекта, подобно тому, как это произошло со «старыми» медиа. Однако уже сейчас очевидно, что историчность и уязвимость присутствуют в ДНК цифрового искусства не меньше, чем в ДНК до-технического. Но способы преодоления этой уязвимости будут иные, соответствующие специфике цифровых медиа.

Ю. Меден (2025) приводит 2 способа, за счет которых цифровые медиа не только обеспечивают собственную сохранность, но даже могут развиваться. Первый из них аналогичен механизму биологической эволюции в живой природе. Подобно тому, как сохранение ДНК и РНК возможно только за счет постоянной мигра-

ции и мутаций из одного организма в другой, аналоговые и цифровые произведения постоянно переносятся со старых носителей на новые, переформатируются в соответствии с новыми стандартами и протоколами, мутируют в процессе обработки новым программным обеспечением и т. д. И описанный процесс будет продолжаться до тех пор, пока в мире существует сколько-нибудь пригодное для данных целей оборудование и, конечно же, человеческое желание заниматься этим.

Второй способ копирует механизм социально-исторической эволюции и связан с максимальными распространением и популяризацией некой практики в человеческом обществе. Цифровое произведение искусства обеспечит собственное сохранение во времени только если станет достоянием коллективного опыта как можно большего количества людей, в пределе – всего человечества. С технической точки зрения это возможно благодаря Сети и социальным медиа. Однако правовые (права интеллектуальной собственности) и финансово-экономические механизмы накладывают свои ограничения на свободный обмен культурными ценностями в Интернете. Критическое осмысление и способы преодоления этих ограничений представлены, например, в концепции киберкоммунизма Р. Барбрука (2015) или новаторских идеях экономики символического обмена А. Долгина (2007).

Благодаря этим двум механизмам цифровое искусство не просто сохраняется и воспроизводится, но даже развивается. Вернее, развитие, постоянное изменение является наиболее надежным способом сохранения цифрового искусства, его бытия во времени, подобно тому, как «ферментация» – способом сохранения «старого» искусства. Подробный анализ Интернета как особого хронотопа художественного произведения представлен в другой статье автора (Сафина, 2018). Здесь достаточно ограничиться лишь наблюдением, что, попадая в пространство Сети, художественное творение функционирует не только и не столько как эстетический объект, сколько как «коммуникативный образ» в терминологии О. Аронсона (2007), организующий вокруг себя коммуникативное сообщество. В результате отношения зрителя и произведения становятся неизбежно опосредованы коммуникативным сообществом, а зритель оказывается дистанцированным от собственных эстетических переживаний. С художественной точки зрения это компенсируется бесконечно усиливающимися спецэффектами, основная задача которых – захватить и удержать внимание зрителя.

Для элитарного искусства такое отчуждение сродни смертному приговору: «В интернет-пространстве само элитарное искусство и даже просто разговоры о нем воспринимаются чаще всего как демонстративное умничанье, как лукавство и притворство. Сеть – не место для *серьезных* разговоров о «высоком». Поэтому наиболее подходящей риторикой здесь оказывается ирония, когда пользователь-зритель как бы не отождествляется полностью с позицией любителя «высокого штиля», смотрит на это со стороны, будто играючи относится к собственным эстетическим пристрастиям» (Сафина, 2018, с. 124).

Однако те же ирония и саморастождествление для произведений масскульта могут стать точкой развития: они порождают здоровую дистанцию и критическое отношение, за счет которых снижается пафос масскульта и его претензии на тотальность. Это заставляет искать «серьезное» и «глубокое» искусство за пределами Сети. Такой альтернативой, по иронии судьбы, становятся *устаревшие*, вышедшие из моды практики «потребления» популярного искусства. Так, для киноискусства это могут быть показы в музеях кино, кинофестивали, а также синефильские паблики, организующие коллективные просмотры с последующим обсуждением фильма, в том числе с участием профессионального кинокритика (например, Телеграмм-канал «АдиляПроКино» и его основатель – кинокритик Адиля Хайбуллина). Даже стриминговые сервисы организуют подобные проекты, например, на платформе «Окко» функционирует “OKKOLO KINO”.

Наиболее важное в подобных практиках – то, что их аудитория не является простой аморфной массой обезличенных «потребителей» искусства, но представляет собой коллектив, солидаризирующийся вокруг общего интереса. Каждый член этого коллектива самим фактом присутствия здесь утверждает *осознанный* характер собственных художественных предпочтений. Именно в различии между полубессознательным «Кликни, чтобы посмотреть следующий фильм» и осознанным посещением синематеки и заключается, как считает Ю. Меден (2025), свобода и субъектность зрителя в эпоху цифрового искусства. Парадоксальность и ирония этой ситуации в том, что коллективный просмотр кино – притом в «настоящем» (оффлайн) кинозале (что является важной деталью при взгляде из современности) – воспринимался Беньямином как средство политического, идеологического, экономического *захвата масс* и, действительно, был таковым в его эпоху. Между тем сегодня эта же практика превращается в средство *противостояния и протеста* данным процессам, становится формой проявления субъектности и личностного начала.

Итак, время превращает «старую» технику репродуцирования из посредника в преграду; из прозрачной «линзы», приближающей объект в пространственно-временном и «человеческом» отношении – в почти ощутимый тактильно дополнительный слой, необратимо преломляющий образ. Факт ее устаревания является способом обнаружения (проявления) историчности как таковой: это не просто окно в другую эпоху, через устаревшую технику прошлое, история приходят к нам в «закапсулированном» виде, как неразведенная субстанция. Устаревшие медиа – это культурный артефакт, чья материальность не в состоянии взаимодействовать с современностью и требует обращаться с ним согласно его собственным правилам. «Старая» техника, определяющая как физические ограничения художественного творчества (зернистость пленки, световой контраст, размытый фокус, скорость воспроизведения, глитчи и шорохи в аудиозаписи), так во многом и его выразительные средства (киноязык, интонации, постановка кадра, декорации и т. д.), создает тот едва уловимый зазор, который не позволяет современному зрителю полностью отождествиться с происходящим на экране. Зритель, просматривающий

ретро-фильм и прослушивающий грампластинку «из сегодня», едва ли сможет избавиться от ощущения культурно-исторической инородности произведения. Так, в «старых» фильмах мы не вживаемся в прошлое так, как будто оно имеет место сейчас, но видим прошлое именно как прошедшее: эпоху, изображаемую в «старом» фильме, невозможно отделить от самого фильма как культурного и исторического артефакта. «Старый» фильм *сам принадлежит* истории, в отличие от современного фильма, который *репрезентирует* определенную историческую эпоху. А потому, являясь культурно-историческим и техническим анахронизмом, «старые» медиа становятся еще одним дополнительным «слоем», который опосредует содержание: глядя из современности, зритель сначала видит «старый» фильм как самостоятельный исторический и культурный артефакт, а потом уже его содержание. Фильм же со-временный зрителю говорит с ним на одном языке и поэтому помогает ему преодолеть эту дистанцию между «сегодня» и той эпохой, которая репрезентируется на экране. Посему культурно-историческая отдаленность произведения оборачивается для зрителя еще и психологической дистанцией по отношению к переживаниям лирического героя. Отчетливее всего это заметно при сопоставлении двух фильмов, репрезентирующих один и тот же сюжет или сценарий, но снятых в разные исторические периоды. Примером могут послужить киноклассика «Касабланка» (1942 г., реж. Майкл Кертис) и современный фильм «Союзники» (2016 г., реж. Роберт Земекис). У них один и тот же жанр, схожий сюжет, который строится вокруг внутреннего конфликта между чувством и долгом, одно и то же место и время действия. Несмотря на статус и «авторитет» «Касабланки», современный зритель с большей вероятностью будет отождествлять себя с героем Бреда Питта, нежели Хамфри Боггарта.

Кроме того, через историческую и материальную инородность (анахроничность) «старых» медиа обнаруживает себя еще и медиальность как таковая: факт, что человек всегда *уже* окружен, определен и о-пределен (ограничен) наличными формами медиа, которые остаются невидимыми лишь до тех пор, пока являются господствующей формой медиальности. Словно наперекор определению медиа как средства преодоления дистанции (пространственной, временной, социальной) устаревшие медиа, будучи не в силах скрыть собственную анахроничность и медиальность, *сегодня* оказываются средством маркировки этой дистанции.

Является ли эта дистанция той «отдаленностью», эпифеноменом которой выступает аура? Здесь стоит вспомнить о двух определениях ауры, производных от двух версий понимания феномена отдаленности. В первом случае речь идет об ауре художественного творения как объекта религиозного культа, соответственно, диалектика «далекого» и «близкого» проявляется в противостоянии профанного и сакрального. Второе понимание ауры, которое реконструируется благодаря ранним текстам Беньямина, исходит из ее дефиниции как особого «орнамента» (окаймления) вокруг вещи, в котором проявляется историчность, темпоральность (принадлежность определенному социокультурному контексту) последней. Диалектика «далекого» и «близкого» в таком случае – это диалектика прошлого и настоящего.

Разумеется, «старые» (как в целом и устаревшие) медиа не претендуют на какую-либо культовую значимость, на статус объекта, способного выступить средством трансценденции и «прыжка веры» от профанного к сакральному, а значит лишены ауры, если ее понимать в первом значении.

«Старые» медиа принадлежат миру человеческой повседневности. Однако вместе с тем они противостоят тому все-приближающему действию со-временной (синхроничной) человеку медиатехники, которая и стала предметом критики Беньямина в его время. Однако, присутствуя как «ископаемые», «окаменевшие» формы медиа, при взгляде из «сегодня» они не приближают образ в пространственно-временном и «человеческом» смысле, а, наоборот, выступают преградой для его легкого и некритического восприятия, хотя бы потому что заставляют изучить и понять сначала само произведение как исторический артефакт, а потом уже его содержание. Дистанция, образуемая «старыми» медиа между содержанием произведения и зрителем, минимальна, но непреодолима. Если исходить из второго понимания ауратичности как «среды воспринимаемой историчности вещи» (Травников, 2018, с. 228), то мы можем признать ее наличие в «старых» медиа при взгляде на них «из сегодня».

Заключение

В. Беньямин рассматривал технику репродуцирования как объект, существующий вне времени и пространства, а в связи с этим – технически-фундированные виды искусства как лишенные ауры. Однако по мере развития, а также морального и физического устаревания, медиа начинают демонстрировать свою особую материальность и темпоральность (принадлежность определенной эпохе).

Сегодня становится очевидно, что техника воспроизведения – не просто инструмент-посредник между автором и публикой, но сама является культурно-историческим артефактом. Поэтому, попадая в иную эпоху, она не столько позволяет преодолеть временну**ю** дистанцию между прошлым и настоящим, сколько эту дистанцию и конституирует. Медиатехника не просто репрезентирует содержание произведения, но со-участвует в нем. Благодаря тем чертам, которые являются для нее характерными на разных этапах развития, техника репродуцирования становится зримым воплощением той исторической эпохи, которой принадлежит художественное творение, и позволяет безошибочно определить его уникальное «здесь и сейчас». И если исходить из более полного (с учетом ранних текстов Беньямина) определения ауры как «среды воспринимаемой историчности вещей», вполне допустимо признать наличие ауратичности и у технически-репродуцируемого искусства.

Перспективы дальнейшего исследования включают два направления. Во-первых, по мере дальнейшей эволюции медиатехники появляется возможность исследовать специфику цифрового искусства, в частности формы и способы проявления его особой материальности, историчности и ауратичности. Во-вторых, весьма

продуктивно проследить, каким образом развитие техники репродуцирования изменяет практики «потребления» искусства и в связи с этим модифицирует социальные функции последнего.

Источники | References

1. Адорно Т. Эстетическая теория / пер. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001.
2. Аронсон О. В. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: Новое литературное обозрение, 2007.
3. Барбрук Р. Интернет-революция. М.: Ад МАргинем Пресс, 2015.
4. Беньямин В. Историко-философские тезисы / пер. В. Биленкина // Левая Россия. 2001. № 7. https://archive.left.ru/2001/7/benjamin.html
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: МЕДИУМ, 1996.
6. Долгин А. Б. Экономика символического обмена. М.: Прагматика Культуры. Институт экономики культуры, 2007.
7. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. В. Николаева. М. – Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.
8. Меден Ю. Царапины и глитчи. О сохранении и демонстрации кино в начале XXI века / пер. И. Марголиной. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2025.
9. Мерш Д. Мета/Диа. Два различных подхода к медиальному. 2016. https://mediaphilosophy.ru/biblioteca/articles/mersh_dia/
10. Сафина А. М. Интернет-пространство как фактор трансформации современного искусства // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». 2018. № 6. https://doi.org/10.17238/issn2227-6564.2018.6.118
11. Стародубцева Л. В. Медиум и дистанция // Международный журнал исследований культуры. 2011. № 3 (4).
12. Травников С. Аура истории и диалектическое воображение в «Пассажах» Вальтера Беньямина // Логос. 2018. № 1 (122). https://doi.org/10.22394/0869-5377-2018-1-217-230

Информация об авторах | Author information

RU

Сафина Айнур Маратовна[1], к. филос. н., доц.
[1] Казанский государственный архитектурно-строительный университет

EN

Aynur Maratovna Safina[1], PhD
[1] Kazan State University of Architecture and Engineering

[1] *ainur.safina@mail.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 28.08.2025; опубликовано online (published online): 19.09.2025.

Ключевые слова (keywords): концепция ауры Вальтера Беньямина; устаревание техники репродуцирования искусства; материальность медиатехники; историчность медиатехники; Walter Benjamin's concept of aura; obsolescence of technical means of art reproduction; materialness of media technology; historicity of media technology.