УДК 7.038.5 : 701.13 : 93 (0)
DOI: https://doi.org/10.33782/2708-4116.2024.2.265

Яна Качковська*

ВІД АУРИ ТВОРУ ДО УЯВНОГО МУЗЕЮ: ПРОБЛЕМА КОПІЇ ТА ОРИГІНАЛУ ТВОРУ МИСТЕЦТВА

Анотація: *У статті проаналізовано поняття аура твору мистецтва, запропоноване Вальтером Беньяміном. Авторка з'ясовує подальший розвиток цього терміну, зокрема у працях Андре Мальро, Адама Лоу та Бруно Латура. Важливими для розуміння концепції стають терміни копія та оригінал твору. Бруно Латур та Адам Лоу розглядають копію не як похідне від оригіналу, що лише фрагментарно зберігає значення і роль, а як плідну територію для новацій. Зрештою, зроблено висновок про зв'язок концепції аури твору мистецтва, уявного та цифрового музеїв.*

Ключові слова: *аура, Вальтер Беньямін, цифровий музей, уявний музей, музей без стін, Андре Мальро*

Концептуалізація цифрового та віртуального музею нерозривно пов'язана з ідеєю аури, запропонованою Вальтером Беньяміном в есе «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності»[1] 1938-го року. У цій статті ми маємо на меті прослідкувати теоретичні засади цифрового та віртуального музею через призму концепції аури.

Науково-теоретичне значення дослідження полягає в з'ясуванні ідей і теорій, що лягли в основу розуміння та практичного виявлення цифрового музею, його структури та функціонального призначення. Цифрові та віртуальні музеї на сьогодні є перспективними формами оновлення традиційного музею. Враховуючи нові обставини, серед яких посилення глобалізаційних процесів у світі, пандемії на кшталт SARS-CoV-2 чи розгортання воєнних дій. Усі ці фактори частково чи повністю унеможливлюють доступ до об'єктів мистецтва. Поява та осмислення цифрових музеїв можуть вирішити ці проблеми.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їхнього застосування в освіті та музейній діяльності. Важливо зауважити, що в Україні всі три згадані вище фактори є актуальними, а це у свою чергу актуалізує практичне значення цифрових музеїв. Вони розширюють можливості для досліджень в галузі історії та історії мистецтв, покращення якості освіти та забезпечують доступу до культури і мистецтва.

Мета статті полягає в аналізі концепції аури твору мистецтва з перспективи історії мистецтв.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання ряду **завдань**, серед них:

1. З'ясувати розуміння «аури» Вальтером Беньяміном;
2. Проаналізувати концепцію «уявного музею» Андре Мальро;
3. Окреслити розуміння Вальтером Беньяміном та Бруно Латуром копії та оригіналу;
4. Проаналізувати зв'язок між ідеєю «аури» твору мистецтва та структурою, функціями і роллю цифрових музеїв.

* *Качковська Яна Олегівна* – магістрантка історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка; ORCID: https://orcid.org/0009-0004-5100-3102; e-mail: yana.kachkovska@knu.ua

[1] *Беньямін В.* Вибране / Пер. з нім. *Ю. Рибачук, Н. Лозинська*. Львів: Літопис, 2002. 216 с.

Виклад основного матеріалу. Вальтер Беньямін (1892–1940) зробив значний внесок у розвиток візуальної теорії, змістивши її акценти з мистецтвознавства на філософію. Його знакове есе «Твір мистецтва в епоху механічного відтворення» поклало початок дискусії, яка сприяла формуванню візуального дискурсу та подальшій інституціоналізації візуальних студій як самостійної галузі академічних досліджень. У своєму творі Беньямін аналізує роль фотографії та кінематографу в трансформації культурних практик, вказуючи на зміни у способах сприйняття, викликані масовим відтворенням творів мистецтва. Він стверджує, що репродукції змінюють наше розуміння естетичного досвіду, перенаправляючи фокус дискусії з чистої естетики до антропологічних аспектів. У центрі дослідження Беньяміна лежить концепція аури твору мистецтва.

Андре Мальро (1901-1976) – французький письменник і політик, який ввів концепцію уявного музею у своїх роботах про психологію мистецтва, підкреслюючи революційний підхід до сприйняття мистецтва, що виходить за рамки традиційних музейних обмежень. Ця теорія виникла з його роздумів про роль мистецтва у суспільстві, визнаючи вплив фотографічного відтворення та глобального культурного обміну на наше сприйняття мистецтва. Мальро уявляв демократизований досвід мистецтва, де особисті, ідеальні колекції мистецтва, доступні через різні засоби, такі як фотографія, телебачення та пізніше Інтернет, які розширюють наші художні горизонти поза фізичними обмеженнями традиційних музеїв. Його теорія ґрунтується на тезі, що для мистецтва об'єктом інтересу є зміст і кидає виклик традиційній естетиці та пропонує новий, інклюзивний спосіб розглядати мистецтво.

Бруно Латур (1947–2022) досліджує концепцію «аури» стосовно мистецтва та його репродукцій, особливо в контексті сучасних цифрових технологій. Він кидає виклик традиційним уявленням про оригінальність та автентичність, стверджуючи, що аура мистецького твору мігрує і не фіксується на оригінальному творі, а може бути присутня також у високоякісних репродукціях. Латур припускає, що одержимість оригіналами зростає, оскільки репродукції стають доступнішими та якіснішими, маючи на увазі, що аура та цінність, які ми приписуємо оригіналу, насправді посилюються існуванням копій. Він пропонує змінити перспективу від розгляду мистецтва як єдиної, оригінальної сутності до розгляду його в рамках ширшої «сукупності» оригіналів і репродукцій, які разом сприяють нашому розумінню й оцінці мистецтва.

Вальтер Беньямін в есе «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» окреслює концептуальну рамку поняття «аури» через її втрату у зв'язку з появою технічної відтворюваності. Ідеться про початок широкого використання фотографії як інструменту для створення репродукції мистецького твору. Автор на початку есе зазначає: про технічну відтворюваність ми можемо говорити починаючи з античності, адже людство завжди шукало способи як пришвидшити ручну роботу[2].

Такі способи відтворення як відливання, карбування, ксилографія, офорт, друк, літографія – все це було покликане для тиражування творів мистецтва. Фотографія у свою чергу звела процес відтворення творів мистецтва до секунд, що дозволило створювати незліченну кількість репродукцій[3].

[2] *Беньямін В.* Вибране... С. 55.
[3] Ibid. С. 55–56.

Беньямін пояснює, що навіть найбільш досконала репродукція позбавлена атрибута «тут і тепер» мистецького твору – його унікального буття у місці, де він перебуває. У межах цього унікального буття, і ніде більше, відбувається перебіг історії, що їй мистецький твір підпорядкований упродовж існування[4]. Ця просторово-часова прив'язаність оригіналу наповнює змістом поняття його справжності. Весь цей простір справжності не піддається технічному, і звичайно ж, не лише технічному відтворенню. У той час, коли справжнє поряд із репродукцією ручної роботи, яку сприймають як підробку, зберігає свій повний авторитет, то з технічною репродукцією – навпаки[5].

Вальтер Беньямін вбачає у цьому дві причини. По-перше, виконана технічним способом репродукція на противагу самому оригіналу є більш самостійною, аніж репродукція, зроблена вручну. Технічна – здатна, наприклад, виділити фрагменти оригіналу, недоступні людському оку, а лише пересувній лінзі, за допомогою якої можна довільно вибрати точку спостереження. По-друге, з її допомогою копія мистецького твору може опинитись в ситуаціях, неможливих для оригіналу[6]. З першою причиною нам все зрозуміло: техніка виділяє фрагмент твору, який природна оптика може просто не помітити. Через це технічно відтворюваний фрагмент мистецького твору може бути сприйнятий окремо від оригіналу. З другою вже складніше, адже обставини, в яких може опинитися продукт технічного репродукування мистецького твору, не порушуючи цілісності мистецького твору, все одно знецінюють його просторово-часову прив'язку[7].

Із цього можна виснувати, що справжність певної речі – це сукупність усього, що передається в ній від походження, починаючи від її матеріального віку до історичної цінності. Оскільки перше складає основу другого, де матеріальний вік залишається невловимим, розхитувань зазнає історична цінність. Таким чином зазнає розхитувань і авторитетність речі, хоча її безпосередньо це не стосується[8].

Зрештою Беньямін підсумовує, що у добу технічної відтворюваності мистецького твору гине його аура. Філософ вважає, що цю концепцію можна застосовувати і поза межами мистецтва. Зокрема він допускає, що техніка репродукції вивільняє репродуковане зі сфери традиції. Тиражування репродукції замінює його неповторний вияв через масовість. Надаючи дозвіл репродукції, наближаючись до глядача, техніка репродукції, актуалізує відтворюване. Ці два процеси (тиражування та актуалізації) спричиняють потужне потрясіння – розхитування традиції, що представляє зворотний бік пережитої людством у наш час кризи й оновлення. Вони перебувають у тісному взаємозв'язку з масовими рухами сьогодення[9].

Беньямін вважає, що унікальність твору мистецтва тотожна його закріпленості у безперервності традиції. У той самий час традиція – явище цілком живе та надзвичайно мінливе. Автор наводить приклад, як антична статуя в різних епохах мала різні значення, але попри це представники обох визнали її неповторність, інакше кажучи - її ауру.

[4] Ibid. C. 56.
[5] Ibid. C. 57.
[6] Ibidem.
[7] Ibidem.
[8] Ibid. C. 58.
[9] Ibid. C. 57.

Початковий спосіб розмістити мистецький твір в традиційному контексті знайшов своє втілення в культі. Стародавні мистецькі твори виконували магічну, а потім релігійну функції. Тут вирішальне значення має той факт, що від функції, через яку ми відчуваємо ауру, ніколи повністю не залишає твір мистецтва. Іншими словами, унікальна цінність «справжнього» мистецького твору вибудовується на ритуалі, для потреб якого цей твір мав первинну функцію. Тобто, коли ми позбавляємо предмет його первинної функції, переносячи його під скло вітрини музею, цим декларуючи його як «твір мистецтва», ми позбавляємо його «справжності», тобто аури[10].

Беньямін для більш наочного розуміння ілюструє поняття аури, яке він застосовує до історичних об'єктів, за допомогою об'єктів природи. Ауру об'єктів природи автор визначає як унікальне відчуття далечіні, попри те, що предмет може знаходитися дуже близько. Приклад філософа такий: коли відпочиваючи в пообідню літню пору, ми споглядаємо пасмо гір на горизонті або гілку, що кидає на нас свою тінь, – значить, ми вдихаємо ауру цих гір, цієї гілочки. За допомогою цього опису легко переконатися у суспільній зумовленості нинішнього занепаду аури. Причина його – у двох обставинах пов'язаних зі зростанням ролі мас у сучасному житті, а саме палкому бажанні наблизити до себе речі як у просторовому, так і у людському вимірах є таким же палким бажанням сучасних мас, як і їхня тенденція подолати унікальність даності, через прийняття її репродукції[11].

Щодня все більше проявляється потреба заволодіти предметом у безпосередній близькості через його образ, а точніше відображення, репродукцію. При цьому репродукція в тому вигляді, в якому її можна зустріти в ілюстрованому журналі чи кінохроніці, абсолютно очевидно відрізняється від картини. Унікальність і сталість поєднані в картині так само тісно, як швидкоплинність і повторюваність у репродукції. Звільнення предмета від його оболонки, руйнування аури – характерна риса сприйняття, чий «смак до однотипного у світі» посилився настільки, що воно за допомогою репродукції вичавлює цю однотипність навіть з унікальних явищ[12].

А з появою першого насправді революційного засобу репродукції – фотографії (водночас із пришестям соціалізму), мистецтво починає відчувати наближення кризи, яка через сто наступних років таки настала. На неї мистецтво відреагує вченням l'art pour l'art (мистецтво заради мистецтва), що стало богослов'ям мистецтва. Згодом із цього вчення виробилося негативістське богослов'я у вигляді ідеї «чистого» мистецтва, що відкидає не тільки будь-яку соціальну функцію, але і будь-яку залежність від будь-якої матеріальної основи[13].

Автор вважає, що необхідно виявити ці контексти для того, аби розглядати твори мистецтва в епоху їх технічної відтворюваності. Адже вони підводять нас до головного висновку: технічна відтворюваність вперше у світовій історії звільняє мистецький твір від його паразитарного існування, заснованого на ритуалі. Репродуковане виробництво мистецтва все більшою мірою стає репродукцією твору, розрахованого на репродукованість. З фотонегативу, наприклад, можна зробити безліч фотографій; у

[10] Ibid. C. 60-61.
[11] Ibid. C. 59-60.
[12] Ibid. C. 60.
[13] Ibid. C. 61.

запитанні про «справжнє» фото – не має сенсу. Однак у момент, коли міра справжності перестає працювати в процесі створення творів мистецтва, перезбирається соціальна функція мистецтва. Місце ритуального підґрунтя займає інша практична діяльність – політична[14].

Французький філософ та есеїст Андре Мальро у своїй книзі «Voices of Silence»[15] («Голоси безмовності»), відштовхуючись від ідеї аури твору, розробляє концепцію «уявного музею». Концепцію «уявного музею» Мальро демонструє на двох прикладах: нового типу музею, де розташування творів мистецтва повертає «ауру» тим з них, які не були представлені в музеї раніше або тим, які були представлені у порядку, який не нівелював їх значення; та альбому який вміщує в себе усі медіуми мистецтва, які через неможливість свого переміщення в музей навіть не розглядаються як вагомі. У випадку з альбомом, Мальро за допомогою технічної репродукції здійснює спробу вписати в історію мистецтва такі медіуми як вітраж, араси, фрески, тобто ті, які не можна транспортувати в музей, або ті, які не розглядають як «достойні».

Його концепція стає ще більш зрозумілою, коли історикиня мистецтва Розалінд Краусс у своїй статті «Postmodernism's museum without walls»[16] («Музей постмодернізму без стін») вказує на втрату концепції Мальро при перекладі з французької на англійську, де замість «Musée imaginaire» («уявного музею») з'являється «Museum without walls» («музей без стін»). Краусс пояснює, що це пов'язано з англо-саксонським прагненням до матеріалізації простору, натомість «французька школа» в особі Мальро звертається до концептуального простору людських здібностей: уяви і пізнання[17].

Жорж Діді-Юберман[18] у своєму тексті підсвічує альбому як втілення «уявного музею». Діді-Юберман наголошує, що «уявний музей» за Мальро це альбом нового типу, альбом «розширеного уявлення про мистецтво», в якому завдяки фотографії твори мистецтва через втрачають свої відносні пропорції на користь «спільного стилю». Тобто, завдяки фотографії Мальро деконструює ієрархію в мистецтві та за рахунок цього повертає непоміченим медіумам ауру[19].

Проте доходить до дещо інших висновків. Мальро розпочинає свій текст з впливу ручного відтворення мистецького твору, такого як гравюра. Однак автор одразу зазначає, що гравюра це лише інтерпретація картини, адже вона не могла повністю відтворити кольори, крім того картина втрачала свій розмір та неї з'являлись поля. Чорно-біла фотографія, на думку дослідника, виконувала ті ж функції як і гравюра, але з більшою точністю. І лише кольорова фотографія змогла здійснити справжню революцію.

Фотографія, що спочатку вважалася простим засобом поширення зображень шедеврів серед тих, хто не мав можливості придбати гравюру, із часом почала впливати на саме поняття шедевра, а з ним і на сприйняття мистецтва. Із XVI по XIX століття поняття

[14] Ibid. C. 61.
[15] *Malraux A.* Voices of Silence / trans. by *S. Gilbert*. Paladin, 1974. 667 p.
[16] *Krauss R.E.* Postmodernism's museum without walls // Thinking about exhibitions. London, New York, 1996. P. 241-245.
[17] Ibid. P. 241
[18] *Didi-Huberman G*. The album of images according to André Malraux. *Journal of visual culture*. 2015. Vol. 14. P. 3-20. DOI: https://doi.org/10.1177/1470412914562023
[19] Ibid. P. 2.

шедевра було незмінним, його встановлювали естетичні критерії, які прагнули наблизити твір до ідеалу краси. Шедевр існував як річ у собі, яка не залежала від часу, а змагалася у просторі суперництва з ідеальними творами[20].

Однак з розвитком фотографії та збільшенням кількості репродукцій, вибір творів, які поширювалися, став залежати від все більш витончених і широких підходів. Це призвело до того, що замість шедеврів, які раніше вважалися цінними, почали поширюватися значні витвори мистецтва, і замість захоплення люди задовольнялися насолодою знання. Змінилося і саме поняття шедевра: замість гравюр шедеврів Мікеланджело почали фотографувати роботи майстрів другого та третього плану, а також не популярні, невідомі твори. Таким чином, фотографія не лише допомагала поширювати мистецькі твори, але й сприяла переосмисленню та розширенню поняття шедевра, враховуючи зміни у сприйнятті мистецтва, які виникли з появою нових уявлень про нього.

До середини XVIII ст., коли у 1750 р. виставлено роботи другорядних майстрів із королівської колекції, спостерігається зміна у сприйнятті й оцінці художніх творів. До цього часу художники знайомилися з мистецтвом у крамницях торговців, які часто представляли не надто видатні зразки, «повністю підпорядковані панівній естетиці». Однак навіть у таких умовах, існували винятки, як Рембрандт, що привернув увагу Дідро, хоч і «з трохи дивних мотивів».

Навіть у володінні Людовіка XIV більшість картин були творами французьких та італійських художників, що свідчить про панування італійського живопису й античної скульптури, які «представлялися вершиною цивілізації, чий вплив на людську уяву анітрохи не послабшав». У цьому контексті, італійське мистецтво та скульптура були не просто живописом чи скульптурою, але й символом культурної верховності, що домінувала у монарших галереях, де «панувала Італія»[21].

Мальро пише про те, що ситуація з сприйняттям творів мистецтва істотно змінилася після Великої французької Революції та у часи Наполеона. Тоді в Луврі зіткнулися шедеври різних шкіл, що спричинило зміну традиційної, однонаправленої естетики. Проте, на наш погляд, тут важливо зазначити, що ця зміна в сприйнятті, у тому числі спричинена появою музею як осередку творів мистецтва, відтак сам музей визначає, що саме буде у ньому представлено. Також варто згадати, що у цей період відбувся перехід від приватних колекцій до репрезентації національних, загальнодоступних надбань. Це важливо, адже якщо приватна колекція – це відображення смаку самого колекціонера чи стилю, що побутує у час, коли ці колекції формувались. Національна чи вірніше сказати державна колекція сприймається вже не як власність окремої людини, а як власність держави, тому зі зрозумілих причин у музеях виставляли найкращі роботи з колекції. Цим самим демонструючи твори, якими володіє держава. Тут знову ж таки, варто згадати Наполеона, який вивіз до Парижу величезну кількість робіт епохи античності та італійського ренесансу. Представлення їх у Луврі з одного боку показує це саме володіння «чужим» мистецтвом, з іншого – впливає на формування смаку у Франції.

Також зауважимо, що всі мистецькі роботи, що були не з Італії, «інстинктивно оцінювалося з італійської точки зору». Це вказує на тривале визнання італійського

[20] *Malraux A.* Voices of Silence... P. 17.
[21] Ibid. P. 18.

мистецтва як еталону, навіть попри внесок інших шкіл. Репродукція внесла свій внесок у зміну цього діалогу, спочатку натякнувши, а потім нав'язуючи власну ієрархію. Це дозволило оцінити шедеври не лише через порівняння з міфічною досконалістю, але й через індивідуальний стиль автора. Шедевр стає шедевром не тому, що ідеально вписується у традицію, а тому, що є «вершиною індивідуального стилю автора», виражаючи суть певного стилю найбільш повно.

Розвиток відтворювальних технологій змінив спосіб, яким ми сприймаємо мистецтво, зокрема шедеври та їх значення. Репродукція, надаючи можливість одночасного доступу до безлічі творів, «звільнила нас від необхідності цього обережного завоювання», і, представляючи стиль і художника як єдиний блок, вимагає від обох «пред'являти дещо «позитивне», закріплювати власну значимість». Це підкреслює, що репродукція не лише спрощує доступ до мистецтва, але й змінює нашу взаємодію з ним, стимулюючи рефлексію над питанням: «Що таке шедевр?».

Далі, репродукція відіграє важливу роль у «інтелектуалізації мистецтва», ставши не причиною, а «найпотужнішим засобом» цього процесу. Вона сприяє відкриттю мистецтва для ширшої аудиторії, дозволяючи людям вивчати й оцінювати твори, які раніше могли залишитися невідомими або недоступними[22].

Репродукція також «подарувала нам світову скульптуру», збільшивши число відомих шедеврів і надавши «справедливо високу оцінку безлічі інших творів мистецтва». Вона розширила наше розуміння послідовності стилів і впровадила «мову кольору» в історію мистецтва, створюючи Уявний музей, де різні форми мистецтва, як-от фрески, мініатюри, вітражі, існують у єдиному просторі. Це перетворення мистецтва на «картинки» втратило «свою предметну сутність», але водночас здобуло «максимальну стильову значимість», вказуючи на зміну в сприйнятті та оцінці мистецтва в сучасному світі. Репродукція, таким чином, сприяє глибшому розумінню і оцінці мистецтва, надаючи йому нові виміри значення та інтерпретації[23].

Використання копій у музейних виставках відкриває унікальні можливості для глибшого розуміння мистецтва. Такі музеї «мають більшу свободу вибору», не намагаючись зібрати всі оригінали, але за допомогою «простого порівняння копій» вони «вдихають нове життя в суперництво оригінальних творів»[24]. Тобто набувають тієї самої Беньяменівської аури.

Це робить їх здатними до більш потужного впливу на сприйняття і розуміння мистецтва, ніж навіть альбоми з репродукціями, тим самим збагачуючи історію мистецтва. Ця практика не лише пожвавлює стиль за допомогою візуального порівняння та послідовного представлення творів, але й «відкриває перед людиною ширше поле для отримання знань про мистецтво». Копії в музеях не підтримують той «вірус, який роз'їдає все в ім'я стиля», а скоріше засобом, який дозволяє глибше зануритись в розуміння мистецтва, відкриваючи перед нами нових майстрів, з загадковими біографіями.

Такий підхід, аналогічно до читання п'єс поза театром або прослуховуванню музики поза концертними залами, розширює простір для дослідження мистецтва «поза музеєм»,

[22] Ibid. P. 18.
[23] Ibid. P. 44.
[24] Ibid. P. 46.

збільшуючи доступність та розуміння історичної спадщини. Розвиток технік репродукції та поширення цифрових засобів доступу до мистецтва лише підсилюють цей вплив, зробивши «всю історичну спадщину» доступною як ніколи раніше, відкриваючи «все нові сенси» і створюючи простір для вивчення мистецтва «все більш продумано[25].

Бруно Латур та Адам Лоу у своєму дослідженні пропонують інший погляд на відносини між оригіналом і копіями, виходячи з концепції міграції аури. Вони відмовляються від традиційного розділення на оригінал і його відтворення, замість цього розглядаючи твір мистецтва як єдиний шлях або траєкторію, що об'єднує оригінал і всі його копії. Ця траєкторія, або використовуючи антропологічний термін «кар'єру», представляє собою повний шлях твору мистецтва від створення до його сучасного існування, включаючи всі взаємодії з копіями[26].

Латур і Лоу підкреслюють, що в цифрову епоху якість відтворення оригіналу стає ключовою для збереження його аури, а також для підтримки та безпеки самого оригіналу. Це означає, що висока точність і чіткість копії не просто дозволяють широкому колу людей досліджувати та цінувати твір мистецтва, але й сприяють збереженню культурної спадщини. Таким чином, копії, зроблені з використанням сучасних технологій, не тільки розширюють доступ до мистецтва, але й відіграють важливу роль у збереженні оригінальних творів для майбутніх поколінь[27].

Латур і Лоу акцентують на значущості копій, створених за допомогою сучасних цифрових методів, підкреслюючи їхню роль у дослідженні та переосмисленні концепції «оригінальності». Вони вважають, що цифрові копії не лише надають ширший доступ до творів мистецтва, але й дозволяють глибше зрозуміти що таке оригінал. Згідно з їхньою точкою зору, оригінал – це не лише перший твір, але й основа, з якої випливає «вага» та значення кожної подальшої копії.

Таким чином, кожна копія, особливо якщо вона виконана з високою точністю та якістю, не тільки відтворює оригінал, але й сприяє збільшенню його «родючості»[28]. Це означає, що якісні копії можуть ініціювати створення нових копій, тим самим розширюючи вплив і значимість оригінального твору мистецтва. У такому контексті, оригінальність не обмежується лише першістю твору, але й його здатністю генерувати нові форми, ідеї та інтерпретації через копії, збагачуючи культурний контекст і надаючи оригіналу додаткову цінність.

Латур і Лоу наголошують, що аура творів мистецтва не статична та може змінюватись, наприклад, може еволюціонувати або мігрувати від одного вияву до іншого. Через аналіз перформативних мистецтв, зокрема театру, вони ілюструють, як «міграція» аури може бути особливо помітною. Прикладом цього слугує відтворення п'єси Шекспіра «Король Лір», для якого не існує єдиного «стандарту» або автентичного відтворення, що надає унікальну можливість для кожної інсценізації створювати власну версію твору.

[25] Ibid. P. 46.
[26] *Latour B., Lowe A.* The Migration of the Aura Exploring the Original Through Its Fac similes. *Switching Codes Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts* / ed. by *T. Bartscherer, R. Coover*. Chicago, 2011. P. 275–297.
[27] Ibid. P. 276.
[28] Ibid. P. 277.

Це підкреслює, що аура не обмежується лише фізичним твором мистецтва, але й включає в себе його інтерпретації, відтворення, і навіть відчуття та реакції, які воно викликає у глядачів. У випадку «Короля Ліра», кожна нова інсценізація може змінити сприйняття оригіналу, вносячи в нього нові елементи, що відображають технічні, режисерські, акторські та інші аспекти виробництва.

В одній версії виконання може настільки відійти від оригіналу, що сам оригінал перестає бути «родючим», і за основу береться одна з його інтерпретацій. Це демонструє, що в контексті перформативного мистецтва, аура може не тільки мігрувати, але й відроджуватися або втрачатися з кожною новою виставою. Отже, концепція аури в мистецтві є значно ширшою і більш складною, ніж проста прив'язка до фізичного оригіналу, охоплюючи широкий спектр культурних, історичних та інтерпретаційних контекстів, що впливають на сприйняття та значення мистецького твору[29].

Висновки. У цифровому музеї «аура» твору мистецтва набуває нового змісту. Створення якісних копій та інтерактивних технологій дозволяють зберегти та навіть підсилити чи відновити ауру оригіналів, зробивши їх більш доступними та зрозумілими для ширшої аудиторії. Цифровий музей, завдяки технічним можливостям репродукції, відкриває перед глядачем унікальні можливості для взаємодії з творами мистецтва, підсвічуючи раніше непомічені фрагменти кожного твору цим самим збільшуючи поле для дослідження та включаючи їх у інакші контексти. У випадку копії та оригіналу, цифровий музей демонструє, що оригінальність робіт представлених у музеї – нівельована. Адже технічні репродукції досягли такого рівня якості, що здатні конкурувати, а в випадку з не вписаними в історію мистецтва медіумами наділити їх аурою. На нашу думку перевагами цифрового музею є здатність наблизити мистецтво для ширшої аудиторії, покращення якості відтворення та збереженні оригіналів, тоді як недоліки можуть включати втрату безпосереднього зв'язку з оригіналом та потенційне спотворення досвіду сприйняття мистецтва через кураторські практики та інтерпретації.

Yana Kachkovska

From the Aura of the Artwork to the Imaginary Museum: The Problem of Copy and Original in Art

Abstract: The paper explores the concept of «aura» in artworks, as proposed by Walter Benjamin, tracing its further development in the works of André Malraux, Adam Lowe, and Bruno Latour.

The significance of the terms «copy» and «original» in artworks is clarified, with Latour and Lowe viewing the copy not merely as derivative of the original but as a fertile ground for innovation. Ultimately, a connection is drawn between the concept of the aura in artworks and the realms of imaginary and digital museums. The conceptualization of digital and virtual museums is intricately tied to the idea of aura, initially introduced by Benjamin in his 1938

[29] Ibid. P. 283.

essay «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction». The theoretical significance of this study lies in elucidating the foundational ideas and theories underpinning the understanding and practical manifestation of digital museums, their structure, and functional purpose. Today, digital and virtual museums represent promising forms of revitalizing traditional museum spaces, particularly in light of globalization, pandemics like SARS-CoV-2, and conflicts, which partially or entirely impede access to art objects.

The emergence and understanding of digital museums can address these challenges. The practical significance of the findings lies in their applicability, particularly pertinent in Ukraine where the aforementioned factors are relevant, thus accentuating the practical relevance of digital museums. They expand research opportunities in history and art history, enhance educational quality, and facilitate access to culture and art. The aim of the paper is to analyze the concept of «aura» in artworks from historical and art historical perspectives.

Achieving this goal entails several tasks, including elucidating Benjamin's understanding of aura, analyzing Malraux's concept of the imaginary museum, delineating Benjamin's and Latour's understandings of copy and original, and scrutinizing the connection between the idea of aura in artworks and the structure, functions, and role of digital museums.

Keywords: aura, Walter Benjamin, digital museum, imaginary museum, museum without walls, André Malraux