

Артюх В. В.

ПРО ДЕЯКІ ДЖЕРЕЛА ПОХОДЖЕННЯ ПОНЯТТЯ «АУРА» У ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМІНА

У статті в аспекті історії понять розглянуто специфічний концепт Вальтера Беньяміна – «аура». Після викладу поглядів сучасних дослідників, які так чи інакше звертаються до цього поняття, поставлено питання про суперечливість концепту аури. Задля з'ясування цієї незлаго-дженості думок досліджено лінгвістичні та концептуальні джерела походження цього поняття. Висловлено гіпотезу, що просторово-часова метафорика, пов'язана з ним, походить із теорій сприйняття XIX ст., зокрема теорії сприйняття Алоїза Рітля.

Ключові слова: В. Беньямін, аура, історія ідей, історія мистецтва, містицизм, теорія візуального сприйняття.

alles mystik, bei einer haltung gegen mystik.

W. Brecht. *Arbeitsjournal*

Поняття аури є впливовим у сучасних дослідженнях, у тому числі в критичних контекстах. Жорж Діді-Юберман широко послуговується термінологією Вальтера Беньяміна, вибудовуючи свою критику історії мистецтва, що ґрунтується на ідеї нелінійної історії та образів-пережитків (останнє – це спадок Абі Варбурга) [1]. У кількох працях цей дослідник використовує поняття аури у властивій йому манері: щоб змалювати «стрибок тигра», який долає відстань між сучасним і класичним мистецтвом. Аура як пережиток (після її занепаду, діагностованого Беньяміном) продовжує «бути підкладеною» (*supposée*) у творах Барнета Ньюмена та мінімалістів. Можливо, таким чином Діді-Юберман якоюсь мірою реабілітує згадане поняття Беньяміна перед критикою Теодора Адорно. Нагадаємо, що Адорно був незадоволений «недіалектичним використанням теорії аури» [2] та «жорсткістю» протиставлення ауратичного твору та твору, що базується на масовому відтворенні. Справжньому твору мистецтва має бути притаманна дистанція, інакше він стає здобиччю обміну; з іншого боку, законсервована і препарована аура характерна для комерційного мистецтва [3]. Назагал, Адорно часто звертається до поняття аури і використовує її з критичною метою, як і багато інших спостережень Беньяміна. Саме на діалектичних особливостях історичних уявлень останнього і буде свою стратегію Діді-Юберман, розглядаючи теорію аури у світлі ідеї «діалектичного образу», викладеної у тезах «Про поняття історії».

Погляди Беньяміна критикує Ж. Рансьєр у книжці про співвідношення естетики і політики [4]. По-перше, він не погоджується з постулатом Беньяміна про походження унікальності твору з культурної цінності (за «етичного» режиму обра-

зів уявлення про специфічність та унікальність творів мистецтва не виникає, це феномен наступного, «репрезентативного», режиму [5]); по-друге, ідею, що політичні й естетичні характеристики твору визначені технікою (саме тому, що анонім став темою мистецтва, його фіксація може стати мистецтвом; ідеться про специфічний розподіл чуттєвого, характерний для «естетичного режиму» образів [6]). Фактично, Рансьєр звинувачує Беньяміна у механічному поєднанні розвитку мистецтва та розвою матеріальної бази суспільства в її технологічному аспекті. Подібні закиди робить і В. Арсланов, дорікаючи Беньяміну за вульгарний матеріалізм, який є діалектичним продовженням ірраціональності аргументації. «Якщо Беньямін забуває ази діалектичного матеріалізму, то останній не забуває про першого [7]». Наслідком цього є те, що ідею аури застосовують у своєрідних теологічних тлумаченнях творів мистецтва. Через неоднозначність трактування цього поняття, що тісно пов'язує мистецтво та релігію, Беньямін зовсім не застрахований від консервативного тлумачення своїх поглядів. Не без «чорної» іронії, його погляди слугують саме для апологетики віджиглих уявлень про генія, унікальність і таємницю, проти безконтрольного використання яких закликав Беньямін на початку знаменитого есе [8]. Отож, може бути, що поняття аури не достатньо критичне, щоб звільнитися від власного архаїчного спадку.

Чи можна говорити про два періоди творчості Беньяміна: прийнятий романтичними та містичними уявленнями і критичний? Чи можна застосовувати поняття «епістемологічного розриву», як це робить Альтюссер стосовно Маркса? Чи можна стверджувати, що Беньямін не зміг

успішно переозначити свої попередні теоретичні погляди заради політичного й критичного використання? Статус «потворного карлика» теології в його побудовах залишається невизначеним до останніх тез про філософію історії, де він стає лейтмотивом і претендує на роль теоретичної «арматури».

Наше завдання – вивчити джерела, щоб викристалізувати концепт аури, і вказати на ті пережитки, які зумовили «ауратичний» спадок цього поняття.

Поняття аури спорадично згадане в деяких творах Беньяміна, зокрема у нарисі «Карл Краус» (1931 р.), де йдеться про ауру слова, у яку воно втягує подібні слова за посередництвом рими [9]. Подальшу розробку та інструменталізацію це поняття знаходить у таких книжках дослідника: 1) «Коротка історія фотографії» (1931 р.). У цій праці «ауру» вперше визначено термінами часу та простору. За приклад слугує пейзаж гір і тінь від гілки. Аура пов'язана з унікальністю, яку руйнує поява фотографії. Проблема, описана у статті, полягає в тому, що тривалий час фотографи намагаються утримати ауру в портретах, не даючи самій суті фотографії як технології виразитись у новій творчості; 2) «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» (1935–1936 рр.). У цій праці Беньямін ставить завдання, аналогічне до завдання Марксового «Капіталу»: дати прогноз розвитку, виходячи із передумов виникнення (але цього разу йдеться про надбудову, яка, за його словами, запізнилася на півстоліття відносно базису). Для сучасної Беньяміну ситуації характерна зміна структури сприйняття, грубо кажучи, перехід від оптичного до тактильного способу. Ауру пов'язували не тільки з особливостями сприйняття та технології, а ще й із соціальними практиками, створенням масового суспільства. Релігійна функція мистецтва передбачала дистанцію до культового твору – і ця дистанція фізична та ритуальна також відповідає аурі. З розвитком мистецтва релігійні функції перейшли в естетичні, і аура почала відповідати естетичній унікальності – прекрасному та геніальному. Розвиток технології унеможливив естетичне ставлення до твору мистецтва, який утратив свої містичні якості. Позбувшись автентичності, твір мистецтва також і перестав бути маніфестацією генія; 3) «Шарль Бодлер: поет за доби пізнього капіталізму» (1937–1939 рр.). У цій книжці розвинено тему зв'язку занепаду аури з технічним розвитком, але додано контекст втрати «досвіду» та занепаду розповіді. Введено новий опис аури як відчуття погляду, спрямованого у відповідь (цей погляд не повертається об'єктивом фотоапарата) [10]; та у 4) «Праці про пасажі», де запроваджено розрізнення аури і сліду.

Отже, хоча із самого початку поняття аури піддавалось критиці і не було повністю розроблене, у своїх найголовніших працях автор знову і знову повертається до нього. Для того, щоб зрозуміти силу впливу цього поняття, слід вказати на кілька джерел його походження.

А) Слово «Аура» походить від грецького *αῦρα* через посередництво латини; в цих мовах воно означає «бриз, вітерець» (саме в цьому значенні його вживає Арістотель) [11], а в латинській мові – ще й «привид» [12]. Згідно з німецьким етимологічним словником, це слово відоме в німецькій мові із XVI століття, запозичене з латини без зміни значення. Відомо, що в античній медицині поняття «аура» використовували для позначення стану, що передуює епілептичному нападу, потім його перейняли езотеричні течії. У «Кабалі» цим словом позначено атмосферу, яка оточує людину до Страшного Суду, потім – випромінювання від людини, яке можна сприймати. Із XIX століття слово «аура» стало філософським і психологічним терміном [13]. Крім того, у «Кабалі» існує поняття «руах» (іврит, семантично близьке до «аури»), що означає ту частину душі, яка відповідає за розрізнення добра і зла. Відомо, що Беньямін усе життя підтримував стосунки з дослідником юдейської містики Г. Шолемом і навіть отримував стипендію на вивчення івриту. Також йому закидають повне уподібнення до хасидських традицій (уявлення про історію). Зваживши на те, що Беньямін використовує різноманітну метафорику, щоб описати власне поняття аури (віддалені гори, тінь гілля, глибокі тіні фотографії з довгою витримкою, ритуали, спонтанні асоціації), можна сказати, що всі семантичні пласти слова «аура» він задіяв, формуючи власний концепт.

Отож, саме поняття аури має ауратичне, культове походження, яке автор, вирвавшись із пут традиції, намагається перетворити на критичне. Ми не можемо в даному випадку застосувати лінійну ідею секуляризації, на зразок долання астрології астрономією. Беньяміну тільки частково вдається позбутися архаїчного спадку, лінійна ж схема втрати аури у цьому випадку, здається, не діє. Навмисно чи ні, але автор залишає в цьому концепті діалектичний зв'язок магічного та раціонального.

Б) Беньямін намагається уточнити поняття аури, протиставляючи йому поняття сліду. Про це він говорить ще у листі до Адорно, відповідаючи на його критику: «поняття аури знайде свою філософську визначеність на противагу поняттю сліду» [14]. Поняття сліду мало зайняти місце методологічного центру в незавершеній праці про Бодлера. Саме у третій частині цієї книжки воно мало набути «несподіваного висвітлення» [15]. Проте найбільш довершене ви-

значення поняття «аури» та «сліду» ми знаходимо у «Праці про пасажі»: «Слід (*Spur*) – це явлення близькості (*Naehe*), яким далеким не був би предмет, який його за собою залишає. Аура – це явлення (*Erscheinung*) даліни (*der Ferne*), яким близьким не був би предмет, який її викликає. У сліді ми заволодіваємо річчю; в аурі – річ заволодіває нами» [16].

Спробуємо детальніше розглянути це визначення. Можливо, найзагадковіші терміни у наведених визначеннях – це «далина» та «близькість». Німецькою – це субстантивовані прикметники *die Naehe* та *die Ferne*. Сфера охоплення цих понять дуже широка: від буквальної даліни гір через соціальну недоступність священних зображень до естетичної «піднесеності» творів мистецтва; і у зворотному порядку – від «розчаклованості» авангардного мистецтва до буквальної близькості кафедрального собору, що із площі потрапляє нам до руки як фотокартка (приклади із «Твору мистецтва...»). Ця просторова метафорика дала підставу нам зробити певне припущення щодо етимології таких термінів. На нашу думку, ці субстантиви походять із теорій фізіології зорового сприйняття XIX ст. На думку Гельмгольца, око отримує здатність бачити просторову форму, вдаючись до тілесного контакту руки з предметом, його обмацування. Асоціативний процес призводить до створення цілісного образу предмета у просторі. Багато в чому на цих спостереженнях базуються ідеї, висловлені К. Фідлером та А. Гільдебрандом. Терміни, введені останнім, особливо важливі: «далевий образ» та «далевий погляд». Ці ідеї знайшли відгук в історико-мистецьких дослідженнях учених віденської школи, зокрема Алоїза Рігля. Його погляди полягали у розвитку мистецтва від гаптичного (дотикового або тактильного) до оптичного сприйняття [17].

Взаємозв'язок творчості Беньяміна та центральних методологічних питань історії мистецтва ніде так не помітний, як у його цікавленості ідеями Алоїза Рігля. Попри разючу методологічну подібність до Рігля – наприклад, зсув від індивідуального митця до колективних, анонімних творів, у важливості деталей, маргінальних феноменів, твору як культурного шифру, і так далі – це лише недавно помітили в англійській літературі [18] і, наскільки ми знаємо, лише одного разу в російськомовній.

Як пригадує Беньямін у своїй біографії, виданій посмертно, під час навчання на нього дуже вплинули твори, що частково далеко виходили за рамки вузької сфери тодішньої навчальної програми. Серед них він називає: «Пізньоримську мистецьку індустрію» Алоїза Рігля, «Віллу» Рудольфа Борхардта, працю Ернста Петцольда, у якій проаналізовано «Вино та хліб» Гельдерліна [19].

Найімовірніше, він ознайомився із цим твором Рігля («Пізньоримська мистецька індустрія», 1905 р.) до 1916 р. Це збігається із часом розчарування Беньяміна у вченні Вельфліна, чий лекції він відвідував у Мюнхені у 1915 р. На думку молодого вченого, Вельфлін не розумів справжньої суті мистецтва, він лише почувався морально зобов'язаним бачити його і використовує для цього засоби, що не мають до мистецтва жодного стосунку [20]. Але згадаймо, що Вельфлін і Рігль одночасно розробляли формалістський підхід до історії мистецтва. Мабуть, за того часу методологічна єдність так не кидалась в очі, і Беньямін, як і свого часу Панофський, зможе надавати перевагу Ріглеві, але не Вельфліну. Ризикнемо навіть сказати, що не сприймаючи поглядів Вельфліна, Беньямін відкидав у Ріглі формаліста й історичиста.

Реабілітація Ріглем пізньоримського ремесла слугувала аналогією до переоцінки Беньяміном попередньо зневажаного жанру німецької трагічної драми XVII ст. Обидва проекти стосуються періодів, естетика яких порушувала фундаментальні засади (краса та вітальність) класичної філософії мистецтва. Насправді Рігль і далі впливав на творчість Беньяміна, як свідчить стаття 1929 року «Книжки, що залишились живими», у якій Беньямін зараховує «Пізньоримську мистецьку індустрію» Рігля до визначної четвірки теоретичних творів, серед яких є «Залізни структури» Альфреда Готтгольда Маєра (1907), «Зірка викуплення» Франца Розенцвейга (1921) та «Історія та класова свідомість» Дьордя Лукача (1923). Про згадану книжку Рігля Беньямін у цій статті пише: «Це епохальний твір, у якому пророчим чином відкривається зміст експресіонізму (що з'явився через двадцять років) у пам'ятках постімперського періоду. У ній піддано критиці теорію “періодів занепаду”, а в тому, що зазвичай називають “впаданням у варварство”, відкривається новий просторовий досвід і нова мистецька воля (*Kunstwollen*). Ця книжка – переконливе свідчення того, що кожне велике наукове відкриття – результат еволюції в методології, навіть якщо воно не претендує на це. Дійсно, жодна з книг, що вийшли за останні чотири десятиліття, не мала такого міцного та методологічного успіху» [21]. Це не тільки данина дослідницькому таланту віденського вченого, а й декларація солідарності з його методологічними принципами, принаймні, тими, які Беньямін вважав ключовими у творчості Рігля: взаємозв'язок минулого та сучасності, відкидання «універсальної історії», увага до сингулярного досліду сприйняття кожної доби. Протягом усього творчого життя дослідник визнавав, що багато в чому завдячує Ріглю в розробці методології своїх праць: «Програмна мета моїх робіт

була пов'язана з наміром сприяти інтеграційному процесу в науці, що все більше відмовляється від жорсткого розмежування дисциплін, характерного для наукової думки попереднього століття – сприяти шляхом аналізу творів мистецтва, що відкриває в них інтегративне вираження релігійних, метафізичних, політичних, економічних тенденцій епохи, що не надаються до панівного обмеження в жодному конкретному напрямку. Ця спроба, яку здійснив у вже згаданому раніше «Походженні німецької драми», з одного боку, примикає до методологічних ідей Алоїза Рігля та його вчення про мистецьку волю; з іншого – до сучасних зусиль Карла Шмітта, що здійснював у своїх працях аналогічну спробу інтеграції явищ, які тільки за зовнішніми ознаками постають як ізольовані одні від одних» [22].

В. П. Шестаков звертає увагу на те, що Беньямін використовує ріглевську термінологію та поняттєвий апарат [23] у статті «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» [24]. У цьому творі, написаному 1935 року, він розглядає нові умови функціонування та сприйняття мистецтва в період, коли починають домінувати технічні засоби тиражування, такі, наприклад, як фотографія та кінематограф. Це, на думку Беньяміна, призводить до нових типів сприйняття, для яких характерна втрата аури, шокування, бажання публіки спробувати, відчутти художній об'єкт на дотик. На зміну старим культовим цінностям приходять нові типи художніх реакцій на художній твір і споживання. Беньямін звертає увагу на те, що протягом значних історичних часових проміжків разом із загальним стилем життя людської спільноти змінюється також і чуттєве сприйняття людини. Спосіб організації чуттєвого сприйняття людини – засоби, якими воно забезпечується, – зумовлені не стільки природними, стільки історичними факторами. Таким чином, Беньямін адаптує ідеї Рігля, пристосовуючи їх до аналізу масової культури, що, як відомо, була головним предметом аналізу представників Франкфуртської школи.

Дослідник вважає, що епоха великого переселення народів, за якої виникла пізньоримська мистецька індустрія, предмет зацікавлення Рігля та мініатюри «Книги Буття» (середньовічна пам'ятка, що збереглась у Відні та стала об'єктом вивчення Франца Вікгофа) породила не тільки інше, ніж за античності, мистецтво, а й інше сприйняття. Ученим віденської школи Ріглю та Вікгофу, що «зрушили велета класичної традиції, під якою було поховане це мистецтво», вперше спало на думку відтворити за ним структуру сприйняття того часу. Яким би великим не було значення цих досліджень, Беньямін стверджує, що їх обмеженість полягала в тому, що вчені вважали достатнім виявити формальні риси, харак-

терні для сприйняття за пізньоримської епохи. Вони не намагались, – і, мабуть, відзначає дослідник, не могли вважати це можливим, – показати суспільні перетворення, що знайшли вираження в цій зміні сприйняття. Що стосується сучасності, то тут умови для подібного відкриття більш сприятливі. Із цього дослідник робить висновок, що «якщо зміна способів сприйняття, свідками якої ми є, може бути зрозуміла як розпад аури, то існує можливість виявлення суспільних умов цього процесу» [25]. Зрозуміло, що тут Беньямін критикує саме формалістичний підхід, який його непокоїть у Вельфліна та Рігля, та пропонує, згідно зі своїми марксистськими вподобаннями, шукати зв'язки із суспільними та економічними процесами. «Мистецький твір...» демонструє зміну перцепції на тлі суспільних процесів капіталізму межі століть, привертаючи увагу до посилення ролі мас і масового виробництва. Цей тип дослідження вчений розвиватиме впродовж усього «паризького періоду» та досягне він кульмінації у «Проекті пасажів». Та за свій дослідницький шлях Беньямін зазнав чимало критики від своїх соратників із Франкфуртського інституту, які звинувачували його в занадто великій увазі до надбудови та у браку діалектики.

У «Мистецькому творі...» В. Беньямін у новій формі розглядає зміну художньої типології, що аналогічна антитезі Рігля стосовно оптичного та гаптичного типу сприйняття. Нагадаємо, що дослідник часто звертається до цих понять у своїх працях. Так, цитуючи зауваження Дюамеля про те, що глядач уже не може думати про те, про що хоче, що рухомі образи посіли місце думок, Беньямін говорить про шоківий ефект кіно [26]. Кіно не запрошує до медитацій, викликаючи вільний потік асоціацій. Можна навіть сказати, що дадаїсти намагались засобами «класичних» мистецтв досягнути того, що є суттю кінематографії: зі звабливого блиску мистецтво перетворюється на снаряд. Саме для визначення такого ефекту Беньямін використовує метафору «тактильний»: твір мистецтва набув тактильності, близькості до тіла. В іншому місці дослідник застосовує власне пару «оптичне-тактильне», засадничу для Рігля. Тут ідеться про «неуважність» публіки щодо кінематографа. Для нього ця «неуважність» відіграє прогресивну роль. Така форма сприйняття асоціюється з тактильною рецепцією архітектури, яка є рецепцією використання. Протилежна форма, оптичне сприйняття, базується на звичці, ритуалі, і сприяє «канонізації» твору. На думку Беньяміна, в період історичних змін згубно користуватись оптичним сприйняттям, а отже, «медитацією». Пристосування потребує тактильного сприйняття, і фільм постає «школою» такої перцепції [27].

Отож, стає зрозуміло, настільки різноманітні інтелектуальні потоки поєдналися у понятті аури, одному з центральних у творчості Беняміна. З одного боку, містичні та релігійні конотації, успадковані з античності та юдейської традиції; з іншого – мистецтвознавча і соціально-критична наука XIX ст. У цьому понятті, як у певній монаді, відображена як фрагментарність соціального

та інтелектуального оточення В. Беняміна, так і фрагментарність його письма. Лише як сюрреалістичну сцену можна уявити, скажімо, Адорно, Брехта та Шолема, які зібрались за одним столом для мирної дискусії, над ними з цікавістю схилюлись Арагон і Бретон, а Вінекен затримався біля дверей; усі вони зібрались для обговорення книжки Е. Блоха «Дух утопії» [28].

1. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман. – СПб. : Наука, 2001. – 264 с.
2. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – М. : Республика, 2001. – С. 84.
3. Там само. – С. 443.
4. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / Ж. Рансьер. – СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. – 264 с.
5. Там само. – С. 22–23 (примітка).
6. Там само. – С. 33.
7. Мареев С. Н. Философия XX века : учебное пособие для высшей школы [Электронный ресурс] / С. Н. Мареев, Е. В. Мареев, В. Г. Арсланов. – М. : Академический проект, 2001. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Mareev/_12.php – Назва з екрана.
8. Йдеться про «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» (Бенямін В. Вибране / Вальтер Бенямін. – Львів : Літопис, 2002. – С. 54–91).
9. Цит. за: Ferris D. The Cambridge Introduction to Walter Benjamin / D. Ferris. – N. Y. : Cambridge University Press, 2008. – P. 89. – У російському перекладі у відповідному місці слова «аура» немає.
10. Бенямін В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма / В. Бенямин // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – СПб. : Симпозиум, 2004. – С. 224.
11. Подальша етимологія не зовсім зрозуміла. Див.: Chantraine P. Dictionnaire étimologique de la langue grecque / P. Chantraine. – Paris, 1968. – Т. I. – P. 142.
12. Згідно зі словником Дворецького (Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь / И. Х. Дворецкий. – М. : Русский язык-Медиа, 2005. – Стаття «Aura»).
13. Kluge Etymologisches Woerterbuch der deutschen Sprache. – Berlin : De Gruyter, 2002.
14. Цит. за: Ferris D. The Cambridge Introduction to Walter Benjamin / D. Ferris. – N. Y. : Cambridge University Press, 2008. – P. 126.
15. Цю заплановану третю частину, присвячену товарів як предмету поезії, не було написано.
16. Benjamin W. The Arcades Project / W. Benjamin. – Cambridge : Harvard University Press, 2002. – P. 447. Це визначення подано в розділі «Фланер», у якому розвинено численні теми, започатковані у праці про Бодлера. У розділі «Колекціонер» зроблено протиставлення цих двох «концептуальних персонажів». Фланер співвідноситься з колекціонером як оптичне з тактильним, як охопленість з володінням, як, зрештою, аура зі слідом. Тоді як останнім втіленням фланера є sandwich-man, колекціонер чинить спротив комодифікації, він відновлює людські стосунки з речами, вирваними з потоків обміну.
17. Твори цього дослідника мало відомі в Україні, де він провів дитинство в Заблотові, навчаючись у Коломії та Станіславі. Не набагато вони відоміші і в англomовному світі. Загальний виклад історико-мистецьких поглядів Рігеля можна знайти у виданні: Арсланов В. Г. История западного искусствoведения XX века / В. Г. Арсланов. – М. : Академический проект, 2003. – С. 56–105. Там також подано детальний опис поглядів Гільдебранда та Фідлера.
18. Levin, T. Walter Benjamin and the Theory of Art History / T. Levin // October. – 1988. – №. 47. – P. 80.
19. Бенямин В. Маски времени : Эссе о культуре и литературе / В. Бенямин. – СПб. : Симпозиум, 2004. – С. 15.
20. Levin, T. Walter Benjamin and the Theory of Art History / T. Levin // October. – 1988. – №. 47. – P. 79.
21. Шестаков В. П. История истории искусств / В. П. Шестаков. – М. : ЛКИ, 2008. – С. 323 (наведена у статті: Walter Benjamin reading Alois Riegl / G. Peaker // Framing formalism Riegl's Work. – Amsterdam, 2001. – P. 293).
22. Бенямин В. Маски времени : Эссе о культуре и литературе / В. Бенямин. – СПб. : Симпозиум, 2004. – С. 17.
23. Шестаков В. П. История истории искусств / В. П. Шестаков. – М. : ЛКИ, 2008. – С. 233.
24. Бенямин В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / В. Бенямин // Вибране. – Львів : Літопис, 2002. – С. 53–91.
25. Там само.
26. Там само. – С. 76.
27. «Ще більше: долання перешкод у стані неухважності доводить, що розв'язання цих завдань стає звичкою. Неухважність, якою її подає мистецтво, приховано контролює, яке широке коло завдань аперцепції стане розв'язуваним» (Бенямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / В. Бенямин // Вибране. – Львів : Літопис, 2002. – С. 77–78). Варто звернути увагу, що формування образу, сприйняття тут описано термінами руху, використання архітектури, то приводить нас до витоків поняття тактильного у теоріях сприйняття XIX ст.
28. За цю чудову сценку треба бути вдячним Ю. Габермасу (Habermas J. Walter Benjamin : Consciousness-Raising or Rescuing Critique / J. Habermas // Philosophical-political profiles. – MIT Press, 1983. – P. 130).

V. Artiukh

CONCERNING SEVERAL SOURCES OF THE CONCEPT OF «AURA» WITHIN THE THOUGHT OF WALTER BENJAMIN

Using a conceptual-historical approach the author investigates a concept of «aura» characteristic for the thought of Walter Benjamin. After discussing contemporary scholars dealing with this concept, the author underlines contradictions inherent to «aura». In order to clarify those contradictions linguistic and conceptual sources of «aura» are traced. A hypothesis is advanced that time-space metaphors associated with this concept stems from theories of visual perception of XIX c., in particular those of Alois Riegl.

Keywords: W. Benjamin, aura, history of ideas, art history, mysticism, theory of visual perception.