

ПОНЯТИЯ ПРЕКРАСНОГО И ВОЗВЫШЕННОГО В ЭСТЕТИКЕ АТМОСФЕР Г. БЕМЕ

Любовь Яковлева

Любовь Юрьевна Яковлева — кандидат философских наук, сотрудник Центра Медиафилософии Санкт-Петербургского государственного университета, Россия.

E-mail: jakovleva.ljubov@yandex.ru

В статье рассматриваются понятия прекрасного и возвышенного в интерпретации немецкого философа Г. Беме. Цель данной работы — представить прекрасное и возвышенное в контексте эстетики атмосфер Г. Беме. Г. Беме переосмысляет прекрасное и возвышенное в эстетике И. Канта как атмосферы. В первую очередь представлена интерпретация Г. Беме «Критики способности суждения». Затем раскрывается понятие атмосферы на основе понятий восприятия, телесности, расположения, экстазов, священного и ауры. В центре эстетики Беме находится понятие восприятия. В статье проводится сравнение данного понятия в феноменологии М. Мерло-Понти и Беме. Подчеркивается значимость телесности как условия восприятия атмосферы. Атмосфера описывается как пространство настроения или расположения. Проводится параллель между понятием расположения М. Хайдеггера и Г. Беме. Данный феномен позволяет раскрыть несубъективный статус атмосферы. Атмосфера как расположение и настроение пространства становится промежуточным качеством среды. Раскрывается понятие экстазов вещей, которые участвуют в создании атмосферы. Представлена интерпретация атмосферы возвышенного в пространстве храма, проанализирована экстатическая структура феноменов света и тишины в пространстве храма. В последней главе раскрывается значение силы и воздействия атмосферы. Выявлена связь между понятием нуминозного как опыта конечности экзистенции и силой атмосферы возвышенного,

подчеркивается элемент власти в феномене ауры В. Бенямина и в эстетике возвышенного Ф. Лиотара. Делается вывод об актуальности и значимости понимания прекрасного и возвышенного как атмосфер для проблем восприятия и чувственности в современной эстетике.

Ключевые слова: возвышенное, прекрасное, атмосфера, восприятие, расположение, телесность, экстазы, священное

THE CONCEPTS OF THE BEAUTIFUL AND THE SUBLIME IN THE AESTHETICS OF THE ATMOSPHERES OF G. BÖHME

Liubov Iakovleva

PhD in Philosophy, member of Center of Mediafilosophy at St. Petersburg State University, Russia.

E-mail: jakovleva.ljubov@yandex.ru

The article deals with the concepts of the beautiful and the sublime in the interpretation of the German philosopher G. Boehme. The aim of this work is to present the beautiful and the sublime in the context of the aesthetics of atmosphere G. Böhme. G. Böhme reinterprets the beautiful and the sublime in the aesthetics of I. Kant as an atmosphere. First, the interpretation of G. Böhme "Critique of Judgment" is presented. Then the concept of atmosphere is revealed on the basis of concepts: perception, corporeality, Befindlichkeit, ecstasy, the sacred and aura. At the center of Boehme's aesthetics is the concept of perception. The article compares this concept in the phenomenology of M. Merleau-Ponty and Böhme. The importance of corporeality as a condition for the perception of the atmosphere is emphasized. The atmosphere is described as a space of mood or Befindlichkeit. A parallel is drawn between the concept of Befindlichkeit of M. Heidegger and G. Böhme. This phenomenon makes it possible to reveal the non-subjective status of the atmosphere. Atmosphere as disposition and mood becomes an intermediate quality of the environment. The concept of ecstasy of things that are involved in creating the atmosphere is revealed. The interpretation of the atmosphere of the sublime in spatial space is presented, the structure of the phenomena of light and silence in the space of the temple is analyzed. The last chapter reveals the meaning of the force and influence of the atmosphere. The connection between the concept of numinous (R. Otto) as an experience of finiteness of existence and the atmosphere of a sublime, intensified element of power in the phenomenon of W. Benjamin's aura and in the aesthetics of F. Lyotard is revealed. The conclusion is made about the relevance of understanding the beautiful and sublime as atmospheric space for the problems of perception and sensuality in modern aesthetics.

Keywords: sublime, beauty, atmosphere, perception, Befindlichkeit, corporeality, ecstasy, sacred

Введение

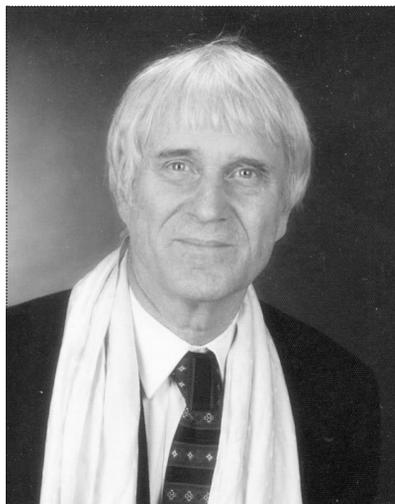
С именем немецкого философа Гернота Беме связано, прежде всего, переосмысление феномена *атмосферы* в дискурсе современной эстетики. Эстетика атмосфер ставит своей целью определить метод, выработать язык описания и интерпретации неустойчивых, неопределенных состояний и настроений пространства. Эстетика атмосфер предлагает не только расширение проблемного поля эстетики, рефлексия всего диапазона чувственности с акцентом на проблематике телесности, но и стремится представить классические эстетические категории в новом свете. Так, категории прекрасного и возвышенного — центральные понятия эстетики И. Канта — становятся не только категориями эстетической способности суждения, но видами атмосфер. Прекрасное и возвышенное могут быть даны нам как атмосферы — анализу и интерпретации данного тезиса Г. Беме будет посвящена предлагаемая работа. В первую очередь мы обратимся к прочтению Г. Беме «Критики способности суждения», затем будет представлено обоснование возможности такой интерпретации кантовских категорий в контексте эстетики атмосфер.

Для раскрытия понимания прекрасного и возвышенного Г. Беме изберем в качестве отправного пункта цитату И. Канта, которая поможет нам в дальнейшем прояснить центральные акценты в проблематизации атмосфер:

Не существует эмпирического доказательства, которое могло бы принудить кого-нибудь принять определенное суждение вкуса...еще в меньшей степени может априорное доказательство определить по установленным правилам суждение о красоте... По-видимому, это обстоятельство послужило одной из главных причин того, что способность эстетического суждения получила наименование вкуса. Ведь если кто-либо перечислит мне все ингредиенты блюда и скажет о каждом из них, что он мне обычно приятен... — я остаюсь глух ко всем этим доводам, пробую приготовленное блюдо моим языком и моим небом и, основываясь на этом (а не на всеобщих принципах), выношу свое суждение. (Kant, 1994, 125)

Несмотря на то, что в данном отрывке речь скорее идет о приятном, Кант затрагивает существенное определение способности суждения, которое является свободным актом —

ведь никакие доводы эмпирического характера или априорные условия не могут заставить признать меня блюдо приятным. Хотя абсурдность вынесения суждения о приятности блюда на основе существующих норм более явна, чем в случае с прекрасным или возвышенным, тем не менее, выявляются общие для всех эстетических суждений условия: не существует заданных правил, по которым я называю нечто прекрасным или возвышенным; любое суждение



о вкусе есть суждение о моем собственном вкусе — то есть о субъекте. Итак, Беме подчеркивает в чтении Канта, что речь идет о моем состоянии, на основании которого я выношу суждение, поэтому при вынесении суждения о чем-то прекрасном мы, в строгом смысле слова, утверждаем следующее: «X является прекрасным» означает «я воспринимаю себя прекрасным (перед лицом X)» (Vöhme, 1995, 102). В суждении о прекрасном, таким образом, мы выносим суждение относительно состояния субъекта, его «душевного состояния при свободной игре воображения и рассудка» (Kant, 1994, 55).

Данное дополнение Беме о восприятии своего состояния «перед лицом этого X», то есть по отношению к X, становится решающим для Беме: удовольствие испытывается от прекрасного, но явление прекрасного невозможно, если нет *отношения* того, кто воспринимает к тому, что воспринимается. При этом отношение не является для Беме некой познавательной способностью субъекта, но скорее обладает онтологическим статусом.

Для пояснения значимости данного момента Беме подчеркивает различие между эстетическим и логическим суждением о прекрасном. Так, в § 8 «Критики способности суждения» Кант подчеркивает: «я называю в суждении вкуса розу, на которую я смотрю, прекрасной; суждение, которое возникает посредством сравнения многих роз и гласит: розы вообще

прекрасны — уже не только эстетическое, а основанное на эстетическом суждении логическое суждение» (Kant, 1994, 52). Розы вообще прекрасны — суждение логическое, где прекрасный — предикат, приписываемый объекту. В отличие от логического суждения суждение вкуса свидетельствует о единичном событии, то есть о моем отношении к данному, конкретному, единичному объекту. Как и в примере с блюдом, акт вынесения суждения «нечто прекрасно» или «возвышенно» становится результатом единичного взаимодействия, то есть неповторимого отношения, воздействия и реакции субъекта на данное воздействие. Неопределенность прекрасного и тем более возвышенного заложена, следовательно, не в категории свободной игры познавательных способностей субъекта, а в категории *отношения* субъекта и воздействующего на него объекта. Критикуя Канта, Беме полагает:

Кант остается в достаточной мере под чарами традиционной метафизики, а именно онтологии субстанции, он не может постичь отношение как таковое, но должен приписывать содержание отношения его компонентам... поскольку он не может локализовать основу отношения в объекте, он ищет ее в воспринимающем субъекте. (Vöhme, 1995, 103)

В проблематизации категории отношения Беме стремится, во-первых, уйти от классической оппозиции субъекта и объекта, во-вторых, сместить акцент с анализа *суждения* о прекрасном и возвышенном на описание условий *восприятия* прекрасного и возвышенного. Для того чтобы проследить данный переход в работах Беме, обратим внимание на значимость еще одного понятия «Критики способности суждения», переосмысление которого позволит выстроить мост между прекрасным и возвышенным как категориями суждения субъекта и как категориями восприятия атмосфер. Данным понятием выступает «настроенность» (*Stimmung, Gestimmtheit*). Когда Кант говорит о возвышенном и прекрасном, то нередко он подчеркивает особую *настроенность* души: «Таким образом, возвышенным следует называть не объект, а духовную настроенность, вызванную неким представлением, занимающим рефлектирующую способность суждения» (Kant, 1994, 88). Иными словами, именно «душа чувствует себя возвысив-

шейся в собственном суждении» (Kant, 1994, 94). В таком же ключе можно трактовать и прекрасное как особую настроенность спокойствия: «тогда как вкус к прекрасному предполагает и сохраняет душу в состоянии спокойного созерцания» (Kant, 1994, 96). Следовательно, спокойное созерцание прекрасного и настроение возвышения сопровождают игру познавательных способностей субъекта. Однако для Беме такая настроенность предполагает существенную характеристику не внутреннего состояния и способностей субъекта, на основе которых он затем выносит суждение, но самого отношения, которое не может быть сведено ни к внешним качествам среды или объектов, ни к внутреннему пространству субъекта. В этом смысле, для автора эстетики атмосфер значимой становится настроенность пространства отношения — ни внутреннего, ни внешнего, но промежуточного. Задача осмысления прекрасного и возвышенного как таких промежуточных состояний, настроений пространства становится осуществимой в рамках эстетики феномена атмосфер.

1. Атмосфера и восприятие

Приведем одно из определений атмосферы Беме: «Атмосферы — это настроенные пространства... мы испытываем их, когда в них входим, и мы узнаем их свойства по тому, как они изменяют наше расположение» (Böhme, 2013, 16). Данное определение атмосферы предполагает особое понимание задач эстетики, понятой как *Asthetik*, как науки о восприятии. Если Кант предлагает рассматривать прекрасное и возвышенное исходя из анализа игры наших познавательных способностей, на основе которых субъект выносит суждение, то задачей Беме является описание восприятия атмосферы прекрасного и возвышенного. Несмотря на то, что Беме в своих работах, посвященных эстетике атмосферы, не предпринимает обстоятельной аналитики понятия восприятия, мы попробуем реконструировать те значения, которые необходимы для осмысления восприятия атмосферы. Принимая во внимание то, что большую часть своих центральных концепций в отношении понятия атмосфер Беме развивает на основе философии Г. Шмитца, мы укажем на ряд моментов в его понимании

восприятия, которые берут свое начало еще в феноменологии восприятия М. Мерло-Понти. Так, Беме определяет восприятие «...в качестве телесного присутствия» (Böhme, 2001, 31), дополняя следующим описанием: «Восприятие, таким образом, следует понимать как расположенность в смысле особого чувства окружения, в котором мы располагаемся» (Böhme, 2001, 31).

Понимание расположенности исходя из телесного существования коррелирует во многом с описанием восприятия как особой способности телесного присутствия экзистенции в мире. В «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти, отказываясь признавать ощущение в качестве первичного отношения к миру, раскрывает изначальность восприятия, понятого в качестве способности тела к схватыванию объектов, смысла и мира. Посредством тела реализуется важнейшая для Мерло-Понти пара категорий «фон-фигура», которая задает первичную модель схватывания мира — возможность иметь дело с чем-то определенным только на фоне пространства, ускользающего на периферию нашего внимания. Восприятие в этом отношении рассматривается в качестве возможности тела, которое одновременно включает способность не-восприятия, не-схватывания каких-либо граней мира. Поэтому нечто может быть воспринято только в отношении, в различии, на фоне чего-то иного. При этом, подобное «схватывание» (или упущение) не ограничивается непосредственным взаимодействием с объектами, но предполагает возможность тела выходить за собственные границы, продолжать себя в воображаемом пространстве. Продолжение тела, его выход в иные пространства смысла усматриваются в самом движении как некой «двигательной интенциональности» (Merleau-Ponty, 1999, 152). «Абстрактное движение прорывает внутри заполненного мира, в котором разворачивалось конкретное движение, некую зону рефлексии и субъективности, оно наслаивает на физическое пространство пространство виртуальное...» (Merleau-Ponty, 1999, 153). Соответственно, Мерло-Понти использует аналогию «слоя», который не укоренен в некотором внутреннем пространстве субъекта, но формируется, «наслаиваясь» на пространство непосредственно данного. Благодаря способности к «расслаиванию» телесность становится для нас перво-

различителем внутреннего и внешнего, верха и низа, видимого и невидимого. Различать мы учимся благодаря телесности, но и собранность мира как мира задана нам через телесность, которая как бы вплетена во всегда уже заданную плотность ткани мира.

Укорененность восприятия в телесности характеризует и понимание восприятия Г. Беме. Немецкий философ раскрывает эстетику как *Aisthetik*, которая посредством понятия восприятия стремится мыслить телесность в качестве необходимого условия для описания любого эстетического феномена. Так, атмосфера возвышенного дается через восприятие различия фигуры и фона, которое может быть выявлено и в его описании пространства кельнского собора. Тишина, которая заполняет собой все внутреннее пространство собора, представляет собой не просто беззвучие, но являет себя в качестве оглушающей тишины. Тишина приобретает значимость благодаря восприятию различия: различия «фона» шума города и «фигуры» — самой тишины. Она становится заметной в собственной явленности, становится проблемой для эстетики, понимаемой в качестве *Aisthetik*, придающей первостепенное значение способу восприятия явления.

Однако недостаточно указать лишь на значимость, выделенность явления на фоне иных явлений, но следует постоянно удерживать в ходе описания принадлежность данного восприятия телесному измерению, которое отчасти обуславливает возможность явления контраста, диалога, взаимодействия различных уровней чувственного. Именно поэтому Беме для пояснения возможности засвидетельствования атмосферы возвышенного в храмовом пространстве вводит еще более значимый контраст: контраст звука шагов человека, входящего в храм, и тишины зала. Так атмосфера возвышенного заявляет о себе в различии неизмеримости и величия оглушающей тишины и ограниченности звука шагов как свидетельства конечности телесного измерения субъекта восприятия. Неизмеримость тишины, данной мне одновременно со звуком шагов, представляет собой неестественную форму данности храмового пространства: явленность безграничной тишины вступает в диалог с явлением конечности мне моего тела.

2. Атмосфера как расположение (*Befindlichkeit*)

Поскольку в восприятии атмосферы речь идет не о восприятии объектов, но о восприятии пространства расположения, следует прояснить тот ряд значений, который Г. Беме вкладывает в данный термин. В своем понимании «расположения» Беме близок его истолкованию в «Бытии и времени» М. Хайдеггера: «То, что мы онтологически помечаем титулом расположение, онтически есть самое знакомое и обыденное: настроение, настроенность» (Heidegger, 2006, 134). Атмосферы представляют собой пространства настроения — тоска от света заката, приподнятое настроение праздника, возвышенное настроение от звуков органа, заполняющего залы капеллы — все эти примеры свидетельствуют о близости атмосферы и настроения, в котором находится воспринимающий то или иное пространство или ситуацию. Для понимания расположения (настроения) и атмосфер особое значение имеет переосмысление их «топологии». Их нельзя закрепить за каким-то внутренним, психическим миром субъекта:

Настроение настаивает. Оно не приходит ни «извне» ни «изнутри», но вырастает как способ бытия-в-мире из него самого. Тем самым, однако, через негативное отграничение расположения от рефлексирующего постижения «внутреннего» мы приходим к позитивному проникновению в его размыкающий характер. (Heidegger, 2006, 137)

Настроение невозможно понять, если опираться на модель проекции внутренних состояний вовне, поскольку нередко мы застаем те или иные настроения пространства, которые невозможно привязать к какому-то источнику — внутреннему или внешнему. Соответственно, настроение, понятое как расположение — фундаментальный способ присутствия в мире, заявляющий о себе через отношение, «разомкнутость». Возвышенное и прекрасное также могут рассматриваться как особые модусы настроения, но не настроенности души субъекта, а «настроенности на...». Данная формулировка Хайдеггера, указывающая на моменты открытости, разомкнутости и затронутости, которые позволяют осуществлять более глубокий анализ настроения, особо ценны для осмысления атмосферы. Мы говорили, что Беме, отказываясь от кантовского понимания настроен-

ности души в описании прекрасного и возвышенного, делает акцент на отношении воспринимающего и внешних ему вещей, событий, объектов. Именно из этого отношения, которое может быть также описано как открытость и задетость, формируется настроение, которое заполняет все пространство, развертывающееся в событии восприятия. Атмосферы, следовательно, суть настроения пространства, то есть со-настроенности воспринимающего и воспринимаемого. В такой со-настроенности Беме стремится удерживать напряжение двух полюсов — по направлению к вещам и по направлению к расположению самого субъекта, который не может быть устранен из процесса проявления атмосферы. Мы видели, как в соборе возвышенное рождается из контрастов всепоглощающей тишины и несравнимого с ней звука шагов, раскрывающих конечность отдельного единичного восприятия, которое одновременно включено, явлено в процесс проявления возвышенной атмосферы. В отличие от возвышенного, прекрасное как атмосфера в такой же степени рождается из восприятия, а значит и из телесной расположенности, которая может быть описана в качестве спокойной созерцательности, свидетельствующей не о категориях познавательной игры, а о настроении как состоянии пространства отношения.

На пути осмысления расположения, настроения и атмосферы следует упомянуть удачную метафору «находиться в определенном расположении духа», которая очень точно передает, с одной стороны, этот пространственный момент в состоянии настроения и, с другой стороны, указывает на само-обнаружение себя в этом пространстве — находить себя, находиться. При этом, безусловно, расположение духа не предполагает некоего внутреннего пространства, которое отделено от иного внешнего пространства. Напротив, как и у Мерло-Понти, атмосферы Беме рождаются в восприятии как телесном настроении — само тело, обладая способностью направления «на...» или «к...», открыто, выходит навстречу вещам и событиям. Однако не только восприятие устремляется к атмосфере, становясь настроенным на диапазон возвышенности пространства или на явление прекрасного, но и полюс вещественности обладает способностью воздействовать на воспринимающего. Так, для

создания атмосфер в архитектурном пространстве или в пространстве театра немаловажную роль играют такие элементы, как свет, звук, материал. Для того чтобы описать, как свет, звук и материал могут производить атмосферу и устремляться к восприятию субъекта, следует прояснить, какой статус имеют данные качества для эстетики Беме.

3. Экстазы вещей

В своих лекциях по эстетике Беме описывает способность вещей осуществлять «выход» по направлению к восприятию. Выход вещей он описывает термином «экстазы», которые обозначают для него способность вещей покидать границы собственного места. Здесь следует указать на использование данного понятия в онтологии М. Хайдеггера. Экстатичностью, с точки зрения М. Хайдеггера, обладает исключительно человекоразмерное сущее, поскольку коренится во временной структуре его экзистенции: «Временность есть исходное “вне-себя” по себе и для себя самого. Мы именуем, поэтому означенные феномены настоящего, бытности, актуальности экстазами временности... ее существо есть временение в единстве экстазов» (Heidegger, 2006, 328). В этом отношении Беме удерживает за экстазами лишь значение пребывания «вне себя», но не связывает его ни со структурой времени, ни с фигурой воспринимающего субъекта. Пребывание вне себя коренится для него скорее не во временной структуре человеческого бытия, но в самой плоскости взаимодействия и отношения между самими вещами или между вещами и нашим восприятием. Поэтому если для Хайдеггера оказывается невозможным допущение, что «стена способна встретиться для стула» (Heidegger, 2006, 55), то Беме исходит именно из этого допущения.

В качестве примеров экстазов вещей можно привести цвет, запах, голос, которые способствуют созданию атмосферы пространства или присутствия другого человека. Их главное отличие заключается в том, что они обладают «возможностью модифицировать все пространство» (Vöhme, 2017, 200, 139), то есть они не закреплены ни за данной вещью, ни за свойствами восприятия, но образуются на пересечении нашего восприятия и воздействия вещей на нас. Так, цвет перестает

рассматриваться как результат физиологического устройства нашего восприятия, но описывается через «сияние» цвета. Описание сияния цвета в эстетике требует соответственно описания «вещи в явлении» (Böhme, 2001, 141), или феномена вещи, понимаемой через экстатичность ее бытия, выходящего за границы определенного места. Так свечение цвета и его выход к цветам теплых, но более глубоких тонов захватывает помещение и затрагивает вместе с тем и нас самих. В результате свечения, игры цветов и нашей способности быть затронутыми такой игрой образуется атмосфера уюта, не существующего вне воспринимающего его человека, но и не рождающегося как результат внутренних механизмов восприятия.

Экстаз или выход вещей, материалов, мест за собственное место и одновременное сохранение этого места, описанное как «свечение» света, может быть продолжено в ряде других примеров как мощь здания, тяжеловесность конструкции, манящая сила аромата. Все эти примеры еще не описывают саму атмосферу, но показывают условия ее формирования со стороны вещей, которые раздваиваются или «мерцают», становясь экстатичными явлениями. Самопоказывание вещей, их раздвоенность на удержанное в себе место и явление, на внутреннюю сдержанность и экстатичность позволяет избежать равнозначности, безразличия вещей, мест и событий, которые показывают себя в качестве артикулированного пространства. Однако поскольку экстатичность описывается как отношение вещей и восприятия, артикуляция также осуществляется в процессе формирования этого отношения, а не в способностях воспринимающего субъекта. Такая сущностная черта явленного нам пространства как его артикулированность необходима для понимания эстетики Беме, поскольку она позволяет рассматривать процесс восприятия по аналогии с коммуникацией: вещи не просто «относятся» и выходят по отношению к нам, но выстраивают определенные отношения; они суть не просто явление, которое себя показывает, но они на нас воздействуют — казание себя становится касанием другого. Данные модусы «пассивности» чрезвычайно важны для понимания артикулированности ландшафта, зданий и вещей, которые обладают собственным голосом не по

аналогии с нашим голосом, но поскольку обладают возможностью говорить. В этой связи, для прояснения возможности вещей обращаться к нам в своем явлении, Беме использует концепцию «физиогномики» ландшафта. Отсылая к исследованиям Гете, он подчеркивает: «Но если он хочет проработать здесь характеристики пейзажа, его интересует не только воспроизведение видов, но и передача “впечатлений”, которые он испытал от этих видов» (Vöhme, 2001, 108). Речь в таком случае идет не о выраженности ландшафта, а о его способности создавать особое впечатление, воздействие, обращаться к нам.

Подобное понимание физиогномики и отказ от парадигмы выражения можно пояснить мыслью М. Мерло-Понти относительно романа и выражения в искусстве:

Роман, поэма, картина, музыкальная пьеса суть индивидуальности, то есть существа, в которых выражение нельзя отделить от выражаемого, смысл которых доступен лишь в непосредственном контакте с ними и которые *излучают* их значение вовне, не покидая своего временного и пространственного места. (Merlo-Ponty, 1999, 202)

Так цвет артикулируется, участвует в создании физиогномики пространства и общей атмосферы. Отношения цветов также могут создать холодную отчужденную атмосферу, поскольку существуют «холодные цвета», то есть они явлены как «холод», и этот холод одновременно затрагивает нас, порождая атмосферу отстраненности и отчуждения. Но холод не является эмпирически воспринимаемым, он схватывается как способ явленности материала или вещей, касающихся нас одной из своих граней, которые рождаются только как обращенные к нам и в этом событии обращенности к нашему восприятию только и существуют. Холод цвета не сводим ни к качествам вещи, ни какой-то определенной способности восприятия, но оформляется в их *отношении* к нам.

Исходя из вышеизложенного, раскроем процесс формирования возвышенного на примере храмового пространства, рассмотренного Г. Беме в его работе «Атмосфера и архитектура». Беме использует в качестве примера базилику Сен-Дени, но распространяет свои наблюдения на готические церкви

в целом, поскольку именно в храмовом пространстве атмосфера возвышенного может быть раскрыта с наибольшей ясностью. Свет и тишина становятся теми средствами, которые позволяют проявиться атмосфере. Атмосфера возвышенного в пространстве храма рождается во взаимодействии света и сумрака, тишины и звуков. Свет перестает быть средством, незримой средой, благодаря которой воспринимающий субъект осуществляет беспрепятственное движение в пространстве подручного. В храме свет утрачивает свое естественное «место» и назначение быть лишь проводником действия, но обретает интенсивность, зримость в диалоге с глубиной теней. Для того чтобы провести различие между светом как средством и светом как эстетическим явлением, формирующим атмосферу возвышенного, Беме описывает свет храма как «сияние». Благодаря архитектору свет, реализуя собственную экстатичность, перестает быть естественным средством, становясь сиянием. Такое сияние не замкнуто на себя, но существует во взаимодействии с темнотой глубины зала и теней, оставляемых сводами храма. Тени, обращенные к сиянию света, также отделяются от своего естественного места, устремляясь к сиянию, становятся «сумраком» (*Dämmerung*). Беме, проводя данное различие в восприятии чувственных характеристик пространства, подчеркивает, что сияние и сумрак, являются не качествами, но «экстазами». Благодаря введению структуры экстатичности как формы выхода свойств вещей вовне, как формы их открытости, мы можем раскрыть феномен атмосферы, к описанию которого мы не могли бы перейти, основываясь на понятии качеств вещей. Возможность восприятия атмосферы как промежуточного пространства отношения основана тем самым на способности самих вещей вступать в отношение друг с другом и с нашим восприятием благодаря своему «мерцающему», расслаивающемуся и экстатичному существованию. В данном отношении игра сумрака и сияния не дана восприятию непосредственно как некое «свойство», но представляет собой постоянно образующийся «слой» сияния и сумрака: «Характерно, что он [свет] появляется в темноте или на фоне темноты, и, кроме того, это видимость без источника» (Böhme, 2013, 144). Описание света «без

источника» предполагает возможность существования видимости сияния как лишенной какого-либо иного основания — мы не можем полностью свести сияние к некому свойству, акциденции, приписываемой субстанции. Однако она не является и предикатом судящего и воспринимающего субъекта. С одной стороны, для Беме сияние выступает *возможностью* самих вещей, а не способностью нашего восприятия. С другой стороны, поскольку речь идет о чистой видимости (Schein), мы не можем говорить о вещи как некоем фундаменте, из которого бы исходила эта способность к порождению видимости. Напротив, видимость порождается, становится, образуется как выхождение вещей навстречу восприятию, поэтому она немислима без того полюса, который может быть затронутым ее экстатичным присутствием. Сияние, таким образом, выходит по направлению к сумраку и по направлению к восприятию игры света и тени, реализуя себя как свершающееся событие, как чистую явленность без источника, без точки отсчета. Сияние, таким образом, участвует в создании атмосферы возвышенного, которая образуется благодаря экстатическому свойству света.

Атмосфера возвышенного становится формой расположенности воспринимающего субъекта, но характеризующей не столько его собственное состояние, сколько все воспринимаемое пространство в целом. Другое измерение архитектурного пространства, участвующего в создании атмосферы возвышенного — это тишина. Как сияние представляет форму явленности, экстатичности света, так и тишина храмового пространства отлична от беззвучия (Lautlosigkeit). Атмосферы тем самым отделяются от своего непосредственного источника. Однако это фундаментальное несовпадение света и сияния, беззвучия и тишины, звука шагов и конечности экзистенции не означает их присутствия в каком-то ином пространстве. Напротив, они формируются как особый «слой», который не порывает с плоскостью чувственного, но принадлежит ей, образуясь на ее поверхности.

Когда восприятие затронуто экстатичностью вещей, рождается общее поле настроенности, включающей и полюс самого воспринимающего, и полюс объектов. Такое общее

поле, среда или пространство со-настроенности сияния, тишины и восприятия получает характеристику возвышенной атмосферы, рождающейся в церковном, храмовом пространстве. Откуда возникает ощущение возвышения, если мы не можем довольствоваться кантовским объяснением возвышенного? Ведь согласно Канту, возвышенное представляет собой внутреннее пространство бесконечности в субъекте. Если конечные, но едва обозримые по размеру и силе величины природы или зданий затрагивают субъекта, то они выступают точкой отсчета, способом переоткрыть путь к внутренней бесконечности субъекта, испытывающего чувство собственного возвышения над необозримостью стихий. С точки зрения Беме, возвышенное воспринимается как атмосфера. Это предполагает необходимость сохранения напряжения между полюсом вещей и полюсом воспринимающего. На примере кельнского собора Беме показывает, что возвышение рождается из различия между бесконечностью, заложенной в самих вещах, и конечностью человеческого присутствия. Это приводит к необходимости мыслить нашу расположенность к атмосфере не только как характеристику экзистенциального измерения, но и его тесную связь с телесной укорененностью нашего восприятия. Так, тишина храма приобретает определенность благодаря диалогу или спору с шумом, доносящимся с улицы города. Однако экстатичность тишины предполагает ее взаимодействие не только с полюсом вещественности, но и с полюсом моего тела. Шум моих шагов в храме теряется в тишине его пространства, рождаясь в контрасте беззвучия и звука. При этом контраст показывает себя в качестве безграничности тишины и малости шагов. Атмосфера возвышенного, в таком случае, не является возвышением субъекта, но явлена как бесконечность внешнего, данного в ощущении различия — различия ограниченности тела и безграничности храмового пространства. Такая безграничность не заложена в самих вещах, но существует как событие встречи восприятия и внешних вещей. Затронутость звуком тишины в ее взаимодействии с внешним шумом и шумом шагов представляет собой общее пространство возвышенной расположенности.

4. Атмосфера и нуминозное

В тематизации затронутости атмосферой (Betroffensein) Беме подчеркивает момент пассивности воспринимающего субъекта, обнаруживающего себя в состоянии захваченности тем или иным состоянием пространства. Подобный момент «пассивности» в восприятии атмосфер позволяет обнаружить близость понятия атмосферы и понятия нуминозного Р. Отто. Итальянский философ Т. Грифферо, исследуя понятие атмосферы в философии Г. Шмитца, выделяет ряд свойств, общих для атмосфер и нуминозного. Приведем некоторые из них, наиболее важные для нашего исследования:

как и нуминозное, каждая атмосфера а) чем сильнее чувствуется, и как-то познается, тем менее лингвистически описуема; б) порождается, но не коммуницируется рациональным образом; в) вовлекает «чувствующее тело», вызывая последствия для физического тела (от нее «волосы дыбом», она заставляет «дрожать всем телом», «покрываться мурашками» и т. д.)... (Griffero, 2016, 244)

Все эти свойства могут быть обнаружены и в интерпретации атмосфер у Беме. Однако в отличие от таких атмосфер как холодная атмосфера, теплая и дружелюбная или же атмосфера уюта, в которых моменты силы и воздействия на телесное расположение едва уловимы, атмосфера возвышенного заявляет о себе в настроении потрясения. Атмосфера возвышенного, так же как и нуминозное, потрясает нас в форме властного воздействия, силы, захватывающей восприятие и все тело в целом. Данное описание свойственно, прежде всего, для описания возвышенного в его способности потрясать человека в его телесной расположенности. Здесь мы вновь обнаруживаем расхождение с кантовской трактовкой возвышенного. С одной стороны, именно понятия силы и власти суть первые определения чувства возвышенного. С другой стороны, сила и власть возникают изначально через ограниченность тела человека в сравнении с силами природы лишь опосредованно, но принадлежат внутреннему измерению субъекта. Напротив, Беме удерживает момент различия между телом воспринимающего и оказанного на него воздействия, что сближает его скорее с берковским пониманием

возвышенного как чувства, отмеченного печатью конечности жизни, содрогающейся перед лицом великого. Момент «подчинения» восприятия в его конечности величию возвышенного раскрывается в описании опыта нуминозного следующим образом: «...та “зависимость”, которая выражается в словах Авраама, есть зависимость не сделанного, но сотворенного. Это — бессилие перед лицом всемогущества, собственное ничтожество» (Otto, 2008, 34). Тем не менее, не следует понимать такое почти телесное содрогание как некое прямое действие атмосферы, как если бы мы могли связать опыт восприятия атмосферы с определенными качествами среды, с определенным состоянием тела, с определенными свойствами вещей. Напротив, возможность события атмосферы и ее восприятия никогда не может быть сведена к определенной аранжировке чувственных явлений. Несмотря на то, что архитектор, декоратор или дизайнер склонны к большей проницательности в создании атмосфер, то есть в создании того, как со-настроить вещи, среду и восприятие человека, они не могут свести явление атмосферы к артикулированным закономерностям чувственности. На это постоянно обращает внимание и Кант: нельзя заставить нас вынести суждение вкуса, почувствовать прекрасное или возвышенное. Поскольку, когда мы мыслим эти категории, мы должны заведомо исходить из их неопределенности, невозможности подчинить их нашей власти и артикулировать их в определенных психологических или иных константах. Такой подход к соотношению чувственного измерения вещей с их экстатическим выходом по направлению к нашему присутствию, к затрагиваемости телесного этим воздействием исходит из феноменологического ракурса: описать атмосферу означает представить феномен атмосферы, который не поддается описанию в терминах естественной установки с ее физиологическими коннотациями в понимании чувственных явлений и телесности восприятия. В этой связи Гриффоро подчеркивает: «понятие атмосферы, ...несомненно, связано с понятием божественного как нуминозного, но связано лишь в том смысле, что оно разделяет с божественным не столько его абсолютную необходимость, сколько его... невыводимость ни из каких прочих



Olafur Eliasson. The Weather Project, 2003

Источник: <https://www.flickr.com/photos/rogyrogy/2628944443/>

© 2003 Rory Hide [CC BY-SA 2.0 at (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/>)]

Интерьер базилики Сен-Дени
Источник: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SaintDenisInterior.jpg>

© 2005 Ben Jonson [CC BY-SA 3.0 at (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>)]



явлений» (Griffero, 2016, 245). Данная «невыводимость» заявляла о себе, когда мы говорили не только о самой атмосфере, но и об условиях ее восприятия. Так, в пространстве храма не свет взаимодействовал с темнотой, но сияние с сумраком. Свет, утрачивая свою прежнюю естественность и незримость, порывая с пространством повседневных явлений, становился экстазом света, сиянием. Экстатичность сияния достигалась благодаря его устремленности не к естественным едва заметным теням зала, но к ощутимой интенсивности глубины теней, оформившихся, воплотившихся в слое «сумрака». В такой же степени безграничность тишины — это неестественная форма беззвучия, которое предстает как плотность, как ощутимое присутствие тишины. Такая тишина устанавливает различие посреди порядка явлений, становясь экстатичным явлением. На фоне звона тишины мы распознаем звуки собственных шагов, которые не растворяются в ходе событий, но становятся ощутимым знаком нашей собственной конечности. Иными словами, чувственное дано нам как феномен, оно уже установило различие со своим источником, оно раздвоилось, и как дополнительный слой мерцающим образом затрагивает и потрясает восприятие.

Необходимость мыслить момент силы в восприятии атмосферы и связанного с ней чувства пассивности субъекта связывает ее с еще одним понятием, которому Беме придает особое значение — с понятием ауры В. Беньямина. Определяя ауру как «... уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был» (Benjamin, 1996, 24), Беньямин подчеркивает, что аура окружает восприятие искусства еще с тех пор, как оно непосредственно носило магическое значение: «Удаленность — противоположность близости. Далекое по своей сути — это недоступное. И в самом деле, недоступность представляет собой главное качество культового изображения...» (Benjamin, 1996, 26). Мы видим, как в ауре опосредованно через ее особую топологию дали-близости, то есть недоступности, которую мы ощущаем от восприятия произведения искусства, манифестируется особая сила, восходящая к ритуально-магической чувственности. Притягательность образа обладает собственной аурой и может позволить испытать

потрясение или ощущение силы от внутреннего запредельного пространства образа. Однако в отличие от Беньямина — провозвестника исчезновения ауры, Беме более широко трактует атмосферы, которые по-прежнему обладают «силой» воздействия, затрагивая нашу чувственность в любых пространствах жизненного мира. В этом пункте его акцент на чувстве внешней силы атмосфер как важнейшей способности чувственности подвергаться воздействию встраивается в контекст современного переосмысления возвышенного в рамках критики позиции субъекта. Так, в своем тексте “*Anima minima*” Ж.-Ф. Лиотар располагает в центре своей эстетики аниму, которая «...только аффектированной и существует. Ощущение, приятное или отвратительное, сообщает к тому же аниме, что ее не было бы вовсе... если бы ничто ее не затрагивало... Эта душа не затрагивает сама себя, ее трогает, аффектирует только другое, “извне”» (Lyotard, 2004, 93). Подобная затронутость интенсивностью звука, запаха или цвета, согласно Лиотару, была бы невозможной без иного, скрытого в чувственности негативного измерения анестезии. Последнее представляет из себя угрозу для анимы, которая тем самым, лишившись чувственности, существует, балансируя на грани исчезновения. Однако художественный жест преобразует цвет, звук, свет, оформляет экстазы вещей, вырывая их из угрожающей неразличности. Чувство возвышенного тем самым проявляет себя посредством ужаса перед абсолютной бесчувственностью и его облегчения благодаря оформленности и различности восприятия. Таким образом, затронутость мыслится одновременно с негативностью неопределенности, скрытой в художественном творении. Поскольку в чувстве возвышенного с наибольшей ясностью заявляет о себе пассивность, подверженность и смещенность позиции субъекта, чувство прекрасного теряет прежнюю значимость для эстетики. Однако для Беме возможность затронутости заложена в восприятии любой атмосферы, поэтому он не отдает предпочтение исключительно настроениям возвышенной атмосферы. Напротив, затронутость является также условием созерцательной настроенности на атмосферу прекрасного, которое в не меньшей степени скрывает в соб-

ственной явленности момент неопределенности. Как подчеркивает Беме: «поскольку мы сами являемся существами переходящими, мы обнаруживаем красоту в освещении видимостей, которые убеждают нас в нашем существовании» (Böhme, 2017, 128).

Заключение

Подводя итог исследования понятий прекрасного и возвышенного в текстах Г. Беме, мы убедились, что данные понятия могут быть пересмотрены в качестве видов атмосфер в современной эстетике. Рассмотрение прекрасного и возвышенного как атмосфер позволяет осуществить переход от эстетики способности суждения к эстетике восприятия; сместить акцент с познавательных способностей субъекта на его телесную расположенность. Тело становится необходимым условием в описании восприятия атмосфер: возвышенность атмосферы раскрывается на фоне конечности телесности, атмосфера прекрасного затрагивает спокойную и бездеятельную телесность воспринимающего. Тем не менее, расположение выводит нас за границы тела и позволяет быть открытым для настроений пространства, которые возможны благодаря отношению, взаимодействию вещей и восприятия. Так настроение утрачивает связь с психической деятельностью субъекта и становится состоянием самого пространства, формирующегося как событие диалога вещей и того, кто их воспринимает. Данное настроение, описанное как настроение пространства, как атмосфера, становится возможным благодаря экстатическому характеру самих вещей, то есть их способности расслаиваться, становиться явлением и одновременно скрывать беспредельное в толще собственного существования. Так отсутствие звука оборачивается звучащей тишиной, свет становится сиянием, и в этом становлении они участвуют в создании отношения: события явления атмосферы. Возвышенное и прекрасное раскрываются как настроения пространства, затрагивая или потрясая воспринимающего, увлекая его внимание по ту сторону явления и возможности их окончательной артикуляции в языке или художественном жесте.

REFERENCES

- Benjamin, W. (1996). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Rus. Ed. Moscow: Medium Publ. (In Russian)
- Böhme, G. (2013). *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag Publ.
- Böhme, G. (2001). *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhem Fink Verlag Publ.
- Böhme, G. (2017). On beauty. In J.-P. Thibaud (Eds.), *The Aesthetics of Atmospheres* (115-132). London and New York: Routledge Publ.
- Böhme, G. (1995). Kant's aesthetics: A new perspective. *Thesis Eleven*, 43(1), 100-119.
- Griffero, T. (2016). Who's afraid of atmospheres (and of their Authority)? *Fonar' Diogena: chelovek v mnogoobrazii praktik (Diogenes' lantern: a man in a variety of practices)*, 2 (2), 240-263. Rus. Ed. (In Russian)
- Heidegger, M. (2006). *Being and time*. Rus. Ed. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)
- Kant, I. (1994). *Critique of Judgment*. Rus. Ed. Moscow: Choro Publ. (In Russian)
- Lyotard, J.-F. (2004). Anima minima. In J. Ranciere & Lyotard, *The Aesthetic unconscious. Anima minima* (85-101). Rus. Ed. St.Petersburg: Machina Publ. (In Russian)
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Phenomenology of Perception*. Rus. Ed. St. Petersburg: Iuventa, Nauka Publ. (In Russian)
- Otto, R. (2008). *The Holy. About the irrational in the idea of the divine and its use with rational*. Rus. Ed. St. Petersburg: Publishing house of St. Petersburg university Publ. (In Russian)