
ПРОБЛЕМА ТЕХНИЧЕСКОГО ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

АРЗУМАНЯН С.С.

Уже в первой половине XX века многими мыслителями была осознана особенность культурной ситуации, возникшей в связи с бурным развитием новых технических средств, принимающих непосредственное участие в создании и воспроизведении художественных произведений. В этом контексте одной из наиболее активно обсуждаемых проблем стала проблема возможности и целесообразности приближения искусства к массам, проблема демократизации искусства, имеющая как активных сторонников, так и рьяных противников. Между тем необходимость сделать достоянием возможно большего числа людей результаты художественной деятельности человека не является прерогативой XX века. Она была осознана тысячелетия назад. Уже в греческих полисах в эпоху расцвета рабовладельческой демократии (V-IV вв. до н.э.) многие живописные и скульптурные произведения нередко становились собственностью общины, тем самым превращаясь в ценности, доступные практически всем свободным гражданам городов-государств.

Общеизвестно и то, что в период расцвета Древнего Рима и превращения его в огромную державу (I-II вв. н.э.) для римлян авторитетом в искусстве оставалась Греция. Именно интерес к великому эллинскому искусству стимулировал рождение теоретической мысли Древнего Рима (Витрувий, Плиний Старший, Цицерон и др.), благодаря которой сохранились определенные сведения об античной архитектуре, скульптуре и живописи. А сформировавшаяся эстетическая потребность общения с произведениями известных древнегреческих художников и скульпторов привела к широкому распространению практики их копирования.

Вплоть до эпохи Возрождения ручное копирование произве-

дений изобразительного искусства и переписывание различных рукописей, позволяющие повторять уже созданные уникальные художественные творения лишь в ограниченном количестве, были единственно возможными способами распространения художественных произведений.

Понятно, что существующая практика копирования художественных произведений не могла удовлетворить эстетические потребности все возрастающего числа ценителей искусства. Поэтому в эпоху Возрождения развитие человеческой мысли было направлено и на создание новых технических средств, сделавших возможным массовое распространение искусства. Достаточно указать на широкое распространение техники гравюры и изобретение европейского способа книгопечатания (И. Гутенберг), с помощью которых и была предпринята попытка “массового” тиражирования произведений искусства слова и изобразительного искусства, существенно изменившая статус искусства в обществе. Однако копирование произведений искусства приобрело подлинно массовый характер лишь в XX веке, который стал временем рождения новых и усовершенствования “старых” технических средств воспроизведения и распространения произведений искусства. Так, фотомеханический и цифровой способ репродуцирования в основном решили проблему получения практически неограниченного тиража и отчасти адекватной (факсимильной) репродукции. Похожие тенденции наблюдались и в сфере музыки. Известно, что широкие возможности для ее демократизации открылись благодаря изобретению механического, магнитного, а затем и цифрового способов звукозаписи. Огромна роль и так называемых технических видов искусства – фотографии, кино и в особенности телевидения, выступившего в качестве средства тиражирования и ретрансляции всех видов искусства. В наше время неограниченные возможности для пропаганды искусства предоставляет интернет, способный приобщить любого интересующегося ис-

кусством “пользователя” ко всем художественным ценностям, когда-либо созданным человечеством.

Однако оптимистический настрой, рожденный в связи с признанием новых технологических возможностей массового распространения искусства, не стал всеобщим умонастроением XX века, ибо наряду с ним в обществе сформировалась и пессимистическая позиция. Для последней очевидной и неоспоримой стала истина, согласно которой, техническое воспроизведение художественного произведения, трансформируя нечто важное в нем, тем самым отрицательно влияет на его качественные характеристики. Подобный пессимистический настрой вполне понятен, ибо любое произведение искусства при тиражировании претерпевает некоторые изменения, которые действительно могут исказить его подлинную сущность и усложнить и без того весьма сложный процесс его адекватного восприятия.

Глубокий анализ этой проблемы представлен в известном эссе Вальтера Беньямина “Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости”, в котором автор утверждает, что все трансформации, происходящие с подлинником в процессе его технического воспроизведения, все “то, что при этом исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры: в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры”¹.

По ходу изложения материала мы еще обратимся к идеям, представленным в работе немецкого философа, но прежде попытаемся без его “подсказки” указать, к примеру, на характер возможных изменений, которые вносит в тиражируемый оригинал такое важное средство тиражирования искусства, как телевидение.

Так, представим всю сложность адекватного воспроизведения архитектурных и скульптурных произведений, представ-

¹ **Беньямин В.** *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*, М., 1996, с.22.

ленных на телеэкране. Проблемы возникают уже в связи со сложностью передачи их абсолютных размеров, трехмерности, текстурных особенностей различных материалов, использованных при их создании и т.д. Не менее проблематичной становится возможность адекватного представления произведений живописи. Для этого на телевидении активно применяются различные технические приемы. Так, для передачи цветовой гаммы картины принято специально модифицировать ее, в частности, показывать картину в черно-белом изображении, постепенно вводить цвета, выделяя их специфические оттенки. Для передачи других физических параметров картины (например, ее размера) операторы телевидения обычно применяют наезды и отъезды камеры, различного рода затемнения и расфокусировки, приводят ее в “движение”, концентрируют внимание на отдельных деталях произведения, усиливают, ослабляют или смещают акценты, сопровождают его показ соответствующей музыкой и комментарием искусствоведа и т.д. Все эти приемы нацелены на то, чтобы сделать возможным адекватное восприятие живописного произведения. Очевидно, что здесь многое зависит от квалификации режиссера и оператора, от их мастерства. Но каким бы профессионализмом они не обладали, поставленная цель не может быть достигнута в полной мере, ибо попытка представления “языка живописи” с помощью “телевизионного языка” вносит свои серьезные коррективы в данный процесс.

Доказательством сказанного могут служить фантастические попытки представления на экране таких шедевров мировой живописи, как “Ночной дозор” Рембрандта, “Тайная вечеря” Леонардо да Винчи и “Брак в Кане Галилейской” Паоло Веронезе, осуществленные выдающимся британским мыслителем, художником, режиссером и писателем современности Питером Гринуэем. Хотя созданные П. Гринуэем феномены формально являются всего лишь “ожившими” репродукциями уже указанных уникальных произведений живописи, но по силе своего

воздействия они сами, как нам кажется, могут быть причислены к шедеврам. Каждый раз создаваемые на спроектированном самим П. Гринуэйем уникальном экране, они способны вовлечь зрителя в активный процесс сотворчества. Видимо, понимая, что созданное им является очень ценным художественным экспериментом, он, перефразировав высказывание Марселя Дюшана, назвал свою лекцию “Репродукция теперь лучше оригинала”².

Ценность данного художественного эксперимента, конечно же, неоспорима, но не совсем понятно, руководствуясь какими критериями режиссер утверждает, что репродукция становится лучше оригинала, ибо в основе этого эксперимента лежит переход из одного вида искусства в другой, а это означает, что вопрос аутентичности репродукции оригиналу становится весьма проблематичным. На наш взгляд, мы становимся свидетелями не адекватного представления самих шедевров живописи как таковых, а рождения новых произведений искусства, созданных “по их мотивам”. Другой вопрос, что репродукции П. Гринуэя действительно оставляют неизгладимое впечатление на зрителя, вызывая сильные эстетические переживания и буквально завораживая его. Секрет этого, на наш взгляд, скрыт в мастерстве режиссера, ощущающего себя прежде всего художником и

² См.: П.Гринуэй “Репродукция теперь лучше оригинала”. Лекция, прочитанная в музее экранной культуры “Медиа Арт Лаб” (30 ноября 2012 года). Известно, что П. Гринуэй получил предложения по созданию “репродукций” большого числа живописных полотен, однако решил ограничиться только девятью работами. Помимо трех перечисленных произведений выдающийся режиссер представил еще шесть. Это “Менины” Д. Веласкеса, “Герника” П. Пикассо, “Водяные лилии” К.Моне, “Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт” Ж. Сера, одно из полотен Дж. Поллока и “Страшный суд” Микеланджело. Сам режиссер свою работу определяет как прикладное искусствознание, как рассказ об искусстве не с помощью текста, а с помощью образов, т.е. посредством самого искусства.

блестяще использующего безграничные возможности современной видеотехники. Возможно, что в подобном “замороженном” состоянии зритель сможет с большей легкостью постичь скрытую сущность оригинала, но несмотря на производимый эффект, представленные репродукции тем не менее не станут “лучше оригинала”.

Обращаясь к вопросу о тиражировании искусства, заметим, что в числе основных причин, препятствующих процессу адекватного восприятия тиражируемых произведений, указывают на активизацию определенных психологических механизмов, связанных со сформировавшимися в обществе традиционными установками и ожиданиями. Речь идет об определенных психологических установках, которые возникают спонтанно, но со временем превращаются в традиционные, нередко приобретая значение неизменного критерия для оценки художественных произведений. В контексте нашей темы следует указать на ставшее традиционным резкое противопоставление оригинала копии, при котором очевидным преимуществом наделяется существующий в единственном экземпляре подлинник (исключения весьма малочисленны). Именно осознание уникальности объекта как важнейшей ценности, подчеркивание его единичности прямо противопоставляется массовости копий. Это противопоставление со временем становится как бы само собой разумеющимся проявлением эстетического сознания, превращаясь в традицию, в основную причину, препятствующую признанию репродукций в качестве предметов, наделенных определенной эстетической ценностью. Как отмечает В. Беньямин, “репродукционная техника ... 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...»³.

Уникальность сохраняет свое огромное значение и в наше время, но нельзя не считаться и с тем, что массовое техническое воспроизведение произведений искусства, их повторение в огромных тиражах стало важнейшей составляющей жизни человека. Эта расширяющая свои масштабы и возможности практика была воспринята современным человечеством как необходимое условие его существования.

Интересное объяснение этому бесконечному процессу повторения одних и тех же явлений дал Жил Делез. По его мнению, повторение чего-либо становится необходимым и действует там, где фактически невозможна замена подобным⁴. Несомненно, что именно искусство, каждое истинное проявление которого по своей природе уникально, должно быть отнесено к феноменам, которые не поддаются равноценной замене с помощью какого-либо иного человеческого опыта. Поэтому, следуя логике Ж. Делеза, нужно признать, что повтор художественных произведений становится «необходимым и обоснованным действием». Это объясняет и оправдывает стремление к тиражированию искусства, несмотря на многие проблемы, возникающие в связи с этой практикой.

Рассматривая проблему тиражирования искусства в контексте воздействия этого процесса на качество художественных произведений, сконцентрируемся на проблеме репродукций, представленных в виде живописных полотен идентичного размера и претендующих на статус эстетической ценности. Одной из наиболее существенных и часто указываемых отличительных особенностей подобных репродукций является их вторичность. К примеру, российский эстетик Н. Яранцева, продолжая линию рассуждений, идущую в основном от В. Бенямина и

³ Бенямин В., указ. соч., с. 22.

⁴ Делез Ж. *Различие и повторение*, СПб., 1998, с. 13.

М.Хайдеггера, пришла к выводу, что именно потому, что репродукция – это копия, т.е. нечто вторичное, она “не может обладать полноценным эстетическим эффектом”⁵. Несмотря на очевидность этого утверждения все же попытаемся понять, является ли вторичность копий единственным и достаточным основанием для такого вывода.

Как нам кажется, не только осознание вторичности репродукций становится основной преградой, определяющей их негативную оценку. Важным признаком, позволяющим отличать оригинал от его репродукции, является их неидентичность, неаутентичность. При теоретическом рассмотрении данного вопроса осознание этой нетождественности становится многоаспектным, однако решающую роль в нем все же играет психологический фактор. Речь идет о возникающем психологическом барьере, противопоставляющем “живое” творчество художника механическому копированию. Действительно, произведение искусства создается в результате творческой деятельности художника, его напряженной работы над воплощением своих замыслов с помощью конкретных материальных средств, в процессе которой обязательно проявляется его личность, его талант, мировоззрение, идеалы, вкус. Репродукция же создается в результате определенных технологических процессов. При ее создании не могут учитываться два важнейших звена той специфической коммуникативной системы, без которой не может существовать произведение искусства в *традиционном* его понимании. Эти два звена – окружающая человека действительность и творческое воображение художника, материализуемое благодаря его знаниям и навыкам.

Заметим, что понятие *традиционное понимание искусства* выделено не случайно, ибо сегодня мы вынуждены считаться и

⁵ Яранцева Н.А. *Тиражирование как эстетическая проблема (Научно-технический прогресс и искусство, М., 1971, с.39).*

с нетрадиционным, современным его пониманием, при котором на второй план отходит значение профессиональной деятельности художника по созданию художественных произведений, роль его мастерства. Можно даже утверждать, что в некоторых современных арт-практиках эта важнейшая составляющая творческой деятельности полностью игнорируется и фактически “сводится к нулю”. Исключительное значение приобретает лишь идея художника, главным становится его жест. В качестве наиболее яркого примера, иллюстрирующего сказанное, может служить практика так называемых *ready made* – готовых предметов, в числе которых, конечно же, знаменитый “Фонтан” М. Дюшана. Это прекрасный пример превращения предмета, не имеющего никакого отношения к искусству и к тому же изготовленного в большом количестве (т.е. имеющего большой тираж), в уникальное произведение искусства, в оригинал лишь благодаря жесту художника. Этот пример свидетельствует о том, что и при нетрадиционном понимании искусства проблема оригинала сохраняет свое значение, несмотря на то, что его появление уже не связывается с особой деятельностью автора, работающего с материалом и преобразующего его в соответствии со своим творческим замыслом. Все зависит от специфической стратегии представления конкретного предмета в каком-либо художественном пространстве, избранном автором. Оригиналом может стать любой предмет, имеющий миллионный тираж, иначе говоря, мы столкнулись с обратным процессом “превращения” репродукции в оригинал.

Известно, что при традиционном понимании искусства важным различием между оригиналом и репродукцией является то, что оригинал существует в единственном экземпляре, а репродукций много, и количество их может расти безгранично. В отличие от оригиналов, которые имманентно содержат в себе неповторимые художественные качества, репродукции должны быть в максимальной степени подобны оригиналу. Их пред-

назначение – в адекватном воспроизведении художественных качеств тиражируемого произведения искусства.

Следует учесть и то, что репродукция воспроизводит лишь внешний слой картины, представленный в “полотне-изображении”⁶. И в зависимости от того, насколько точно будет скопирован этот “внешний” слой, зритель получит возможность создать в своем воображении “ту самую картину” или же в значительной степени измененную. Специфика искусства такова, что самые незначительные изменения во внешнем слое произведения могут привести к серьезным изменениям выявляющихся на их основе его глубинных слоев. Но наряду с этим верно и то, что для каждого произведения существует и определенная “сфера безразличного”, по мнению Р. Ингардена, все же допускающая некоторые изменения во внешнем его слое без реального ущерба для него (например, незначительное изменение интенсивности цвета в живописи). Именно благодаря техническому прогрессу стало возможным производство репродукций, в которых возникающие отклонения не переходят за эту черту. Они столь незначительны, что фактически позволяют идентично воспринимать глубинные слои тиражируемого произведения, скрытую в нем истину. Подобные репродукции и получили название “идеальных”.

В этом контексте может возникнуть вопрос: если получение “идеальных” репродукций уже не является утопией, то есть ли смысл различать оригинал и репродукцию? Напомним, что специфика эстетического переживания такова, что в ней большую роль играет психологический фактор и утвердившаяся традиция, “вынуждающая” ставить оригинал, за которым скрывается живая мысль и творчество человека, значительно выше репродукции, воспринимаемой как результат мертвого, механического копирования.

⁶ Понятие введено Р.Ингарденом. См.: **Ингарден Р.** *Исследования по эстетике*, М., 1962, с.275.

Роль автора сохраняет исключительность и важность и в современном искусстве. Несмотря на издержки, связанные с проблемой мастерства, отошедшего на задний план, значение авторской идеи и авторского жеста остается первичным и неоспоримым. Но при этом примечательно, что многие авторские жесты и идеи последних десятилетий изначально рассчитаны на то, чтобы быть документально зафиксированными, сфотографированными, отснятыми на киноплёнку или видео и тиражированными, т.е. технически воспроизведенными, ибо они являются не только единичными, но и исчезающими.

Можно перечислить несколько причин, по которым любые копии, в том числе и репродукции, оказываются необходимыми человечеству.

Во-первых, без них не была бы возможна пропаганда искусства в массовом масштабе, ведущая к его демократизации.

Во-вторых, репродукции необходимы и потому, что поэтическая идея произведения искусства получает свое материальное воплощение в конкретных, чувственно воспринимаемых материалах (камне, дереве, холсте, бумаге и т.д.), которые с течением времени могут претерпеть значительные изменения. И если у этих произведений нет копий, то они оказываются либо безвозвратно утерянными для человечества, либо же утратившими некоторые из своих важнейших ценностных качеств. Достаточно представить себе, с каким сожалением человечество вспоминает об этих, навсегда исчезнувших с лица земли феноменах искусства, как станет очевидной колоссальная важность и необходимость репродукций и других средств тиражирования искусства.

В-третьих, копии оказываются необходимыми и как подготовительный этап к восприятию произведения искусства и познанию его сущности. Как сложный процесс, предполагающий знание языка искусства и необходимость активизации многих уровней психики человека – механизмов подсознания, ассоциативного мышления, воображения и т.д., художественное вос-

приятие нередко “требует” многократного общения с произведением искусства. Конечно, не все исследователи согласны с этим утверждением. В частности, известный американский философ Л.Мамфорд отвергает необходимость подобной практики, а значит и необходимость производства репродукций не только в силу того, что они обесценивают художественность произведений искусства, но и на том основании, что слишком часто тиражируя шедевры, они приводят к пресыщению.

Разумеется, никто не отрицает то сильное эмоциональное воздействие, которое оказывает оригинал на любителя и знатока искусства. Но неоспоримо и то, что не каждому человеку дано увидеть и сразу постичь истинную суть произведения. Иногда даже самый знающий и понимающий зритель не всегда может создать в своем воображении его истинный образ во всей глубине и неисчерпаемости. И лишь многократные “встречи” с этим произведением позволят познать отличающуюся от любых субъективных интерпретаций его истинную сущность.

Не стоит тратить время на доказательство того, что для огромной массы любителей искусства оказывается невозможным непосредственное многократное общение с шедеврами мирового искусства, которые находятся в разных странах и городах мира. И тут на помощь приходят репродукции, благодаря которым зритель приобретает способность отличать субъективное от объективного, приоткрыть завесу, скрывающую глубинную сущность художественных произведений и приблизиться к ним. Все отмеченное оправдывает необходимость тиражирования искусства, тем более, что прогресс в технике тиражирования уже привел к рождению технологии безупречного производства живописных произведений в *массовом* масштабе*.

И не исключено, что производство в массовом масштабе “идеальных” репродукций станет предпосылкой для преодоления все еще существующего психологического барьера, возникающего при сопоставлении оригинала и копии. Ведь в случае абсолютного подобия репродукций оригиналу идентичной

должна стать и способность их эстетического воздействия на зрителя. Поэтому сегодня не должно удивлять утверждение о том, что “аутентичные копии оригинала способны, подобно самим произведениям искусства, говорить о сокровенном, о поисках истины, о смысле бытия, пробуждать и формировать подлинно человеческие чувства”⁷.

Возможно, что преодолеть психологический барьер поможет и знание того, что “использование цифровых компьютерных технологий позволило изобразительному искусству отказаться от понимания произведения как материального объекта и от признания единичности непереносимым атрибутом оригинальности”⁸.

С развитием техногенной цивилизации формируется новая ситуация, при которой лучшие произведения мирового искусства, воспроизведенные в огромном количестве и в тождественной оригиналу форме, становятся общедоступными. Именно техническое воспроизведение художественных творений, их тиражирование приближает искусство к массам, способствует его демократизации, обеспечивая “присутствие” искусства в социальном бытии современного человека и тем самым создавая благоприятные условия для воспитания предполагаемого идеального потребителя искусства.

⁷ Маниковская М.А. *Искусство – культура – образование (Философские науки, 2005, N 3, с. 128).*

⁸ Ерохин С.В. *Цифровое компьютерное искусство, СПб., 2011, с.5.*

ԱՐՎԵՍՏԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՏԵԽՆԻԿԱԿԱՆ ՎԵՐԱՐՏԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ Ս.Ս.

Ամփոփում

Արվեստի զանգվածային տարածման, տեխնիկական վերարտադրության խնդիրը դարձել է տեխնաժին քաղաքակրթության յուրահատուկ դրսևորումներից մեկը: Այդ գործընթացի հիմնական արդյունքն արվեստի դեմոկրատացումն է, բայց և, մյուս կողմից, բնօրինակի և պատճենի կտրուկ հակադրությունը, որն էապես պայմանավորում է գեղարվեստական ընկալման բնույթը: Քաղաքակրթության տեխնոգեն զարգացմանը զուգընթաց ստեղծվում է համաշխարհային արվեստի լավագույն գործերը մեծ քանակությամբ, բնագրերին համարժեք պատճենումով վերարտադրելու հնարավորություն՝ հասանելի դառնալով բոլորին:

THE PROBLEM OF TECHNICAL REPRODUCTION OF WORKS OF ART

S. ARZUMANYAN

Abstract

The paper considers the problem of mass dissemination of works of art and their technical reproduction, which have become one of the specific manifestations of technological civilization. Evidently, the main result of this process is the democratization of art. The actual contrast of the original and the copies largely determines aesthetic perception. The ongoing advance of technologies has created the opportunity of replicating the best pieces of art thus making them available for everyone.