

АТМОСФЕРА АРХИТЕКТУРНО-ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ В ЭСТЕТИКЕ ГЕРНОТА БЁМЕ

ЛЮБОВЬ ЯКОВЛЕВА

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

E-Mail: jakovleva.ljubov@yandex.ru

Предлагаемое исследование посвящено проблеме атмосферы в эстетике современного немецкого философа Гернота Бёме. Задача статьи заключается в анализе основных позиций Г. Бёме и рассмотрении эстетических аспектов архитектурно-городского пространства через призму идей немецкого философа. На основе герменевтического и компаративистского методов раскрывается значение центрального понятия атмосферы и его связи с концептом «расположение». Благодаря феномену атмосферы становится вновь актуальной проблема восприятия, определяющего интересы современной эстетики, понятой как «айстетика». В рамках проекта «Новой эстетики» Г. Бёме задается вопросом о значении настроений и чувств в пространствах, обращается к проблеме их описания. На основе феноменологии восприятия «атмосферы» раскрываются в качестве промежуточных пространств настроений. В статье демонстрируется переосмысление настроения у Бёме в контексте особой пространственности чувств в философии Г. Шмитца и понятия настроения в экзистенциальной аналитике М. Хайдеггера. Понятие атмосферы и расположения коррелируют с проблематикой телесности и пространства как условий чувственности. Поэтому тема телесности представлена как наиболее значимая для понимания эстетики Г. Бёме. Пространства архитектуры и города проанализированы в качестве важ-

нейших примеров для описания эстетического восприятия. Архитектурные и городские пространства раскрываются через их способность создавать атмосферы, воздействовать на восприятие. Так в эстетическом дискурсе приобретают значение свойства, создающие атмосферу: свет, цвет, запах, звук. Философские позиции Бёме позволяют включить в диалог таких мыслителей как М. Мерло-Понти, М. Хайдеггер, Г. Шмитц и В. Беньямин, расширить границы современной эстетики и наметить ее новые горизонты.

Ключевые слова: Новая эстетика, атмосфера, восприятие, телесность, феноменология, расположение, архитектура

ATMOSPHERE OF ARCHITECTURAL AND URBAN SPACES IN AESTHETICS OF G. BÖHME

Liubov Iakovleva

PhD in Philosophy, member of Center of Mediaphilosophy

St. Petersburg State University

St. Petersburg, Russia

E-Mail: jakovleva.ljubov@yandex.ru

This research is dedicated to the problem of the atmosphere in the aesthetics of the modern German philosopher G. Böhme. The issue of this article is to analyze the basic ideas of G. Böhme and to examine the aesthetic aspects of the architectural and urban space through the prism of the ideas of the German philosopher. The article articulates the meaning of the central concept of the atmosphere and its connection with the concept of “*Befindlichkeit*” on the basis of the hermeneutic and comparative methods. The phenomenon of the atmosphere makes again the topical issue of perception, which determines the interests of modern aesthetics, understood as “*aisthetics*”. Within the framework of the “*New Aesthetics*” project, Böhme asks a question about the meaning of moods and feelings in spaces, addresses the problem of their description. Atmospheres based on the phenomenology of perception are described as intermediate spaces of moods. G. Böhme rethinks of the phenomenon of the mood (*Stimmung*) in the context of the special spatial nature of feelings in Schmitz philosophy and the concept of the mood in existential analyst M. Heidegger. The concepts of atmosphere and “*Befindlichkeit*” correlate with the problems of body and space as conditions of sensuality. Therefore, the theme of physicality is presented as the most significant for understanding the aesthetics of G. Böhme. The spaces of architecture and cities are analyzed as the most important examples for the

description of aesthetic perception. Thus, in aesthetic discourse, the properties that create the atmosphere acquire significance: light, color, smell, sound. The philosophical positions of G. Böhme include such thinkers as M. Merleau-Ponty, M. Heidegger, G. Schmitz and W. Benjamin in the dialogue to expand the boundaries of modern aesthetics and outline its new horizons.

Key words: New aesthetics, atmosphere, perception, physicality, phenomenology, Befindlichkeit, architecture

Введение

В одной из своих статей 2013 года американский философ Артур Данто, затрагивая проблемы современной эстетики, обращает внимание на недостаточную разработанность особых «эстетических качеств»¹: «...мне кажется, — отмечает Данто, — что... представление об эстетических качествах должно быть схоже с тем, которое Хайдеггер описывал в книге “Бытие и время” как Stimmung или настроения. По словам Хайдеггера, “Настроение открывает “как оно” и “каково бывает” человеку»» (Danto, 2018, 160). Когда эстетика обращается к исследованию подобных вопросов, ее акцент смещается с традиционных проблем философии искусства и анализа классической категории прекрасного на проблемы описания неустойчивых и пограничных феноменов. Возможность воспринимать и создавать особое настроение в архитектурных, городских пространствах, в природных ландшафтах является центральной темой эстетики современного немецкого философа Гернота Бёме (Gernot Böhme). В предлагаемом исследовании мы обратимся к рассмотрению наиболее значимых идей эстетики Г. Бёме, работы которого обладают особой актуальностью для раскрытия проблем чувственности и восприятия в современном эстетическом дискурсе. Вслед за самим автором, мы обратимся к методологическим предпосылкам его мысли, проведем анализ основных понятий его эстетики и продемонстрируем их значимость для описания архитектурно-городских пространств. Центральным понятием, которое раскрывается у Г. Бёме в последовательную эстетическую теорию, является

¹ Понятие Ч. Пирса, на которое ссылается А. Данто.

феномен атмосферы. Однако, прежде чем подойти к самой концепции атмосфер, необходимо выявить наиболее общие положения эстетики немецкого философа, его понимание современной ситуации эстетики.

Как в своих текстах, так и в интервью или лекциях Г. Бёме, в первую очередь, выявляет условия и описывает ситуацию современности, в которой проблематизация атмосфер может стать не просто актуальной, но и необходимой. Проект, который Бёме разрабатывает в своих исследованиях, получает название «Новой эстетики»: «Новая эстетика — это прояснение эстетизации реальности... Наряду с эстетикой произведения искусства равноправным образом выступает эстетика повседневности, эстетика товара, политическая эстетика. Задача общей эстетики заключается в том, чтобы дать слово и сделать прозрачным это широкое поле эстетической действительности» (Böhme, 2007, 310). Современная эстетика, как видно из приведенного отрывка, высвобождается от ее узкого применения к сфере произведений искусства и охватывает все поле культуры — от производства товаров до производства политических образов, внедряясь в поле повседневности, в область жизненного пространства и в технологии управления им. Поэтому интерес немецкого философа к описанию атмосферы в архитектурных пространствах отнюдь не означает интерес к архитектуре как к особому виду искусства. Напротив, ее пространства постольку представляют интерес для эстетики, поскольку наиболее полно раскрывают и питают внутренний контекст эстетики, обращенной к проблеме восприятия. Однако, на каком основании Г. Бёме описывает собственный проект как «новую эстетику»? И каковы концептуальные основания подобного проекта? Ключевой фигурой в данном контексте выступает немецкий философ Г. Шмитц, на которого неоднократно ссылается сам Бёме, считая себя прямым продолжателем его идей. Шмитц является основателем направления «новой феноменологии». Немецкая линия новой феноменологии, появившаяся в 60-е годы прошлого века, ставила своей задачи переосмысление философии тела, реабилитации всего спектра чувственности от запахов до слуха, восприятия пространства и жизненного мира человека. В этом отношении, феноменология Г. Шмитца, является про-

должением и расширением исследований, начатых в «Феноменологии восприятия» М. Мерло-Понти и развитых им в более поздних работах «Видимое и невидимое», «Око и Дух». Для Г. Бёме Шмитц имеет значение, во-первых, как автор, который представил наиболее развернутую концепцию атмосферы и, во-вторых, как философ тела и особого понимания чувственности. В одном из своих интервью Бёме указывает: концепция атмосферы «получила известность благодаря работам Шмитца, для которого данное понятие было связано в основном с теорией восприятия» (Böhme, Borch, Eliasson, & Pallasma, 2014, 91).

Акцент на восприятии и чувствах, их связи с телесностью в анализе атмосферы, подталкивает Г. Бёме к использованию данного понятия в современной эстетике, которая, по его словам, должна возвратиться к своему изначальному понятию «айстесис». Переосмысление эстетики как учения о восприятии, *aísthēsis*, как ее понимал основоположник эстетики Г. Баумгартен, должно стать первостепенной задачей философского дискурса. В этой связи, в эстетике Г. Бёме необходимо выделить три блока взаимосвязанных друг с другом понятий: восприятие — расположение — атмосфера. Пространство атмосферы, с нашей точки зрения, для того чтобы стать полноценным объектом эстетики, должно быть описано через проблемное поле восприятия (*Wahrnehmung*) и понятия расположения (*Befindlichkeit*). На основе интерпретации данных понятий станет ясным, каким образом проблема телесности М. Понти и Г. Шмитца становится определяющей для переосмысления задач эстетического дискурса, каким образом связаны чувства, восприятие и пространства атмосфер. Затем, мы перейдем к роли архитектурного пространства в создании атмосфер и к вопросу о его значении для самопонимания современной эстетики.

Восприятие — атмосфера — расположение

В тот момент, когда эстетика начинает сбрасывать с себя груз традиции и возвращаться к переосмыслению чувственности во всем многообразии ее проявлений — в эстетике тишины и шума, в эстетике цвета и запаха, во внимании к ритму тела в динамике танца — перед ней встает задача определения исходных позиций и понятий. Г. Бёме обращается к греческо-

му слову αἴσθησις и к Г. Баумгартену, чтобы избрать в качестве исходного пункта понятие восприятие. Эстетика, полагает Г.Бёме является «общим учением о восприятии». Метод, наиболее близкий эстетике Бёме — феноменологическое описание восприятия, составляющее методологическую основу и главную задачу «новой эстетики». Как и Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия», Бёме подчеркивает необходимость мыслить тело и его особое расположение в пространстве в качестве необходимого условия любого акта восприятия. С точки зрения немецкого философа, как традиционная, так и современная эстетика по-прежнему уделяют недостаточно внимания телесности: «Хотя эпифания, явление, казание (Scheinen) играют центральную роль в эстетике, тот, кому нечто является, рассматривается как некий внеземной субъект, лишенный своего телесного присутствия» (Böhme, 2001, 31). Одним из немногих, кто в рамках эстетики обратил внимание именно на телесность восприятия, с точки зрения Бёме — это В. Беньямин, в эстетике ауры которого можно усмотреть указания не только на социальную обусловленность восприятия ауры, но и на соответствующую ей телесную расположенность: ауру воспринимают на «отдыхе», ситуация должна располагать к тому, чтобы мы могли уловить эффект зовущей дали.

В тематизации пространства тела, Г. Бёме исходит из соотношения двух измерений: *представлять/проживать*. Напряжение, возникающее между порядком представления и порядком проживания, становится особенно заметным, когда перед автором встает проблема описания восприятия архитектурных пространств: они зависят одновременно от способности представления посредством геометрических измерений, форм, расстояний и принадлежат порядку жизни и чувства. Соотношение этих двух порядков можно пояснить при помощи пары других понятий, принадлежащих феноменологии восприятия Мерло-Понти, а именно: «пространственность позиции» и «пространственность ситуации» (Merlo-Ponti, 1999, 139). Первый вид пространственности принадлежит порядку представления объектов, занимающих определенную «позицию» перед взглядом субъекта. Второй вид — «пространственность ситуации» принадлежит тому, как собственное тело входит в поле

восприятия. Тело воспринимающего не может быть раскрыто полностью перед его взором в качестве объекта. Напротив, оно постоянно ускользает на периферию нашего восприятия, запуская свой механизм действия, то есть оно обладает, согласно Мерло-Понти, собственной «схемой» действий и движений, связывающих тело с миром. Подобная связь тела и мира описывается французским философом как проникновение телесности в предданный ему порядок и тесное сплетение с ним: «Когда я говорю, что объект *на* столе, я всегда мысленно перемещаю себя в стол или в объект и приписываю им некую категорию, в принципе соответствующую связи моего тела и внешних объектов» (Merlo-Ponti, 1999, 141).

В результате, по М. Мерло-Понти, между *порядком представления*, которому доступны позиции объектов во «внешнем» пространстве, и *порядком проживания* ситуации выстраивается особое отношение: «пространство телесное и пространство внешнее образуют на практике систему, в которой первое из них — фон, на котором выделяется объект...» (Merleau-Ponty, 1999, 142). Так пространство начинает «расслаиваться» на различные пространственные измерения: пространственность телесности и пространственность того, что ей дано и противопоставлено. Тем самым любой объект или событие в пространстве становится значимым или различимым только на *фоне* телесной пространственности, образуя с ней единое целое. Поэтому эстетика, как полагает Г. Бёме, обращаясь к проблеме восприятия, не может игнорировать измерение телесной пространственности как условие возможности самого восприятия. В этом отношении, становится вновь актуальным тезис Мерло-Понти о том, что «смотреть на объект — значит селиться в нем» (Merlo-Ponti, 1999, 103). Для эстетики архитектуры данное указание особенно ценно, поскольку в архитектурном пространстве с наибольшей ясностью проступает зависимость видимого от его переплетения с телесной пространственностью. В отличие от скульптуры или пространства театральной сцены, архитектурное пространство почти немислимо без участия в нем телесного измерения восприятия. Именно поэтому архитектурно-городское пространство требует, прежде всего, эстетического анализа с его вниманием

к *aísthēsis*, а не только к значениям, символам или культурному коду как особому языку архитектуры.

В описании телесной пространственности как условия восприятия мы приблизились к тому типу восприятий, которые, с точки зрения Г. Бёме, представляют наибольшую важность для эстетического дискурса. Уже в самой проблеме тела обозначена общая направленность рассуждений Бёме, который старательно стремится высвободить эстетику от центральной позиции субъекта. Проблема телесной пространственности позволяет сместить акцент эстетической аналитики с взгляда, принадлежащего субъекту, на восприятие запаха или звука, которые ускользают от взгляда и образуют автономную область, скорее пробуждающую интенциональную направленность восприятия, а не следующие из нее.

В такой перспективе Г. Бёме выделяет элементарные формы восприятия, следующие из уже проведенного нами отношения: представлять / проживать. Эстетика, соответственно, обращается к двум суждениям¹, которые свидетельствуют о различных способах восприятия: «Я вижу дерево» и «мне холодно» (Böhme, 2001, 36, 38). Первое суждение свидетельствует о восприятии, предполагающим рефлексия Я, которое противопоставляет себя зримому объекту, выстраивая по отношению к нему дистанцию. Второе суждение уже не поддается такому четкому разграничению, так как состояние «мне» еще не так четко дифференцировано, не дает установить особое место или топос, которому можно было бы приписать позицию субъекта. Поэтому в подобных формах восприятия человек застает себя в особых промежуточных пространствах, где нечто затрагивает меня. Затронутость предполагает, что затрагивающее меня «нечто» еще не обрело формы и значения объекта и свидетельствует лишь о некоем «присутствии». «Ощущение присутствия»

¹ Несмотря на то, что Г. Бёме критикует классическую эстетику, которая отошла от роли *aísthēsis* и сосредоточилась во многом на роли суждения, значения и языка, он опирается именно на анализ суждений о восприятии. Тем не менее, суждения, которые избирает Бёме можно назвать «телесными суждениями», которые также можно обнаружить в феноменологии тела М. Мерло-Понти. Такие суждения не составляют некой отдельной и автономной от восприятия реальности, но сами пронизывают его и неотделимы от него: «Рука говорит, что вещь тяжела...» (Molchanov, 2015, 232).

(Vöhme, 2001) Г. Бёме закладывает в основу своего понимания эстетического восприятия, которое затронуто до-объектными пространствами качеств и настроений. Так, в восприятии «мне холодно», мы приобретаем «...опыт особого свободнопарящего качества...Этот тип предметов мы будем называть атмосферностью...» (Vöhme, 2001, 39) которая не является неким внешним свойством предметов, но и не сводится исключительно к активности субъекта. В своих лекциях по эстетике Г. Бёме приводит и другие примеры: «видеть дерево, находясь в его тени», «слышать, что кто-то идет» (Vöhme, 2001, 40-41). Если в случае с холодом есть опасность свести его к чисто физиологической интерпретации, то в других примерах эта проблема преодолевается. Испытывать холод — будь то физический или эмоциональный, — слышать чье-то присутствие, видеть, воспринимая одновременно шелест листвы — все эти примеры не сводятся к какому-то единственному органу чувств, но говорят в пользу особых состояний или пространств — одновременно и воспринимающего и воспринимаемого, без четкой их фиксации в области осязания, зрения, обоняния или слуха. Здесь становится заметной методологическая установка подобного описания, которое отсылает к феноменологической редукции, заключающей в скобки натуралистическую установку. Феномен промежуточных пространств Бёме называет атмосферой, которая становится особой парадигмой для восприятия в эстетике¹.

¹ Здесь следует отметить один немаловажный критический пункт, который Г. Бёме принимает во внимание, а именно: проблематичность аналитики «непосредственных» восприятий. Бёме, конечно, указывает на невозможность артикулировать некие непосредственные восприятия, которые, по крайней мере, должны быть засвидетельствованы и артикулированы в суждении, доступном эстетике. Однако эстетический анализ предполагает одновременно и определенную дистанцию по отношению ко все возможным «критикам» культуры — дистанцию от проблематизации закодированности восприятия определенной культурной парадигмой, типом медиа как условием восприятия и других способов его «оформления». Поэтому эстетика становится попыткой говорить об «элементарных» событиях восприятия, которые в наименьшей степени подвержены деформации при помощи цифровых и иных техник культуры и сохраняющих относительную стабильность на протяжении длительной истории становления чувственности в европейской культуре. Вместе с тем, в некоторых работах Бёме зачастую переходит от чистого *aísthēsis* к обсуждению проблем кодов восприятия. Такая постановка вопроса становится особенно значимой, когда речь идет о политизации эстетики, о возможности манипулировать восприятием и подчинять его власти.

Описание холодной атмосферы, данной в собственной «зримости», или атмосферы ожидания чьего-то приближения как слышимого можно пояснить другим примером, известным благодаря феноменологической тематизации взгляда в «Бытии и ничто» Ж.-П. Сартра: «Всякий взгляд, направленный на меня, обнаруживается с появлением чувственной формы в нашем перцептивном поле, но...он не связан ни с какой определенной формой...он хорошо обнаруживается также в шорохе ветвей, в шуме шагов, следующим за тишиной, в приоткрывании ставни, в легком движении занавески» (Sartr, 2000, 280-281). Мы видим, что взгляд не принадлежит ни определенному акту субъекта, ни особому расположению вещей, но скорее особой напряженной *атмосфере* наблюдаемости со стороны, пространству взгляда.

Атмосферы приобретают статус центральной темы эстетического анализа восприятия и описывают пространства «встречи», со-бытия, переплетения человека и его окружения. «Они являются ощущаемым со-присутствием субъекта и объекта, их актуальным единством» (Vöhme, 2001, 58). Наиболее показательными примерами атмосфер служат те, которые сообщают определенному времени и месту какое-то настроение или эмоцию: холод и скука медицинских холлов, возвышенность храмовых пространств, уют и дружелюбие маленьких кафе и книжных магазинов, тоска перед расстилающимся горизонтом побережья, напряженность и дистанция банковских офисов. Само понятие атмосферы Г. Бёме развивается на основе анализа атмосферы Г. Шмитцем и эстетики ауры В. Бенямина. Г. Шмитц имеет значение в этой аналитике, прежде всего, благодаря радикальному пересмотру локализации чувств. Если в обыденном представлении в рамках европейской парадигмы восприятия, тоска осенних вечеров описывается как проекция внутреннего состояния души или психики, того ряда эмоций, которые испытывает субъект и переносит в дальнейшем на внешнее окружение, то Шмитц переворачивает данную топологию чувственности. Опираясь на историко-философские предпосылки, Шмитц особое внимание уделяет древнегреческому типу восприятия чувств и эмоций и подчеркивает их внешнее расположение. Так, из

диалогов Платона, мы помним, что эрос — внешняя божественная сила, охватывающая человека, но не его внутреннее состояние духа. Таким же образом гнев «охватывает» героя, направляет его поступки, герой движим гневом. Дальнейшая интериоризация чувств в европейской культуре утратила внимание к внешней топологии эмоций и настроений, полностью закрепив их за состояниями субъекта, «раздираемого» болью, страданием, силой любви изнутри собственной души. Анализ подобных альтернативных типов чувственности предполагает не некое утопическое возвращение, но попытку усмотреть, не сохранились ли в современном способе восприятия человеком своих настроений, эмоций и пространств следы подобного отношения.

В эстетике атмосфер Г. Бёме продолжает линию мысли Шмитца, избегая, однако, крайней экстериоризации чувств. С одной стороны, нас охватывают состояния радости от ощущения атмосферы гостеприимства и дружелюбия домашних и уютных мест, порой всецело захватывающих воспринимающего собственной силой, что свидетельствует об их внешнем характере. Сами эти места обладают подобными атмосферами, создают их благодаря бесчисленным микроскопическим свойствам пространства, материалов, конструкции, размеров, особым посетителям этих мест с их бесчисленными собственными атмосферами. В этом случае, можно описывать, что атмосфера гостеприимства принадлежит не мне, но она скорее является неким внешним пространством-событием. С другой стороны, атмосферы не существуют вне восприятия, но раскрываются только во «встрече», в затронутости (*Betroffenheit*), моего присутствия окружением. Поэтому Г. Бёме, продолжая идеи Шмитца, тем не менее, освобождает атмосферы от всякой возможной локализации: ни внешние, ни внутренние, отчасти находящиеся на стороне вещей, отчасти тяготеющие к полюсу «я» (*Ich-Pol*), промежуточные состояния или события, рождающиеся, длящиеся или, напротив, разрушающиеся. Таким образом, Бёме не отказывается от «антропологических мест». Если использовать термин Мерло-Понти, он открыто провозглашает гуманизм собственной эстетики. Подобная позиция, может вызвать ряд критических замечаний и сомнений относительно

неясности позиции человека и уместности его роли в эстетике восприятия. Если атмосферы — неустойчивые образования «касаний» и встреч, не могут ли они подвести к анализу внечеловеческих, анонимных атмосферных «сущест­в», для которых проблема человека становится неким отмирающим дискурсом? Однако, для Бёме «Эстетика должна отвечать на вопрос, каково воспринимающему человеку в восприятии?» (Vöhme, 2001, 73) и включать в себя проблемы этики. Подобная позиция становится особенно значимой в эстетике восприятия архитектуры, поскольку последняя является формой заботы о жизни человека, о его бытии-в-мире. Вместе с тем, в истории архитектуры существует немало примеров проектов, использующих концепции становления форм в духе становления не-человеком Ж. Делеза и Ф. Гваттари, которые вдохновляли несколько поколений японских архитекторов от Курокавы до Такамацу. Большинство данных проектов представляли собой радикальную попытку мыслить архитектурное пространство, живущее жизнью машины — автономное, авторефлексивное произведение, не предназначенное для жизненного мира. Подобная архитектура, отказывающаяся от антропологического измерения собственных пространств едва ли обладает атмосферой в том значении, какое придает ей Беме. Эстетика Г. Бёме стремится выявлять способы обживания — городов, магазинов, библиотек, церквей, аэропортов и существования в них особой атмосферы.

Второй концептуальной предпосылкой для тематизации атмосфер стало понятие ауры В. Беньямина, которая «...обозначает в определенном смысле атмосферу как таковую, пустую оболочку присутствия, лишенную свойств» (Vöhme, 2007, 291). Г. Бёме подчеркивает, что в анализе ауры Беньямин, в первую очередь, демонстрирует ее на примере созерцания природы, вызывающей ощущение дали. Поэтому последующая «привязка» ауры к произведению искусства упускает изначальное условие, описанное самим же Беньямином: аура рождается как «...неопределенное, разлитое в пространстве качество чувства» (Vöhme, 2007, 292), зависящее от особого «расположения» восприятия, включающего расслабленность тела и допускающего настроение созерцательности. Поэтому

аура, для Бёме никуда не исчезает, несмотря на техническую воспроизводимость или цифровизацию жизненного пространства, поскольку зависит от состояний тела, настроения и окружения. Аура «рождается» и является одним из видов атмосфер, а именно: атмосферы дали, которая может быть «увидена» в особой организации пространства — как в природном, так и в городском ландшафте, в определенной мелодии или образе.

«Атмосфера является посредником между объективными качествами окружения и нашим расположением: о том, в каком расположении мы пребываем, сообщает нам особое чувство того пространства, в котором мы пребываем» (Böhme, 2013, 16). Данное описание восприятия атмосферы выделяет второе проблемное поле эстетики — расположение. Проблема расположения (*Befindlichkeit*) в эстетике Г. Бёме является прямым продолжением этого понятия из экзистенциальной аналитики *Dasein* М. Хайдеггера в рамках эстетического дискурса, который обращен не столько к феноменологии бытия, сколько к описанию восприятия, выведенного из обращения с подручным и ставшего проблемой для себя самого. Феномен расположения уже на уровне обыденного языка предлагает нам такие значения, как «расположение духа» и «пространственное расположение». Расположение заранее известно нам, в первую очередь, в качестве «настроения», описанного в «Бытии и времени»: «настроение ставит присутствие перед *так оно есть*, в качестве какого его *вот* вперилось в него с неумолимой загадочностью» (Heidegger, 2006, 136). Вместе с тем, благодаря феноменолого-герменевтическому способу описания, настроение высвобождается от психологической интерпретации и перестает закрепляться за внутренней психической жизнью субъекта, приобретая онтологический статус расположения, которое не принадлежит некому надмирному субъекту. То, «каково мне» здесь и сейчас, то есть, как я расположен по отношению к чему-то или кому-то возможно при условии, если это что-то или кто-то затрагивает меня. При этом, мое расположение (и эмоциональное расположение, и расположение телесной пространственности) выводит из неразличимости одновременно и присутствие вещей с их пространствами и атмосфера-

ми, которые меня затрагивают, и мое собственное присутствие. На основе расположения восприятие вообще впервые становится особым присутствием, находясь до этого вне поля зримости. Поэтому эстетика, понятая как айстетика, обращена к особому типу восприятий — не к тем, которые задействованы в поле подручной функциональности, но к тем, которые выведены из этой подручности, стали «зримыми», осязаемыми в своем присутствии. Благодаря задедости, касанию, встрече восприятие деавтоматизируется и выводит на сцену «каково» мне в моем настроении или расстройстве.

Таким образом, благодаря хайдеггеровским понятиям расположения (*Befindlichkeit*) и задетости (*Betroffenheit*) Г. Бёме удерживает напряжение между полюсом объектов и полюсом Я, подчеркивая значимость человека как того, «кто» затронут каким-либо присутствием. Атмосферы, тем самым, раскрываются как «настроенные пространства»¹, результаты взаимодействия расположения человека и различных граней присутствия мира, застающих, настигающих, задевающих, расстраивающих или особым образом настраивающих человека в его расположении. Восприятие для эстетики должно включать этого «кто» без возможности свести его к некому безличному пространству, к анонимному «воспринимается». Вместе с тем, практически полностью солидаризируясь с Хайдеггером в понимании эмоций и настроения, Бёме подчеркивает один важный пункт, который отсутствует в аналитике Хайдеггера и который не позволяет осуществить полный перенос его понятий из феноменолого-герменевтического дискурса в поле проблематики «новой эстетики», а именно: проблему телесности как условия восприятия. Так, быть в «радостном» расположении предполагает особое телесное состояние: «Радость означает находиться в приподнятом настроении с осязаемой устремленностью вверх... здесь ощущается побуждение к движению...» (Vöhme, 2001, 86).

Расположение, таким образом, должно быть понято одновременно как особое отношение человека, так и в качестве

¹ Термин, который Г. Бёме заимствовал у немецкого феноменолога Элизабет Штрёкер,

затронутости его тела присутствием. В данном отношении атмосфера становится особым промежуточным пространством, образованным в результате переплетения пространства тела и настроения со свойствами пространства окружающего и затрагивающего его присутствия мира.

Атмосфера архитектурных пространств

В проекте «Новой эстетики» Г. Бёме присутствует ряд задач. Во-первых, это проблематизация современного положения эстетики и попытка вопреки классической парадигме развивать линию эстетики в качестве айдетики, обращенной к аналитике восприятия, которая показывает тесное переплетение между видением, осязанием, обонянием и телесностью человека. Посредством интерпретации промежуточных эмоционально-пространственных «топосов» — атмосфер, избранных в качестве наиболее значимого «объекта» восприятия, эстетика расширяет собственное поле исследования, рассматривая прежние понятия эстетики — возвышенное, прекрасное, ауру наряду с современными вопросами эстеziса. Поскольку для Бёме атмосферы обладают, прежде всего, пространственным измерением, то архитектура и городское пространство представляют особый интерес для анализа эстетики атмосфер. Вместе с тем, следует отметить, что Бёме не просто экстраполирует внутренний дискурс эстетики на проблемы архитектуры и города, но выстраивает диалог с архитекторами-практиками, которым близка феноменологическая линия мысли в теории архитектуры: с финским архитектором Юхани Паласмаа и швейцарским архитектором Петером Цумтором¹. Как Паласмаа, так и Цумтор относятся к тому направлению архитекторов, которые обращаются к взаимодействию природных материалов и «жизни» зданий, к истории места и здания, к внутренней тишине пространств и в меньшей степени сосредоточены на технологических усовершенствованиях.

В своей работе «Архитектура и атмосфера» Г. Бёме обращается к описанию восприятия света в церквях, запаха и тишины

¹ Более подробно: Böhme, Borch, Eliasson, & Pallasmaa, 2014.

в городских пространствах, к восприятию материальности зданий, позволяющих выявить пространственно-телесные условия восприятия атмосфер, присутствующих в жизненных пространствах человека. Рассмотрим вкратце те измерения архитектурно-городских пространств, которые, по мнению Бёме, позволяют раскрыть и описать условия восприятия атмосферы. Согласно позиции немецкого эстетика: «Пространства создаются не только стенами, но и светом, расположение и перспективы создаются не только каменными карнизами и выступающими балками, но также при помощи света, фасады создаются не только рядами окон и лепниной, но также при помощи света» (Böhme, 2013, 91). Свет, таким образом, наряду с конструкцией здания выполняет функцию оформления архитектурного пространства. Вместе с тем, в описании видения света речь идет не столько о проблеме взгляда, сколько о проблеме телесности: человек распаивает окно или открывает дверь в комнату, залитую светом, — он не просто созерцает освещенное пространство, но оказывается затронутым этим простором в своем телесном измерении. Свет расширяет пространство, делает его просторнее и предполагает свободу передвижения в нем. Так, свет из окна предполагает саму возможность передвижения во внешнем пространстве улицы, освещенная гостиная предполагает возможность, свободу и опору для заходящего в нее человека. Подобное отношение между освещенным местом и телесным присутствием исключает предельную значимость «внутренних» душевных состояний или внутреннего измерения взгляда, обращенного вовне. Напротив, освещенная комната, присутствие человека в ней и настроение свободы составляют единое пространство, исключая четкие оппозиции-барьеры — «настроения души» / света в комнате / взгляда, обращенного к свету. Поэтому Бёме выделяет различные свойства пространства, которые тяготеют либо к полюсу субъекта и либо к полюсу объекта, но не закреплены ни за одним из них. В атмосферах светлых пространств едва ли можно выделить точные границы между светом, близким человеку и внешним светом, лишенным «лица», где он уже теряет корреляцию с простором передвижения и замыкается в себе. Так и в случае с присутствием чело-

века, невозможно закрепить его ощущение свободы, простора за неким незримым топосом души, поскольку свобода и простор — промежуточное атмосферное пространство, собирающее в себе как полюс объектов, так и полюс субъекта. Другим примером световой топологии служат пространства готических церквей. Здесь мы видим, как свет сосуществует одновременно с сумраком и порождает атмосферу «священных сумерек» (Vöhme, 2013, 144), создающих не столько простор для движения, сколько особое настроение тайны. Как в случае с простором, так и с атмосферами священного, свет захватывает присутствие человека в целом, а его восприятие охватывает как видение, так и расположение.

Наряду со светом Г. Бёме выделяет атмосферы, создаваемые звуком, материалом, запахом. Так, Пруст воссоздает атмосферу Комбре глотком чая с кусочками печенья Мадлен, или же Г. Бёме вспоминает об особой атмосфере запаха Парижского метро и заключает: «...они являются тем качеством окружения, которое позволяет через расположение глубже всего ощутить, где ты находишься. Запахи позволяют узнавать места и узнавать себя в этих местах» (Vöhme, 2013, 128). В создании атмосферы возвышенного особое значение играет тишина, в создании атмосферы надежности, покоя и защиты — каменные стены церквей. В перечислении таких феноменов как тишина, свет, материал, запах Бёме обращает внимание не только на то, как мы воспринимаем свойства, но и как они создаются архитекторами, градостроителями или дизайнерами. Поэтому эстетика восприятия постоянно вступает в диалог с эстетической работой (*ästhetische Arbeit*), оформляющей пространство, сочетающей свойства вещей и окружения так, чтобы создать определенную атмосферу, то есть настроение пространства. В этом смысле, атмосферы являются не только всегда уже заранее данными промежуточными пространствами чувственности, но и целенаправленно создаваемыми и определенным образом воздействующими на нас топосами. В таком случае, каким образом возможно создание атмосферы и как следует описывать воздействие на нас окружения? Как полагает Г. Бёме, когда мы говорим о звуках, запахах, свете, материале или конструкции как о «средствах» создания

атмосфер, нам следует переосмыслить само свойство вещей и их качеств. Как цвет вещи, ее запах или звук, так и форму, величину, протяженность или конструкцию Бёме описывает по аналогии с вторичными качествами, то есть такими, которые невозможно помыслить вне акта восприятия, которому они даны. Все перечисленные свойства, однако, для того, чтобы захватывать или отталкивать человека, воспринимающего атмосферу, не могут быть лишь нейтральными и мыслимыми предикатами вещей. Поэтому Г. Бёме избирает понятие *экстаза* как особого выхода из себя вещей, их излучения, изливания на пространство и на того, кто воспринимает данные вещи. Теперь не только бытие человека описывается через структуру экстатичности, как в «Бытии и времени» М. Хайдеггера, но и плоскость вещей. Так, в примерах Бёме, голубизна чаши перестает быть неким приписываемым ей предикатом, но становится способом выхода голубизны по направлению к взгляду и окружению, способом создать особую атмосферу, принадлежащую голубизне. Вещи, таким образом, обладают не свойствами, но экстазами. Воспринимаемые в собственных «выходах» вещи, высвобождаются от какой-либо корреляции с физиологической интерпретацией восприятия: свойство тяжести или величины проявляется в здании не буквально, в реальной тяжести постройки, но благодаря конструкции, материалу, расположению (Vöhme, 2001, 142). Поэтому «здесь речь идет не о свойствах, которыми вещи обладают... но о том, как они воздействуют» (Vöhme, 2001, 142).

Когда экстатичность вещей и материалов, форм и массы начинает захватывать все поле восприятия и пространства, диалог становится возможным не только между человеком и воздействующими на него вещами, но и между сами вещами. Тем самым Г. Бёме принимает допущение, которое отбрасывает Хайдеггер в «Бытии и времени»: «...что стена способна встретиться “для” стула» (Heidegger, 2006, 55). Архитекторы или другие практики эстетической работы «артикулируют присутствие» вещей (Vöhme, 2001, 132), настраивают их «выход вовне» так, чтобы в их диалоге друг с другом и диалоге с нашим восприятием создавалась определенная атмосфера. Именно поэтому и природное и архитектурное пространство облада-

ют, согласно Бёме, «физиогномикой». Подобная физиогномика пространства не является некой метафорой, перенесением черт лица на внешнее пространство, но, напротив является изначальной «прочерченностью» вещей природы. В создании атмосферы архитектор лишь продолжает и подталкивает вещи вступать в более интенсивный диалог с восприятием и с остальными вещами, позволяя им «касаться» друг друга. Так, исследователь эстетики Г. Бёме Катарина Фаль в своей книге «Атмосфера в работе...» анализирует близость мысли немецкого философа и творчества швейцарского архитектора П. Цумтора, создавшего особую атмосферу знаменитых терм в деревне Вальс (Рис. 1):

Вещи не конкурируют и не перекрывают друг друга, но они прячут друг друга, обыгрываются, инсценируются, согреваются и остывают. Вода разбивает свет в бесчисленные синезеленые оттенки, отражающие окружение, вода возвращает рассеянный светло-голубой обратно в комнату... Камень удерживает мягкость воды, направляет ее, отражает ее звук, отражает свет и поглощает его, сохраняет его тепло и отдает его обратно, отбрасывает тени, поглощает шумы и усиленные звуки... (Fahl, 2016, 38)

Наряду с подобным «вещественным» способом организации пространства, конструкция имеет не меньшее значение в артикуляции топоса, выстраивая движение воспринимающего в пространстве, его телесную расположенность, то ускоряя, то замедляя его шаг, создавая атмосферы напряженности и расслабленности.

В качестве других примеров архитектуры, уделяющей особое внимание чувственности и рефлексии восприятия, можно привести проекты американского архитектора Лиз Диллер, финского архитектора Ю. Паласмаа, творчество



Рис. 1. Термы Вальс. Архитектор Петер Цумтор. Вальс, Швейцария, 2009
Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Therme_Vals_indoor_pool,_Vals_Graub%C3%BCnden,_Switzerland_-_20071026.jpg
© 2007 Lm-berlin [CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)]

венского архитектора Оттокара Уля или проекты бюро ludloff+ludloff. Так, теоретик архитектуры Н. Бределла подчеркивает значимость проектов Л. Диллер для эстетики атмосфер, поскольку в центре ее экспериментов с архитектурным пространством находятся проблемы чувственности, границ зримости, проблемы потрясения привычных модусов видения и ожиданий: «Diller Scofidio+Renfro использует технологии, чтобы сознательно производить перерывы и колебания, чтобы увеличить степень осознания нашей зависимости от чувств нашего тела» (Bredella, 2011, 559). Одной из таких работ Л. Диллер выступает ее выставочный павильон «Blur building», созданный из конструкции без стен и крыши, но создающий ощущение присутствия здания за счет пара и воды (Рис. 2). В таком сооружении восприятие «сталкивается» с зависимостью от зримости и лишается всякой опоры, позволяющей что-либо сквозь пар и воду. Тем самым данный проект, так же как и эстетика атмосферы, рефлексировывает телесность и незримость как постоянно упускаемые «феномены» чувственности.

Рис. 2. Павильон *Blur Building*
(«размытое здание») для выставки. Архитекторы Diller & Scofidio. Ивердон-ле-Бен, Швейцария, 2002

Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Blur_Building#/media/File:20020717_Expo_Yverdon_23.JPG

© 2006 Norbert Aepli, Switzerland [CC BY 2.5 (<https://creativecommons.org/licenses/by/2.5>)]



Немецкий теоретик культуры и архитектуры Криста Камляйтнер исследует венского архитектора Оттокара Уля (1931-2011), проекты которого особенно близки принципам эстетики атмосфер: «Уль упорно искал новую эстетику, “эстетику близости”, которая серьезно относится к чувственности, но также мыслит “присутствие” с точки зрения коммуникации... Для него присутствие также означает опыт совместного использования» (Kamleithner, 2009). К. Камляйтнер

показывает, что атмосфера близости в церквях создавалась О. Улем посредством незначительных интервенций в уже существующее пространство. Так, в своих проектах церквей в Вене «...он создает пол на одном уровне, у алтаря больше нет пьедестала, а передвижные стулья выступают в качестве сидения» (Kamleithner, 2009) (Рис. 3, 4), позволяя посетителям свободно обживать пространство церкви.



Рис. 3. Капелла в католическом студенческом общежитии. Архитектор Оттокар Уль. Вена, 1961-1963

Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Jordanstr_29.JPG
© 2012 Erich Schmid [CC BY-SA 3.0 at (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/at/deed.en>)]

Рис.4. Капелла Эдит Штайн. Архитектор Оттокар Уль. Вена, 1958.

Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edith-Stein-Kapelle,_Wien_02.jpg

© 2016 Braveheart [CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>)]



Другим показательным примером для исследования эстетики атмосферы служит для К. Камляйтнер архитектурное бюро ludloff+ludloff, поскольку в своих проектах архитекторы большее внимание уделяют не столько конструкции, сколько способам воздействия на восприятие при помощи определенного распространения света, цвета, акустики.

Приведенные выше примеры являются лишь отдельными случаями из архитектурной практики, использующей самые различные средства для воздействия на восприятие, и тем самым имплицитно или эксплицитно тематизирующей эстетику атмосферы. В задачи предлагаемого исследования входил анализ центральных идей эстетики Г. Бёме в контексте проблемы архитектурных атмосфер. Мы стремились показать, что анализ феномена атмосферы предлагает новый горизонт для современной эстетики, которая переосмысляет себя в качестве учения о восприятии. Особое внимание мы уделили проблематике телесности — наиболее значимого измерения для тематизации атмосферы в архитектурных пространствах, немислимых без конкретного расположения человека. Атмосфера была описана как особое пространство настроения, существующее во «встречах» и касаниях мест, вещей и восприятия. Поскольку атмосферы не обладают статусом объекта, но и не возникают как особый акт интенциональности субъекта, существуя до различия этих полюсов, их появление во много не зависит от творческого акта. С одной стороны, существует множество средств управления восприятием и проектирования атмосферных пространств. С другой стороны, создание определенных настроений зависит от тех, кто обживает эти пространства, и кто привносит в эти места собственную атмосферу, собственную расположенность и способ взаимодействия с уже сложившимся порядком. В дополнении к предложенному здесь анализу амбивалентности атмосфер, их «внешнего» присутствия, способности затрагивать, захватывать, потрясать, и зависимости этого «внешнего» от его воспринимаемости, следует указать на ряд тем и вопросов, которые должны быть рассмотрены в будущем. Одним из таких эстетических сюжетов выступает анализ проблемы политизации эстетики, представленной у Г. Бёме в его интерпретации атмосфер как средств управления восприятием. Поскольку в повседневности атмосфера чаще всего не рефлексивируется и воспринимается исключительно интуитивно, то она обладает особой силой воздействия и может максимально захватывать способность человека противостоять ее влиянию. Это обстоятельство приводит к возможностям манипуляции восприятием при помощи

эстетизации пространств, создания особых привлекательных атмосфер. Однако наиболее радикальный способ эстетизации, который был проанализирован уже В. Бенямином, заключается в эстетизации политики и войны при помощи создания такой атмосферы как аура возвышенного в публичных и общественных пространствах. Данная тематика, на наш взгляд, выводит аналитику атмосфер и восприятия за границы исключительно эстетического дискурса, который начинает коррелировать с проблемами этики, политики и культуры.

REFERENCES

- Böhme, G. (2001). *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* [Aesthetic. Lectures on aesthetics as general theory of perception]. München: Wilhem Fink Verlag. (In German).
- Böhme, G. (2007). Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik [Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics]. In Th. Friedrich, & J. H. Gleiter (Eds.), *Einführung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst* [Empathy and phenomenological reduction. Basic texts on architecture, design and art], (287-310.) Münster: Lit. (In German).
- Böhme, G. (2013). *Architektur und Atmosphäre* [Architecture and atmosphere]. München: Wilhelm Fink Verlag. (In German).
- Böhme, G., Borch, C., Eliasson, O., & Pallasmaa, J. (2014). Atmospheres, Art, Architecture. A Conversation between Gernot Böhme, Christian Borch, Olafur Eliasson, and Juhani Pallasmaa. In Christian C. Borch (Ed.), *Architectural atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, (90-107). Basel: Birkhäuser.
- Bredella, N. (2011). Architecture and Atmosphere. Technology and the Concept of the Body. In Jormakka, K. (Ed.), *Architecture in the Age of Empire*, (550-560). Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar.
- Danto, A. (2018). Будущее эстетики [A future of aesthetics]. In Что такое искусство? [What is art?], (143-164). Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
- Fahl, K. (2016). *Atmosphäre am Werk. Gernot Böhmes neue Ästhetik als Architekturästhetik* [Atmosphere at work. Gernot Böhme's new aesthetics as architectural aesthetics]. Retrieved from <https://bda-bund.de/wp-content/uploads/2017/09/Fahl-Atmosph%C3%A4re-am-Werk-DGB-2016.pdf> (In German).

- Heidegger, M. (2006). *Bytie i vremya* [Being and time]. St. Petersburg: Nauka. (In Russian).
- Kamleithner, C. (2009). *Atmosphäre und Gebrauch. Zu zwei Grundbegriffen der Architekturästhetik* [Atmosphere and use. Two basic concepts of architectural aesthetics]. Retrieved from <http://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/de/heft/ausgaben/109/Kamleithner/kamleithner.php> (In German).
- Merlo-Ponti, M. (1999). *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception]. St. Petersburg: Iuventa, Nauka. (In Russian).
- Molchanov, V. I. (2015). *Fenomen prostranstva i proiskhozhdenie vremeni* [The Phenomenon of Space and the Origin of Time]. Moscow: Akademicheskiiy proyekt. (In Russian).
- Sartr, J.-P. (2000). *Bytiye i nichto* [Being and nothingness]. Moscow: Respublika. (In Russian).