

ББК 87.8

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал
Российского эстетического
общества

Journal of Russian Society
for Aesthetics

№ 1 (1) 2018

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал Российского эстетического общества
№ 1 (1) 2018

Редколлегия

- Никонова Светлана Борисовна**, доктор философских наук,
главный редактор, Санкт-Петербург
- Тылик Артем Юрьевич**, кандидат философских наук,
заместитель главного редактора, Санкт-Петербург
- Артеменко Наталья Андреевна**,
кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*
- Быстров Никита Львович**, кандидат философских наук, *Екатеринбург*
- Васильева Марина Александровна**,
кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*
- Грякалов Алексей Алексеевич**,
доктор философских наук, *Санкт-Петербург*
- Закс Лев Абрамович**, доктор философских наук, *Екатеринбург*
- Лисовец Ирина Митрофановна**,
кандидат философских наук, *Екатеринбург*
- Орлов Борис Викторович**, кандидат философских наук, *Екатеринбург*
- Поликарпова Дарина Александровна**,
магистр философии, *Санкт-Петербург*
- Прозерский Вадим Викторович**,
доктор философских наук, *Санкт-Петербург*
- Радеев Артем Евгеньевич**, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*
- Синицын Александр Александрович**,
кандидат исторических наук, *Санкт-Петербург*
- Устюгова Елена Николаевна**,
доктор философских наук, *Санкт-Петербург*
- Новикова Анна Константиновна**, магистр философии
секретарь, Санкт-Петербург

Редакционный совет

- Богдан Дземидок** (Польша); **Мишко Шувакович** (Сербия);
Джэйл Эрзен (Турция); **Адриан Квоачка** (Словакия);
Золтан Сомеги (Объединенные Арабские Эмираты);
Кеничи Сасаки (Япония); **Пэн Фэн** (Китай);
Джоосик Мин (Республика Корея); **Макс Риинанен** (Финляндия);
Харри Леманн (Германия); **Себастьян Станкевич** (Польша);
Арто Хаапала (Финляндия).

© Авторы статей

© Российское эстетическое
общество, 2018

TERRA AESTHETICAE
Journal of Russian Society for Aesthetics
№ 1 (1) 2018

Editorial Board

Svetlana Nikonova, DSc (doctor of sciences) in Philosophy,
Chief editor, Saint-Petersburg
Artem Tylik, PhD (candidate of sciences) in Philosophy,
Deputy chief editor, Saint-Petersburg
Natalia Artemenko, PhD (candidate of sciences) in Philosophy,
Saint-Petersburg
Nikita Bystrov, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*
Marina Vasiljeva, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*
Aleksey Gryakalov, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*
Lev Zaks, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*
Irina Lisovets, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*
Boris Orlov, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*
Darina Polikarpova, MA in Philosophy, *Saint-Petersburg*
Vadim Prozersky, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*
Artem Radeev, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*
Aleksandr Sinitsyn, PhD (candidate of sciences) in History, *Saint-Petersburg*
Elena Ustiugova, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*
Anna Novikova, MA in Philosophy,
Secretary, Saint-Petersburg

Advisory Board

Bohdan Dziemidok (*Poland*); **Mishko Suvakovic** (*Serbia*);
Jale Erzen (*Turkey*); **Adrian Kvokacka** (*Slovakia*);
Zoltan Somhegyi (*United Arab Emirates*);
Ken ichi Sasaki (*Japan*); **Peng Feng** (*China*);
Joosik Min (*Republic of Korea*); **Max Ryyänen** (*Finland*);
Harry Lehmann (*Germany*); **Sebastian Stankiewicz** (*Poland*);
Arto Haapala (*Finland*).

© Authors of the Articles
© Russian Society for
Aesthetics, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Светлана Никонова</i> ВВОДНОЕ СЛОВО.....	9-16
--	------

HISTORIA

<i>Вадим Прозерский</i> ОБРЕТЕНИЕ ЭСТЕТИКИ КАК ФИЛОСОФСКОЙ НАУКИ. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ А.БАУМГАРТЕНА.....	18-38
--	-------

<i>Никита Быстров</i> СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЭСТЕТИКА СВЕТА ПОСЛЕ «АРЕОПАГИТИК»: КОНСПЕКТИВНЫЙ ОБЗОР НЕКОТОРЫХ ТЕОРИЙ.....	39-67
--	-------

THEORIA

<i>Max Ruunänen</i> CONTEMPORARY KITSCH. THE DEATH OF PSEUDO-ART AND THE BIRTH OF EVERYDAY CHEESINESS (A POSTCOLONIAL INQUIRY).....	70-86
--	-------

<i>Bohdan Dziemidok, Boris Orlov</i> MODERN AESTHETIC EXPERIENCE PROBLEM: IN THE AGE OF GLOBALISATION, CAN MUSIC ARTICULATE AND CONSOLIDATE NATIONAL IDENTITY?.....	87-96
--	-------

<i>Denis Viennet</i> BETWEEN ART, PHILOSOPHY AND SCIENCE (NOTES ABOUT INVENTION, POETRY AND PLAY).....	97-113
--	--------

<i>Павел Егоров</i> РАЗЛОЖЕНИЕ ЗНАКА КАК ФОРМА СОВРЕМЕННОЙ МИСТИКИ (ОТ МАРКИЗА ДЕ САДА ДО СВЕТЛАНЫ БАСКОВОЙ).....	114-124
--	---------

ARS

ЭСТЕТИКА И АРХИТЕКТУРА

Василий Горюнов

ФИЛОСОФИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА И ТЕОРИЯ
АРХИТЕКТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — XXI ВЕКОВ....126-144

Михаил Тубли

ЭПОХА МОДЕРНА — ПРИМЕР СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО
КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА.....145-169

Михаил Микишатъев

ПРОБЛЕМА РУССКОГО АМПИРА.
ОПЫТ КРИТИЧЕСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ.....170-198

Елена Устюгова

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ
В СОВРЕМЕННОЙ УРБАНИСТИКЕ.....199-215

PRAXIS

Нина Савченкова

МАЛЕНЬКИЙ КОММЕНТАРИЙ К ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЙ
АНАЛИТИКЕ ЭРИКА РОМЕРА.....218-225

TRANSLATIO

Леопольд Седар Сенгор

АФРО-НЕГРИТЯНСКАЯ ЭСТЕТИКА.....228-248
(пер. А.Бергалевиц. А.Патапкиной)

RECENSIO

Константин Тимашов

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ Anne Dymek, *Cinéma et sémiotique:
Deleuze en question*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2015, 115 стр.....250-263

CONTENTS

Svetlana Nikonova
INTRODUCTION.....9-16

HISTORIA

Vadim Prozersky
THE ACQUIRING OF AESTHETICS AS A PHILOSOPHICAL
SCIENCE IN THE CREATIVE WORK
OF ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN.....18-38

Nikita Bystrov
MEDIEVAL AESTHETICS OF LIGHT
AFTER *AREOPAGITICAS*:
A SYNOPTICAL REVIEW OF SOME THEORIES.....39-67

THEORIA

Max Rynnänen
CONTEMPORARY KITSCH.
THE DEATH OF PSEUDO-ART AND THE BIRTH
OF EVERYDAY CHEESINESS (A POSTCOLONIAL INQUIRY).....70-86

Bohdan Dziemidok, Boris Orlov
MODERN AESTHETIC EXPERIENCE PROBLEM:
IN THE AGE OF GLOBALISATION, CAN MUSIC
ARTICULATE AND CONSOLIDATE NATIONAL IDENTITY?.....87-96

Denis Viennet
BETWEEN ART, PHILOSOPHY AND SCIENCE
(NOTES ABOUT INVENTION, POETRY AND PLAY).....97-113

Pavel Egorov
DECOMPOSITION OF A SIGN AS A FORM
OF MODERN MYSTICS (FROM SADE TO BASKOVA).....114-124

ARS

AESTHETICS AND ARCHITECTURE

Vassiliy Goryunov

PHILOSOPHY OF POSTMODERNISM
AND THEORY OF ARCHITECTURE OF
THE SECOND HALF OF THE 20th — 21th C.126-144

Mikhail Tubli

THE PERIOD OF ART NOUVEAU –
AN EXAMPLE OF SYNERGETIC CULTURAL SPACE.....145-169

Mihail Mikishat'ev

THE PROBLEM OF RUSSIAN EMPIRE.
THE EXPERIENCE OF CRITICAL HISTORIOGRAPHY.....170-198

Elena Ustiugova

ANTHROPOLOGICAL TURN
IN CONTEMPORARY URBANISTICS.....199-215

PRAXIS

Nina Savchenkova

A SMALL COMMENTARY ON THE TRANSCENDENTAL
ANALYTICS OF ERIC ROMER.....218-225

TRANSLATIO

Léopold Sédar Senghor

AFRICAN-NEGRO AESTHETICS
(*Trans. by A. Bergalevich, A. Patapkina*).....228-248

RECENSIO

Konstantin Timashov

REVIEW OF THE BOOK Anne Dymek, *Cinéma et sémiotique :
Deleuze en question*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2015, 115 pages....250-263

ВВОДНОЕ СЛОВО

Итак, этим номером мы открываем проект по изданию первого российского журнала по эстетике. Проект инициирован недавно созданным Российским эстетическим обществом. Это говорит о том, что отечественная эстетика обретает новую жизнь и отчетливую форму не только своего существования, но и осмысления.

Впрочем, ни актуальность эстетической проблематики, ни постоянное мощное присутствие эстетического элемента в жизни отечественной культуры никогда нельзя было подвергнуть сомнению. Можно даже сказать, что именно эстетический элемент оказывался неуклонно присутствующим, неизменным, доминирующим в российском мировоззрении, хотя, вероятно, это может казаться спорным тезисом. Но — от всем известной и более-менее очевидной в этом контексте патетической надежды на то, что «красота спасет мир», или чаяний русских космистов об организации пространства универсума наподобие некоего прекрасного сада — до нигилистического саморазрушения, радикального атеизма, граничащего со столь же все сметающим мистицизмом, и наиболее едких постмодернистских экспериментов — все это буквально пропитано эстетикой. И может быть, именно поэтому эстетика достаточно часто не замечалась, теряла свои границы, не могла определить сферу своего применения.

О какой эстетике идет речь? Определенно мы говорим здесь о разных уровнях эстетики. Эстетика, пропитывающая жизнь, и эстетика как философская дисциплина — две

существенно различные вещи. В европейской философии эстетика как отдельная дисциплина также выделилась весьма поздно, лишь в середине XVIII века, в эпоху Просвещения, накануне Французской революции и становления романтизма. В этот момент вдруг словно почувствовалась необходимость в осмыслении совершенно особого пласта отношения человека к миру. Этот пласт присутствовал всегда, но почему-то в осмыслении не нуждался или нуждался в иных формах этого осмысления. И тем не менее новая форма рефлексии, предлагаемая эстетикой, возникла не на пустом месте, но была следствием развития особого типа мировоззрения, результатом смены культурных парадигм. Она возникла из недр мистического христианства, номиналистических схоластических богословских штудий, из зародившегося порыва к бесконечному поиску, из географических открытий, из научной революции, из эмпиризма, из субъективизма формирующейся рациональной критики, из индивидуализма нового экономического порядка. Множество оснований сформировали абсолютно новую позицию по отношению к миру, позицию, которую можно назвать эстетической, потому что она предполагает не только чувственное восприятие, доверие к индивидуальному опыту человека, но и эмоциональное напряжение, чувство, переживание человека по отношению к миру. Отныне важным становится то, как мы переживаем мир, а не только то, что он есть сам по себе и как мы его познаем. Это позиция «эстетического человека», который даже к Богу, к добру, к истине, к самому бытию подходит с точки зрения своего чувства, своего переживания. Эта позиция существенно отлична от погруженности в восхищение онтологической гармонией бытия, не вызывающей к ее переживанию, но скорее предполагающей растворение и самоустранение. И можно утверждать, что именно эта переживающая, деятельная, ярко выражено антропологизированная позиция по отношению к миру, характерная для отечественной мысли начиная, по крайней мере, с той же эпохи Просвещения, выражала себя в особом накале эстетического чувства ко всему, что бы ни происходило, будь это революции, проекты по переустройству общества, моральные кризисы, творческие прорывы.

Как в девятнадцатом столетии, так и в двадцатом эстетика развивалась в отечественной философской традиции достаточно активно, ее место в качестве философской дисциплины было хорошо определено. Толчок к ее развитию был задан знакомством с европейскими идеями, но само развитие было оригинально, самобытно и во многом противостояло выводам и достижениям западных концепций. Отдельно хотелось бы отметить традицию советской эстетики, сформировавшейся в ситуации жесткой идеологической войны между Советским Союзом и западным миром. Советская философская мысль, вновь опираясь на принципы Просвещения и следуя традициям сформировавшейся веками системы знаний, выделила, в конечном счете, эстетике достойное место, включила ее в научную систему осмысления мира, разработала специфическим образом ее понятийный аппарат, применила ее к новым формам анализа искусства. И главное: фактически, в советской философии именно эстетика могла служить некоей точкой опоры для преодоления идеологических границ, для внедрения гуманитарных ценностей, для обоснования нестабильности системы. Словом, эстетика, как всегда будучи на вид самой спокойной и самой отстраненной от треволений политической, экономической, моральной жизни, сферой исследования, оказывалась средоточием того бунта, который человек осуществляет против любого подавления и любой ситуации стагнации. В XVIII веке в Европе именно эстетика, оставаясь, на первый взгляд, одной из наиболее абстрактных философских дисциплин, отразила самую глубину нового экспансивного и крайне индивидуалистического мировоззрения, по причине чего уже в конце XIX века Ф. Ницше, говоря о воле к власти и о распространении тотального господства субъекта над реальностью даже на уровне интерпретации, апеллирует именно к эстетике. Так же и на вид довольно схоластичная советская эстетика оказалась ареной борьбы с системой, и именно эстетическую, в большей мере чем этическую, неудовлетворенность можно назвать среди главных факторов ее преобразования.

Тем не менее это расхождение между спокойной и довольно абстрактной видимостью и кипучим внутренним

радикализмом жизненного ядра всегда сказывалось на эстетике двояким образом. С одной стороны, оно давало ей свободу, до некоторой степени умеряло цензуру. С другой же стороны, снижало и уровень серьезности отношения к ней: ведь что дела серьезной мысли до этой «игры в бисер», когда на повестке дня стоят более существенные проблемы? Этот упрек в недостаточной серьезности эстетики по сравнению с этикой и логикой бросался некогда даже в адрес И. Канта, хотя для него, фактически, эстетика выступила как средство завершить и объединить систему, стала чем-то вроде недостающей современной физике «общей теории всего». Но этот шлейф абстрактности одновременно с развлекательностью (раз уж речь идет о чувстве удовольствия от красивой формы!) за эстетикой остается и поныне. И это, возможно, является причиной того, что в современной отечественной академической практике эстетика оказывается в явно вытесненном состоянии, выпадает из учебных программ и курсов, не обладает достаточным количеством представляющих ее кафедр и изданий. И, как говорилось выше, границы ее оказываются размытыми и неопределенными, притом что интерес к самой эстетической проблематике, если мы просто оглянемся вокруг себя на жизнь современного общества, является высочайшим. Это очевидное противоречие — явственный интерес и увлеченность при слабой структурированности и разрозненности теоретического осмысления — вызывает тревогу и желание данную ситуацию преодолеть.

Именно такую цель ставит перед собою создание периодического издания по эстетике, которое собирало бы в себе теоретические статьи как отечественных, так и иностранных авторов, посвященные различным сторонам эстетической проблематики. Это вопросы истории эстетики, а также современной эстетической теории. Кроме того, это проблемы, связанные с эстетическим осмыслением художественной практики и с философией искусства. Надо сказать, что отношения между эстетикой и искусством достаточно сложны и напряженны. Их взаимосвязь видится то как полное слияние — в конце концов за время своего развития эстетика почти полностью превратилась в философскую теорию

искусства и стала применяться именно для его осмысления, — то констатируется столь же полное расхождение. В современной мысли это расхождение наблюдается особенно явственно. Среди эстетиков все чаще заходит речь об эстетике природы, эстетике среды, энвайронментальной эстетике. Философы же искусства все больше отрекаются от эстетики в своих рассуждениях, указывая, весьма последовательно, как, например, А. Данто, на то, что эстетическое переживание не есть для определения искусства не только главный, но часто и вообще значимый критерий, между тем как это переживание распространяет себя очень далеко за пределы искусства, так что огромный спектр опыта, с которым мы сталкиваемся в жизни, можно охарактеризовать как эстетический. Все это является проблемой и предметом анализа во многих теоретических концепциях. Но все это говорит о том, что опыт общения с искусством и его осмысление никак не могут быть обойдены стороной изданием, посвященным эстетике. Потому предлагаемый читателю журнал содержит в себе раздел, посвященный искусству. А также мы не можем оставить без внимания и сами художественные практики, если они содержат в себе элемент эстетической рефлексии. Мы приветствуем художественные тексты и философскую эссеистику, поскольку они также могут помочь в развитии эстетической мысли и в определении места эстетики среди философских направлений современного мира. Также, естественно, в журнале публикуются переводы эстетических текстов и рецензии на любые имеющие отношение к эстетике работы, выходящие в настоящее время.

В связи со сказанным особенно приятно отметить, что первый наш выпуск открывается, в разделе, посвященном истории эстетики, статьей об эстетике А. Баумгартена. Автором статьи является известный отечественный эстетик *Вадим Прозерский*, давно и тщательно изучающий историю эстетической мысли. Значимо же это как потому, что Баумгартен — признанный родоначальник и отец эстетики, автор самого термина «эстетика», введенного им в середине XVIII века, так и потому, что до сих пор эстетика Баумгартена достаточно мало исследовалась в отечественной науке, до такой степени, что даже книги его почти не переводились и не было специальных

посвященных ему работ. Последующее развитие эстетической философии, начиная с Канта, затмило фигуру основателя, между тем именно его идеи оказались поворотными и ключевыми для становления этой науки и для определения ее специфики. Также в этом разделе представлена статья екатеринбургского ученого *Никиты Быстрова*, касающаяся более раннего периода мыслительной традиции, но не менее важного для становления эстетического восприятия: его статья посвящена проблеме трактовки божественного света в мистическом богословии.

Теоретический раздел представляет нам несколько существенных концептуальных замечаний об эстетическом опыте, в первую очередь, связанных с опытом восприятия искусства, однако существенных для понимания того, как структурировано эстетическое отношение вообще. Здесь мы видим статью видного финского исследователя *Макса Риинанена* об истории китча как художественного жанра, о возможностях его включения в современную эстетическую систему и о специфике его восприятия. Также в данном разделе публикуется статья *Бориса Орлова* из Екатеринбурга и *Богдана Дземидока* из Польши о национальных особенностях эстетического восприятия и о любопытных нюансах формирования эстетического опыта при столкновении с национальными и фольклорными формами художественной практики. Интересно также исследование французско-русского специалиста *Дени Вьене*, предлагающее нам в форме некоего философско-эстетического наброска проследить теоретическое сходство между порывами искусства, философии и науки, которые в равной мере являют собой виды творческой деятельности. Также любопытна статья молодого петербургского специалиста *Павла Егорова*, посвященная специфике проявлений мистического опыта в секулярном мире: его проявления оказываются тесно связанными именно с эстетическим восприятием, причем в наиболее радикальных формах, граничащих с безобразием, ужасом, отвращением, но в целом хорошо укладывающихся при их определении в категорию эстетически возвышенного.

Раздел, посвященный вопросам искусства, в настоящем выпуске оказался тематическим, он содержит четыре текста по

эстетике архитектуры. Открывается этот раздел фундаментальным обобщающим очерком, описывающим соотношение истории архитектуры и истории философии, хотя целью автора является рассмотрение на фоне этого широкого контекста проблемы существования архитектурной эклектики как особого вида архитектурного творчества, а через эту призму — анализ новейших течений в архитектуре. Эта статья стала одной из последних работ петербургского специалиста в области философии архитектуры, доктора архитектуры, профессора Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета *Василия Горюнова*, после тяжелой болезни скончавшегося в мае этого года. Для нашего журнала является большой честью то, что одно из последних своих исследований этот ученый провел и описал специально для нашего журнала. Также здесь мы можем увидеть статью *Михаила Тубли*, исследователя, по его собственным словам принадлежащего к «школе Горюнова», где он представляет свою концепцию определения модерна, продолжающую длительную дискуссию о возможности рассмотрения архитектурного модерна в качестве особого стиля. Статья архитектора *Михаила Микишатъева* посвящена вопросам определения и принципов конкретного архитектурного стиля — русского ампира. Статья философа-эстетика *Елены Устюговой* рассматривает взаимосвязь современных теоретических концепций в области гуманитаристики с определенными видами архитектурной практики, претворение ставящихся в теоретическом плане проблем антропологии в жизнь в актуальном зодчестве и архитектурных концепциях. Таким образом, мы можем видеть, что в данном разделе искусство архитектуры представлено со всех точек зрения: с точки зрения философии архитектуры, концептуальных определений архитектурных стилей, с точки зрения исторического и искусствоведческого анализа, а также с точки зрения отражения в архитектурной практике тех проблем, которые ставятся также и в современной теории.

Раздел «Практика» предполагает публикацию художественных и эссеистических текстов, не претендующих на статус научных статей, однако сообщающих важные штрихи к

пониманию эстетического опыта. На этот раз мы видим здесь очерк, предлагаемый крупным петербургским философом и психоаналитиком *Ниной Савченковой* о фильме французского режиссера Эрика Ромера «Колено Клер» (1970).

В разделе переводов представлен перевод текста сенегальского философа, политического деятеля и поэта *Леопольда Седара Сенгора* об афро-негритянской эстетике и тем этническим особенностям формирования эстетического опыта, которые ставят под вопрос однозначность выводов, делающихся исходя из принципов одного лишь западного мировосприятия, легшего в основу создания классических эстетических систем, либо требуют значительного их расширения и обогащения за счет знакомства с прежде неизвестными способами эстетического восприятия. Теоретический аппарат, наработанный западной эстетикой, помогает осмыслить опыт, который способен видоизменить его и расширить границы того, для описания чего он был разработан.

Благодаря разделу рецензий, завершающему выпуск, мы имеем возможность познакомиться с книгой *Анны Димек* «Кино и семиотика. Делез под вопросом» (2015), причем рецензент одновременно разбирает книгу, анализирует ее и подвергает весьма тщательной и довольно резкой критике, которая интересна, однако, не только тем, что позволяет нам познакомиться через ее призму с предложенной автором концепцией, но тем, что также, фактически, раскрывает взгляды рецензента на эстетические и семиологические возможности интерпретации кинообраза, присутствующие в философии Жюлья Делеза.

Таковыми являются основные темы, поднимаемые в данном номере журнала, и мы надеемся, что этот проект будет иметь развитие, которое поспособствует укреплению отечественной эстетической традиции, ознакомлению с ней читателей, более органичному включению ее в мировое эстетическое поле, развитию международных контактов и выходу на новый уровень осмысления эстетической проблематики в целом.

Светлана Никонова

HISTORIA

ОБРЕТЕНИЕ ЭСТЕТИКИ
КАК ФИЛОСОФСКОЙ НАУКИ В ТВОРЧЕСТВЕ
АЛЕКСАНДРА ГОТТЛИБА БАУМГАРТЕНА

ВАДИМ ПРОЗЕРСКИЙ

Вадим Викторович Прозерский — доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия.
E-mail: prozer2015@gmail.com

В статье рассматривается путь европейской философии к обретению эстетики как философской науки. Дается объяснение, почему эстетика возникла в XVIII веке в Германии, и показана ее преобразующая роль в философском мышлении эпохи Просвещения. Основная часть статьи посвящена раннему творчеству А. Баумгартена, который в трактате по философии поэзии ввел в употребление термин «эстетика» и заложил основы новой науки. Эстетика трактовалась Баумгартеном как логика чувственного познания по аналогии с логикой научного мышления. Подобно тому, как логика мышления является пропедевтикой его истинности, так и эстетика, по мысли ее основателя, должна стать пропедевтикой истины чувственного познания, то есть красоты.

Ключевые слова: Поэтика, эстетика, философия, дискурс, чувственное познание, гносеология, интенсивные и экстенсивные представления.

THE ACQUIRING OF AESTHETICS AS A PHILOSOPHICAL
SCIENCE IN THE CREATIVE WORK OF ALEXANDER
GOTTLIEB BAUMGARTEN

Vadim Prozersky

D.Sc. in Philosophy, St.Petersburg State University, Institute of Philosophy.
E-mail: prozer2015@gmail.com

The article examines the path of European philosophy towards acquiring aesthetics as a philosophical science. An explanation is given why aesthetics arose in the eighteenth century in Germany, and its transforming role in the

philosophical thinking of the Enlightenment is shown. The main part of the article is devoted to the early works of A. Baumgarten, who in the treatise on the philosophy of poetry introduced the term “aesthetics” and laid the foundations of a new science. Aesthetics was interpreted by Baumgarten as the logic of sensory cognition by analogy with the logic of scientific thinking. Just as the logic of thinking is a propaedeutic of its truth, so aesthetics, according to the plan of its founder, must become a propaedeutic of the truth of sensory cognition, that is, of beauty.

Key words: Poetics, aesthetics, philosophy, discourse, sensory cognition, gnoseology, intensive and extensive representations.

В отечественной и зарубежной философии долгое время бытовало мнение, что заслуга А. Баумгартена ограничивается тем, что он ввел термин «эстетика», «из чего, однако, не вытекает, будто Эстетика как наука ведет от него свое начало» (Belyaev, 1989, 153). Иначе говоря, получается так, что Баумgarten просто применил новый термин к уже существовавшей «области философского знания, которое до сих пор определялось как “учение о вкусе”, “теория изящных искусств” и т. д.» (Shestakov, 2009, 189). Но так ли это было на самом деле? До появления эстетики, объединившей философию красоты и искусства в одно целое, общей теории искусства не существовало. Часть искусств (словесные и теория музыки) включалась в число «свободных искусств», в то же время «искусства рисунка» (*arte del disegno* — итал.) — живопись, скульптура, архитектура долгое время числились среди «механических искусств» (ремесел). Только в начале XVIII века, появился термин, объединивший эпитетом «прекрасное», (или «изящное») разнородные виды деятельности в новый тип искусства — *beaux-art* — «изящное искусство» (Kristeller, 1951). Но это был только термин, а не теория «изящных искусств», которую еще предстояло создать.

Долго существовавшее недопонимание значимости свершенного Баумгартером открытия во многом было связано с тем, что содержание его философских работ (Baumgarten, 1735; 1739; 1750), написанных на тяжелой латыни XVIII века, оказалось трудным для понимания, как для его современников, так и в последующие времена, поэтому знакомство с ними осуществлялось через популяризатора идей Баумгартена

Г. Мейера, изложившего адаптированный курс лекций по эстетике на немецком языке (Meier, 1748). Вплоть до второй половины XX века сочинения Баумгартена оставались не переведенными на новоевропейские языки, поэтому в памяти удержалось только то, что он изобрел неологизм «эстетика», (произведенный от греческого слова «айстезис» — чувство, ощущение), ставший названием новой науки. В настоящее время «Эстетика» Баумгартена уже переведена на несколько европейских языков, но в нашей стране из ее текста выбрано для перевода всего несколько страниц (Baumgarten, 1964, 453-465).

Также крайне мало существует на русском языке серьезных исследовательских работ об эстетике Баумгартена. На наш взгляд, научную ценность представляют две работы: книга В. Ф. Асмуса «Немецкая эстетика XVIII века» (Asmus, 1962) и статья И. С. Нарского «Философско-эстетические идеи А. Баумгартена как один из стимулов теоретического развития Канта» в Кантовском сборнике (Narskii, 1985). К сожалению, время создания этих работ накладывало на их авторов определенные ограничения: требовалось критиковать идеализм Баумгартена и подчеркивать наличие в его теории элементов материализма и реализма (совершенно второстепенных), без чего она не могла бы быть признана научной. Но такие искривления хода мысли привели к некоторым абберациям в заключительных выводах. В главе «Возникновение эстетики как философской науки в Германии. Александр Баумгартен» В. Ф. Асмус дает конспективное изложение баумгартеновских работ по эстетике с отсылками к исследовательской литературе первой половины XX века и своими комментариями. Наиболее ценным моментом в новациях Баумгартена В. Ф. Асмус считает то, что строя эстетику как логику чувственного познания, немецкий философ нашел в ней аналог логическим действиям ума. Таким образом, Баумгартен был на пути открытия диалектики чувственного и рационального. Всё это позволяет признать, что «немецкая классическая эстетика действительно начинается с Баумгартена» (Asmus, 1962, 56). Вместе с тем, стремление Баумгартена вычленив область эстетического из сферы морали и научного познания вызывает у В. Ф. Асмуса опасение: не вступил ли он на путь изоляции сферы эстетического, ведущий к формализму и

«чистому искусству»? «Стремясь отличить эстетическое от этического, — пишет исследователь, — Баумгартен, в сущности, стоит на грани их полного отделения друг от друга. Характеристика эстетического грозит превратиться в его изоляцию. Это — пока лишь тенденция, но тенденция, чреватая серьезными последствиями, которые ведут эстетику по склону ложно понятой «автономности» и формализма» (Asmus, 1962, 41). Объяснения, почему автономия эстетики в системе философии является «ложно понятой», и как она может привести к формализму, не дается.

Статья И. С. Нарского вполне соответствует заявленной в ней теме и содержит ряд интересных мыслей о влиянии философских и эстетических идей Баумгартена на Канта. Автор тонко замечает, что, хотя Кант демонстративно отрицал баумгартеновскую эстетику как учение о «совершенстве чувственного познания», он получил от нее импульс обратиться к эстетической проблематике с намерением построить эстетику на априорных основаниях, но вне области познания. Кроме того, Кант использовал термины, введенные в философию Баумгартеном: «в себе (an sich)» и «для себя (für sich)», «гносеология» — теория познания, а также новую, не схоластическую трактовку терминов «субъективный» и «объективный» (Narskii, 1985, 51).

В зарубежной эстетике в последние годы интерес к Баумгартену значительно вырос, о чем свидетельствует большое количество посвященной ему литературы (Alexander Gottlieb Baumgarten *Ästhetik*. Lateinisch-Deutsch. 2007; Hlobil, 2007; Buchenau, 2013; Guyer, 2004; Mirbach, 2008/2009 Hammermeister, 2002; Hauskeller, 2005; Del Valle, 2011; Wessell, 1972; Ahlberg, 2014, Nakamura, 2014).

Из приведенного далеко не полного библиографического списка современных работ о генезисе эстетики наиболее значимыми для нашего исследования являются: книга Стефании Бученау «Основание эстетики в немецком Просвещении» (Buchenau, 2013); работа Поля Гуйе «Происхождение эстетики» (Guyer, 2004); статья Дагмар Мирбах «Эстетическое величие. Этические аспекты эстетики Александра Готлиба Баумгартена» (Mirbach, 2008/2009). В книге С. Бученау дается подробный

анализ процесса возникновения эстетики как новой науки в контексте философии эпохи Просвещения в Германии. Можно считать, пишет автор книги, что начиная с 1735 года — даты первого упоминания термина «эстетика» в печати, философская система обогатилась новым разделом, не существовавшим ранее. С. Бученау считает, что концепт эстетики Баумгартена необходимо рассматривать в исторической перспективе в контексте просветительских идей XVIII века как проекта модерна.

Поль Гуйе в работе «Возникновение современной эстетики» утверждает, что предпосылкой рождения эстетики в середине XVIII века было появление феномена «изящных искусств», требовавшего объяснения своей природы. Античные понятия «мимесиса», гармонии, эвритмии, соразмерности для этой цели не подходили. Нужен был совершенно новый философский взгляд на природу этого нового артистического явления. Вторым важным фактором, направившим философскую мысль в сторону включения проблемы чувств в систему философии, являлась развернувшаяся в эпоху Просвещения кампания за признание свободы и независимости воображения от опеки умом. Эстетика Баумгартена собрала в один фокус лучи, идущие из разных точек духовного поля эпохи Просвещения, отсюда — такое богатство ее содержания.

Изучая истоки философии и эстетики Баумгартена, Дагмар Мирбах (Mirbach, 2008/2009, 102-112) находит, что толчком к занятиям Баумгартена эстетикой послужило суждение философа Г. Бильфингера (одно время — члена Петербургской Академии наук) о том, что для полного познания мира необходимо, чтобы все уровни познания были упорядочены и структурированы, тогда как хаос на уровне чувственного («темного» и «смутного») познания внушает сомнение в силе разума в целом. Эта мысль запала в сознание Баумгартена и стала для него целеполагающей. В своей «Метафизике» он расширил и углубил ту часть, которая относилась к «Эмпирической психологии» (учение о душе в единстве с телом в отличие от Рациональной психологии — учении о Душе, как независимой от тела), а в нее ввел раздел «Эстетика» — как науку, дополнительную к логике мышления, то есть как *логику процесса чувственного познания*. Таким образом, корни эстетики Баумгартена лежат в метафизике и этике.

Наиболее четко связь эстетики Баумгартена с этикой проявляется, по мнению Мирбах, в его учении о величественном или возвышенном (*Magnitudo*). Поэтому все упреки Баумгартену в эстетическом изоляционизме не состоятельны.

Произведенный нами обзор научной литературы, посвященной Баумгартену, показывает вполне обоснованный рост интереса к немецкому мыслителю XVIII века. Всё более проясняется смысл революции в философии, которую совершил Баумгартен, создав новую философскую науку — эстетику.

* * *

В эпоху Просвещения в XVIII веке процесс самосознания искусства как творческой деятельности, отличной от науки, культа, практики, достиг признания своей автономии. Артистический мир — «мир художников», создателей произведений «прекрасных», или «изящных» искусств (*beaux arts* — фр.), стал таким же самостоятельным феноменом культуры, как сложившиеся к тому времени сообщества ученых, философов, журналистов, врачей, политиков. Консолидация представителей разных художественных профессий — от скульпторов и медальеров, до живописцев, музыкантов и театральных актеров, представителей «изящной словесности» — поэтов и беллетристов, произошла за счет того, что стало очевидно: внешне непохожие, разные по своим материалам и техникам творения искусства, объединены общим внутренним эмоциональным полем, ощущаемым тонким вкусом, на который претендовали выделяющиеся из публики знатоки искусства и дилетанты. Прежнее наименование художника *artisan*, не отличавшее его от ремесленника, вышло из употребления и заменилось на новое — артист, *artifex*, *Homo artisticus*. Тем не менее, философия не сразу нашла объяснение этим процессам.

Особую роль в решении этих проблем сыграла философия и вся духовная обстановка, сложившаяся в Германии к середине XVIII века. Обстоятельства этого времени хорошо описаны В. Виндельбандтом, занимавшимся исследованием истории философии в контексте культуры. Он обратил внимание на то, что в ситуации политической и экономической раздробленности

Германии, сложившейся после 30-летней войны, стремление к ее объединению нашло свое выражение в повсеместном подъеме духовной деятельности, литературы и философии. Сближение литературы с философией проявилось в Германии в гораздо большей степени, чем в других странах Европы. Оно оказал благотворное влияние и на литературу, и на философию. Немецкая литература второй половины века украшена именами выдающихся писателей предромантического движения, «штюрмеров», романтиков, увенчана такими мощными фигурами «веймарского классицизма», как Гете и Шиллер. Философы, в свою очередь, всё больше направляли свой интерес в сторону литературы и искусства. В связи с этим возникла необходимость найти соединительное звено, общий корень этих двух родственных ветвей духовной деятельности. Движение навстречу друг другу двух потоков духовных сил объясняет, как считает Виндельбандт, почему именно в Германии, а не в какой-нибудь другой стране Европы, родилась *эстетика*, ставшая проводником философского взгляда на искусство и одновременно как «интегрирующая составная часть самой философской системы». Синтез философии и искусства, созданный эстетикой, был настолько значителен, что «эстетической точке зрения суждено было стать решающей для всей философии великих послекантовских систем» (Vindel'bandt, 2007, 546).

Укажем основные этапы сложения органического синтеза искусства и философии, через которые прошла немецкая духовная культура в XVIII веке. Первый шаг на этом пути сделал представитель раннего немецкого Просвещения драматург, критик и теоретик литературы И. Готшед. В работе «Опыт критической поэтики для немцев» (Gottsched, 1730) Готшед заложил основы критики как формы литературного творчества, но этим он не ограничился. Его мечтой было совершить переход от критики к науке о литературе, создать философскую научную поэтику. Надо сразу сказать, что на этом пути он потерпел поражение. И виноват в этом был не только педантизм самого Готшеда, строго придерживавшегося правил классицистской поэтики, но и общий дух времени первой трети XVIII века.

В художественной культуре начала XVIII века еще крепко

держалось сложившееся под влиянием логико-математических достижений гениев предыдущего столетия убеждение в верховенстве разума, носителя знания законов природы, в том числе и «человеческой природы». Не оспаривалось право разума на руководство внутренним миром человека – воображением, страстями и чувствами, позволяющее достигнуть блага в жизни и избежать вредных заблуждений. Особенно сильно такие настроения были развиты на рубеже веков во Франции. Немалую роль в этом сыграла рационалистическая философия Декарта, получившая признание французского общества к концу века.

Но и в немецких поэтиках того времени, как и в поэтике самого Готшеда, утверждалось, что творческим процессом управляет разум, только он позволяет выбрать нужную тему, правильно построить композицию, точно отобрать слова, отсеять ненужное и лишнее. Отступление от принципов разума в художественной сфере приведет, как и в научном познании, к потере истины, лживым утверждениям, отсутствию правды в изображениях характеров и их действий, фальшивым словам. Рационализм Готшеда требовал от поэзии моральной дидактики, изображения положительных нравов, нравственного воспитания человечества. Но уже во второй четверти века поэтике как науке, дающей рациональные правила создания литературного произведения, стала противостоять тенденция сдвинуть акцент с разума на воображение и чувства

Прежде чем рассматривать дальнейшее движение германской мысли в сторону философской эстетики как систематической науки, надо выяснить, что понималось под наукой в эпоху Просвещения, и каковы общие принципы науки. В этом случае воспользуемся трактовкой философии науки, данной Э. Кассирером. Он полагает, что «Философское содержание, смысл всякой науки обусловлены только пониманием того, в чем значение этой науки в целостности знания, какое место она занимает этом целом. Каждая наука должна вписываться общий род познания; но то же время в пределах этого рода она должна решать свою особую задачу осуществлять эту задачу своим особым, характерным для данной науки способом» (Kassirer, 2004, 367). Если мы согласимся с этим положением, то станет ясно, в чем заключалась ошибка Готшеда в

попытке перейти от поэтики к эстетике, как систематической философской науки о словесном и других видах искусств. Для достижения совершенства поэтического произведения Готшед считал необходимым руководствоваться не специфическим методом, адекватным своему предмету познания — поэзии, а общим методом познания истины в науке и философии (метафизике). Таким образом, искусство было вырвано из своей ниши в духовной матрице культуры, лишено своей почвы и подведено под нивелирующий всякую специфику абстрактный разум теоретического познания.

Но не только рационализм Готшеда, разделявшего философские взгляды Х. Вольфа, но и другой полюс европейской философской мысли — сенсуализм (эмпиризм), также терпел неудачу в попытке достигнуть обоснования эстетики как систематической философии искусства. Дело в том, что эмпирическая философия «ограничивалась тем, чтобы давать общее понятие технических правил для создания произведения искусства или общее понятие психологических наблюдений, относящихся его воздействию. Все это относится тому роду эмпиризма, который представляет собою прямую противоположность подлинному философскому познанию» (Kassirer, 2004).

Оставим на время философию и перейдем к самой художественной жизни и теории искусств. В ней мы наблюдаем тяготение разных искусств к синтезу, и тенденцию к поиску общего основания для объединения разных искусств в единую систему. В этом отношении наиболее знаменитым стал трактат Ш. Баттё «Изящные искусства, сведенные к одному принципу» (Batteaux, 1746).

В нём Баттё, выстроил ряд из семи искусств: поэзии, красноречия, музыки, танца, живописи, скульптуры, включив в него также архитектуру, как искусство, сочетающее красоту с пользой. Какова была его методология выделения мира изящных искусств из моря всех остальных родов деятельности? Баттё ссылается на Аристотеля и говорит, что во всем следует великому философу древности, объединившему искусства на основе принципа подражания природе, или мимесиса. Именно мимесис выбирает Баттё как «единый принцип», на основе которого он

строит систему изящных искусств.

Нетрудно убедиться, что основание, по которому произведен отбор семи «изящных искусств», не является необходимым и достаточным. Например, архитектуру невозможно причислить к миметическим искусствам; с другой стороны, немало видов миметической (изобразительной) деятельности осталось вне поля зрения Баттё. В чем причина того, что огромное количество феноменов, носителей красоты и мимесиса, не попали в систему Баттё? Причина в том, что не было найдено *достаточного основания*, показывающего *единую природу мира искусств*, ибо выбранный в качестве основания мимесис (подражание) — лишь внешний признак, а не сущность искусства.

Таким образом, попытка прийти к всеобщей теории искусств путем эмпирического наблюдения и отбора общих признаков у разных искусств тоже не увенчалась успехом. Подобную задачу мог решить только философ-систематик, не чуждый занятиям искусством. Именно такой человек и нашелся в лице профессора метафизики университета в Галле, позже — во Франкфурте-на-Одере Александра Баумгартена.

Александр Готтлиб Баумгартен родился в 1714 году в Берлине, закончил университет в Галле (1735), приобретая обширные познания в области гуманитарных наук, поражавшие современников. Находясь под влиянием философии Христиана Вольфа, имевшей тогда широкое распространение, он, тем не менее, в большой степени обращался к философскому наследию Лейбница, что и позволило ему сделать смелые шаги в сторону включения чувственной сферы в область философского научного познания. За свою короткую жизнь, закончившуюся в 1762 году, Баумгартен, кроме своего главного и наиболее известного сочинения «Эстетика» (т.1 — 1750 г., т.2 — 1758 г.), создал ряд трудов по поэтике и философии, из которых важнейшие: «Философские размышления о поэзии» (1735), «Метафизика» (1739), вызвавшая восхищение И. Канта; «Этика» (1740). Создавая свои философские труды, Баумгартен пользовался латинским языком, так как считал его наиболее точно передающим мысль. Другие сочинения он писал на немецком языке, иногда скрываясь под псевдонимом Алетеофилус (греч. — Любитель

истины, или Правдолюб) (Baumgarten, 1741).

Плацдармом для построения эстетики явилась первая философская работа Баумгартена, его докторская диссертация «Философские размышления о поэзии» (хотя полное ее название: «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения — *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. (Halle, 1735)).

Общий уровень современной ему поэтики Баумгартена не удовлетворял, так как она зиждилась на стереотипных представлениях о поэзии как «подражании природе» и моральном поучении. В связи с затронутым положением дел в поэтике можно вспомнить слова А. С. Пушкина, в которых он противопоставлял успехи *эстетики* современной ему критике и поэтике, застывшей в догмах предыдущего столетия: «Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда; мы все еще повторяем, что *прекрасное* есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть *польза*» (Pushkin, 359).

Баумгартен обратился к философским размышлениями о поэзии с целью тематизировать современную ему поэтику, внести в нее систематичность мысли, расширить кругозор тем, имеющих отношение к искусству, что позволило бы сблизить ее с философией. В дальнейшем у него возникла идея назвать эту новую область *эстетикой*. В философском трактате по поэтике, впервые вводится термин «эстетика», закладываются основания тех философских принципов и идей, которые найдут свое полное воплощение в изданном через пятнадцать лет фундаментальном труде «Эстетика».

Следует помнить, что, как явствует из автобиографических заметок Баумгартена, в юности он писал стихи на латинском языке, и не проходило дня, чтобы он не написал хотя бы одного стихотворения. Поэтому темой докторской диссертации Баумгартен выбрал поэтику с целью доказать, что поэзия и философия, которые до сих пор считались антитетичными по своей природе, на самом деле имеют много общего.

В своем трактате о поэзии Баумгартен ставит задачу раскрыть природу *поэтического познания*; затем показать, что

такое *поэтический метод*, общий всем видам поэзии. Необходимо, считал он, также *прояснить язык поэзии*, что будет составлять третью часть работы. Можно заметить, что уже эта ранняя работа философа построена в той трехчастной структуре, которая позже будет развита в его «Эстетике» (1750 – 1758 годы), где эти части обретут названия: а) содержание излагаемой мысли – *эвристика*; б) их *порядок* – *методология*, в) способ выражения – *язык* (*семиотика*).

Идею, содержащуюся в поэтическом произведении, Баумгартен называет *поэтическим дискурсом*. «Поэтический дискурс выражен последовательностью слов, обозначающих связанные представления» (Baumgarten, 1954, 37). Отсюда вытекает определение поэзии: *поэзия* – это совершенный чувственный дискурс, включающий *поэму* (поэтическое произведение, дающее совершенное чувственное знание); *поэтику* (набор правил, по которым построена поэма); *поэта* – создателя поэмы.

Поэтическими Баумгартен предлагает называть те средства, что способствуют достижению поэмой *статуса совершенства*. Понятие совершенства заимствовано им из метафизики Г. Лейбница и Х. Вольфа. По Вольфу совершенство может быть достигнуто в мыслях, но может быть также и в чувствах. «У Вольфа понятие совершенства означало, прежде всего, наличие правильной связи между понятиями, их непротиворечивое единство согласно общим логическим законам. Вместе с тем, понятие совершенства Вольф относил и к единству многообразия восприятий в чувственном представлении, причем, что особенно важно, созерцание этого единства или совершенства он связывал с чувством удовольствия» (Zhuchkov, 1996, 39). Тем не менее, Вольф не придавал чувственной ступени серьезного значения, а чувство удовольствия, возникающее при достижении чувственными образами совершенства, он подчинил представлению о благе – достижению морального совершенствования. Этим он закрыл возможность признания автономного существования чувственной деятельности.

Можно сказать, что Баумгартен начал с того, на чем его учитель Вольф остановился. Даже в написанной позже «Метафизике» Баумгартен уделил чувственной сфере, которая

входила в раздел «Эмпирическая психология» (учение о душе в связи с телом), гораздо больше места, чем другим разделам, где рассматривались такие важные для метафизики вопросы, как онтология, теология, рациональная психология (анализ души вне ее зависимости от тела) и бессмертие души. Но начало его размышления о проблемах чувственности лежит в его «Философской поэтике». Кроме того, важно помнить, что Баумгартен учился не только у Вольфа, но умел брать и всё полезное для себя у Г. Лейбница. Можно допустить, что отдаленным импульсом к обращению Баумгартена к эстетике послужили известные слова Лейбница о красоте как совершенстве чувственного восприятия.

Что касается учения о чувственном познании, то общим для всего рационализма XVII-XVIII веков было именование его как «низшей формы познания». Познание рассматривалось как ступенчатый ряд восхождения к истине. Ступенями на этом пути были: 1. «темное» знание (бессознательные ощущения); 2. ясное, но смутное (синонимы: слитное, спутанное – *scientia clara sed confusa*); 3 ясное и отчетливое (*scientia clara et distincta*). Последний вид знания достигался умом, что же касается чувственного познания, то оно относилось к «низшей области» темного и ясного, но смутного знания. Под ясным-смутным познанием Лейбниц понимал такое, которое доставляется органами чувств, позволяющими узнать предмет в целом, но не дифференцирующего его различительные признаки и тем более не могущего объяснить причину его появления. Последнее – прерогатива только знания рационального (Leibnits, 1983). Философ приводил в пример художников, которые могут говорить о красоте картины, оценивать ее, но объяснить причины своего суждения и оценки не могут. Обычно они ссылаются на неуловимость красоты, о которой можно лишь сказать: «ничто», «не знаю что» (*non scio quod* – «мем», распространившийся, начиная с Ренессанса, по всем европейским языкам).

Чтение диссертации Баумгартена убеждает, что вся рационалистическая концепция познания в ней присутствует. Но именно здесь он начинает разработку собственного учения о совершенстве чувственного познания, отталкиваясь от положения

Вольфа о совершенстве как единстве много в одном образе. Из этого семени вырастет не только философская поэтика, но и мощное разветвленное древо эстетики.

Значительная часть трактата «Философские размышления о поэзии» посвящена разбору тех особенностей чувственных образов, которые делают словесное произведение поэтичным. Так, Баумгартен считает, что поэма с ясными изображениями более совершенна, чем с темными, а потому ясные образы более поэтичны, чем темные. (В этом суждении содержится выпад против тех поэтов, которые, следуя традиции барокко, полагали, что, чем более замысловатыми и темными будут их образы, тем более поэтичным станет их творение). Вместе с тем, Баумгартен подчеркивает, что поэзия оперирует чувственными представлениями, а не понятиями ума; для различения научного и поэтического познания Баумгартен вводит специфическую терминологию. Глубина познания создается *интенсивными* представлениями, в то время как поэзия пользуется *экстенсивными* образами. Экстенсивность — основное условие совершенства поэтических образов, так как они захватывают максимальное количество «смутных представлений». При этом более сильные впечатления являются и более ясными. Поэтому образы, способные возбуждать более сильные аффекты, являются и более ясными и более поэтичными; поэма, насыщенная образами, возбуждающими аффекты, более поэтична, чем та, которая наполнена только образами без аффектов. Тайна поэзии, — в которую посвящает нас Баумгартен, — не в том, чтобы быть просто красивой, или прекрасной (*pulcher*), она должна еще *очаровывать (fascino), быть изящной и изысканной (venustus, elegans)*, чтобы доставлять наслаждение (*delectatio*).

Так как автор «Философских размышлений» ставит поэтичность в прямую зависимость от ясности изображения, то он объясняет *единство места и времени действия* именно этими соображениями. Чтобы в представлении можно было бы захватить как можно большее количество вещей, они должны одновременно присутствовать в едином месте. Вместе с тем, Баумгартен добавляет, что ассоциации, действующие с помощью фантазии, вносят дополнительные образы и этим усиливают поэтичность изображений.

Важную роль в «Философских размышлениях о поэзии» играет категория *удивительного*. Согласно Декарту, удивление вызывает то, что кажется редким и необычным и неожиданно схватывается душой. Автор философской поэтики развивает это суждение Декарта, отмечая, что в восприятии необычного утверждается *отношение к непостижимому*. Непостижимое влечет за собой образы чудесного, того что невозможно в нашем мире, но возможно в иных, так называемых гетерокосмических мирах, созданных с помощью воображения. Если же поэт тщится изобразить то, что невозможно ни в каком мире, то у него рождаются не гетерокосмические образы, а *утопии*. Образы из сферы утопии, создаваемые безудержной игрой фантазии, представляют собой бессмысленное нагромождение форм или их нелепые сочетания в одном предмете, или они могут вообще остаться бесформенными. Всё это непоэтично. Но общий вывод Баумгартена таков: вымысел и изображение гетерокосмических миров необходимы поэзии. Заблуждаются те авторы риторик и поэтик, которые отрицают правомерность вымыслов и фантазий. Согласно Аристотелю, поэзия изображает возможное, а его нельзя изобразить без свободы воображения.

Итак, по Баумгартену, поэтичными являются яркость образов, смешение знакомого с незнакомым, богатство эмоций и сила аффектов. (Надо упомянуть при этом, что все примеры образцовой поэзии берутся им из античной литературы; единственное исключение, которое сделано для Новоевропейской поэзии, — это упоминание имени польского поэта XVII века Матея Сарбевского).

* * *

Из всего сказанного видно, что содержание «Философской поэтики» Баумгартена несет на себе печать влияния классицизма. Мимесис, подражание природе, единство места и времени — эти топосы старой поэтики еще остаются, но подлинное содержание поэмы понимается уже по-другому. Мысль автора направлена на то, чтобы доказать, что поэтическое чувственное познание выходит за рамки узко эмпирического. Оно восполняет систему познания мира до целого, так как открывает способ постижения

таких сторон реальности, которые не схватываются рациональным логическим знанием. Поэзия создает особые формы познания — *экстенсивные представления* в противовес *интенсивным* научным. Поэзия — высший род всего чувственного познания, поэтому теория поэзии — это вид теории познания, «гносеологии» (термин, введенный Баумгартеном в Метафизике), направленный к совершенству и достижению истины. Но, так как совершенство (истина) чувственного познания, существует не в абстрактном мышлении, а в чувственных образах, представлениях, то она есть *красота*. Такой поворот во взгляде на поэзию коренным образом меняет понимание ее содержания и смысла. В то время как Лейбниц и Вольф, подобно Готшеду, считали содержанием поэзии моральные идеи и видели ее цель в поучении и жизненном наставлении читателя, у Баумгартена прослеживается крен в сторону признания права поэзии считаться самостоятельной деятельностью, независимой от выполнения каких-либо внешних целей.

В последних параграфах «Философских размышлений» ставится вопрос о логике высшей и низшей сферы познания. Если логика является наукой, направленной на усовершенствование познания, то тогда философы должны найти такие инструменты, с помощью которых можно было бы улучшать не только высшую, но и «низшую» способность познания. В параграфе 116 подводятся итоги пути, пройденного «Философской поэтикой»: «Так как психология открывает нам значащие принципы душевной деятельности, мы не сомневаемся, что возможна наука, которая могла бы направлять к совершенству низшую познавательную способность чувственного познания вещей. Поскольку наша дефиниция подготовлена, точное определение может быть легко сформулировано: «Греческие философы и отцы церкви тщательно различали вещи чувственные — эстетика (*aistheta*) и вещи, познаваемые умом (*noeta*). Совершенно ясно, что они не уравнивали вещи, познаваемые умом, с воспринимаемыми чувственно, так как они называли этим именем также вещи, удаленные от непосредственного восприятия — образы воображения (*phantasma*). Поэтому познаваемые вещи должны познаваться высшей способностью как объекты логики; вещи, чувственно воспринимаемые, должны

познаваться низшей способностью как объекты науки чувственного восприятия, или *эстетики*» (Baumgarten, 1954, 78).

Определение эстетики, данное в параграфе 116, говорит о том, что первоначально эстетика мыслилась, не как философия красоты и искусства, а как теория чувственного познания – сенсивистика (*scientia cognitionis sensitivae*). Что включалось в то время в сферу чувственного познания и чувств вообще, можно узнать из раздела «Метафизики» «Эмпирическая психология», охватывающего параграфы с 534 по 623. Здесь перечисляются следующие элементы чувственной сферы: ощущения, воображение, способность вымысла, чувственная память, проницательность, остроумие, способность предвидения, суждение чувств, чувственные ожидания, чувственное познание знаков.

Задачу, поставленную Баумгартеном, можно определить как попытку создать Органон форм чувственного познания, подобный созданному еще в античности Органону как инструменту мышления, в роли которого выступала логика (от Логос – слово, мысль). Постепенное сближение эстетики как логики чувственного познания с теорией красоты и искусства можно проследить по выходящим одно за другим обновленным изданиям баумгартеновской «Метафизики». Так, в первом издании «Метафизики» (1739) в § 533 эстетика объявлялась «наукой чувственного познания и предположения» (*scientia sensitive cognoscendi et proponendi*); во втором и третьем изданиях вводилось понятие «логики низшей способности познания» (*logica facultatis cognoscitivae inferioris*); и, наконец, в четвертом издании появляется определение, сохранившееся и в последующих изданиях книги: «Наука чувственного познания и предположения есть ЭСТЕТИКА (логика низшей способности познания, философия граций и муз, низшая гносеология, искусство прекрасно мыслить, искусство аналога разума)» (Baumgarten, 1779, § 533).

После издания «Философских размышлений о поэзии» в 1735 году Баумгартен наряду с работой над «Метафизикой» и другими сочинениями подготавливал лекционный курс по эстетике, который он начал читать с 1742 года. Итогом этого восьмилетнего курса явился двухтомный учебник «Эстетика»

(*Aesthetica acroamatica* — «предназначенная для лекций»). Первый его том вышел в 1750 году, второй, незаконченный, работу над которым Баумгартену пришлось прекратить из-за болезни, в 1758 году. Полное, развернутое определение эстетики было дано в первом параграфе «Эстетики» 1750 года: «Эстетика — теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство прекрасно мыслить, искусство аналога разума есть наука о чувственном познании» (*Aesthetica theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis est scientia cognitionis sensitivae*) (Baumgarten, 1750, § 1).

Как мы видим, в этом определении эстетики ей дано пять дефиниций: из них три определяют ее как *теорию*, а два как *искусство*. Итак, эстетика, во-первых, теория свободных искусств (взято традиционное определение — «свободные», а не «прекрасные» искусства); во-вторых — «низшая теория познания», в-третьих — наука чувственного познания (дисциплина). Здесь подчеркивается, что эстетика именно теория, часть метафизики, к которой относятся и свободные искусства; одновременно она — наука, способная быть изложенной систематично, что дает ей возможность стать предметом, предназначенным для изучения, дисциплиной.

Кроме того, эстетика, по Баумгартену, — *искусство* прекрасно (красиво) мыслить и искусство аналога разума. «Мыслить прекрасно», по Баумгартену, означает мыслить чувственно-совершенно. В его время, как и в античности, логика понималась не как наука, а как *искусство правильного мышления* и как наставница этого искусства (пропедевтика). В таком случае, *логикой чувственного мышления*, по замыслу Баумгартена, должна стать *эстетика*, дающая руководство к искусству чувственно-совершенного, то есть прекрасного (артистического) мышления. Баумгартен уточняет этот момент в параграфе 14: «Цель эстетики — совершенство чувственного познания как такового, и это есть красота». В этом смысле эстетика является аналогом не только логики, но и искусства дистинктивного (отчетливого интеллектуального) мышления. Таким образом, эстетика как наука и как искусство имеет следующие предикаты: *чувственное, прекрасное, совершенное, истинное* (эти слова употреблены здесь как синонимы) *мышление «низшей» ступени познания*.

Возникает вопрос: зачем понадобилось Баумгартену включать в одно определение предмета эстетики столько дополняющих друг друга, а с современной точки зрения даже противоречащих друг другу дефиниций? Несомненно, Баумгартен хотел избежать одностороннего понимания эстетики и провел четкую грань между эстетикой и поэтикой, имевшей более узкие задачи. Выводя эстетику из поэтики, Баумгартен предполагал расширить ее настолько, чтобы ни у кого не вызывало сомнения, что мы имеем дело с философией, охватывающей все виды эстетической деятельности, а не с частной наукой. Но результатом этих благородных стремлений стало размытое представление о сущности этой новой науки, что сказалось на ее дальнейшей судьбе. Очень скоро философско-эстетическая мысль разделилась на несколько потоков, каждый из которых был убежден, что именно он правильно понимает и выражает суть эстетики. Конкурирующие между собой точки зрения на сущность эстетики неправы в одном: в непризнании правомерности других позиций. Парадокс эстетики в том, что при ее основании в нее была заложена программа амплификации. Чем является эстетика по Баумгартену? Она одновременно и философия, и психология; наука и искусство; пропедевтика (логика) науки и сама наука; сфера чувственного мышления и прекрасной (совершенной) чувственности; философия (психология) вкуса и продуктивной деятельности; короче говоря, с самого рождения она получила патент на бесконечное умножение своего содержания.

REFERENCES

- Ahlber, L.O. (2014). The Invention of Modern Aesthetics: From Leibniz to Kant. In L.O. Ahlber, *Notions of the Aesthetic and Aesthetics: Essays on Art, Aesthetics and Culture* (133-153). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Asmus, V. (1962). Vozniknovenie estetiki kak filosofskoi nauki v Germanii. Aleksandr Baumgarten [The emergence of aesthetics as a philosophical science in Germany. Alexander Baumgarten]. In V. Asmus, *Nemetskaya estetika XVIII veka* [German Aesthetics of the 18th Century] (4-56). Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
- Batteaux, C. (1746). *Les beaux arts réduits à un même principe* [Fine Arts Reduced to the Same Principle]. Paris: Durand. (in French).

- Baumgarten, A.G. (1735). *Meditations philosophies de nonnullis ad poema pertinentibus* [Philosophical Meditations on Some Matters Pertaining to Poetry]. Halae Magdeburgicae: Litteris Ioannis Henrici Grunerti, acad. typogr. (In Latin).
- Baumgarten, A.G. (1739). *Metaphysica* [Metaphysics] (4th ed.). Magdeburg: Verlegt von Carl Hermann Hemmerde. (in Latin).
- Baumgarten, A.G. (1741). *Philosophische Brieffe von Aletheophilus*. Frankfurth & Leipzig. (in German).
- Baumgarten, A.G. (1779). *Metaphysica* [Metaphysics] (7th ed.). Magdeburg: Impensis Carol Hermann Hemmerde. (in Latin).
- Baumgarten, A. G. (1750). *Aesthetica*. Impensis Ioannis Christian Kleyb. (in Latin).
- Baumgarten, A.G. (1954). *Reflections on poetry*. Oakland: University of California Press.
- Baumgarten, A.G. (1964). Fragmenty po estetike [Fragments of Aesthetics]. In M. Ovsyannikov (Ed.), *Istoriya estetiki* [History of Aesthetics] (Vol. 2) (453--465). Moscow: Izdatel'stvo Akademii Chudozestv. (in Russian).
- Belyaev, A. (Ed.). (1989). *Estetika: slovar'* [Dictionary of aesthetics]. Moscow: Politizdat. (in Russian).
- Buchenau, S. (2013). *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gottsched, J. (1751). *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* [Attempt of a Critical Poetry for the Germans]. Leipzig. Verlegt Bernhard Christoph Broistopf. (in German).
- Guyer, P. (2004). The Origins of Modern Aesthetics: 1711–1735. In P. Kivi (Ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics* (15-45). Oxford: Blackwell Publishing.
- Hammermeister, K. (2002). *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hauskeller, M. (2005). Alexander Gottlieb Baumgarten. In S. Majetschak, *Classics of art philosophy* (117-130). Munich: CH Beck.
- Hlobil, T. (2007). [Review of the book *Alexander Gottlieb Baumgarten. Ästhetik. Latin-German edition*, ed. by D. Mirbach]. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, XLVI(I), 105–110.
- Kassirer, E. (2004). *Filosofiya Prosveshcheniya* [Philosophy of the Enlightenment]. Moscow: ROSSPEN. (in Russian).
- Kristeller, P.O. (1951). The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 12 (4), 496-527.

- Meier, G. F. (1748). *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* [Beginnings of all Beautiful Sciences]. Magdeburg: Verlag Karl Bermann Bemmerde. (in German).
- Mirbach, D. (Ed.). (2007). *Alexander Gottlieb Baumgarten. Ästhetik. Lateinisch-Deutsch*. (Vol. 1-2). Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Mirbach, D. (2008-2009). Magnitudo aesthetica, Aesthetic Greatness Ethical aspects of Alexander Gottlieb Baumgarten's Aesthetica. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 36-37, 102-128.
- Nakamura, T. (2014). The Cognitive and Ethical Scope in Baumgarten's Aesthetics. *Philosophica – Revista Do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras de Lisboa*, 44, 27-46.
- Narskii, I. (1985). *Filosofsko-esteticheskie idei A. Baumgartena kak odin iz stimulov teoreticheskogo razvitiya Kanta* [A. Baumgarten's Philosophical and Aesthetic Ideas as One of the Stimuli for Kant's Theoretical Development]. *Kantovskii sbornik* [Kant's Collection], 10, 40-51. (in Russian).
- Pushkin, A. (1962). O narodnoi drame i o "Marfe Posadnitse" M.P.Pogodina [On the Folk Drama and the "Martha Posadnitsa" by M. P. Pogodin]. In *Sobranie sochinenii* [Collections of Works] (Vol. 6) (357-369). Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (in Russian).
- Shestakov, V. (2009). *Istoriya esteticheskikh uchenii* [History of Aesthetic Teachings]. Moscow: Knizhnyi dom "Librokom". (in Russian).
- Valle, J. del. (2011). La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética [The Dignity of the Imagination. Alexander Baumgarten and the Context of Birth of Aesthetics.]. *Revista de Filosofía*, XXIII (2), 303-328. (in Italian).
- Vindel'bandt, V. (2007). *Istoriya novoi filosofii v soyazi s obshchei kul'turoi i ot del'nyimi naukami* [The history of the New Philosophy in Connection with the General Culture and Individual Sciences] (Vol. 1). Moscow: Giperboreya Kuchkovo Pole. (in Russian).
- Wessell, L. (1972). Alexander Baumgarten's Contribution to the Development of Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30 (3), 333-342.
- Zhuchkov V. (1996). *Iz istorii nemetskoii filosofii XVIII veka. Predklassicheskii period* [From the History of German Philosophy of the XVIII Century. The Pre-classical Period]. Moscow: Izdatel'stvo Instituta Filosofii Akademii Nauk. (in Russian).

**СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЭСТЕТИКА СВЕТА
ПОСЛЕ «АРЕОПАГИТИК»:
КОНСПЕКТИВНЫЙ ОБЗОР НЕКОТОРЫХ ТЕОРИЙ**

НИКИТА БЫСТРОВ

Быстров Никита Львович – кандидат философских наук доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина.

E-mail: nikita-bystrov@yandex.ru

Статья представляет собой краткий обзор нескольких средневековых эстетических концепций, продолжающих линию «эстетики света», намеченную в трактатах Псевдо-Дионисия Ареопагита. Речь идет об интерпретации «световой» символики «Ареопагитик» у Иоанна Скотта Эриугены, Ульриха Страсбургского, Соломона ибн Габироля, Роберта Гроссетеста и Бонавентуры. Цель статьи заключается в том, чтобы продемонстрировать сходства и различия в реализации одной и той же модели понимания прекрасного мыслителями схоластического периода.

Ключевые слова: Божественный свет, тварный свет, прекрасное, форма, мировая иерархия.

**MEDIEVAL AESTHETICS OF LIGHT
AFTER AREOPAGITICAS:
A SYNOPTICAL REVIEW OF SOME THEORIES**

Nikita Bystrov

Ph.D. in Philosophy, Associate Professor of the Department of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin Ekaterinburg, Russia.

E-mail: nikita-bystrov@yandex.ru

The article is a brief review of several medieval aesthetic concepts continuing the line of “aesthetics of light”, outlined in the treatises of Pseudo-Dionysius the Areopagite. The main subject of the research is the interpretation of the “light” Areopagitic symbolism by John Scotus Eriugena, Ulrich of Strasbourg, Solomon ibn Gabirol, Robert Grosseteste, and Bonaventure. The article aims at demonstrating the similarities and differences in the scholastic period thinkers’ realization of the same model of understanding the beauty.

Key words: Divine light, created light, beauty, form, world hierarchy.

Под влиянием учения о божественном свете Псевдо-Дионисия Ареопагита световая образность становится одним из краеугольных оснований средневековой эстетики. Свет, со всеми его мифопоэтическими и философско-религиозными коннотациями, отчетливее, чем какие-либо другие явления, ассоциируется с образом трансцендентной красоты. Здесь особую значимость имеют такие его свойства, как чистота, прозрачность, цельность (подчеркнутая, в частности, отсутствием границы между «внутренним» и «внешним»), всеохватность, близость к нематериальным сферам и, соответственно, отчетливая корреляция с духовными сущностями и их проявлениями (например, святостью¹). Кроме того, метафора светового потока позволяет наглядно передать идею *непосредственности* исхождения в мир божественных энергий. Между Богом и Его творением не может быть никаких промежуточных ступеней (это ослабило бы Его «единоначалие»), и потому Его энергии, изливаясь, подобно свету солнца, из одного источника, проникают в мир напрямую, без опосредований. Поскольку же эти энергии не воспринимаются всеми элементами творения одинаковым образом, мировая иерархия мыслится как порядок, состоящий из онтологически неравных, но как бы воспроизводящихся друг в друге элементов, или, по словам В. Н. Лосского, как «естественное расположение неравных по

¹ Так, В. Н. Топоров отмечает, что русское понятие святости, по мере его перемещения в христианский контекст и сближения с областью идеально-духовного и «незримого», «начинает актуализировать такие смыслы, как “чистота”, “непорочность”, “праведность” и т. п., а образом проявления этих свойств становится не материально-предметное, а “энергетическое” возрастание, своего рода “светолучение”, харизматический ореол (ср. связь святости с образами блеска, солнечных лучей, золотого блеска и т. п.)» (Торогов, 1987, 226).

способности сущностей, призванных причащаться божественным силам и не могущих воспринять их иначе, как по “аналогии”» (Losskii, 2009, 123).

Свет и красота у Иоанна Скотта Эриугены

Иоанн Скотт Эриугена (ок. 810 – 877) в своем истолковании евангельского стиха «Все через Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть» (Ин. I, 3) сравнивает божественное Слово с солнцем: «Воззри, каким образом причины всего, что объемлет шарообразность этого чувственного мира, пребывают разом и сообща в этом солнце, что зовется величайшим светильником мира. Ибо от него исходят формы всех тел, от него – красота разнящихся цветов и прочее, что можно назвать в чувственной природе» (Eriugena, 1995, 187). Развивая это сравнение, Эриугена замечает, что человеческая природа, если рассматривать ее саму по себе, есть «некая бесформенная тьма», и Сверхсущий Свет – это единственная сила, которая «сообщает ей форму, объемля ее через природу, и восстанавливает в форме, обожествляя через благодать» (Eriugena, 1995, 197). Примечательно, что понятиями «тьмы» и «света» философ оперирует совершенно в духе «Ареопагитик»: наша природа темна, но и Свет, просвещающий и «обожествляющий» ее, для нас тоже есть «мрак», «ибо Бог превосходит всякое чувство и понимание, и единый имеет бессмертие. Свет Его по превосходству природы называют мраком, так как Он никакой тварью, чем бы или какой бы она ни была, не объемлется» (Eriugena, 1995, 199). В той же главе «Гомилии» встречается рассуждение, свидетельствующее, в частности, о том, что Эриугена придает несколько большее значение, чем Псевдо-Дионисий, сотериологическому (искупительному и спасительному) аспекту явления в мир Бога Слова².

Он пишет, что из-за первородного греха человеческий род

² Ср. у И. Мейендорфа: «Христология Псевдо-Дионисия... чрезвычайно туманна. Он избегает говорить о Воплощении, о событиях жизни Спасителя. Христос Дионисия — не Спаситель, а высшее откровение божественной природы, Инициатор, Учитель, подобно оригеновскому наставляющий падшие интеллекты на путь возвращения к Творцу» (Meiendorf, 2007, 309).

«пребывал во тьме» — не во тьме чувственного зрения, но во тьме «очей внутренних, которыми различаются виды и красота умопостигаемого», «не в отсутствии света, который делает видимым мир телесного, но в отсутствии света, который озаряет мир бестелесного» (Eriugena, 1995, 193). Не следует думать, что, с точки зрения Иоанна Скотта, физический свет («здешний мглистый воздух»), в котором мы вынуждены пребывать, по своей сущности отличается от света духовного³. Философ имеет в виду, что первородный грех как бы отсекает нас от истинного источника света, так что когда мы видим земную красоту и не знаем ее причин, то это значит, что мы не видим ее по-настоящему, «пребываем во тьме». Для того чтобы видеть красоту именно как красоту, но не как слабое ее подобие (не как образ, отчужденный от прообраза), мы должны обладать «внутренним» зрением, то есть быть приобщенными к иному свету и иным формам прекрасного. Этим светом одаряет нас Бог Слово, Иисус Христос, ибо только «после Его рождения от Девы Свет во тьме светит, а именно в сердцах познающих Его» (Eriugena, 1995, 193–195).

Еще один яркий пример использования световой образности у Эриугены дает концепция теофании (богоявления, манифестации Бога в мире). Бог выше сущего, потому что Он «является не только первоначальной формой всего, но — больше-чем-формой, превосходящей всякую форму и дающей форму всему, что способно и не способно оформиться» (Eriugena, 2000, 516). Творящее Слово, рожденное Богом вне времени, включает в себе начала всех вещей⁴. Это значит, что вещи пребывают в Нем вечно, но так как сами по себе они не обладают бытием, то существование дается им только в акте творения. Эриугена уподобляет их числам, которые всегда содержатся в одном числе

³ Здесь — то же отношение, что и между «внешним» человеком и человеком как образом и подобием Божиим, или между эмпирическим пространством и раем: «...Первый человек, если бы не согрешил, мог бы жить счастливо и в обитаемых землях, поскольку в первоначальных причинах у обитаемых земель и рая — одно и то же основание, что самым ясным образом показал в Себе Самом Господь после Своего воскресения» (Eriugena, 2004, 106).

⁴ Ср.: «...Основания всех видимых и невидимых вещей <...> еще не соделаны... во временах и местах по возникновению, но соделаны вечно в Слове при создании первоначальных причин, ибо “в Начале” соделал Бог небо и землю» (Eriugena, 2005, 55).

— единице — и одновременно выходят за его пределы, образуя актуальное множество. «Похожим образом, — пишет Дейрдре Кэрабайн, — в творческом акте Бога вечное начинает существовать во времени — действительно начинает существовать, потому что само по себе оно — не сущее. Невидимое становится видимым посредством творения» (Carabine, 2000, 47). Но если Бог — «сверхсущий», то, следовательно, Он — тоже принадлежит сфере «не сущего». Поскольку именно через Него и по причастности к Нему вещи получают возможность быть, то их бытие — это, в некотором смысле, форма Его собственного проявления⁵. Кроме того, будучи «не сущим», Он открывается самому себе и своим созданиям в качестве Бога не иначе, как посредством сверхъестественного (в традиционных терминах, «благодатного») исхождения в мир. «Богом, — говорит в связи с этим Иоанн Скотт, — именуется не только божественная сущность, но и тот модус, которым Бог в известной мере являет Себя умной и рассуждающей твари... часто также называется “Богом” в Священном Писании. У греков этот модус обыкновенно называется “теофанией”, то есть “явлением Бога”» (cited on Fal'k, 2013, 533). Неудивительно, что характеризуя природу теофании, Эриугена обращается к метафоре света: «...следует заметить, что теофания может толковаться как ΘΕΟΥ ΦΑΝΙΑ, т. е. явление Бога или просвещение от Бога; ибо все, что является, светит; и производится это слово от глагола ΦΑΙΝΩ, т. е. я свечу или я являюсь» (cited on Fal'k, 2013, 534)⁶. Здесь свет — сущность теофании, ее «первофеномен» — стихия зримости Того, кого

⁵ Иоанн Скотт использует здесь аналогию со светом, «проводником» (средой обнаружения и распространения) которого является воздух: «Подобно тому, как в воздухе, освещаемом светом, видим только свет, так и творящая Причина (сама по себе незримая), присоединяясь к сотворенному, одна становится видимой на его фоне» (Carabine, 2000, 49). Тот же мотив — в «Гомилии»: «о... воздухе, когда его пронизывают солнечные лучи, не говорят, что он сам светит, но говорят, что в нем проявляется блеск солнца таким образом, что он и природную свою омраченность не утрачивает, и вбирает в себя просиявший свет, так разумная часть нашей природы, поскольку присутствует в ней Бог Слово, не сама познает умопостигаемое и своего Бога, но посредством воспринятого божественного света» (Eriugena, 1995, 197).

⁶ Эммануэль Фальк полагает, что в этом высказывании задан как бы контур будущего феноменологического метода. Ср. поразительно близкий по стилю опыт истолкования Хайдеггером понятия «феномен» во Введении к «Бытию и времени» (Khaidegger, 1997, 28).

видеть нельзя, явленности такого бытия, которое никогда не может быть явлено. Этот свет исходит из умопостигаемой глубины вещей, и если мы способны его воспринимать, то весь телесный мир видим именно в нем — как светящийся и посредством света обнаруживающий в своем основании бесконечную стройно организованную перспективу мира бестелесного. Внутреннему зрению открывается здесь та идеальная красота, вне которой все чувственно прекрасное оказывается как бы окутанным тьмою.

Метафора света в эстетике Ульриха Страсбургского

Влиянием эстетических идей Дионисия Ареопагита отмечено учение о красоте другого средневекового автора, Ульриха Страсбургского (ок. 1220/25 — ок. 1277), автора трактата «О прекрасном». «Бог, — сказано в начале этого трактата, — есть “Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир” (Ин. I, 9), и таков Он по Своей Природе. <...> Бог существует в непреступном Свете, и Свет, как носитель Его Божественности, не просто гармонирует с Его Природой, но и всецело с Нею совпадает; все Три Лица пребывают в нем в чудесной гармонии: Сын, являющий образ Отца, и Святой Дух, соединяющий их» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 38)⁷. Здесь же говорится о том, что Бог есть «совершенно Прекрасное», что Он — «предел красоты» и «причина красоты творения» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 38). Опираясь на аристотелевскую теорию четырех причин, Ульрих утверждает, что Бог — действующая (efficient), прообразующая (exemplary, у Аристотеля — формальная) и конечная, или целевая (final), причина красоты. Он — действующая причина, потому что «подобно свету солнца, служит источником свечения и цвета всех красот физического мира, и, как истинный предмирный Свет, изводит из себя светы всех форм, которые и есть красота вещей» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 38).

Прообразующей причиной Он выступает как «Свет, заключивший в себе простую и однородную красоту всех

⁷ Здесь и далее трактат Ульриха цитируется по полному английскому переводу Ананды Кетиша Кумарасвами; см.: (Soomaraswamy, 1935).

тварных форм, которая становится разновидной сообразно природе воспринимающих ее, — от коих ее исконная форма более или менее отдалена в меру их неподобия умопостижаемому Свету» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 39). Кроме того, Бог может быть назван конечной причиной красоты: «...поскольку все желает благобытия и стремится к нему, и хочет быть прекрасным, то божественная Красота или ее подобия — предел стремления для всякой воли» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 42).

В основе этих построений нетрудно усмотреть дионисиеву трактовку божественно Прекрасного как некоей тройственной причины: Оно есть «творческая Причина, все в целом и движущая, и соединяющая любовью к собственному очарованию»; Оно — «Образец, ибо в согласии с ним все разграничивается»; Оно же — «и Предел всего, и Возлюбленное, как доводящая до совершенства Причина» (Dionisii Areopagit, 2002, 315). Однако поскольку Ульрих рассматривает эту концепцию сквозь призму философии Аристотеля, то перед ним закономерным образом возникает вопрос о четвертой, материальной, причине. Видимо, он полагает, что эта причина заключается в имманентной способности материи быть прекрасной, то есть воспринимать свет формы, исходящий от высшего Света, или, в аристотелевском смысле, самое форму. «Будет правильно, если мы, вслед за Дионисием, скажем, что даже не сущее причастно красоте — не как всецело не сущее (ибо чистое ничто не может быть прекрасным), но в качестве сущего не в действительности, а в потенции, как в случае материи, которая в самой себе имеет квинтэссенцию формы (essence of form), будь она даже несовершенной или невыраженной в качестве сущего, или уцербной, как некое зло» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 42). Именно потому, что материя содержит в себе «квинтэссенцию формы», она и может быть названа причиной красоты⁸ (Ульрих, даже не называя ее так напрямую,

⁸ В этой связи можно вспомнить, что Аристотель в пятой книге «Метафизики» говорит о том, что «иметь» или «держатъ», в частности, означает «содержать в себе как способном к восприниманию, например, медь имеет форму изваяния, а тело — болезнь» (1023a, 10–15) (Aristotel', 1976, 173). О влиянии Аристотеля на истолкование Ульрихом божественного света как причины красоты (Buchkov, 1991, 8–10).

недвусмысленно на это указывает). Однако способность вещи быть прекрасной определяется не только качествами материи как таковой, но и свойствами материальной структуры, и прежде всего пропорциональностью. «Свет формы в той мере распространяет свое сияние на все оформляемое, в какой материальная красота является гармонией пропорций, т. е. совершенством совершенствуемого» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 37). Далее утверждается, что пропорция материи и формы есть «четвероякая гармония»: она — «в гармонии предпосылок (predisposition) к приятию формы»; «в гармонии массы и естественной формы» (то есть формы предметной); «в гармонии количества частей и потенций формы» (в этом смысле «когда что-либо утрачивает хотя бы одну часть, оно уже не прекрасное, но, напротив, ущербное и деформированное») и, наконец, «в гармонии частей друг с другом и с целым» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 40). Таким образом, материальное основание сущего, почти незначимое для «Ареопагитик», в трактате Ульриха — мыслителя, соединяющего Дионисиев платонизм с методами схоластической перипатетики, — оказывается одним из тех факторов, от которых непосредственно зависит красота мира.

Ульрих, как и Дионисий, считает, что красота и благо — две стороны одного и того же целого, поскольку красота есть «сама форма вещи», а форма, как начало структурного устройства бытия, не может не быть благом. Однако страсбургский философ несколько отстает от линии «Ареопагитик» (опять же — в сторону аристотелизма), когда говорит, что красота и благо совпадают в реальности, но «логически» различаются: «...форма как совершенство есть “благо” вещи, но форма как то, что включает в себе формальный и умопостигаемый свет и сияет в материальном или в том, что при восприятии формы имеет смысл материального, есть “красота”» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 39)⁹. Например, в словах евангелиста: «В Нем

⁹ Это положение — «красота и благо совпадают в реальности, но различаются логически» — возможно, является вариантом формулы другого схоластика XIII в., Альберта Великого, учителя Ульриха: «Красота и благо тождественны в субъекте и различаются разумом, благо отделяется от природы красотой устремления» (cited on Еко, 2004, 54).

была жизнь, и жизнь была свет человеков» (Ин. I, 4), «...жизнь, так как она исполнена совершенств, есть то, что одаряет их (людей. — Н. Б.) полнотой бытия; а свет, ибо он разлит во всем, чему дает форму — украшение их» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 39). Здесь различие, действительно, чисто «логическое»: «жизнь» и «свет», если они — в Боге, суть одно и то же, но так как «жизнь» в большей мере соотносится с общим «содержательным» планом существования, а «свет» — с его формой, то первое можно определить как совершенство, или благо, а второе — как источник красоты. Однако «логическое» — не единственная область, в которой благо и красота отличаются друг от друга. Порой они не совпадают и в чувственном опыте (что, впрочем, не означает их разобщения в «реальности», то есть в аспекте формы, — там они всегда едины): «...Многие вещи, кажущиеся очаровательными, оказываются безобразными в силу недостатка некоего соприродного им блага; и, наоборот, что-либо прекрасное может быть совсем иным, нежели благо; как сказано в конце главы XXXI Книги Притчей Соломоновых, “Миловидность обманчива и красота суетна”» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 39).

Как объяснить, почему в одном случае красота есть благо, а в другом — нет? Ульрих говорит, что если мы во всем сущем различаем два вида форм — «субстанциальную» и «акцидентальную» (такова одна из устойчивых схоластических дистинкций), то и красоту можем мыслить двояко — как «субстанциальную» (essential) и как «акцидентальную». «Субстанциальная красота, — продолжает философ, — бывает духовной: душа, например, прекрасна неземной красотой, и ангел прекрасен красотой умопостигаемой; но она же бывает и физической: красота материального заключена в его природе или в его естественной форме. Таким же образом и акцидентальная форма либо духовна — просвещенность, милосердие (grace) и другие добродетели есть красота души, а невежество и греховность — ее уродства; — либо телесна, и тут скажем словами Августина (О Граде Божиим, XXII): “Красота есть согласие частей наряду с некоторой приятностью цвета”» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 40). Можно предположить, что субстанциальная красота всегда тождественна благу, поскольку

она неотделима от природы и самого бытия вещей¹⁰. Напротив, для акцидентальной красоты, особенно в ее телесной форме (когда красивое ограничено лишь внешней гармонией), единство с благом не является необходимым.

Несмотря на то, что мир лишь в относительной степени причастен добру и красоте, он все равно прекрасен, потому что весь, целиком, включая вещи, отпавшие от его первоначальной гармонии, содержится в божественном свете, неистощимом источнике его совершенства. Об этом — в нижеследующем большом фрагменте трактата Ульриха (приводим его отчасти потому, что в нем дается как бы квинтэссенция всей средневековой эстетики): «И как наряду с благом индивидуальных вещей существует некое благо универсума, так и наряду с индивидуальной красотой есть красота вселенной, образуемая соединением всего, что прекрасно, в один наипрекраснейший мир, в котором наивысочайшая божественная Красота может участвовать посредством сотворенных Ею вещей; сказанное об этих вещах в Быт. II, 1: “Так совершены небо и земля”, — следует понимать как относящееся к их благоукрашению, т. е. к их красоте. И поскольку не может быть более совершенной красоты, чем вселенская красота, за исключением разве что Красоты сверхсовершенной, которая принадлежит только Богу, то, по верному суждению Цицерона (О природе богов, II, 87), “Все части мира так устроены, что не могут быть ни лучше для пользы, ни красивее на вид”¹¹. <...> Поскольку и то, что безобразно, сохраняет в себе некоторую красоту, как это видно на примере разных чудовищ или каких-нибудь злодеев, или в случае разрушения и падения красоты — естественного дефекта или морального греха, — ясно, что сами

¹⁰ Ульрих так пишет об этом: «Поскольку все, что создано божественным искусством, обладает определенными видами и родами, каковыми и воссуществляется (certain species to which it is formed)... постольку прекрасное, равно как и благо, есть синоним “бытия” предмета, оправданно и по существу присоединяемый к характеристике формального самого по себе» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 40). Кумарасвами, комментируя это положение, замечает, что «формальное» в данном случае «равнозначно образу первообраза (exemplary), или воспроизводимому (imitable, то есть тому, чему сущее уподобляется при его творении. — Н. Б.). <...> “Воспроизводимая сущность” есть то же самое, что и “природа” (“natura naturans, creatrix, Deus”))» (Coomaswamy, 1935, 40).

¹¹ Перевод М. И. Рижского. См.: (Tsitseron, 1985, 128).

по себе уродства имеют свой исток в красоте универсума — либо в той мере, в какой они красивы субстанциально или акцидентально, либо, наоборот, в той, в какой они отделены от своего истока (*do not originate thence*), т. е. лишены красоты. Отсюда следует, что красота вселенной не может быть увеличена или ослаблена, потому что, ослабляясь в одной части, она усиливается в другой — или качественно (*intensively*), когда благо оказывается более красивым в контрасте с противостоящим ему злом, или количественно (*extensively*), когда порча одной вещи способствует созданию другой, а уродство вины восполняется красотой справедливой кары. Есть также некоторые вещи, которые не зависят от естественной красоты, и ни сущностно из нее не рождаются, ни приобщаются к ней, но, исходя от первичных начал вселенной, обильно изливают в мир красоту неотмирную: таковы дары благодати, воплощение Сына Божьего, обновление мира, прославление святых, очищение от дьявольских чар, — словом, все, что имеет отношение к чудесному. Благодать есть сверхъестественное подобие божественной Красоты. В Воплощении всякая тварь становится действительно причастной сущности этой Красоты посредством свободного личного единения с Нею, тогда как ранее была причастна Ей только по подобию <...>. Более того, через обновление мира и прославление святых вселенная во всех ее частях украшается новой славой; и посредством покаяния нечистого, по промыслению Божьему, красота справедливости, каковую, пусть смутно, прозреваем и сейчас, проливается в мир; и в чудесах все дремлющие силы творения приводятся в действие, и каждое действие есть “красота” осуществляемой возможности» (Ulrich Engelberti of Strassburg, 1935, 46–47).

Учение о божественном свете в философии Соломона ибн Габироля

Говоря о философско-эстетических концепциях света, можно упомянуть еще одного автора, который, не будучи христианским мыслителем, оказал большое влияние на схоластическую традицию, во всяком случае, на отдельных ее представителей. Это Соломон (Шломо) бен Иегуда ибн Габироля (ок. 1021 — 1058), еврейский поэт и философ, известный в кругу

схоластов под именем Авицеброна. Главный его философский труд, трактат «Источник жизни», написанный по-арабски и уже в XII веке переведенный на латинский язык, является одним из классических образцов средневекового неоплатонизма. «Есть три рода сущего, — сказано в начале этого трактата, — материя и форма, первая субстанция и воля — посредник между двумя пределами» (Ibn Gabirol', 1996, 337). «Первая субстанция» — это Бог, пребывающий за пределами бытия, превосходящий все вещи и потому отдельно от своих проявлений (то есть в своей Сущности) непознаваемый. Материя и форма — это универсальные элементы, из которых образованы все субстанции, кроме Первой. Наконец, Воля — «божественная сила, творец и движитель всего» (Ibn Gabirol', 1996, 336), неизменный способ присутствия Бога в тварном мире.

В мире нет ничего, что существовало бы вне материи и формы. Поэтому их единство можно усмотреть на всех уровнях сущего — как материальных, так и духовных. Если проследить градацию видов материи и формы как бы «снизу вверх», то получится, что от «частного природного» уровня оба элемента восходят на уровень «всеобщий природный», оттуда — к уровню «сфер» («простых субстанций») и далее — к высшей точке мировой иерархии, «всеобщей телесной материи» и «всеобщей духовной форме» (Ibn Gabirol', 1996, 339). Взятые в чистом («всеобщем») виде, материя и форма образуют целостное умопостигаемое единство, из которого, в порядке нисхождения, возникают сначала «простые субстанции» — интеллект, душа и природа, а затем и весь материальный мир. Источником материи и формы является божественная Воля: «Говорят, что материя — место для формы, иными словами, материя носит ее и форма носима ею. Точно так же говорят, что воля — вместительница обеих» (Ibn Gabirol', 1996, 375). Материя, будучи лишь возможностью сущего (подобием «первой материи» Аристотеля), сама по себе едина и однородна. Всякого рода различия и, соответственно, признаки структурности вносятся в нее формой. Однако мировой порядок, по Ибн Габиролу, организован так, что «видимые вещи с необходимостью являют собою образ невидимых вещей» (Ibn Gabirol', 1996, 346), и потому любое различие здесь — не что иное, как способ актуализации

присутствия высших сущностей в низших, или частное проявление неоплатонически понятого тождества всего со всем. Как бы ни отличались друг от друга материальные и духовные субстанции, в каждой из них, как в прозрачных зеркалах, отражаются другие, близкие по природе, но более высокие и совершенные, а сквозь многосложную систему их взаимных подобий просвечивает всеобщее Начало — Воля, которая «проникает во все и объемлет все, и действует во всем вне времени» (Ibn Gabirol', 1996, 349). Таким же образом устроен и механизм познания: если «формы, отпечатанные на органах [восприятия], запечатлеваются и на способности воображения, но в большей тонкости и простоте, чем те, что запечатлелись на органах», и если «точно так же они запечатлены на субстанции души, — в тонкости и простоте большей, чем те, что запечатлены на способности воображения», то чувственный мир может стать подобием «написанной книги... ибо когда зрение воспринимает буквы и знаки книги, то припоминает душа их истинный смысл» (Ibn Gabirol', 1996, 340–341)¹².

В противоположность Аристотелю (и в согласии с неоплатониками) Ибн Габироль признает существование не только телесной, но и духовной материи, то есть материи нематериальных вещей — разума, души, ангелов, идей-логосов и т. п.: «Если телесные сферы обладают материей и формой, то ею с необходимостью обладают и духовные» (Ibn Gabirol', 1996, 356). В целом материя — первая и важнейшая из умопостигаемых субстанций (исключая, конечно, Первую субстанцию в собственном смысле). Она присутствует во всем, что есть, и обеспечивает единство сущего, как бы «растягиваясь» между двумя его пределами: «...один восходит к границе творения, т. е. к границе прилепления материи к форме, второй нисходит к границе прекращения существования» (Ibn Gabirol', 1996, 374). Она бесконечна, потому что, в отличие от всех остальных субстанций, не обладает никакой формой (хотя отдельно от

¹² Предполагается, что «книга мира» должна быть прочитана как бы с применением символично-аллегорического метода, то есть через последовательное продвижение от буквального усвоения написанного к его более глубоким семантическим слоям. Между прочим, Этьен Жильсон отмечает, что «блестящее развитие» этой метафоры (с опорой на Ибн Габироля) дают такие крупные представители схоластики, как Гильом Овернский, св. Бонавентура и Раймунд Луллий (Zhil'son, 2010, 281).

формы и не существует). Кроме того, в качестве «первой материи» она, как уже было сказано, всегда равна себе и повсюду одина¹³. Ее пассивность (предназначенность к тому, чтобы «нести» на себе формы, «давать место», вообще — претерпевать воздействия) позволяет ей существовать лишь «в низшем пределе всех субстанций» (Ibn Gabirol', 1996, 342), но это значит, что именно в ней всякое бытие находит свою незыблемую основу, причем такую, которая «существует сама через себя» (Ibn Gabirol', 1996, 341), то есть действительно является предельной, последней, никакого другого основания под собой не имеющей.

По своей природе материя сравнима с «пламенем огня» (Ibn Gabirol', 1996, 342). Видимо, это сравнение должно показать, что, подобно огню, материя — еще не вещь, но уже не дух, или еще не сущее, но уже не ничто (материя сама по себе есть небытие, но это — небытие как возможность бытия). Уместно было бы увидеть в нем и неявную ссылку на Плотина, который называет огонь самой красивой из материальных вещей, поскольку он знаменует собой как бы границу между эмпирическим и умопостигаемым мирами (Plotin, 2004, 230). Возможно также, что это — образ, призванный выразить подвижность материи (не собственную, но порождаемую Волей), ее «пламенную» устремленность ввысь, поскольку она, как и все существующее, охвачена желанием Блага и «все ее движение нацелено на восприятие формы, иначе говоря, на достижение своего совершенства» (Ibn Gabirol', 1996, 373)¹⁴. Как бы там ни было, но

¹³ Видимо, беспредельность, единство и «первичность» по отношению к форме — именно те качества, которые позволили Ибн Габиролу высказать несколько туманное суждение о том, что «материя воспримлет форму от Первой Субстанции посредством воли, которая дает форму, располагающуюся в ней и обитающую в ней» (Ibn Gabirol', 1996, 382). Иосиф Клаузнер видит в этом высказывании признание того, что «материя исходит от Сверхсущего Творца, а форма — от Его атрибута, т. е. Воли» (Klausner, 2005, XI; Sirat, 2003, 128).

¹⁴ В одном из параграфов пятой книги «Источника жизни», не вошедших в краткую версию Шем Това Фалакеры (еврейского философа XIII в., переводчика избранных фрагментов книги Ибн Габироля на иврит), сказано: «...Движение всех субстанций направлено к Единому и совершается ради Единого. Это потому, что все сущее стремится двигаться по такому пути, на котором оно может обрести некоторую часть от блага Первосущего». Ср. здесь же: «...Движение каждого движущегося направлено к обретению формы; форма есть отпечаток Единого. Единое же есть Благо. Таким образом, движение всего совершается ради Блага, которое есть Единое. Доказывается же это тем, что нет такого сущего, которое хотело бы быть множественным, напротив, все жаждет быть единым» (Ibn Gabirol', 2005, 283–284).

если материя подобна «пламени огня», то, значит, она соприродна исходящему из нетварного света духовному бытию, и не противостоит ему, а пребывает с ним в равноправном единстве. Даже когда ее «пламя» сдерживается привносимыми в нее количественными формами, и она напоминает «воздух, затуманенный облаками» (Ibn Gabirol', 1996, 342), в себе самой она все равно остается чистым «огнем», который вечно горит внутри всех вещей.

Говоря о способе соединения формы с материей, Ибн Габироль постоянно использует аналогию с солнечным светом. Так, например, он пишет: «...Прилепление формы к материи подобно прилеплению света к воздуху и тона, то есть движения ударений, к голосу» (Ibn Gabirol', 1996, 366). То же — по поводу отношения формы к низшим степеням материи: «Образом ниспосылания формы из простой духовной субстанции и ее запечатлений в телесной материи может служить свет, ниспосылаемый из Солнца, который погружается в воздух, проникает в него, оставаясь невидимым в нем из-за своей тонкости, пока не встретит тяжелое тело, как, например, землю» (Ibn Gabirol', 1996, 350). Заметим, что сравнение со светом, прежде всего, усиливает впечатление активности формы: она излучается в материю, «прилепляется» к ней, пронизывает ее, смешивается с ней и т. д. Материя же всегда выступает подобием воздушной или телесной среды, приемлющей свет. По наблюдению Марии Мичаниновой, в тех случаях, когда Ибн Габироль описывает внутренний порядок мировой иерархии, он пользуется языком строгих логических понятий, но когда говорит о происхождении, динамике и взаимодействии отдельных субстанций, то переходит на язык метафор, и эти метафоры по большей части оказываются производными от понятий истечения и излучения (Mičaniňová, 2013, 83–84). В самом деле, «световая» аналогия применяется в «Источнике жизни» не только для характеристики отношений формы и материи. Например, способность простых субстанций «нисходить» к сложным описывается так: «Простые субстанции сами по себе не ниспосылаются; ниспосылаются и простираются их силы и лучи. <...> И это подобно свету, который ниспосылается из Солнца в воздух и простирается вместе с воздухом, в то время как Солнце само по себе не переходит своих

границ» (Ibn Gabirol', 1996, 348). Сама иерархия в этом «нисходящем» аспекте тоже представляется как свет, постепенно тускнеющий по мере проникновения в материальную среду: «Это свет Солнца, который смешался с тьмою или с тонкой белой тканью, в которую облакают черное тело. Ее белизна становится невидимой из-за возобладания черноты, или же она подобна свету, который проходит через три сосуда из стекла, и при этом второй сосуд ослабляет свет по сравнению с первым, а третий [еще более] ослабляет по сравнению со вторым» (Ibn Gabirol', 1996, 362).

Но ни формы, ни какие-либо субстанции в мире Ибн Габироля не движутся сами по себе. Источником всех их действий (то есть световых эманаций) является божественная Воля, которая сама есть свет, только более чистый и совершенный, чем свет ее порождений. Начало света во всем существующем, форма, «ниспосылается из иного света, который выше материи, то есть из света, который находится в сущности действующей силы, то есть воли, которая преобразует форму из способности в действие» (Ibn Gabirol', 1996, 364). Таким образом, если Воля есть свет, и именно через нее сущее, скрытое в Боге, переходит в актуальное бытие, то, значит, свет — это наиболее точная метафора существования (в подлинном смысле ничто не существует, кроме нетварного света, и ничто другое не побуждает материю стать чем-то определенным — ни на телесной, ни на духовной ступени иерархии). Как говорит Клаузнер, «такое впечатление, что Ибн Габироль постоянно повторяет про себя стих псалма: “Ибо у Тебя источник жизни; во свете Твоем мы видим свет”» (Klausner, 2005, III). Правильность этого впечатления могут подтвердить некоторые поэтические тексты Ибн Габироля, в частности — следующие строки из поэмы «Царский венец» («Кетер Мальхут»):

Ты — Высший свет, и глаза всякой чистой души увидят Тебя,
И тучи грехов заслонят Тебя от глаз грешников.
Ты — свет, который утаен в мире этом, но откроется в мире,
что виден [на высоте],
*На горе Господь усмотрится*¹⁵.

¹⁵ См.: Быт. 22:14. Здесь и далее курсив в цитате наш.

Ты — свет мира, и глаза ума потрясены Тобой и жаждут Тебя,
 Но только часть его увидишь, а всего его не увидишь¹⁶.
 Ты мудр, и мудрость, источник жизни, изливается из Тебя,
 И перед мудростью Твоей знания человека — невежество.
 Ты мудр, Ты древен превыше всех древних вещей,
 И мудрость Твоя была [как] кормилица при Тебе.
 Ты мудр, и, кроме Тебя самого, не было у Тебя наставника,
 И мудрость досталась Тебе лишь от Тебя самого.
 Ты мудр, и от мудрости Твоей отделяешь Ты Волю,
 Что призвана, подобно ремесленнику или художнику,
 Вывести бытие из небытия —
 Как поток света, что исходит из глаз
 И без сосуда черпает из источника света,
 И делает все без орудий: ваяет и вытесывает,
 Шлифует и очищает,
 Призывает небытие — и оно расколото,
 [Взывает] к бытию — и оно собрано,
 [Обращается] к миру — и он развернут;
 И устраняет рассеяние небес,
 И рукою своей объединяет шатры [небесных] сфер,
 И петлями могущества сшивает полотнища миров,
 И сила ее соприкасается с краями Вселенной... (Ibn Gabirol', [2009])¹⁷.

Предваряя возможное недоумение по поводу того, где же в рассмотренных текстах Ибн Габироля собственно «эстетика», заметим, что перед нами — один из тех случаев, когда философская теория, не будучи в узком смысле «эстетической», является таковой по существу. Здесь, по выражению С. С. Аверинцева, просто «нет того, что не было бы эстетикой» (Averintsev, 1997, 33). В самом деле, если бытие — это чистый свет, который из «огня» материи «ваяет и вытесывает» Вселенную, приводит в единство все ее сферы и уровни, дает всему порядок и меру, то разве мир, созданный им и в нем, может не быть прекрасным? И если мы скажем, что свет есть благо, потому что через него открывается Бог, разве это не будет означать, что он есть и красота? В мире относительных вещей благо, красота, сила, истина не совпадают и даже противоречат друг другу, но когда эти вещи возводятся к божественному свету (а для этого, как сказано у Ибн Габироля, достаточно взгляда «чистой души»),

¹⁶ См.: Числ. 23:13.

¹⁷ Подстрочный перевод с иврита наш.

границы, разделяющие их, как бы тускнеют, и тогда мы видим, что благо есть и красота, и сила, и истина, и что каждое из этих качеств вмещает в себя все остальные. Поскольку же свет и Бог — одно, то в безусловном смысле о единстве благого и прекрасного можно говорить только применительно к Нему:

Чудесны дела Твои, и душа моя знает немало:
Твои, Господи, величие и могущество,
И красота, и вечность, и великолепие;
Твое, Господи, Царство, и Ты вознесен над всеми,
У Тебя — все богатство и слава, и Твои — все творения вверху и внизу,
И свидетельствуют они, что они прейдут, а Ты будешь всегда (Ibn Gabirol', [2009]).

Здесь каждое имя — это «имя собственное», в том смысле, что оно целиком заключает в себе Именуемое. Ибн Габироль мог бы, подобно Дионисию Ареопагиту, взять имя «красота» (тиферет) и показать, каким образом и благодаря чему Бог как Красота является «величием» (гедула), «могуществом» (гевура), «вечностью» (нецах) и т. д. Точно так же Бог, понятый как Могущество или как Вечность, назывался бы одновременно и именем «красоты», и всеми остальными из перечисленных имен, потому что в аспекте каждого Своего имени Он — предельная полнота бытия (взгляд каббалиста распознал бы символ этой полноты уже в самом названии поэмы: «Кетер» — высшая из «сфирот», «Мальхут» — низшая; формула «Кетер Мальхут» при таком толковании должна указывать на совмещение «высшего» и «низшего» в Боге¹⁸).

Философия света Роберта Гроссетеста и Бонавентуры

Еще один великий «философ света» — Роберт Гроссетест (ок. 1170 — 1253), основатель научной школы Оксфордского университета, его магистр и канцлер, а ближе к концу жизни — епископ Линкольнский. По словам Умберто Эко, он был

¹⁸ Строгости ради отметим, что Ибн Габироль жил почти за два века до появления первых значительных учений о «сфирот» и за полтора столетия до опубликования книги «Зогар» (если принять версию о том, что ее автором был кастильский мистик Моше де Леон). Поэтому каббалистическое толкование «Царского венца», может быть, и допускается, но вряд ли напрямую предполагается текстом поэмы.

«первым, кто включил теорию света (не метафору, а именно теорию. — Н. Б.) в контекст философской эстетики» (Еко, 2003, 97). Согласно Гроссетесту, свет (*lux*), первое из божественных творений, есть универсальная форма, пребывающая в единстве с «первой материей». Единство это можно представить как неделимую точку, из которой свет (уже как *lumen*)¹⁹ излучается вовне, порождая все многообразие мира. «Я считаю, — пишет философ в самом начале своего трактата “О свете”, — что первая телесная форма, которую некоторые называют телесностью, есть свет. Ведь свет в силу самой своей природы распространяет себя самого во все стороны, [причем] таким образом, что из световой точки тотчас же порождается сколь угодно большая световая сфера, если только путь распространения света не преградит нечто, способное отбрасывать тень» (Grossetest, 2003a, 3). Почему этот свет именуется «телесной» формой? Потому что он — форма, неотделимая от материи. Поскольку «телесность есть то, необходимым следствием чего является распростирание материи по трем измерениям» (Grossetest, 2003a, 73), то свет, образующий в своем излучении трехмерную сферу и тем самым как бы «растягивающий» материю (придающий и ей сферическую форму), действительно представляет собой некую первичную «телесность». В ходе бесконечного «умножения самого себя» свет распределяет материю в соответствии с «числовыми и нечисловыми» пропорциями (Grossetest, 2003a, 77), то есть создает количественно измеримое шаровидное пространство. Те области материи, которые располагаются ближе к его краям, более разрежены, чем те, которые сосредоточены вокруг центра. Посредством разрежения материи в этой «крайней сфере» свет образует «совершенное первое тело, называемое твердью, ничего не имеющее в своем составе кроме первой формы и первой материи» (Grossetest, 2003a, 77–79). Это высшая и, по существу, нематериальная область универсума («небесная твердь»). Из каждой ее точки свет устремляется к центру Вселенной: «Ведь так как свет есть

¹⁹ О превращении «*lux*» как первичного творящего света в «*lumen*» как телесное «свечение», или свет универсума см.: (Hendrix, 2008, 2–4).

совершенство первого тела и сообразно природе своей себя самого от первого тела умножает, то он по необходимости изливается ко всеобщему центру. Поскольку же свет есть форма, от материи в процессе своего изливания от первого тела совершенно неотделимая, он распространяет вместе с собой [и] духовность материи первого тела» (Grossetest, 2003a, 79). Далее свет «первого тела» концентрирует под собой всю массу материи, в результате чего в ее «внутренних слоях» возникает большая плотность, но крайние части утончаются и разрежаются. Так появляется «полностью завершенная вторая сфера, далее не восприимчивая к какому-либо воздействию» (Grossetest, 2003a, 79). Эта сфера столь же неподвижна и неизменна, как первая, хотя и уступает ей по степени совершенства. Гроссетест говорит, что свет в ней «удвоен», поскольку она не просто являет собой наиболее чистое состояние света «первого тела», но и сама излучает свет в направлении лежащей под нею материи. Подобным образом «свечение, порожденное второй сферой, третью сферу образовало и под этой третьей сферой оставило благодаря процессу сосредоточения еще более плотную массу» (Grossetest, 2003a, 79–81). Затем по такому же принципу (уплотнение центральной части — разрежение периферии — самостоятельное испускание света к центру) создаются еще десять сфер — всего их тринадцать: «...девять небесных — неизменных, неподверженных росту, возникновению и уничтожению, ибо они совершенны; и четыре, существующих противоположным образом — изменчивых, подверженных росту, возникновению и уничтожению, ибо они несовершенны» (Grossetest, 2003a, 81). Последние четыре сферы соответствуют четырем природным стихиям — огню, воздуху, воде и земле.

Эта космогоническая теория очевидным образом переключается с космогониями античных и средневековых неоплатоников²⁰. Здесь все построено на идее эманации —

²⁰ Согласно Джону Хендриксу, в световой концепции Гроссетеста можно усмотреть следующие моменты сходства с платоновской и неоплатонической трактовками света: «Свет распространяется по прямым линиям, как в “Эннеадах” IV, 6, 1, в форме частиц-атомов, как в “Тимее”... Подобно эманации Единого, *lux spiritualis* становится *prima forma substantialis*, как это описано в “Источнике жизни” Авицеброна. Материя в ее отношении к высшим формам оказывается чем-то таким, что само по себе

порождения мира нематериальной энергией, исходящей из запредельного божественного источника. Здесь же находит применение и неоплатоническая модель мировой иерархии, суть которой, по удачной формулировке Ибн Габироля, состоит в том, что «низшие из существующих [вещей] облекаются в свет высших, все же облачается в свет Первого Действующего» (Ibn Gabirol', 1996, 353)²¹. Однако концепция Гроссетеста, по крайней мере, в одном существенном пункте не совпадает с классическим неоплатонизмом: эманативный процесс, изображенный в ней, «целиком заключен в границы тварного мира, имея своим источником свет как то первое, что было сотворено Богом наряду с бескачественной чистой материей» (Shishkov, 1999, 107). Иными словами, если, например, у автора «Ареопагитик» речь идет о нетварном свете, который, излучаясь в мир, остается на всех ступенях иерархии нетварным, то есть «неотмирным», то, по Гроссетесту, свет с самого начала представляет собой не более чем форму телесности, соприродную материальному универсуму. Тот космогонический порядок, который у неоплатоников, как правило, предполагает трансцендентность, божественность света (ср. «эпифанию» Эриугены), у линкольнского философа как бы переносится в пределы тварной Вселенной. Это значит, в частности, что и сам свет, и все его порождения могут быть описаны в терминах геометрии и физики, то есть становится возможной «естественно-научная» теория света, основанная, как говорит Андреас Шпеер, на представлении о том, что «световое излучение “прямолинейно” убывает по мере удаления от источника света и тем самым математически измеримо» (Shpeer, 1997, 87). Свет в его изначальном (по существу, внепространственном) состоянии такому измерению, конечно, не подлежит, но когда он рассматривается в аспекте отношения к материи (как

лишено существования, опять же, как в “Эннеадах” II, 4, 5» (Hendrix, 2008, 2).

²¹ Кстати заметим, что с Ибн Габиролем Гроссетеста (которому был хорошо известен «Источник жизни») нередко сопоставляют из-за их общей приверженности принципу «гилеморфизма», то есть неотделимости формы от материи, декларируемой, в частности, в трактате «О свете». Ср. также мнение Джека Каннингема о том, что раннего Гроссетеста сближает с Ибн Габиролем тяготение к неоплатоническому в своей основе панентеизму, согласно которому Бог присутствует в мире, но не «сливается» с ним (Cunningham, 2016, 41–43).

направленно действующая энергия), то становятся очевидными присущие ему числовые характеристики, а вместе с ними — те «линии, углы и фигуры», посредством которых «постигаются все причины естественных явлений» (Grossetest, 2003b, 89).

Во всех вещах — один и тот же свет. «Каждое высшее тело, — пишет Гроссетест, — благодаря свечению, из него порожденному, является видом и совершенством следующего [за ним] тела. И как единица есть в возможности всякое последующее число, так [же и] первое тело благодаря умножению своего свечения есть всякое последующее тело» (Grossetest, 2003a, 81). Несмотря на то, что «все едино по причине свершения всего из единого света» (Grossetest, 2003a, 83), тела, принадлежащие к разным иерархическим порядкам, различаются по степени совершенства и, следовательно, красоты. Это связано с большей или меньшей интенсивностью дошедшего до них светового потока: «Насколько более низкой оказалась сфера, настолько менее чистый и более слабый присутствует в ней первый телесный свет» (Grossetest, 2003a, 83). Прекраснее всего — свет как таковой. Гроссетест так говорит об этом в трактате «Гексамерон»: «Свет прекрасен сам по себе, “потому что его природа проста и вбирает в себя все”. Поэтому он в высшей степени един и соразмерен себе самому, будучи себе соравным, красота же есть согласие пропорций» (cited on Еко, 2003, 97–98). Помимо света в мире нет никакого другого источника красоты. Следовательно, свет как «вид²² и совершенство всех тел» (Grossetest, 2003a, 83) есть не только то, что «прекрасно само по себе», но и прекрасное в собственном смысле²³. Среди тел наиболее прекрасными оказываются такие, в которых свет максимальным образом сохраняет свою «простоту» (единство, неделимость). Это, прежде всего, «первое

²² «Вид» (species) в данном случае, вероятно, то же, что и «всеобщий вид» или «всеобщий образец-первообраз». Хендрикс прямо сближает это понятие с «формой» («forms or species») и с платоновским «эйдосом» («the species, or eidos») (Hendrix, 2008, 3–4).

²³ У Дионисия Ареопагита только Бог есть прекрасное в собственном смысле и «свет», поскольку он понимается как божественная энергия, может быть определен так же. У Гроссетеста Бог словно бы остается за чертой «эстетических» отношений (хотя, конечно, философ не сомневается в том, что сам по себе Он прекраснее всякой мирской красоты), но интересно, что трактовка тварного света как прекрасного у него — типично неоплатоническая.

тело», а затем — тела следующих за ним восьми небесных сфер. Чистота света в них близка к абсолютной, и поэтому гармония их пропорций заключает в себе как бы структурный прообраз любых других вещей (свет по своей природе «вбирает в себя все»). Проще говоря, они представляют собой чистые геометрические формы, которые можно обнаружить во всем материальном (геометрия тела здесь определяется геометрией света). По мере иссякания световой энергии красота этих тел меркнет: ее заслоняют и искажают плотные массы материи. С другой стороны, они же сообщают ей непосредственную чувственную очевидность. На этом уровне красота как сочетание «линий, углов и фигур», цветовая и звуковая гармония, зримая явленность света (тот эффект, который средневековые авторы, например, Фома Аквинский, называли «сиянием формы») вполне может быть источником удовольствия, но, судя по всему, для Гроссетеста она важна в другом отношении, а именно в том, что, как бы отталкиваясь от нее, «внутреннее зрение» возвышается к созерцанию красоты истинной, то есть красоты умопостигаемых математических величин, заключенных в свете.

В заключение кратко рассмотрим некоторые положения эстетической теории св. Бонавентуры (1218–1274, настоящее имя — Джованни Фиданца), младшего современника и, в некоторой мере, последователя Роберта Гроссетеста. Если мыслитель из Линкольна был, прежде всего, строгим натурфилософом, близким к типу новоевропейского ученого-естественника, то Бонавентура — вдохновенный созерцатель и мистик, необыкновенно чуткий ко всему, что связано с красотой. По словам Джона Саурда, «каждая страница его сочинений наполнена терминами из эстетического словаря — *pulchritudo*, *species*, *speciositas*, *forma*, *formositas*. Он — человек, очарованный зримым сиянием богатств Божественного Слова, воплощенного в мире» (Saward, 1992, 1).

В трактовке сущности света Бонавентура весьма близок к Гроссетесту. Вечный божественный свет «...порождает из себя подобие, иными словами — равный, единосущный и совечный блеск. Он является “образом Бога невидимого” и “сиянием славы и образом субстанции Его”, повсюду присутствующим

посредством своего первоначального порождения» (Bonaventura, 1993, 79)²⁴. Бонавентура называет этот «вторичный» свет «первым видом», то есть первой субстанциальной формой, как бы изводящей из себя все остальные формы и тем самым выстраивающей мировой порядок. Принцип действия света здесь, в общем и целом, тот же, что описан у Гроссетеста: от первой вспышки свет движется одновременно во все стороны, образуя сферическое пространство, а затем устремляется к центру сферы, в результате чего возникают все уровни иерархии — высшие, неизменные, и низшие, состоящие из подвижных и изменчивых элементов. Однако физико-математические свойства света, по-видимому, мало интересуют Бонавентуру — во всяком случае, гораздо меньше, чем его красота. «В первом виде заключена первая красота, первая приятность и первая благотворность. В нем высшая пропорциональность и равенство с порождающим (с Богом. — Н. Б.); в нем сила, не призрачная, но основанная на истинном восприятии; в нем спасительная и достаточная сила воздействия, исполняющая все потребности того, кто ее получает» (Bonaventura, 1993, 79–80). Эта красота не исчерпывается, как у Гроссетеста, гармонией пропорций. Поскольку сама по себе она выступает своего рода «эпифанией», формой богоявления, то ее главная и, по существу, единственная цель — указание пути к Богу: «...лишь подобие Богу является высшим смыслом красоты, приятности и благотворности, и если оно соединяется во всей истине, непосредственности и полноте, чтобы наполнить все способное воспринять, то из этого можно явно видеть, что единственно в Боге есть основное и истинное наслаждение, к поиску которого ведут нас все наслаждения» (Bonaventura, 1993, 81). Начало красоты — пропорциональность. «Все сотворенное красиво и неким образом вызывает наслаждение, а красота и наслаждение не могут существовать без пропорции» (Bonaventura, 1993, 85). Поскольку в основе пропорции лежит число, то красота имеет числовую природу. Эта мысль Августина (за которой — большая традиция античного пифагореизма) развивается в обычном для

²⁴ Цитируются послания апостола Павла: Кол. 1, 15; Евр. 1, 3 (в последнем случае у Павла: «...и образ ипостаси Его»).

Бонавентуры мистико-теологическом ключе: число «является главным образцом в душе Творца», и, следовательно, в вещах оно представляет собой Его «главный след», а «так как этот след в высшей степени очевиден и близок Богу, то как бы через семь отдельных чисел он ведет нас к Богу ближайшим путем и делает это так, чтобы Бог познавался во всех телесных и воспринимаемых чувствами вещах, ведь мы видим в них числа, а в числах наслаждаемся пропорциональностью и посредством численных пропорций мы неопровержимо выносим суждения о законах» (Bonaventura, 1993, 87). Все, что прекрасно, причастно числу, а это значит, что мир полон «следов» Божиих, или «знаков», «копий», предназначенных для того, чтобы мы могли от чувственных вещей переноситься к вещам умопостигаемым и, таким образом, восходить к единству с Творцом²⁵. Мир уподобляется книге: во всех ее частях и в ее целом — одно и то же содержание, которое открывается нам с разной степенью глубины, сообразно тому, как мы «читаем». Однако, в какой бы форме оно ни выразилось, мы неизменно находим в нем то «невидимое Божие», которое «через рассматривание (разумом) творений видимо» (Bonaventura, 1993, 89). Ср.: «...Мы входим в нас самих, как бы оставив внешний притвор, мы входим в святая святых, то есть во внутреннюю часть скинии Завета. Теперь мы должны попытаться через зеркало увидеть Бога, где словно светильник отсвечивает истинный свет на лице нашей души» (Bonaventura, 1993, 91).

Свет, как было сказано, есть первая субстанция, или универсальная форма. Примечательно, что между понятиями формы и красоты у Бонавентуры ставится знак равенства (ничего подобного, кажется, нет в учениях других схоластов). Так, например, он говорит: «...пропорциональность может рассматриваться в подобии, с точки зрения соотношения вида или формы, и тогда она называется красотой» (Bonaventura, 1993, 75). И в другом месте: «Все сущее имеет некую форму, а все, что имеет некую форму, имеет красоту» (Bonaventura, 1993, 170). По мнению А. Ф. Лосева, этим отождествлением формы и красоты

²⁵ Правда, это лишь первый этап восхождения. Все последующие этапы предполагают сосредоточенность души в самой себе под действием «внутреннего света».

Бонавентура стремится показать, что «красота, хотя и связана внутренними нитями с приятным и полезным, сама по себе, однако, ни есть ни то, ни другое, и относится только к числовой и пропорциональной структуре самой формы» (Losev, 1982, 164). С этой точки зрения позиция средневекового мистика выглядит как бы модернизированной, в некотором роде «предкантовской»: если мы схватываем в предмете только конструктивные аспекты формы, отвлекаясь и от «приятного», и от «полезного», то наше восприятие по определению оказывается «эстетическим», то есть ориентированным на чистую красоту. Думается, возможно и другое, более простое объяснение, вытекающее из того, что, по Бонавентуре, «различение и украшение» вещей «возвещает могущество Бога» (Bonaventura, 1993, 63), что «слеп тот, кто не видит, сколько блеска в сотворенных вещах» и «безумен тот, кого не заставляют столько указаний признать Первоисток» (Bonaventura, 1993, 67). Если всякое сущее, и прежде всего, как мы видели, числовая основа формы, порождается светом, «равным» Богу, и знаменует вечную божественную красоту, то мир просто не может не быть прекрасным и совершенным. Здесь представление о тождестве формы и красоты столь же естественно (то есть несомненно в своей непосредственной очевидности), насколько естественно оно было и для наставника и покровителя Бонавентуры, святого Франциска Ассизского.

REFERENCES

- Aristotel'. (1976). *Sochineniya* [Works] (Vol. 1). Moscow: Mysl'. (in Russian).
- Averintsev, S. (1997). *Poetika rannevizantiiskoi literatury* [The Poetics of Early Byzantine Literature]. Moscow: Coda. (in Russian).
- Bonaventura. (1993). *Putevoditel' dushi k Bogu* [Spirit's Guide to God]. Moscow: GLK Yu. A. Shigalina. (in Russian).
- Bychkov, O. (1991). Esteticheskie predstavleniya srednevekovoi skholastiki v traktate Ul'rikha Strasburgskogo "O prekrasnom" [Aesthetic Representations of Medieval Scholasticism in the Treatise of Ulrich Strasbourg "On the Beautiful"]. In *Istoriko-filosofskii ezhegodnik – 1991* [Historical and Philosophical Yearbook – 1991] (5-18). Moscow: Nauka. (in Russian).
- Carabine, D. (2000). *John Scottus Eriugena*. New York, Oxford: Oxford University Press.

- Coomaraswamy, A. (1935). Mediaeval aesthetics. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strassburg. *The Art Bulletin*, 17, 31-47.
- Cunningham, J. (2016). Robert Grosseteste and the Pursuit of Learning in the Thirteenth Century. In J. Cunningham & M. Hocknull (Eds.), *Robert Grosseteste and the Pursuit of Religious and Scientific Learning in the Middle Ages* (41-59). Cham: Springer International Publishing.
- Dionisii Areopagit. (2002). O Bozhestvennykh Imenakh [On God's Names]. In Dionisii Areopagit, *Sochineniya. Tolkovaniya Maksima Ispovednika* [Compositions. Interpretations of Maximus the Confessor] (258-551). St. Petersburg: Aleteiya. (in Russian).
- Eko, U. (2003). *Iskusstvo i krasota v srednevekovoi estetike* [Art and Beauty in Medieval Aesthetics]. St. Petersburg: Aleteiya. (in Russian).
- Eko, U. (2004). *Evolutsiya srednevekovoi estetiki* [Evolution of Medieval Aesthetics]. St. Petersburg: Azbuka-klassika. (in Russian).
- Eriugena, J. S. (1995). *Gomiliya na Prolog Evangeliya ot Ioanna* [Homily on the Prologue of the Gospel of John]. Moscow: Greko-latinskii cabinet Yu. A. Shichalina. (in Russian).
- Eriugena, J. S. (2000). Perifyuseon. Kn. 1 (fragm. 441A-446A; 462B-463S; 474V-500S) [Periphyseon. Book 1 (fragm. 441A-446A; 462B-463S; 474V-500S)]. In P. Gaidenko & V. Petrov (Eds.), *Filosofiya prirody v antichnosti i v Srednie veka* [Philosophy of Nature in Antiquity and the Middle Ages] (480-530). Moscow: Progress-Tradiciya. (in Russian).
- Eriugena, J. S. (2004). Perifyuseon. Kn. 2 (fragm. 523D-545B) [Periphyseon. Book 2 (fragm. 523D-545B)]. In *Istoriko-filosofskii ezhegodnik – 2003* [Historical and Philosophical Yearbook – 2003] (87-122). Moscow: Nauka. (in Russian).
- Eriugena, J. S. (2005). Perifyuseon. Kn. 2 (fragm. 545V-562V) [Periphyseon. Book 2 (fragm. 545B-562B)]. In *Istoriko-filosofskii ezhegodnik – 2004* [Historical and Philosophical Yearbook – 2004] (40-68). Moscow: Nauka. (in Russian).
- Fal'k, E. (2013). Fenomenologicheskaya praktika i srednevekovaya filosofiya [Phenomenological Practice and Medieval Philosophy]. In V. Petrov (Ed.), *ΠΛΑΤΩΝΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ. Issledovaniya po istorii platonizma* [Studies on the History of Platonism] (505-581). Moscow: Krug. (in Russian).
- Grossetest, R. (2003). *O svete, ili O nachale form* [On Light, or On the Origin of Forms]. In P. Grossetest, *Sochineniya* [Works] (73-87). Moscow: Yeditorial URSS. (in Russian).
- Grossetest, R. (2003). *O liniyakh, uglakh i figurakh, ili O prelomleniyakh i otrazheniyakh lucei* [On Lines, Corners and Figures, or On Refractions

- and Reflections of Rays]. In R. Grossetest, *Sochineniya* [Works] (89-103). Moscow: Yeditorial URSS. (in Russian).
- Hendrix, J. S. (2008) Neoplatonic Influence in the Writings of Robert Grosseteste. *School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Publications*, 6. Retrieved from http://docs.rwu.edu/saahp_fp/6/
- Ibn Gabirol', S. (1996). Istochnik zhizni [Source of Life]. In I. Kasavina (Ed.), *Znanie za predelami nauki. Mistitsizm, germetizm, astrologiya, alkhimiya, magiya v intellektual'nykh traditsiyakh I–XIV vv.* [Knowledge beyond Science. Mysticism, Hermeticism, Astrology, Alchemy, Magic in the Intellectual Traditions of the I–XIV Centuries] (336-391). Moscow: Respublika. (in Russian).
- Ibn Gabirol', S. (2005). *The Fountain of Life*. New York: The Jewish Theological Seminary.
- Ibn Gabirol', S. (2009). Keter Mal'khut. In *Benyehuda.org*. Retrieved from http://benyehuda.org/rashbag/rashbag_keter.html. (in Hebrew).
- Khaidegger, M. (1997). *Bytie i vremya* [Being and Time]. Moscow: Ad Marginem. (in Russian).
- Klausner, J. (2005). The Philosophy of the “Fons Vitae”: Jewish Pantheism. In Ibn Gabirol', *The Fountain of Life* (V–XVIII). New York: The Jewish Theological Seminary.
- Losev, A. (1982). *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow: Mysl'. (in Russian).
- Losskii, V. (2009). Ponyatie “analogii” u Psevdo-Dionisiya Areopagita [The Concept of “Analogies” in Pseudo-Dionysius the Areopagite]. *Bogoslovskie trudy*, 42, 110–137. (in Russian).
- Meiendorf, I. (2007). *Vvedenie v svyatootecheskoe bogoslovie* [Introduction to Patristic Theology]. Minsk: Luchi Sofii. (in Russian).
- Mičaninová, M. (2013). The Function of Metaphor in the Philosophy of Shlomo ben Yehuda ibn Gabirol. In M. Mičaninová & I. Hajdučeková (Eds.), *The Function of Metaphor in Medieval Neoplatonism: Proceedings of International Conference of the Department of Philosophy and History of Philosophy Faculty of Arts* (75-89). Košice: P. J. Šafárik University.
- Plotin. (2004). *Pervaya enneada* [The First Ennead]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Olega Abyshko. (in Russian).
- Saward, J. (1992). The Flesh Flowers Again: St. Bonaventure and Aesthetics of Resurrection. *The Downside Review*, 110 (378), 1–29.
- Shishkov, A. (1999). Robert Grossetest, metafizika sveta i neoplatonicheskaya traditsiya [Robert Grossetest, Metaphysics of Light and Neoplatonic Tradition]. In *Istoriko-filosofskii ezhegodnik – 1997* [Historical and Philosophical Yearbook – 1997] (98-110). Moscow: Nauka. (in Russian).

- Shpeer, A. (1999). Svet i prostranstvo. Spekulyativnoe obosnovanie Robertom Grossetestom "estestvennoi nauki" ("Scientia naturalis") [Light and Space. Speculative Justification by Robert Grossetest of "Natural Science" ("Scientia Naturalis")]. In *Istoriko-filosofskii ezhegodnik – 1997* [Historical and Philosophical Yearbook – 1997] (75-98). Moscow: Nauka. (in Russian).
- Sirat, K. (2003). *Istoriya srednevekovoi evreiskoi filosofii* [History of Medieval Jewish Philosophy]. Moscow, Jerusalem: Mosty kul'tury & Gesharim. (in Russian).
- Toporov, V. (1987). Ob odnom arkhaiskom indoevropeskom elemente v drevnerusskoi dukhovnoi kul'ture – SVET [About One Archaic Indo-European Element in the Ancient Russian Spiritual Culture – SVET]. In B. Uspenskii (Ed.), *Yazyki kul'tury i problemy perevodimosti* [Languages of Culture and the Problem of Translatability] (184-252). Moscow: Nauka. (in Russian).
- Tsitseron. (1985). *Filosofskie traktaty* [Philosophical Treatises]. Moscow: Nauka. (in Russian).
- Ulrich Engelberti of Strassburg. (1935). *De Pulchro* [On the Beautiful]. *The Art Bulletin*, 17, 35–47.
- Zhil'son, E. (2010). *Filosofiya v Srednie veka: ot istokov patristiki do kontsa XVI veka* [Philosophy in the Middle Ages: from the Origins of Patristicism to the End of the XVI Century]. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya & Respublika. (in Russian).

THEORIA

CONTEMPORARY KITSCH.
THE DEATH OF PSEUDO-ART AND THE BIRTH OF
EVERYDAY CHEESINESS (A POSTCOLONIAL
INQUIRY)

MAX RYYNÄNEN

Max Ryyänen

Ph.D., Docent, Senior lecturer in theory of visual culture at Aalto University's Department of Art, where he is also the director of the international MA program Visual Culture and Contemporary Art (ViCCA), the chair of the Finnish Society for Aesthetics.

E-mail: max.ryynanen@aalto.fi

The discourse on kitsch has changed tone. The concept, which in the early 20th century referred more to pretentious pseudo-art than to cute everyday objects, was attacked between the World Wars by theorists of modernity (e.g. Greenberg on Repin). The late 20th century scholars gazed at it with critical curiosity (Eco, Kulka, Calinescu). What we now have is a profound interest in and acceptance of cute mass-produced objects. It has become marginal to use the concept to criticize pseudo-art. Scholars who write about kitsch are no longer against it (Anderson, Olalquiaga). And since the 2000s, art students have been telling us that they “love kitsch”. The contemporary concept is strongly attached to certain colors (pink) and materials (porcelain). In this article I aspire to find some keys on how to view the history and contemporary state of the concept. My hypothesis is that the change in the use of the concept has at least partly to do with changes in the concept of art, which has lately, this is my hypothesis, become sufficiently decentralized from its original roots and boundaries (upper class, male, ethnically Central European).

Key words: Kitsch, mass culture, contemporary art, everyday life.

СОВРЕМЕННЫЙ КИТЧ. СМЕРТЬ ПСЕВДО-ИСКУССТВА И РОЖДЕНИЕ ПОВСЕДНЕВНОЙ ПОСРЕДСТВЕННОСТИ (ПОСТКОЛОНИАЛЬНЫЕ ИЗЫСКАНИЯ)

Макс Риинанен — доктор философии, преподаватель кафедры теории визуальной культуры Университета Аалто, где он также является директором международной магистерской программы «Визуальная культура и современное искусство», Председатель Финского эстетического общества.
E-mail: max.ryunanen@aalto.fi

Дискуссии о китче сменили тон. Понятие, в начале XX века относящееся скорее к вычурному псевдо-искусству, чем к милым повседневным предметам, было в период между двумя Мировыми Войнами атаковано теоретиками современности (Гринберг, Репин). С конца XX века на китч стали смотреть с критическим любопытством (Эко, Кулка, Калинеску). Современный взгляд — это глубокий интерес к очаровательным объектам массового производства, получившим признание. Использование понятия «китч» для критики псевдо-искусства становится, таким образом, маргинальным. Ученые, пишущие о китче, отныне не выступают против него (Андерсон, Олалкиага). А студенты-искусствоведы с 2000-х годов говорят нам, что «любят Китч». Современное определение китча накрепко связано с некоторыми цветами (розовый) и материалами (фарфор). В данной статье я стремлюсь отыскать ключи, как к истории понятия, так и к современным дискуссиям о китче. Моя гипотеза состоит в том, что изменение в использовании понятия «китч», по крайней мере частично, связано с эволюцией понятия «искусство», которое, как мне представляется, в настоящее время, вышло далеко за рамки традиционных границ, оторвавшись от своих же корней (господствующий класс, мускулиность, центрально-европейское происхождение).

Ключевые слова: Китч, массовая культура, современное искусство, повседневность.

Porcelain is a material which was created in the service of the monarch and made in the King's oven. Of course, over the centuries it has become totally democratized but still the material always wants to return to the service of the monarch. There is this uplifting quality about it; this feeling of one's social standing being increased just by being around the material.
Jeff Koons (as cited in Rosenblum, 1992, 100).

If anything, the modern system of arts, which in the mid-18th century weaved the aesthetic cultures of the Central European upper class into a family of practices supported by a tight institutional framework, a value system and a concept (boas artes, belle arti,

beaux arts, fine arts), is in the heart of what we discuss as Eurocentrism.

The concept of kitsch is likewise a Central European highbrow product. It originated between 1860 and the early 20th century (Calinescu, 1987),¹ to serve as a critical tag used against the mass-appealing challengers of highbrow art.

When the West and Europe are criticized for a lack of global sensitivity and their colonial (or post-colonial) self-centeredness, it is not hard to note that what is meant with the West is, besides the now dominant Anglophonic world, mostly just the Western side of Central and Southern Europe.

With reason: countries like France, Spain, Italy, the Netherlands, Austria and their Northern counterpart England, are of course still in many ways prosperous as a result of their imperial adventures, self-centered history writing and central position in the world maps and networks created by their historical peers. But even more, many of our globally shared systems, categorizations, values and forms of administrating culture were born in this cultural territory in early Modernity.

What would have been a sheer impossibility even in late Medieval times – when it was not a commonplace to think that literature and painting had anything to do with each other – and what did not happen anywhere else, where other (more interesting?) ways of grouping practices took place before colonialization and/or westernization,² ‘art’ in Central Europe grew to become a cultural fundament in the period separating the Renaissance and the mid-19th century.

What nobody had seen before, i.e. the analogical nature of literature, visual arts, music, architecture and the performing arts, and the need to group them into one category (later the same happened with sport), and to support this formation with academies, criticism, research and sites of worship and sharing (museums, literary salons), did not erase centuries of Indian literary criticism or

¹ This book chapter is based on the text “The Benevolent Monster: Reflections on Kitsch as an Aesthetic Concept” (*Clio* VI, 1). I will from this on refer to Calinescu’s text in my discourse on the idea history of kitsch.

² Think e.g. about the Indian systems of *Kalas*, which covered both what would today be considered as arts and aesthetic cultures of various kinds (food, social skills) (Chakrabarti, 2016, 4).

Japanese studies of aesthetic cultures (calligraphy, etc.), but made it easy for Central Europeans to see all other cultures through this newly acquired cultural lens, and to 'export' (read: colonialize) this matrix later on to cover nearly the whole globe.

The 'arts' were a man's world (Battersby, 1989; Woodmansee, 1994), and one of the fundamentals of the bourgeois culture, as Pierre Bourdieu has shown (Bourdieu, 1984).³ With this history in mind, when one thinks about the birth of kitsch, and the original need to attack the competitors of 'art', it is no wonder if the concept has, through a change in our conception of art, undergone erosion.

Globally speaking, not far from the places where the original concept of the fine arts was formulated (boas artes, Portugal), where the system of art was clearly codified for the first time (Batteaux's *Les beaux arts réduits a un même principe*) and where the first academy of art had seen daylight in 1563 (Florence) (Kristeller, 1992; Tatarkiewicz, 1980), kitsch drifted into the center of culture, and it was not long before the bourgeois started to manifest their taste with a hunger to elevate themselves culturally above the poor and the 'uncivilized' (Huysen, 1989).

As aesthician and idea historian Matei Calinescu points out (1986), according to one story, English tourists buying 'sketches' were misunderstood by German marketplace painters in the 1860s Munich. Calinescu, in his "Kitsch" (1986), does not just present us with terms, which in the root of the modern concept of kitsch had a more practical meaning, like *kitschen* (to make new furniture out of old, Southern German; also synonym for picking trash) or *verkitschen* (to make something cheap). He describes the way kitsch won space from other concepts close to its nature. Some of them have survived. Some died. *Poshlost* in Russian (пошлость; banality, lack of spirituality), *camelot* (French for cheap and bad quality), the Jiddish terms *schlock* (bad quality) and *schmaltz* (sentimental, exaggerated), and even the Spanish *cursi* are examples of concepts that could have become global.

Umberto Eco guesses (playfully) in his "La struttura del cattivo gusto" that "kitsch" won because of the dominant role of kitsch in

³ The work is less about art than what its perpetrators like to think. A critical look easily shows that Bourdieu is actually writing about the way the bourgeois appropriates the art world.

Germany (Eco, 1964),⁴ but it is not hard to understand that the strong and central role of Germany in the early 20th century modernism probably made *kitsch* the concept we still use internationally.⁵ Notable is that the 1860s when the concept might have been created were also in many ways the time when modernism made its victorious entrance to the scene of art. Another issue is of course the way modernism in many ways took distance from beauty and sentimentality, which kitsch never ceased to represent. But following Eco one could also say: what we now see as bourgeois kitsch (partly the kind of objects (like cheesy interior design), which Susan Sontag by the way discusses as camp in her “Notes on Camp”) actually originated in Central Europe. We don’t call historical imitations of the culture of the Japanese or Indian upper class kitsch, only echoes of the Central European value system, attached to the cultural forms of the bourgeois of that area.⁶

My article here stems from an aspiration to understand kitsch better, and to recontextualize it theoretically. In part 1, “A short history of kitsch,” I will go through the history of the theory of kitsch and its relationship to changes in art and culture. In part 2, “Contemporary Art as Kitsch,” I will focus on the use of the concept today. The latter will happen with the help of contemporary art, but what I actually want to say is that the concept has become almost completely attached to everyday aesthetics. My hope is to elaborate our thinking to grasp the way the concept has been divided in the recent years and the way contemporary art has had a role in annihilating some negative aura of the term. I think it is also important to raise awareness about the new gender-related aspects of the term.

⁴ This is how Eco ironically inaugurates his “La struttura del cattivo gusto”.

⁵ One should of course not forget neither concepts like *Schundliteratur* and *Trivialliteratur*, which were reserved for popular literature before the concept of kitsch. Mass literature was also the first form of art which created a mass culture debate, following the fact that in Germany the reading public was for the first time remarkably big and the Gothic horror novels sold huge amounts, so bringing in a lot of money for the popular writers (a feature the art writing scene couldn’t take easily) (Woodmansee, 1994).

⁶ Or when someone does that, there’s usually a reflective “kind of what could be called” added upon the judgement of kitsch in these contexts, indicating that it actually is not the proper word for it.

I.

First Wave

We can talk about the first wave of the kitsch theory appearing on the scene shortly before the Second World War. Although Friedrich Schiller wrote about sentimentality, T.S. Eliot hinted upon the schizophrenia of high and low culture, and Goethe discussed the soapy commerce of fake antiques during his Italian trip, what we would now call kitsch was not an object of discourse until the modernist theorists entered the stage.

Clement Greenberg might be the most famous user of the concept, but as we look at his classical "Avantgarde and Kitsch" (1939), we can note that it is today hard to look at his text as a theory of kitsch, as nearly everything in the world is kitsch according to him. In the essay, originally published in the *Partisan Review*, all cultural production that is left out from kitsch is either pure modernism (Greenberg's preference is abstract expressionism) or 'genuine folk art' (Greenberg, 1986). But he made the concept famous by making it as broad-natured as Theodor Adorno's and Max Horkheimer's "Culture Industry," (1944) which, too, comprises critically almost everything except for artists like Schoenberg and the straightforward forms of entertainment without a false uplifting quality (car advertisements ironically, circus seriously) (Adorno & Horkheimer, 1969). Adorno started his attacks on pretentious and/or fake authentic art already in the 1920s, and focused first on jazz, then on theatre, painting and classical music (which he viewed as a cheesy way of packaging the Central European tradition of art music).

Like American sociological debates about highbrow, lowbrow and (kitschy) middlebrow, where the latter term implied that one tried to elevate something fake or pretentious to be real art, Adorno's and Horkheimer's text is about false art in many ways, and could be looked upon as being a kitsch theory, although then one must keep in mind that kitschification here points to an overall falsification of society and its pressure on art to become more easily sellable and affective.

Their dialectic philosophy focused on asking why the Marxist revolution never came, although a rise in the consciousness of the masses had been taking place (like Marx had predicted). The answer

was that no elevation (*Aufhebung*) was possible towards a higher synthesis (socialist revolution) because of the culture industry. From a high and low point of view one could say that culture industry in Adorno's and Horkheimer's theory was comprised of two extreme ends, one being basic mass culture, and the other being the faked or soaped up versions of art. To the latter the theorists counted in Sunday afternoon classical music series, false syntheses of classical music and jazz (Benny Goodman and the London Symphony Orchestra) and all in all arts which tried to entertain people and not make them more conscious.

The Hegelian ideas of self-realization and cultural development were here connected to the idea that inauthentic art could twist people into not really understanding what they could need and what freedom could be (for Hegel, and for Adorno, the thing that should happen in arts on a symbolical level). Failed art was just one part of failed enlightenment, and it took part in the overall dominant leitmotif, to produce satisfaction. So, you would not have people listening to Schoenberg, but to the Metropolitan Opera Sunday series. As culture was real only in its extremes, car advertisements were bad but there was no complicated problem with it, and Samuel Beckett showed the totality of the system in his work, the rest was quite like kitsch in Greenberg's text, which was published seven years before Adorno's and Horkheimer's essay.

Knickknacks were not totally absent in Greenberg's work, as he discussed the way false small objects had to be differentiated from e.g. 'authentic' folk art objects. In Adorno's theory, though, the everyday kitsch was not discussed specifically. The same can be said of all the (in)famous cultural critics of the 1920s and the 1930s, like Martin Heidegger, Oswald Spengler and José Ortega y Gasset (Kovalcik & Ryynänen, 2013; Lunn, 1990). The tenet of the times was to discuss for example how the authenticity of art and/or culture was lost, or the way the masses invaded the world of art and heritage, e.g. accessing classical churches without understanding the meaning of historical architecture, but without any interest to specifically discuss the role of small everyday objects.

The 'aesthetic lies', 'false satisfaction' and other issues somehow bound to authenticity and inauthenticity were in the center of the Western dystopic discourse in these times (Shusterman, 1992).

Theologian Richard Egener wrote in his *Kitsch und Christenleben* in 1950, that kitsch was the work of the devil which lead people's focus astray to unworthy things (Egener, 1967), thereby echoing Tertullian's classical text on sport and theater, where the 5th century Roman philosopher sees these cultural practices as false interests which take the focus away from the real one, God (Kuisma, 1998).

There were traces in the work of this generation, outside of what we would often usually think of as kitsch research, which nevertheless related to small everyday objects. Benjamin shows a friendly curiosity towards the "sex appeal of the inorganic," the allure of the objects on people who in the end had partly become objects themselves (Ryynänen, 2017). Most 'art'-critical thinkers, though, were working for a broader conception of art. John Dewey, who was in favor of popular arts, did mention kitsch, but as an example of something that did not really work, as it was in some sense "too beautiful" (Dewey, 1980, 78). The concept was also mentioned by contemporary philosophers like Luigi Pareyson (Eco, 1964, 70-71) and phenomenologist Ludwig Giesz, who's "pleasures of kitsch" (Kitschgenuss) were about sentimental self-enjoyment, vis a vis the often even disgusting or at least non-beautiful (pleasures of) art (Giesz, 1971). Both continental European classics focused on 'high kitsch', e.g. on pseudo-art. The same can definitely be said about writer Hermann Broch, who did not just write that kitsch imitates the beautiful but not the good which is one of the classical one-liners that are, together with Gillo Dorfles' "it looks like art but it is fake," quoted when kitsch is discussed, and which sadly does not really open up the rich variety of 'kitsches' we have), but referred critically to kitsch as the evil in art's value system and blamed romanticism for it (Broch, 1968).

Second Wave

The second wave of the kitsch theory comes after the first cracks in the modern system had been experienced. Although Westerners love to talk about 1967 and 1968, it is notable that Timothy Leary's *The Psychedelic Experience* and Susan Sontag's "Notes on Camp" were published, and Andy Warhol exhibited his *The Shop* in the 5th Avenue Stable Gallery already in 1964. Maybe not that coincidentally, that year Umberto Eco published *Apocalittici e*

integrati, a book which features his famous essay on *The Peanuts*, an introduction where he e.g. discusses Medieval monk debates as mass communication debates (can one display the content of the Bible through painting? (Eco, 1964, 16-17)), and the first really focused text on kitsch without sidepaths to other forms of mass culture. “La struttura del cattivo gusto” (“The Structure of Bad Taste,” published in English in *The Open Work*, 1989⁷) presents a variety of examples of art, like a banal cocktail of texts borrowed from five kitsch writers and Rainer Maria Rilke (Killy, 1962), an example of bourgeois painting which has been made to please and pretend to be challenging at the same time (by Giovanni Boldini), and a critical survey of the fascist neo-classicist Canova-inspired statues of Milan’s Monumental Cemetery. The turn to everyday aesthetics is, however, also in the text. “La struttura del cattivo gusto” explains itself as a text about bad taste, and it doesn’t differentiate kitsch in any way from the former concept. Eco’s everyday examples include the selection of a tie of the wrong color, but nothing which we would today say is kitschy in the everyday world.

For Eco at this point of Central European history, kitsch is still a concept which can be used of all arts, and although we can mark a small leaning towards the everyday, it still does not yet narrow the use of the word to visual culture. When bad taste occurs, it is clear that a) the work analyzed as kitsch is sentimental in a way which does not leave much room for interpretation, and/or b) it plainly goes against the rules of good taste (wrong color in the tie of the suit), and/or c) it just borrows formal patterns (stylemes; here Eco turns into a semiotician⁸) to be seen as art (although it is just a way of making money).

Eco also comes to a conclusion that it is not the formal thing itself as a detail that makes something become kitsch (e.g. a

⁷ The English language version is a translation of the 1965 French version of Eco’s essay, which had changed a bit following the fact that Eco had just found the French structuralists. It also includes a bit of different examples, e.g. Los Angeles’ Forest Lawn cemetery was not in the original text, which featured only one cemetery, the *Cimitero Monumentale* of Milan, which is full of quite pathetic Canova-imitations.

⁸ This is the Eco’s new excitement (gained in the mid-1960s) about Roman Jakobson and the Prague School of Semiotics. Actually, this side of the article became stronger in the French (1965) and American (1989) translations of the original text (1964), as Eco found Barthes and French structuralism just at the time lapse between the original publication and its first translation.

stereotypical, sentimental passage in a novel), but the way the whole is organized, for example a kitschy passage being in a motivated way a part of a stylistically fragmented novel by Rainer Maria Rilke. In this sense Eco here echoes the aesthetics of modernism and its ideas on holism and the closed nature of the work of art. It is about having no innovations, as one could say in the technical language of today's neoliberalism, which here sounds awkwardly good for discussing what modernism wanted from art (Eco, 1964, 29).

But when the second wave comes to its end in Matei Calinescu's and Tomas Kulka's work, it is predominantly visual culture we are talking about, and the balance between everyday culture and art starts to be quite 50/50. Calinescu's pioneering idea history of kitsch (1986), "Kitsch," in *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch and Postmodernism* is a great work of the history of ideas, where the everyday origins of kitsch are mentioned already in its etymological history (partly presented earlier in this article), and actually one point in the article which has gained less attention is that Calinescu points out how modernism adapted the term for its own use, i.e. that it existed and pointed to quite a broad array of things, but in that use gained a meaning which stressed the way it sometimes challenged the order of the arts. Calinescu talks about 'aesthetic lies' (Calinescu, 1987, 229), but he does not go on building anything on it, as his work is plainly idea historical.

Kulka's work (the article) "Kitsch" (Kulka, 1997; 1988) is about defining the concept, and this definition stays in the realm of art, and concentrates on bad art. (In this sense Kulka is conservative, as, by writing that TV series like *Dynasty* and *Dallas* are kitsch, he is leaning on Greenberg's notion that everything between 'real art' and 'authentic folk art' is kitsch). Kulka tries, however, to find positive sides in kitsch, like for example the fact that some marketplace paintings are well-done, skillful work (Kulka, 1997, 8-9; 39). It is his work where we can see that the concept was then already leaning towards knickknacks. Although pseudo-artistic work (paintings of crying clowns) was an issue for Kulka (Kulka, 1997, 33), his work, more than anyone else's before him, already touched consumer culture in the form of souvenirs and postcards. He is so to speak already discussing a sensitivity and the feelings we sometimes get

when we see kitschy things e.g. in nature. It becomes here clear that we have a cluster of sentimentality (Kulka, 1997, 25),⁹ cheesiness and pretentiousness, among other features, which has become strong and which is dominating the concept.

This period at stake here is, interestingly, in the beginning not yet much gendered when we think about kitsch. But in our times I think we can notice a genderization of the concept. Kitsch, representing sentimentality, cheesiness, and sugary sensitivities, is somehow more present in our interpretations of female culture. One can see the rupture even earlier, here and there, of course. For example Umberto Eco's "Le strutture narrative in Fleming" (1965), the classical James Bond article, was about mass culture, not kitsch, which already he reserved for the romantic literature of female culture in his text on bad taste (Eco, 2001). The female thing is visible in C.E. Emmer's witty study "Kitsch Against Modernity" (1998), where he points out how much more the concept is in use when we criticize or feel superiority when facing feminine mass culture (Emmer, 1998, 58).

In our days it is also easy to claim that the concept has gained formal characteristics. Pink and to some extent, gold color, small objects rather than big ones, and porcelain rather than (the opposite) bronze tells us something about what we see as kitsch. You can think about nearly any form of a small object and make a version of it out of porcelain, paint it pink, and see how people will think of it as kitsch. This type of thinking was famously employed by the 1990s and the 2000s pop artists, like Jeff Koons and Takashi Murakami. (More on this in part 2.)

And after the two waves of the kitsch research presented here, when kitsch is discussed in theory after the turn of the millennium, it is definitely no longer negative. Two 'happy' kitsch studies show the turn: i.e. Erik Anderson's "Sailing the Seas of Cheese" (Anderson, 2010) is an attempt to study cheesiness, plainly an attempt to discuss something which would classically be called kitsch, and it does so by showing curiosity and a positive attitude towards the subject. Celeste Olalquiaga's work has focused greatly on showing the auratic

⁹ Kulka mentions strong emotions as one of the features related to kitsch, but this somehow does not fit my intuition of how we relate to knickknacks. Once again it makes sense only if we think about pseudo art, where strong sentimentality is a commonplace.

(Benjamin) potentials of souvenirs and small objects (Olalquiaga, 2002). Through a post-colonialist reading of 'exotic' kitsch, she shows how small cute everyday objects became signifiers for far-away places and aesthetic curiosities.

To conclude, one could say that debates on what has been called kitsch have historically rather been debates about the nature of art, but lately, increasingly since the 1980s, they have actually been more about everyday aesthetics. And one key for understanding this has paradoxically been contemporary art.

II. Contemporary Art as Kitsch

Although value hierarchies are not what they have used to be, even outside of the Central European sphere of arts it is often hard to paint a crying clown or a cat without getting the feeling that this is kitsch. The history of the concept is thus present in many ways, and the colonializing force of the modernist ethos has obviously been strong. (And don't forget that the modern clown figure we all now know from the media all around the world has its roots in the early modern culture of Central Europe.)

During the 1990s, Jeff Koons was one of the biggest names in contemporary art globally. At the same time his works were seen as kitsch, not just by those who opposed themselves to his work, but also by those who recognized its value. The main works for this period were his works which featured pastel colors, pink and gold, and works which were made of porcelain or glass. They also often contained pop themes, like the Pink Panther or Koons' then newly wedded wife, porn star Cicciolina, who had made a career in cheesy porn films.

Koons' kitsch studies were like the plates gourmet chefs prepare when applying ideas from folk cuisine. In the end they could have been used just as kitsch, there would have been no problem with that, and this conceptual twist made them a lovely object of attack for anti-sentimental, modern art minded people.

The way the tension of the Western concept was killed owes to the way Westerners have had to open up their art sensitivities for non-Western art I think. If you look at e.g. Tokyo Pop, the 1990s movement featuring Takashi Murakami, Yoshitomo Nara and Mariko Mori, the

material on display is, without any critical distance, something which would be called kitsch in any place in the Western world, but as it comes through in a strong art scene (Tokyo), it slips its way to the museums of the West, where the local people doing the same would seldom get acknowledged. It would have been impossible to do cute art in my home base Helsinki in the 1990s, but after the wave of new Japanese pop art this was suddenly plausible. This shows one example of what a more global art world has done to the West. It has forced it to rethink its own cultural boundaries and categories.

Another issue is female artistry, which has forcefully been taking colors and shapes and practices which have been labeled as lowbrow female culture, i.e. often as kitsch, into the arts. Painters like Yayuoi Kusama and Georgia O'Keeffe have studied these traditions in their work, and so pierced holes in the system.

Today what was once labeled art has met new challenges and critiques. One finds an endless array of writings, conferences and works of art showing the problematic nature of what we call the system of art. On kitsch, when we think about a critical stance against the competitors of art, we don't find the same kind of debate. There has been no institution that would have been distributed into the margins of Europe and the Western world, and so in many countries there is a strong resistance towards the art system, but no fight against the idea of kitsch. Still we see the practical erosion taking place in the form of the artist work mentioned.

One can ask why most of the writing has been about conflicting art with kitsch, and not about discussing kitsch as something that has experiential worth? Robert C. Solomon's *In Defence of Sentimentality* (Solomon, 2004) is a critique of the way we criticize sentimental culture. Why do we do it? Here one could say that as you get to the parts of the world where there is Western impact, but where the same aesthetic values do not necessarily dominate (Russia, Middle East), you easily see differences (to the west) in where to draw the line for something to be kitschy (or sentimental low taste, which we might refer to with that concept).

From a class point of view, it is interesting that the concept has never really been heavily imposed on the lower classes, if not in the early times when it stood for nearly anything between high modernism and 'genuine folk culture'. It is sometimes almost the

opposite. Mass culture, trash and low culture are (when used negatively) more clearly reserved for the people who are not a part of the educated bourgeois, and kitsch is an aesthetic lie (with a female accent) about art for those who can 'afford it' through their education and a bit higher taste.

In the mid-2000s I noticed for the first time being a bit surprised about how many of my students (I was teaching in an art school) explained that they love kitsch. At the same time small shops selling "kitsch" popped up everywhere, one even named Kitsch. Interesting in this turn is that educated people, especially young ones, are good in pointing out what is kitschy, but they still have a positive appetite for it. At the same time they like kitsch not just as camp.

The 1990s painter Odd Nerdrum (Nerdrum et al., 2001), who presented his work proudly as kitsch, had discursively gone further than Koons and his Japanese peers, who in the end were not interested in the concept, but just wanted to work freely with things you could associate with it. Nerdrum painted romantic, sentimental landscapes, and presented himself as a 'kitsch painter' (echoing Broch's idea that kitsch followed the tradition of romanticism: Nerdrum's paintings are full of sentimental landscapes and 'poetical' females). Anyway, there seemed to be a strong need to rethink the properties which were associated with kitsch, like the colors, materials, sentimentality and so on.

As contemporary art has become more conceptual, the pseudo art thing is no longer really a formal issue. There are situations when we feel that the art we encounter is somewhat a 'lie' or that it plays with stereotypes, but as kitsch has been a concept which in the end – here Eco's formalist-semiotic reading actually probably was to the point – has been connected to formal properties, we don't associate e.g. bad black-and-white political art (of the type text on a background) with kitsch. We just see it e.g. as simple-minded or populist.

Sometimes still I have heard the word used about both non-visual art and with an accent on pseudo-art, like in the case of Andrea Bocelli's music. The same has happened with art exhibitions about Asian or African art, curated by white middle class Europeans. Then the concept has been in the use of the critical thinkers from the areas portrayed. There elephant statues (which 'represent' Indian art

for many Europeans¹⁰) and texts about art written by the ‘friendly and supportive’ (and so in a sneaky way debasing) white middle class art education departments of the museums have made my friends and colleagues use the term kitsch, which of course here gets fermented also into the way we present art.

Interestingly, this takes us to the beginning of the article, where I tried to give a sketchy post-colonialist reading of the concept together with its basic defining features and early history.

As C. E. Emmer notes, Calinescu actually describes two modernities in his kitsch essay, the first one ‘bourgeois’, with its middle class values (including progress, cult of reason, etc.). The second one is aesthetic. But this intertwines with kitsch. One could add to this that the aesthetic one is also ethnic. Kitsch should be viewed historically as a product of the Central Europeans (and their diaspora), who created the system of the arts which we are still trying to de-colonialize, but later on the concept often also describes well their attitude towards the Others (and it is of course adopted also in countries where this system was brought to quite late, like Finland which got it in the early 20th century). As the fight of the art against the competitors of modern (or postmodern) art is less active than ever, and as female, lower class and non-European tastes are boldly and increasingly taking over everywhere in the world, what is left is maybe only a sensual memory of a cultural clash, now visible in every pink porcelain object sold or exhibited. There is an echo of elevation, and we feel the same while watching a sentimental painting being sold at an outdoor marketplace, but it feels that this has connection anymore to the conceptual and/or post-conceptual art we visit in galleries (if not a slight historical feeling about it).

It might be, on a meta-level, related to reactions towards a false depth and a cheesy, that stereotypical aesthetic culture has been an issue throughout the history, as we know at least from Cervantes and Petronius. It might also be that, as there is so much kitsch these days, we might have to forget Kulka’s intuition from 1994 that we cannot think about e.g. a real landscape as kitsch (Kulka, 1997, 69): nowadays I often hear people commenting that sunsets are kitsch(y),

¹⁰ I owe this to curator Sumeshwar Sharma, who, while visiting my course a couple of years ago, said to my students: if you see a statue of an elephant in an exhibition about Indian art, go away immediately — we are not into elephants in art.

and the way this sensitivity has become central might really at least affect our relationship to non-culture. But, anyway, all the painful problematics kitsch has, from class to gender, definitely owe to the modern time period, the societal, gendered and ethnically flavored phenomena discussed above. To progress with our attitudes, I think we need to be aware of this, and I hope this inquiry could help us in finding more depth to our thoughts about the issue.

REFERENCES

- Adorno, T. & Horkheimer, M. (1969). *Dialektik der Aufklärung* [Dialectic of Enlightenment]. Frankfurt On The Main: Fischer. (in German).
- Anderson, E. (2010). Sailing the Seas of Cheese. *Contemporary Aesthetics*, 8. Retrieved from <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=583>.
- Battersby, C. (1989). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Broch, H. (1968). Das Böse im Wertsystem der Kunst [The Evil in Art's Value System]. In B. Hillebrand (Ed), *Texte Zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963* [Texts of the Nietzschean reception] (87-106). Berlin: De Gruyter. (in German).
- Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, and Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Chakrabarti, A. (Ed.). (2016). *A Bloomsbury Research Handbook of Indian Aesthetics and the Philosophy of Art*. London: Bloomsbury Publishing.
- Dewey, J. (1980). *Art as Experience*. New York: Perigree Books.
- Eco, U. (1964). *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* [Apocalyptic and Integrated. Intellectuals: Mass Communications and Theories of Mass Culture]. Milan: Bompiani. (in Italian).
- Eco, U. (2001). *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. [The Superman of the Masses: Rhetoric and Ideology in the Popular Novel]. Milan: Bompiani. (in Italian).
- Egenter, R. (1967). *The Desecration of Christ*. London: Compass Books Band.
- Emmer, C. E. (1998). Kitsch Against Modernity. *Art Criticism*, 13 (1), 53-80.
- Giesz, L. (1971). Phänomenologie des Kitsches. [Phenomenology of Kitsch]. Munich: Wilhelm Fink Verlag. (in German).

- Greenberg, C. (1986). Avant-Garde and Kitsch. In J. O'Brian (Ed.), *Collected Essays and Criticism* (Vol. 1) (6-11). Chicago: University of Chicago Press.
- Huysen, A. (1989). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Killy, W. (1962). *Deutscher Kitsch*. [German Kitch]. Göttingen: Van den Hock & Ruprecht.
- Kovalcik, J. & Rynänen, M. (2013). A History of the Aesthetics of Popular Culture. In J. Kovalcik & M. Rynänen (Eds.), *Aesthetics of Popular Culture* (14-49). Bratislava: Slovart.
- Kristeller, P. O. (1992). The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. In P. Kivy (Ed.), *Essays in the History of Aesthetics* (3-64). Rochester: University of Rochester Press.
- Kuisma O. (1998). Tertullianus teatterin ja urheiluviihteen turmiollisuudesta. [Tertullian Theater and Sports Entertainment]. *Synteesi*, 3, 19-31.
- Kulka, T. (1997). *Kitsi*. [Kitsch and Art]. Helsinki: Taifuuni.
- Kulka, T. (1988). Kitsch. *British Journal of Aesthetics*, 28 (1), 18-27.
- Lunn, E. (1990). The Frankfurt School in the Development of the Mass Culture Debate. In R. Roblin (Ed.), *The Aesthetics of the Critical Theorists. Studies on Benjamin, Adorno, Marcuse, and Habermas* (26-84). Lewinston: The Edwin Mellen Press.
- Nerdrum, O. et al. (2001). *On Kitsch*. Oslo: Kagge.
- Olalquiaga, C. (2002). *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rosenblum, R. (Ed.). (1992). *The Jeff Koons Handbook*. New York: Rizzoli International Publications.
- Rynänen, M. (2017). Chopin's Heart: The Somatic Stimulation of Our Experience of Thingness in Everyday Popular Culture. In C. Friberg and R. Vasquez (Eds.), *Heterologies of the Everyday* (190-205). Copenhagen: Nordic Summer University Press.
- Shusterman R. (1992). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Solomon, R. C. (2004). *In Defense of Sentimentality*. Oxford: Oxford University Press.
- Tatarkiewicz, W. (1980). *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. Warsaw: Polish Scientific Publishers.
- Woodmansee, M. (1994). *The Author, Art and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press.

**MODERN AESTHETIC EXPERIENCE PROBLEM:
IN THE AGE OF GLOBALISATION,
CAN MUSIC ARTICULATE
AND CONSOLIDATE NATIONAL IDENTITY?***

BOHDAN DZIEMIDOK, BORIS ORLOV

Bohdan Dziemidok

Professor, Full Doctor in Philosophy, Lublin, Poland.

Boris Orlov

Associate Professor, Ph.D., Ural Federal University, Ekaterinburg, Russia.

E-mail: borisorlov51@gmail.com

This article explores and discusses some questions of correlation between real aesthetic experience and possibilities of autonomous national cultural identity as well as the transnational (global) one. The representative examples of actual impact produced by musical works that have influenced upon how the problematic issue of identity's existence is understood in the contemporary multicultural world are taken as a starting point for the analysis. An attempt to avoid extremities, one of which is an excessive autonomisation of identity, the other is its unjustified globalization, is made in the article. The main outcome of the research gained through the comparative analysis of contrary approaches and opinions is a statement that the conservation of cultural openness is the principal guarantee of striking a balance between the positive and the negative while modifying self-development of contemporary culture and, as a result, acquisition of its significant identity.

Key words: Aesthetic experience, national and cultural identity, musical impact, globalization.

* Исследование профинансировано Российским фондом фундаментальных исследований №18-011-00977 «Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика».

СОВРЕМЕННЫЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ КАК ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Богдан Дземидок – доктор философских наук, профессор, Люблин, Польша.

Орлов Борис Викторович – кандидат философских наук, доцент, Уральский Федеральный университет, Екатеринбург, Россия.
E-mail: borisorlov51@gmail.com

В статье рассматриваются и обсуждаются вопросы корреляции реального эстетического опыта с возможностями интеграции автономной национально-культурной и транснациональной (глобальной) идентичности. В качестве отправной точки анализа берутся репрезентативные примеры конкретного воздействия музыкальных произведений, которые повлияли на понимание проблемной ситуации бытования идентичности в современном мультикультурном мире. Делается попытка уйти от крайностей как излишней автономизации идентичности, так и от ее неоправданной глобализации. Основной результат исследования, полученный в ходе сравнительного анализа противоположных подходов и мнений, состоит в утверждении о том, что сохранение открытости культуры является основным гарантом достижения баланса позитивного и негативного в коррекции саморазвития современной культуры и, как следствие, достижения ее значимой идентичности.

Ключевые слова: Эстетический опыт, музыкальное воздействие, глобализация, национально-культурная идентичность.

Before attempting to answer the question posed in the title of this paper, it will be given a brief description of cultural identity as one of the most important forms of national identity.

The interest in the question of cultural identity and the role of art in articulating and shaping that identity, for more than long time, earlier was expressed in publications on the subject (including in English) (Dziemidok, 1999; Dziemidok, 2003; Dziemidok, 2017, 127-135). It mentioned this in order to justify, at least in part, some boldness – bordering on impudence – given the doubts that we harbour regarding the qualifications to speak about music. It have been taken an interest in music from the point of view of art philosophy, and so as one of the arts, but knowledge of the

philosophy of music is much poorer than in relation to the other arts (literature, theatre, film and the plastic arts). Neither do to be a refined, or competent, we are listeners to music only (what some music theorists call an “innocent listener” (Chęćka-Gotkowitz, 2012, 8-12). Not just innocent, perhaps, but also naïve – the kind of listener who admires music, regarding it as the most powerful of the arts, distinguished by magical powers of persuasion, but admires it not as a specialist, from within, but with delight, from afar.

It is on account of its persuasive force that music is so often used instrumentally not just in other artistic disciplines (particularly in film and theatre), but also in other areas of human life, both the collective (religion, politics) and the individual (family, social, erotic). Music has also played an important role, of course, in integrating people, in forming family, neighborhood, religious and ethnic communities, and much later also national communities. It is characterised on one hand by an extraordinary universality, but on the other by a remarkable diversity, although the latter feature does not diminish the former.

One can speak of the diversity of music in various aspects and contexts. There is generic diversity (instrumental, vocal, dance music, classical and popular music, and so on), historical diversity, and also, of most interest to us here, ethnic-national diversity. People’s contact with music and the way in which they use it can also be diverse. Listening to it can be an aim in itself. Yet that listening can also serve a purpose and be treated instrumentally as an effective means of intensifying desired experiences (emotions or moods), of forging a particular atmosphere or of increasing the effectiveness of specific activities (at work, in battle, during rest and repose), in various rites or rituals (e.g. political or religious) and in such forms of activeness as dance or erotic contacts.

Now Bohdan Dziemidok soul says: “I have experienced music’s almost magical powers of persuasion first hand on more than one occasion. I will allow myself to describe two such ‘autobiographic’ instances here for two fundamental and sufficient – as I see it – reasons. First and foremost, they are empirical facts. Furthermore, they confirm, in my opinion, that the ethnic peculiarity and otherness which is proper to music does not deprive it of universality and of the capacity to act persuasively on listeners who are representative of

other ethnic-national cultures.

The first of those instances concerns my contact with African music that occurred in Berkeley (California) in 1967. Thirty-four years old at the time, on a Ford Foundation scholarship, I was walking through the student village of Berkeley University when I heard the sounds of African percussion instruments. I then noticed a quite large group of people, at the centre of which were my black brothers, tapping out exotic rhythms on various drums and tam-tams. The listeners around them were jiggling to the beat. With an indulgent smile, I stopped – just for a moment, because I was in a hurry. I ‘came to’ after several minutes and realised with surprise that I had forgotten about my urgent business and was standing there jiggling to the beat of the tam-tams. The other incident is linked to my stay on a research grant in Moscow during the nineties (I was about fifty at the time). As an aesthete, although I had travelled to Moscow for research purposes, also incredibly important to me was direct contact with Russian art, so I went to museums, theatres, cinemas and concerts. One day, quite by chance, I entered one of the Orthodox churches. A service was underway and the congregation was singing. As I was not of the Orthodox faith, I wanted to quickly withdraw, so as not to disturb the Mass with my aesthetic curiosity. Yet fate decreed otherwise. Captivated by the beauty of the singing, I spent around an hour in the church in a state of aesthetic-mystical intoxication. God, how beautifully they sang! I have never heard such beautiful singing in a Catholic church. It was all I could do to refrain from falling down with my arms outstretched in a cross and kissing the floor, as some of the congregation were doing”.

In both instances, it was bewitched by the music of a different culture – different to that which had been accustomed to since childhood. Yet that otherness did not weaken its power of persuasion. Quite clearly, it had a universal charm not only for Africans and Orthodox Russians. Although the experiences were of a different sort in the two cases (in the former, sensory-emotional, acting not just on my psyche, but also on my body; in the latter, atmospheric-mystical), they were both sufficiently intense that it have remembered them later.

Now it will be given a brief description of national identity. For every nation, the sense of collective national identity is of huge

importance, integrating the members of that community, favouring the forming of bonds of solidarity and mutual assistance. It enables people to survive in a situation of national or social peril (extermination, discrimination or attempts at depriving people of national identity). National identity is forged by both a sense of belonging to that community and also a sense of its difference from other communities. One of the most important factors shaping a community and ensuring it of continuity is national culture, which comprises language, myths, collective memory, customs and artistic creation, in the form of both folklore (present rather in popular art) and also official 'high' art. The Polish national community, deprived of independent statehood for more than one hundred years, survived to a large extent thanks to the vitality of Polish national art, not just literature and painting, but also music, both folk and patriotic music, as well as the music of Chopin, Szymanowski and Moniuszko – to name but the most widely recognised figures.

No one is surprised at the role of literature in shaping, articulating and perpetuating national culture and identity, since literature employs the native language and can eulogise both the heroic past of a nation and the beauty of native landscapes.

Music, meanwhile, which is not a representative art, may look rather odd in this context. It turns out, however, that music can also be inspired by national mythology and history, by the beauty of native landscapes and motifs from folk songs and dances. The determinants and influences have been and still are mutual. On one hand, music expresses national sentiment and strengthens national identity; on the other, those phenomena lend it originality and strong emotional impact, which have made it interesting not just for the national public, but also for representatives of other – at times very different – cultures. That is clearly evidenced by the music of Chopin and Szymanowski, Liszt and Bartok, Glinka and Tchaikovsky, Dvorjak and Smetana, Grieg, Sibelius, Wagner and many other composers. Yet is it present now as it once was, or has not the age of globalisation and conscious economic, political and cultural integration, not just in Europe, but also in the Pacific region, brought about a radical change in that regard? After all, an important element in those processes is also cultural globalisation and universalisation, visible above all in global and commercialised mass

culture (mass media, show business, fashion and tourism). Some contemporary authors writing about national identity and culture consider that globalising tendencies and the liberalisation of social life, increasing the mobility of people to an unprecedented extent, diminish the significance of inherited national identity, which can now be the subject of conscious choice. They invoke examples of individuals with a cosmopolitan outlook who are happy, among other things, because they function between different cultures, while at the same time benefitting from their different values. Those individuals feel no need for roots and can even alter their national and cultural identity many times.

Some authors also proclaim the current or imminent end to national art, which is supposedly of no need to anyone and cannot compete on. The strongest, most visually and most spectacularly, this view is expressed by the Slovenian aesthetics philosopher Lev Kreft. He contends that “art as a national institution is the dead authors of living works and living authors of dead works” (Kreft, 2001, 58). This, in our opinion, is equally impressive as it is arguable. ‘Artistry’ is a fact, but whether to sell well, art must get rid of national character? We think this is a risky generalization. Chopin’s music is still very Polish and still works well on the international art market. Mikołaj Górecki created distinctive national music, gaining international success. The most famous artists in Poland are Emir Kusturic, Gregor Bregovich etc. Although the creativity of each of them, not only for the Poles, is very ‘Balkan’ or ‘Yugoslavian’. It is difficult, of course, to predict the future of identity and national culture, but nowadays cosmopolitan individuals are a significant minority.

It turns out that neither international trade nor the flowering of communication systems give people a sense of community, nor of the feeling of identity and rooting, and these needs have not ceased to exist. As a result, people find themselves again or form a new community and collective identity, because they feel separated from the cowherd. Prophecies of the end of the era or peoples did not come to fruition. “The strength of national feelings”, wrote sociologist Jerzy Szacki, “is actually variable in time and vastly different in space, but there is no indication that we are dealing with a clear downward tendency. Only (and not everywhere) are the

forms of manifestation of these feelings...; The era of nations continues and nothing predicts its end" (Szacki, 1997, 5).

Of course, there are doubts: do your need to belong to a larger group than your family is a universal need? If so, why should membership in the national community be optimal for this need?

It is not just scholars studying the nation, national identity and nationalism who consider that the *need to belong* to some enduring community is a very important need of man, since satisfying that need enables people to eliminate or minimise the need for solitude; that opinion is shared by other writers, as well (e.g. Erich Fromm, Peter Drucker (Drucker, 1993, 140) and Leszek Kołakowski). Simone Weil, speaking of the need to belong to some group, uses the notion of rootedness.

"To be rooted is perhaps the most important and least recognized need of the human soul. It is one of the hardest to define. A human being has roots by virtue of his real, active and natural participation in the life of a community which preserves in living shape certain particular treasures of the past and certain particular expectations for the future" (Weil, 2002, 43).

Likewise, Leszek Kołakowski attaches great importance to joining the community. "Undoubtedly, belonging to a particular cultural, historical and linguistic community is a natural human need. We want to be together with ourselves, we want to feel at home; There is no harm or pity on the fact that we are in solidarity with our cultic community in the first place, that we perceive it as intrinsic value, and that we are striving for its survival and vitality. The aspirations for full cosmopolitanism may be in relation to the individual, but not to the overwhelming majority of people" (Kołakowski, 2015, 35).

One may query, of course, whether the need to belong to a larger group than a family is a universal need. Yet if that is the case, then why should belonging to a national community be the optimal solution for satisfying that need? Can it not be satisfied by belonging to some other, smaller (e.g. ethnic group) or larger (e.g. humanity), social group?

The need to belong can also be satisfied to a large extent by belonging to a regional ethnic group or a religious community, which by no means precludes the need to belong to a national

community. Some contemporary authors writing about national identity consider that the ineluctable processes of modernisation, the globalising and liberalising tendencies in the life of societies, are diminishing the significance of inherited national identity, which can now be the object of free choice. Individuals who do not feel the need for rootedness and who change their national identity (or actually strive to change it, because that is a difficult and lengthy process) are in a clear minority (Buruma, 2008, 18-19). In other words, although cosmopolitanism may appeal to some people, it is the privilege of a minority.

There is no doubt that this is a genuine problem, one which cannot be ignored. However, we agree with those who defend the conviction of the value and durability of national identity, which, save for a few exceptions concerning representatives of an elite, by no means has to be, at least at the present time, the object of free choice. Neither do think that the modernisation of the world, the globalisation of culture and the liberalisation of social life always represent a threat to national identity. Will Kymlicka rightly points out that in some western countries (e.g. Canada, Belgium and the United Kingdom) liberalisation actually favours a growth in the sense of national belonging. That is attested by the autonomous aspirations of the Flemish, Scots, Welsh and Quebequois. The fact that culture has become tolerant and pluralistic has in no way diminished the pervasiveness or intensity of people's desire to live and work in their own culture (Kymlicka, 1989, 89). Even a strong sense of ethnic or national identity need not lead to isolationism, ethnocentrism, radical nationalism and xenophobia, since ethnocentrism means concentrating on one's own ethnic group and enclosing oneself within its bounds. This is often linked to a conviction of the special importance and value of one's own group and culture. Sociological research conducted by Antonina Kloskowska and her collaborators has shown that in many individual cases there is no necessary link between strong assertive national identification and ethnocentric nationalism. A radical ethnocentrism, glorifying one's own culture and contrasting it with others, is usually accompanied by xenophobia, and so fear, distrust and even hatred towards strangers (Kloskowska, 1991, 58). A care for one's (ethnic and national) cultural identity, meanwhile, is justified

and necessary, including in the age of globalisation, as long as it does not lead to a diminishing of openness to other cultures or even a complete closure towards them. Openness is essential to the development of one's own cultural identity, since in isolation, as the authors of the Mexico Declaration rightly assert, culture withers and dies.¹

REFERENCES

- Buruma, I. (2008). Kosmopolici [Cosmopolitans]. *Gazeta Wyborcza*. Retrieved from: <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,6096449,Kosmopolici.html>. (in Polish).
- Chęćka-Gotkiewicz, A. (2012). *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki* [The Ear and the Mind. Sketches on Experience of Music]. Gdansk: Słowo/obraz terytoria. (in Polish).
- Drucker, P. (1993). *Post-Capitalist Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Dziemidok, B. (1999). Artistic Expression of National Cultural Identity (Proceedings of the XIV International Congress of Aesthetics). *Filozofskij Vestnik*, 7, 237-251.
- Dziemidok, B. (2003). Art, Cultural National Identity and Globalization. *Dialog and Universalism*, 11-12, 83-93.
- Dziemidok, B. (2017). *Filozofia i sztuka życia* [Philosophy and Art of Living]. Lublin: Wydawnictwo UMCS. (in Polish).
- Kłoskowska, A. (Ed.), *Encyklopedia kultury polskiej XX w.* [Encyclopedia of Twentieth-century Polish Culture] (Vol. 1). Wrocław: Wiedza o Kulturze. (in Polish).
- Kołąkowski, L. (2015, April 4-6). Czy ludzkość może jeszcze ocalić swoje człowieczeństwo? [Can Mankind still Save its Humanity?]. *Gazeta Wyborcza*. Retrieved from: http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,17704792,Czy_ludzkość_m_oze_jeszcze_ocalić_swoje_człowieczeństwo_.html. (in Polish).
- Kreft, L. (2001). Kultura, nacjonalizm, naród oraz widmo nieudanej modernizacji w Słowenii [Culture, Nationalism, Nation and the Specter of Unsuccessful Modernization in Slovenia]. In B. Dziemidok (Ed.), *Integracyjna i dezintegracyjna rola artystycznych środków przekazu w kształtowaniu tożsamości narodowej i jednoczeniu*

¹ The Mexico Declaration on Cultural Policy was adopted at a UNESCO conference held in Mexico from 26 July to 6 August 1982 by representatives of 130 States.

- Europy* [Integration and Disintegration Role of Artistic Media in Shaping National Identity and Uniting Europe] (58-81). Gdansk: Wydawn. Uniw. Gdańskiego. (in Polish).
- Kymlicka, W. (1989). *Multicultural Citizenship*. Oxford: Oxford University Press.
- Szacki, J. (1997). O narodzie i nacjonalizmie' [On the Nation and Nationalism]. *Znak*, 502, 4-31. (in Polish).
- Weil, S. (2002). *The Need for Roots*. London & New York: Routledge.

BETWEEN ART, PHILOSOPHY AND SCIENCE (NOTES ABOUT INVENTION, POETRY AND PLAY)

DENIS VIENNET

Denis Viennet – lecturer in English and French Language and Literature, Tomsk State University of Control Systems and Radioelectronics / Tomsk State University, Doctor in Philosophy from University of Vincennes-Saint-Denis Paris 8.
E-mail: denis.viennet@gmail.com

This text arises from the encounter point of three initial questions: *What is philosophy? What is science? What is art?* It tries to show that these three different disciplines (art, philosophy, science) are not as specific as it seems if we believe in the modern standard classifications. On the contrary, they may be founded in one and the same existential act: the aesthetical act of artistic creation. The text crosses then some themes of epistemology (Gaston Bachelard), astrophysics (Hubert Reeves), and philosophy (Gilles Deleuze), in an ethical and aesthetical perspective, trying to understand why and how these two questions are first and foremost inseparable questions.

Key words: Encounter, life, play, desire, invention, cosmology, science, art, poetry.

ГДЕ-ТО МЕЖДУ ИСКУССТВОМ, ФИЛОСОФИЕЙ И НАУКОЙ (ЗАМЕТКИ ОБ ИЗОБРЕТЕНИЯХ, ПОЭЗИИ И ИГРЕ)

Дени Вьене – доктор философии (PhD) Университета Париж VIII, преподаватель английского и французского языков и литературы Томского государственного университета систем управления и радиоэлектроники, Франция, Россия.
E-mail: denis.viennet@gmail.com

Данный текст возникает из встречи трех изначальных вопросов: *Что есть философия? Что есть наука? Что есть искусство?* Это попытка показать, что три этих различных дисциплины (искусство, философия, наука) не настолько различаются, как кажется, если верить общепринятым

современным классификациям. Наоборот, они могут основываться на одном и том же экзистенциальном акте артистического созидания. Работа затрагивает также некоторые аспекты эпистемологии (Гастон Башляр), астрофизики (Хьюберт Ривз) и философии (Жиль Делёз), в попытке прийти к пониманию, почему этическое и эстетическое начала являются равнозначными и неотделимыми друг от друга.

Ключевые слова: Встреча, жить, игра, желание, изобретение, космология, наука, искусство, поэзия.

This text arises from the encounter point of three initial questions: *What is philosophy? What is science? What is art?* It tries to show that these three different disciplines (art, philosophy, science) are not as specific as it seems if we believe in the modern standard classifications. On the contrary, they may be founded in one same existential act: the aesthetical act of artistic creation.

The text crosses then some themes of epistemology (Gaston Bachelard), astrophysics (Hubert Reeves), and philosophy (Gilles Deleuze), in an ethical and aesthetical perspective, trying to understand why and how these two questions are first and foremost inseparable questions.

These few notes are not exhaustive. They are current transcriptions of a work in progress. As usual, they are research's hypotheses, given to lectures and critics, hoping that they may contribute to the contemporary experimentation of thinking, living and creating today.

Introduction to Philosophy

1. To begin, we would like to clarify some terminology presupposed in the following lines, especially about the first question (*What is philosophy*). First aspect: we would temporarily say, with philosophers of Greek Antiquity culture (particularly Plato, Socrates), that philosophy begins with this special *dialogue* called dialectics: hermeneutics progressing thanks to a maieutic process¹. This process begins with postulating: *Philosophy is a way to question the world and oneself, and to try to elaborate something like – sense of existence*. According to the fact that “sense of existence” is *not already*

¹ Read Pierre Hadot and Michel Foucault about these questions. See references below.

written somewhere. Nobody can have the sense of your existence, and even each of us don't have his very own. If sense is not given, we have to *construct it*. Constructing sense that escapes our representations is one of the most essential tasks of philosophy.

2. Second aspect: we have to remind ourselves the concept invented by Lyotard, in the end of the Seventies, in the *Postmodern condition* (Lyotard, 1979, 71-82)². "Postmodern" describes the fact that there are not any meta-narratives any more in what we call "developed" ("occidental") countries. There are not any meta-narratives, but something like a "new metaphysics" is appearing, gathering the new imperatives of time performance ("*performativité*"). With this in mind, we are not sure that techno-scientific progress is a real progress; notably as time acceleration seems today to generate some new psychic suffering: stress, depression, or even suicides³. Psychoanalysts, psychiatrists, sociologists, began to take an interest in this serious problem about one decade ago.

As for Lyotard, *postmodern* is simultaneously an *aesthetical* and *ethical* question. In a linguistic perspective (*langagière*), models of his questioning are artists. Besides, he writes: "*The artist and the writer [...] are working without rules in order to formulate the rules of what will have been done*". So, the artist always *thinks* something that *will* (in the future) at the same time *have been done* (in the past): this strange and contradictory temporal condition, as an infancy (*infantia*) or a *virtuality* (*un virtuel*) of what is (now) happening, is expressed by the word *modern* and the prefix *post*: "*Postmodern would have to be understood according to the paradox of the future (post) anterior (modo)*". The problem is to *present* something that cannot yet be thought, as what was still called, in the modern period, "*avant-garde*". The

² The report, commissioned by the Quebec provincial government, was about the condition of modern knowledge.

³ In France, there are a lot of studies and documentaries about this problem (Dejours, 1998; Ehrenberg, 1991; Ehrenberg, 2010). In the *Essay about time and constitution of the contemporary self* (L'Harmattan, Paris, 2009), we demonstrated how these new sufferings are generated by new performativity imperatives. The problem of depression is sometimes named "burn out" in American culture. According to the Centers for Disease Control and Prevention (CDC), between 1999 and 2014, the rate of suicides in the USA has increased of 24%. Researchers from Harvard have studied how this phenomenon is linked to new work conditions in the Society of performativity (productivity). Cf. *New York Times* and *Liberation*, April 24, 2016. What we nowadays call "Crisis" is fundamentally an existential crisis, a crisis of *presence*.

question is aesthetical, artist trying to “name an Unnameable” (Beckett), and ethical, trying to “find” the unrepresentable sense of life, an *ethos*.

3. The third aspect of the question *What is philosophy?* would be: to live (to be still alive) requires an art of cultivating one’s free and unknown intimacy inside, a *no man’s land*. Losing the ability to do so would be like losing his own life, falling in spiritual depression, be struck by melancholy, and finally decay... In another text, called *Postmodern morality* (Lyotard, 1993), “General line”, dedicated to Gilles Deleuze and the resistance, Lyotard begins by a quotation. The quotation is from literature: Nina Berberova, in her novel, *Мыслящий тростник*, writes:

«Мне с самых ранних лет юности думалось, что у каждого человека есть свой *no man’s land*, в котором он сам себе полный хозяин. Видимая для всех жизнь – одна, другая принадлежит только ему одному, и о ней не знает никто. Это совсем не значит, что, с точки зрения морали, одна – нравственная, а другая – безнравственная, или, с точки зрения полиции, одна – дозволена, а другая – недозволена. Но человек время от времени живет бесконтрольно, в свободе и тайне, один или вдвоем с кем-нибудь, пусть час в день, вечер в неделю или день в месяц, он живет этой своей тайной и свободной жизнью из одного вечера (или дня) в другой, эти часы существуют в продолжении.

Эти часы либо что-то дополняют к его видимой жизни, либо имеют самостоятельное значение; они могут быть радостью или необходимостью, или привычкой, но для выпрямления какой-то «генеральной линии» они необходимы. Если человек не пользуется этим своим правом или вследствие внешних обстоятельств этого права лишен, он когда-нибудь будет удивлен, узнав, что в жизни не встретил самого себя, и в этой мысли есть что-то меланхолическое» (Berberova, 1958).

4. The fourth aspect of the question would be the following one. As Lyotard also used to say (Lyotard, 2012), the question we should ask is not: *What is philosophy?* But *Why?* Why doing philosophy? *Why philosophizing?* Is it because philosophy signifies desiring knowledge, desiring wisdom? Not only and not so simply. More fundamentally, philosophy means *desiring the desire*, learning to desire. Philosophy

signifies learning to *love the love* (in a way that should be analyzed, even if it is not possible here).

I. Critical Science and Constructing

The philosophy of Gaston Bachelard used to question the links and the limits between literature (especially poetry) and science, between sensibility and rationality. In *The formation of scientific mind, a Contribution of psychoanalyze of the objective knowledge* (Bachelard, 2002), he tries to understand what is (scientific) knowledge, from a psychoanalytical (subjective) point of view. Firstly, one of the fundamentals of epistemology (of *epistemic science*) is to be a *critical science*. Therefore, we have to mark the difference between what we would call “scientism” (“scientisme” in French), and *scientific research*.

In the Chapter One Bachelard begins with the idea that “*the problem [of science] must be posed in terms of obstacles*” (Bachelard, 2002, 24). Some obstacles to what? To discovering reality, to understanding what is real. That’s why he adds that researcher has to understand that “*Reality is never ‘what we might believe it to be’: it is always what we ought to have thought*” (Bachelard, 2002, 24). We always *believe* that we *know* what is real. But *real* is never what it seems to be. It is what we *should have thought* (as a conditional and future anterior). So, the task of science is about what the Greek ancient culture (Socrates and Plato) used to name *doxa*. *Doxa* – opinion – is a kind of belief. It is what we believed, when we did not begin to think, to know *what is truth*. So that’s why Bachelard writes, “*Opinion thinks badly; it does not think but instead translates needs into knowledge.*” (Bachelard, 2002, 25). Because, most of the time, we do not think, but only *we want to believe as we want it to be!* “*By referring to objects in terms of their use, it prevents itself from knowing them. Nothing can be founded on opinion: we must start by destroying it*” (Bachelard, 2002, 25). This is one of the bases of the definition of science for Bachelard: *destroy opinion*. (Of course, it doesn’t mean that people can’t have free opinions. The problem is that there are some things in what we believe, and some others in what we cannot.) Opinion is a sort of liveliness manner to be, to consume ideas as dogma, like “*zombies’ existence*” (Mamardachvili, 1991). But – in

reality, “*nothing is self-evident. Nothing is given. Everything is constructed*” (Mamardachvili, 1991).

We could say that *something inside us*, mysteriously, is the source of this construction, and we can already understand it: *there is no fundamental difference between poet, artist and scientific researcher*. Scientific researchers don’t “discover” something already existing somewhere in the nature. *They don’t discover, it’s not given, they invent*.⁴ Even if the medium is not language, is not the meaning and sonority of words, but something else, like numbers, equations, functions.

Bachelard said that scientific mind has to fight against opinion, and he adds: “*The scientific mind forbids us to have an opinion on questions we do not understand and cannot formulate. Before all else, we have to be able to pose problems. And in scientific life, whatever people may say, problems do not pose themselves. It is indeed having this sense of the problem that marks out the true scientific mind*” (Bachelard, 2002, 25). It means that being researcher is knowing that each time that we “discover” something, we are faced with a new paradox, with other problems. Scientific mind is not “finding solution”; it has to begin by *posing problems*. And philosophy is the same – art too. The beginning is to construct problems, in another manner to say it: to *make a diagnostic*.

But authority of something or someone can retain or block a development, and prevent a progress. Dogmatism is when ideas are not questioned any more, only fixed – when we can never change it any more: and this is the beginning of false-science, when science turns into dogma, into “scientism”. The “*formative instinct*” is to generate new ideas, while the “*conservative*” one is to affirm it as dogma, and if this happens, “*the conservative instinct then dominates and intellectual growth stops*” (Bachelard, 2002, 25): illness appears. Being dogmatist, by the tendency to think that an idea is true when this idea is useful⁵, we negatively influence the progress of thinking, which can “sclerose”. But the possibility of creating something new and the life are linked; from a cosmologic point of view life is

⁴ “It is true that a *mathematician* who is not somewhat of a *poet*, will never be a perfect *mathematician*” (Karl Weierstrass). (cited on Reeves, 1990, 200).

⁵ Bergson, quoted by Bachelard: “*our minds have the irresistible tendency to regard the idea most often of use to them as being the clearest*” (Bachelard, 2002, 25).

creating new connections. Something is dying, when progress is not possible anymore. That's why closed systems are dying systems, and the question of opening is always the most important, in science, in life, everywhere...

The last point is that science, to become science, has to “*give up philosophical factors of easy unification such as the creator's unity of action, nature's unity of plan, or logical unity*” (Bachelard, 2002, 26). We often think – as an opinion – that science has to find unity. But the method and the movement of science is the opposite one. Rather than unifying, science tries to *specify, rectify, diversify*, when the question is finding some new problems; it means that this dynamic process always tries to escape from certainty and unity. Rather unifying, “*Specifying, rectifying, diversifying*” (Bachelard, 2002, 26), because certainty is not science; it is when we *believe* something, as in religion. But, science is firstly becoming uncertain, is learning to doubt, questioning. Thus, it is the experience of skepticism, hence the important in science is heterogeneity. “*Homogeneous systems present obstacles rather than imparting momentum*” (Bachelard, 2002, 27), the process of science is heterogeneous, always becoming-other, discovering, experimenting that there are always some *other* coming...

Consequently, according to this first reading focused on science, the aspects of constructing act would be: critics against opinion, also constructing problems (questioning *and* answering), formative against conservative instinct, diversifying rather than unifying. Inventing act may not strictly be human, but has some cosmologic, or *cosmical*, dimensions.

II. Cosmos and Poetry

The second researcher we present in this reflection is not exactly a philosopher. Hubert Reeves, whose book is *Malicorne* (Reeves, 1990)⁶, also thinks and works on the border of different

⁶ Hubert Reeves is an astrophysicist from Montreal, Quebec. Malicorne is the name of a small village, in “Bourgogne-Franche-Comté”. In this region of the east of France, he has a house and he wrote this book where are explained all the lasted physicist theories in the end of the XXth century, while walking in fields, along rivers and wood, observing the incredible nature of our planet. Reeves is a lover of nature, planet Earth, cosmos. As for him, observing isn't possessing, collecting datas: it is contemplating, respecting, taking care, protecting.

disciplines. In this journal of nature meditations, the astrophysicist writes about science, humankind, psychology, psychoanalyze and poetry. He postulates that there is not such big difference between science and poetry.

With the aspects we just called to our mind with Bachelard, Hubert Reeves' text completely agrees. He says that the "essence" of science is *critical mind*. If science is not founded on critical mind, it can become a dangerous ideology⁷. Hubert Reeves adds that there is something in science that can never be "instrumentalized". The fundamentals of science can't be utility. Science may be used to construct technical objects, but fundamental scientists do not create new theories *because* they had an objective, *in order to...* something else. And why?

Firstly, Hubert Reeves answers to the question *What is science?* As an astrophysician, he simply writes: "*science is what we know*". And culture (art, technologies...) is not what we know but "*what we make*" (Reeves, 1990, 170). He adds that Pythagorism and, as Newtonism, all the mathematical traditions that derive from, were founded on the idea that *Universe would be written as a mathematical language*. But this "project" completely and definitively has been crushed in modern time (since 19th century). It crushed for many reasons, and especially for mathematical ones (not from outside, but from mathematics themselves): Gödel, for example, demonstrated that we cannot completely demonstrate a system, if we use the theoretical material inside of the same system. Thus, to do so, each time we would need another "meta-theory", that would demonstrate the theory, and so on endlessly. Therefore, a "global demonstration" is entirely impossible. Of course, we understand the reason: if we *believe* in the idea that everything in Universe is mathematically translatable and demonstrable, it means that *this belief* is not scientific: only opinion, and even religion⁸.

So, a definition of scientific mind is exposed in *Malicorne*: "*as much as teaching theories, our task* [the task of scientific researchers as teachers] *is to develop, in our students, the critical spirit*" (Reeves, 1990,

⁷ In the sense of (Arendt, 1972).

⁸ Bertrand Russell (the philosopher and mathematician) believed, at the beginning, that we could do so. But he understood that it is not possible (meta-theory is endless), and that if we believe that, we are not in science but in religion (Russell, 1956).

169). Critical spirit is coming from rigor and skepticism (and exactly as in art and literature too). Without rigor and skepticism, science would not be a progress at all.

About Cosmos, Reeves brings back some few points of the current astrophysical theory: nowadays we know that Universe is about 15 Billion years old. It seems to be clear that Cosmos is in expansion, and at the same time *becoming colder*. This evolution – one of the most important aspect – is not closed, but *opened*. It is a *continuous opening movement*, rather than fixed and immobile one, so that there are three important dimensions of infinite: for a long time, we have known the dimension of infinitely huge of the cosmos. The second aspect is the infinitesimal dimension of the atoms. And the third aspect, that we more recently understood, is the infinite complexity of life.

Hubert Reeves says, that in fact, what is happening in the Universe is comparable to poetry. It doesn't mean of course that there would be "a God" who would have created the Universe, but he explains that, in Physics, there is some determinism. Events are often determined by general physical laws. But actually, general laws are also composed by indeterminism, by indecision, coincidence, things that happen, but with no determinism. And, what we name liveliness, vivacity, in reality *life* of universe, resides in this undetermined aspect. This is the aspect that Hubert Reeves names "creativity of Universe" (Reeves, 1990, 142). And then, he articulates that poetry, in this meaning, is a cosmical process. Thus, thanks to this indecision, there is possibility of local "creation" of "organization". We are used to say that the general law of Universe, coming from Principle of Thermodynamics, is entropy, a return to "inorganization". But general law doesn't prevent from creation of local organization, on the contrary. According to Reeves, life is not an "error" in the general process, but life in planet Earth appeared *inside* the process, even if it *locally* contradicts the general law⁹. But why then?

From the point of view of Cosmos, as the point of view of invention of theories, the answer is comparable: scientists – as poets

⁹ Even more: as Jean Baudrillard studied it, entropy can completely be one destructive form taken by systems, structures and organization. Organization can destruct life and generate death and chaos, as human history doesn't stop testifying us (Baudrillard, 1981).

– only *play*. They do not work – they *play*. It is a *game*. This play is the possibility of creating, and becoming always else. Reeves elaborates this idea from the psychoanalyst Winnicott (Winnicott, 1971), who demonstrated how *the game is the most important function of humanity*. Beginning by children; everybody knows that children *need* to play. They need to play because when they do so they *construct* their *own relation* to reality. Their imagination needs to do so to construct themselves. So, when one child imagines, realizes games, it is a manner of constructing *his* reality. Scientific researchers, artists, everybody in reality, try or is able to continue this sort of play when they are adults (Freud, 1933).

Based on that reasoning, scientific mind is not completely different than poetry, because both are *game*. So, when mathematicians “discover” a new theory, they do approximately the same as poets, as musicians... with some different languages. They create. That is in a way that Wittgenstein names “language game”: a game doesn’t only mean playing, but also *constructing rules*. (In fact, not only between different disciplines, but between all the sciences, there are very different worlds and it is often difficult (even impossible) to unify it. Even when we study science, we should never reduce what we *are* in what we study.) Researcher (in the largest meaning: in art, in philosophy, in science) has to create something that *is not thinkable now* (and maybe will never be), where at the same time rules have to be invented too. That’s why, as wrote Thomas Kuhn, scientific “progress” (if we can say so) is not linear and continuous; every time revolution is happening, that create completely new paradigms (Kuhn, 1962).

And thus, game (in this meaning, a play different of one pure entertainment) is working against depression, “melancholy” (would say Berberova), and in reality if adult do not continue to play, then it becomes a sort of “degradation”¹⁰. Teachers always have this difficult and magnificent task too: pedagogy is something that cannot be transmitted as information; it is an *art* (art of education). Some people can teach, other cannot (even if they can do other things...). And that’s why the question about transmission of knowledge is one of the first questions of Socrates’ philosophy: the relation of dialectics

¹⁰ The expression is by AN.

and maieutics in the philosophy of Plato and Socrates (linked, as used to demonstrate Jacques Lacan (Lacan, 1960-1961), to the modern question of *transferring affect*), is this kind of undetermined game. Because in education, transmission of knowledge is not like in (what we believe it to be in) machines, as if any package of knowledge could be implanted in minds. The phenomenon is not so simple with human, and or with animal. Maieutics is the idea that *I don't have any knowledge to teach you*, said Socrates. The truth is *in you*, and if I am "here", it is only so that we can try to "create" the truth together, through dialectics. Education is something complex, at the same time as a *science* (knowledge) and as an *art*, playing with words, as music with sound, painting with colors, cinema with movement...

And that is why theories are completely disconnected to (the so-called) "reality". They are abstract. Only afterwards and only possibly, physicians – maybe other physicians that the "inventor", – may find an application, and observe that the theory is efficient to "explain reality". It means that when an "inventor" plays, he doesn't *wait for a result*. If there is a result, only afterwards, later, we may discover it. Again, it is the same in art: if we speak about capitalism (rules of market), there is a irreconcilable difference between "artist" who would create *to sell his products* – therefore, he is not an artist – and artist who *creates* only to create (or to destruct, to undo, but not *in order to* something else), selflessly, for the simple enjoyment of gaming. Every artist knows that. Because, we have to add something else: invention is surely a play, but *necessary play*. Art is as vital as breathing air. Artist absolutely needs this game to exist. He doesn't do it for a result, for anything else. And if it happens that artist earns money with it, it's another, secondary question – even if at the same time for subsistence it can be a primary one. And according to these hypotheses it would be the same in science. That's why we speak about "*fundamental researches*". The scheme of fundamental science is an *opening*: you *never know in advance where you are going* when you invent.

Maybe, from an existential point of view, it is possible to say that every life is a game, but only in the meaning that every individual is a *singularity*. It implies that there are as many differences as there are people on planet Earth. Montaigne said that there is more difference between one human and another one than

between human and animal species. He meant that everybody has his own singularity, even if we all live in the same planet, almost speak the same languages, and can share things and ideas. It doesn't mean either that we have to be individual, egoist or selfish. But *sense of existence* is singular. Everyone "has" (researches) his own sense, and maybe many senses at the same time.

Invention, in art, in philosophy, in science, is an expression of life, whose form is appearing *in* and *from* playing. Game goes beyond the human form, its dimension is cosmic, crossed by forces that appeared billions of years before our existence and which will survive well after our death. *Poetry is a cosmic phenomenon*. The singularity of each living form is one possible expression of the fact that worlds of signification (semiotic universes) are perpetually in movement, can encounter, separate, continuing their endless becoming... Like with people: one may encounter, share something together – singularities may be "shared", – and afterwards, each one, like in a rhizome, may continue his unpredictable trajectory...

III. Game, Play and Gaping, Rencontre

In this last part, we would like to link what was said before with some aspects of the philosophy of Gilles Deleuze. Deleuze is one of these philosophers who see the future, not for the twenty years, but for the centuries that are coming, as Nietzsche, from whom he was inspired. Why do we feel here that we can link epistemic sciences, cosmology and philosophy?

As it is well-known, Deleuze showed that when we separate human culture in three main disciplines, science, art, philosophy, all these disciplines *create* something. Philosophy creates concepts; art creates percepts (affects, flowing of sensations); and science creates functions. The center of these tree activities is creativity. Deleuze's thinking also radically contests the existence of substance, essence, idea of Nature, of Being, because there can never be something definitively fixed. Everything is *becoming*. At first is *heterogeneity*. The thinking of Deleuze is like an opened system. So in (his) philosophy, there is never a central point. No hierarchy, no linearity, the old Cartesian rationality is out of order. Indetermination is ontologically an anterior and superior force, more fundamental than achieved and

stable, organized forms.

The virtual is one of the important aspects of his thought, not exactly as a technological phenomenon (even if it can be too, but not only and not initially). Virtual means that the most important is not what *is* but what *may* be, what *may* happen (“*ought to*”, said Bachelard). It is an *opening* of possibilities. The most important is not what is actual, realized facts, but what in the facts keeps opened, is still possible: the possibility to be something other, the reserve of what may or might happen. Always something else can happen, and this is one similar point with Hubert Reeves, in a cosmical perspective.

And there is another outstanding aspect of Deleuze’s logics. He thinks another kind of Logics, based on “disjunctive synthesis” (Mengue & Cavaillez, 2012) (*chaosmosis*). It means that, traditionally (especially since Cartesianism), European tradition always separated ideas in logic of binarity: the one / the other, what is / what is not, life / death, before / after and so on: the question concerns *time* and *being*. And as for Deleuze, this separation is not true. Not only because we clearly know how disastrous it has been each time when people decided to separate and fix the one and the other (for example Good and Bad), and to take irreversible decisions from that moment – but because the more important is not entity itself, but the *gap* (the *difference*) between (two) entities.

Yet, this is the question of the game. “Jeu” (in French) means at the same time *game* and *gaping*. This play is a phenomenon in mechanical systems and theories. Mechanical systems always need a gaping (“*un écartement*”) to function: a margin of tolerance, which is the reserve of “freedom” that the system needs to be functional and operative. If it is not the case, it is fast going to self-destruction.

It also means that, existentially, we cannot separate *life* and *death*. When we separate it, we are already trapped in binary thought, and we don’t even know what we are speaking about. Socrates said that *living is learning to die*, didn’t he? It doesn’t mean that we *want* to die. It doesn’t mean either that we always *have to think* anxiously, that death is coming now. It only means that maybe living and dying are the same becoming, we have to *prepare to die*, in a spiritual sense (rather than material, possessive sense) – as

Montaigne said too¹¹. It is a becoming, death is not the opposite of life, life and death becomes mixed up in our becoming, our existence. Understanding this appeals to overcome paradoxes, another main aspect of Reeves perspectives.

To go a step further, we shall speak about what we called here *encounter*. Maybe we will see that it is *the question* of invention. The word is the translation of "*rencontre*". At first glance, "*rencontrer*" can usually be translated by *meeting*. But what do we mean when we say "we meet someone"? What is "someone"? It means: *Who are you* (and who is *she/he*)? We presuppose to have an explanation of identity, but no simple answer can exist. Deleuze says that if we cannot really *meet someone*, something like *encounter* can happen. But encounter is not really "with someone", it is rather with *something in* (someone): one's gesture, one's smile, one's voice intonation – one's sensation (that is to say: one *esthetical impression*). And it can also be ideas, colors, sounds: an *event*, something that was not supposed to happen, occurs. Something that could not be predetermined, programmed, begins to resonate, entering in communication, without us knowing *what* and *why*. (We can understand how and why it is linked with the question of love. Before the possibility to love someone, we have to begin to learn to *love the love*: love cannot be determined in advance. It is one of the most intense forms of event, and in contrary of *having* something, it is accepting not to have. Love is accepting not to possess, and desire is an expression of the absence, of something that is not here, of what lacks. We can of course love someone, and live together with him/her. But loving means at the same time, that we feel the lack, the absence of "the other". If not, if we feel the other as if we possessed him or her, is it still real love?)

We can give an example of the idea of *rencontre*: one cineaste is going to make a film. He read a beautiful roman, from which he decided to make a film. We name this phenomenon "adaptation". For Deleuze, it is not art. It can be interesting to make money (interesting for example for Hollywood most common conception of cinema). But, in art, the question is completely other. It is not exactly "adaptation", it is something else, it is encounter. It means that, when moviemaker is reading the book, something is happening: an

¹¹ "That philosophize is to learn to die", says the famous Chapter of the Essays.

event encounters his own feelings, or ideas. And when he is going to make the film, he will try to *testify* this event. This is not a linear process (transform a book in a film), and there can be many kinds of encounters: even if it is surely a human question, it is also a more fundamental one (somehow ontological question), so that philosophical ideas can encounter artistic, scientific ideas, etc. There is something that enigmatically *enters in resonance* between two or more entities.

So, this definition of *encounter* is connected to what said Nina Berberova, in *Мыслящий тростник*. A part of mystery, of *unknown* in each of us, called *no man's land*, wakes up and begins to resonate, as in the love story narrated in the novel.

We will stop for now with these words. It would also be interesting to remember that “science” is coming from *scientia*, which used to mean “knowledge” (“*le savoir*”). And knowing, “discovering”, comes from existential desire (for example, for physician, an ancient, often forgotten desire, coming from childhood, to understand what is universe, why “we are here”, and so on). As for technology, it comes from the word “technics”, which comes from the Greek *tekhnè* – that means something else than only instrumental meaning, but at the same time, with an esthetic meaning, *art*. So *tekhno-scientia* is about *knowing* and *practicing*, in an existential and artistic way, one's life. Yet, as life, sense is created in one point of difference, one gap, one game.

In this text we used to say “discover”, “construct”, “create”, “invent”... “Invent”, from *invenire*, expresses well simultaneously the double direction: *imagine* and *find*. But Reeves says that we would need a better word to say that – neither discover, neither create – and we can observe that this word unconsciously emerges from the pages we read, in some multiple variations: between gap and game, between all binary vulgar oppositions, in the interstice where, we don't know why, something is happening, things are encountering.

Thank you to Tatiana and Svetlana for their Russian translation

REFERENCES

- Arendt, H. (1972). *Les origines du totalitarisme* [The Origins of Totalitarianism]. Paris: Éditions du Seuil. (in French).
- Bachelard, G. (2002). *The formation of scientific mind / a Contribution of psychoanalyze of the objective knowledge*. Manchester : Clinamen Press. (in French: *La formation de l'esprit scientifique / Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective ; 1938*).
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation* [Simulacra and Simulation]. Paris : Galilée. (in French).
- Berberova, N. (1988). *Le roseau révolté* [Rebel Reed]. In *Récits de l'exil*. Arles : Babel / Actes Sud [Stories of exile (Vol. 2)]. (in French).
- Cavailliez, A. & Mengue, P. (2012). *Compendre Deleuze*. Paris: Max Milo Éditions & Luis de Miranda.
- Dejours, C. (1998). *Souffrance en France / La banalisation de l'injustice sociale* [Suffering in France / The Trivialization of Social Injustice]. Paris: Editions du Seuil.
- Deleuze, G. (1990). *Pourparlers. 1972-1990* [Negotiations]. Paris: Les Éditions de Minuit. (in French).
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* [What is philosophy?]. Paris: Les Éditions de Minuit, Paris. (in French).
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique* [Essays Critical and Clinical]. Paris: Les Éditions de Minuit. (in French).
- Ehrenberg, A. (1991). *Le culte de la performance* [The Cult of Performance]. Paris : Calmann-Lévy
- Ehrenberg, A. (2010). *La Société du malaise* [The Society of Discomfort]. Paris: Odile Jacob.
- Foucault, M. (2001). *L'Herméneutique du Sujet : cours au Collège de France (1981-1982)* [The Hermeneutics of the Subject : Lectures in Collège de France (1981-1982)]. Paris: Seuil/Gallimard. (in French).
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits* [Said and Written] (Vol. 2). Paris: Gallimard. (in French).
- Freud, S. (1933). *La création littéraire et le rêve éveillé* [The literary Creation and the Waking Dream]. In S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée* [Essays of Applied Psychoanalysis]. Paris: Gallimard.
- Guattari, F. (1992). *Chaosmose* [Chaosmosis]. Paris: Galilée. (in French).
- Hadot, P. (1998). *Éloge de Socrate* [Praise of Socrates]. Paris: Editions Allia. (in French).
- Hadot, P. (1993) *Exercices spirituels et philosophie antique* [Spiritual Exercises and Ancient Philosophy]. Paris: Etudes augustinienes. (in French).

- Kuhn, T. S. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lacan, J. (2001). Le transfert (1960-1961). Séminaire VIII [The transfer (1960-1961). Seminar VIII]. Paris: Éditions du Seuil.
- Liotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne* [The Postmodern Condition]. Paris: Éditions de Minuit. (in French).
- Liotard, J.-F. (1993). *Moralités postmodernes* [Postmodern Morality]. Paris : Galilée. (in French).
- Liotard, J.-F. (2012). *Pourquoi philosopher?* [Why Philosophize?]. Paris : Presses Universitaires de France. (in French).
- Mamardachvili, M. (1991). *La pensée empêchée. Entretiens avec Annie Epelboin* [The Thought Prevented. Interviews with Annie Epelboin]. La Tour-d'Aigues : Editions de l'Aube. (in French).
- Montaigne, M. E. de. (1965). *Essais* [Essays] (Vol. 1-2-3). Paris : Gallimard. (in French).
- Reeves, H. (1990). *Malicorne. Réflexions d'un observateur de la nature* [Malicorne. Reflections of an Observer of Nature]. Paris: Éditions du Seuil.
- Russell, B. (1956). *Portraits from memory, and other essays*. New York: Simon and Schuster.
- Viennet, D. (2009). *Essai sur le temps et la constitution du soi contemporain* [Essay about Time and Constitution of the Contemporary Self]. Paris: L'Harmattan. (in French).
- Viennet, D. (2008). *Temps, développement, pathologies: entre fatigue et souci, esquisse d'une lecture du soi contemporain* [Time, Development, Pathologies: between Fatigue and Worry, Sketch of a Contemporary Self-reading] (Doctoral dissertation). Retrieved from <http://www.theses.fr/2008PA082820>. (in French).
- Winnicott, D. W. (1975). *Jeu et réalité* [Playing and Reality]. Paris: Gallimard. (in French).

РАЗЛОЖЕНИЕ ЗНАКА КАК ФОРМА СОВРЕМЕННОЙ МИСТИКИ (ОТ МАРКИЗА ДЕ САДА ДО СВЕТЛАНЫ БАСКОВОЙ)

ПАВЕЛ ЕГОРОВ

Павел Егоров – магистр конфликтологии, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов.

E-mail: conflictologegorov@gmail.com

В данной статье рассматривается феномен мистики в системе секулярного мышления. Основанием же мистического акта выступает эстетика как общая парадигма современного мышления. В подобном контексте мистический акт – это то чувство, что появляется в результате разложения знаков в искусстве. В качестве примера произведения искусства, выступающего в роли средства мистического откровения, приведён кинофильм «Зелёный Слоник».

Ключевые слова: Знак, образ, мистика, эстетика, нуминозное, ужас, откровение.

DECOMPOSITION OF A SIGN AS A FORM OF MODERN MYSTICS (FROM SADE TO BASKOVA)

Pavel Egorov

MA in Conflictology, St.Petersburg University of the humanities and social sciences.

E-mail: conflictologegorov@gmail.com

This article examines the phenomenon of mysticism in the system of secular thinking. The basis of the mystical act is aesthetics, as the general paradigm of modern thinking. In such a context, the mystical act is the feeling that appears as a result of the decomposition of signs in art. the movie "Green Elephant" is example of a work of art that serves as a means of mystical revelation.

Key words: Sign, image, mysticism, aesthetics, numinous, horror, revelation.

Секуляризация и распад религиозного сознания, в той или иной мере присущие обществам модерна и постмодерна, а также тенденция к отказу от любой всеобщей идеи, способной стать некоторым истинным основанием человеческой жизни, вместо метафизики выдвигают на передние позиции эстетику. Эстетизацию можно назвать парадигмой современности (Nikonova, 2013), и в данном контексте любопытно произвести ревизию тех феноменов, которые традиционно связываются с сознанием метафизическим, в самом его классическом значении. Одним из таких феноменов является мистика.

Интерес к мистике не случаен по ряду причин. Мистическое откровение является трансгрессивной фигурой в общем порядке того или иного концепта. Это отмечал уже православный мистик Григорий Палама. Мистическое откровение позволяет совершить трансгрессивный акт на пути познания Бога, вывести это познание из рациональной эпистемы в сторону «апофатики», подталкивающей к непосредственному опыту созерцания потустороннего. Григорий Палама, рассматривая акт мистического видения, относительно всякого знания пишет следующее: «...Как это ему ни неприятно, благодатное видение Бога ни в коем случае не есть знание сущего. Надо только помнить, что мы не называем такое видение знанием из-за его превосходства над знанием, как и Бога не называем сущим, ибо веруем, что он выше сущего» (Palama, 1995, 206). Таким образом, мистическое откровение есть нечто иное не только по отношению к «эллинской эпистеме», но и к знанию как таковому, являясь актом выхода за пределы исходного концептуального ряда. Более того, именно эта исключительная фигура откровения, по мнению Григория Паламы, и является основной сутью приближения к Богу. Подобная трансгрессивность мистики достаточно актуальна для новоевропейской философии и философии постмодерна, так как оба корпуса теорий уделяют существенное внимание тому, что можно назвать «выходом за рамки».

В рамках философии модерна и постмодерна феноменом мистики интересовались, как отталкиваясь от секулярной, так и от религиозной концептуальной платформы. Например, Рудольф Отто вводит понятие «нуминозное» (Otto, 2008), под

которым понимается чувство приближения к Богу. Его позиция хоть и является религиозной, но риторика вполне пригодна и для секулярного мышления, так как он уделяет достаточное внимание различным эмоциональным и рациональным эффектам человеческой психики, испытывающей акт мистического откровения. Отто выделяет в качестве характерной черты мистики ощущение ужаса и восхищения, сопровождающие нуминозное переживание. Этот ужас, как и экстатический восторг, порождаются выпадением из привычного символического порядка, выходом за рамки обыденного.

Жорж Батай в работе «Теория религии» говорит об «имманентно-интимном» (Batai, 2000). Этим словом он обозначает то пространство неразличённости¹, в которое входит субъект при акте мистического откровения. Это некое пространство вне человеческой реальности (вне культуры, выраженной в языке, как системы мышления). Батай приводит в пример практику жертвоприношений в первобытных обществах, где данное действие позволяло выйти в пространство имманентно-интимного, тем самым совершив мистический акт. Рене Жирар, конкретизируя данный процесс, уточняет, что для выхода за пределы культуры жертвенный объект должен обладать амбивалентным статусом. Он должен принадлежать и порядку культуры, и, одновременно, быть объектом ей чуждым (Zhirar, 2010).

Таким образом, можно обрисовать самый общий контур механизма мистического акта: необходим специфический объект и процесс (например, Жертва, отсылающая в имманентно-интимное в акте жертвоприношения) или же ситуация (случай, или же явление, возникающее как будто из ниоткуда, вызывающие нуминозный ужас или восхищение), которая бы смогла расторгнуть рамки обыденности, разложить знаки культуры с тем, чтобы показать нечто, сокрытое «по ту сторону». И если религиозное сознание чаёт узреть там Бога, то

¹ Здесь необходимо отметить, что о пространстве «неразличённости» ничего конкретного сказать нельзя (невозможно облечь в слова то, что существует по ту сторону дискурса как такового), в силу этого различные попытки его редукции (например, выяснение того, о неразличённости чего идёт речь) заведомо неудачны.

сознание секулярное ожидает лишь столкновения с бездонной тьмой Небытия. Однако Жак Лакан показывает, что позади разложенных знаков субъекта ожидает не просто тьма и безумие, но то, что он называет *Реальным*², своей парадоксальностью их порождающее (Lacan, 1998). Однако же, эти тьма и безумие способны изменить субъекта, дать ему новый способ понимания себя и мира. Именно тревожащая Реальность, открывающаяся в мистическом акте, по мнению Лакана³, даёт возможность расширить своё виденье мира. Иными словами, это позволяет осознать, что дела обстоят не так, как представлялось субъекту, и выйти на новый уровень понимания (это практически формула лечения в психоанализе).

Для современного секулярного мышления, принявшего эстетику как своего рода «первофилософию», наиболее естественным объектом, позволяющим пережить мистический опыт, является *произведение искусства*. Однако подобное произведение должно обладать определёнными характеристиками, связанными с механизмом реализации мистического акта, а именно: оно должно обладать амбивалентностью отношения к культуре и её изнанке. Здесь культура предстаёт как регистр Символического, если выражаться лакановскими категориями, а изнанка культуры — как Реальное, то есть пространство откровения. Мистический же акт есть возможность взглянуть на точку перехода одного в другое, на момент расторжения знаков и явление Реального. Именно подобное отношение и позволяет разложиться знаку, который функционирует одновременно в двух регистрах («здесь» как строй дискурса и «там» как парадокс Реального), момент же нуминозного есть момент перехода восприятия

² Отождествление Реального и пространства мистики (имманентно-интимное, пространство нуминозного) составляет весьма сложную проблему осмысления теории Ж.Лакана. Топологически, Реальное являет себя там, где дискурс просеян изломами и разрывами, то есть там, где знаки, расторгаясь образуют ситуацию, в мистических практиках обозначаемую как Истина (Ж. Лакан же указывает на то, что ситуация эта происходит не с Истиной, а *не без* Истины). В конечном счёте, Мистическое и Реальное совпадают не только по локации (провал дискурса), но и по ряду эффектов (психотическое «молчание» и исихазм).

³ Лакан, в некоторой степени, дистанцировался от мистической риторики, заявляя, что по ту сторону находится лишь парадоксальность, неприятная рациональному мышлению, но лишённая всяких чудес.

между двумя регистрами к новой форме знака (так как постоянно пребывать в состоянии мистического ужаса практически нереально). Эта ситуация сходна с психоаналитическим разложением симптома, позволяющего приблизиться к бессознательному субъекта (симптом функционирует в нескольких регистрах, что и позволяет найти в нём несоответствия и пути разложения).

Марсель Энафф, анализируя творчество Маркиза де Сада, отмечает эффект разложения знака в текстах данного автора (Enaff, 2005). В трудах де Сада соседствуют как профанная лексика, так и возвышенная, как порнография, так и витиеватое философское рассуждение. Текст выписан в двух регистрах одновременно, но главный момент амбивалентности находится на линии включения в текст (как объекта культуры) совершенно неприемлемой тематики, которую эта культура вытесняет. Это не секс и не насилие, так как в культуре они могут найти приемлемую форму (например, брак, и защита Родины), а совершенно не включаемая тема — грязь. Именно в высказывании не высказываемого, в соединении культуры и её «ужасной изнанки» возможно мистическое откровение, позволяющее узнать нечто большее об этой культуре — а потому именно в работах де Сада можно увидеть тревожащую реальность Просвещения, которая, в последующем развитии, приведёт к существенным, и весьма отличным от принципов Просвещения, проблемам (Zhizhek).

В то же время, работы де Сада не позволяют уверенно говорить о них как о произведениях, способных сообщить мистический опыт. С одной стороны, они всё же скорее могут рассматриваться как философские, а с другой, им не хватает ещё одной амбивалентности: знак и наличность образа⁴. Эта оппозиция представлена расхождением знака (порядка дискурса) и образа (потоклом восприятия звуков, цветов,

⁴ Стоит отметить, что у де Сада всё же есть практика введения амбивалентности знак/образ, выражаемого в фигуре «будуара», где герои его произведений уединяются, дабы предаться «невыразимым преступлениям». Здесь прекращение знака возлагает работу образности на фантазию читателя. Вопрос же успеха такой процедуры лежит вне компетенции произведения, а в сфере творческих способностей читателя.

тактильных ощущений)⁵. Реальное невыразимо в дискурсе, следовательно, необходимо, чтобы разрыв произошёл ещё и по этой линии. Это определено тем, что, текст, где есть только знаки, даже при амбивалентности культура/изнанка, не разлагает эти знаки полностью. Практически сразу знаки переконфигурируются, создавая новый дискурс (например, дискурс либертена). Момент же травматического отсутствия знаков здесь либо минимален, либо невыевляем. Образы могут являться в своей полноте и парадоксальности. Их сопротивление дискурсивности не отменяет возможности их восприятия, пусть и тревожащего, пусть и парадоксального⁶.

Для явления мистического необходима ситуация, при которой знаки полностью бы лишались своей структуры, в то же время не прерывая нарратива (в литературе этого практически невозможно добиться, так как при потере знака текст обрывается; невозможно написать пустоту знаков)⁷. Разложение же знаков при сохранении нарратива возможно только в ситуации сдвоенности повествования, когда кроме знаков существуют ещё и образы. К подобным произведениям искусства относятся музыка и кино. Именно в них обрыв знаков (замалчивание речи) не прерывает нарратива (который осуществляется либо на уровне акустическом, либо на уровне визуальных образов). С живописью дела обстоят примерно так же, как с литературой. В ней существует лишь один регистр — образ, однако всегда можно мысленно достроить текст, который бы этот образ дополнял (с литературой это сложнее, так как мысленные образы достраиваются, чаще всего, в рамках

⁵ Проблематика знака и образа, их соотношения и взаимного отталкивания может быть более детально рассмотрена на примере работ Ж. Делёза и Ф. Гваттари. Знаки носят вторичный порядок, будучи расположенными на определённом поле их регистрации, они в какой-то мере охраняют индивидуума от травматического переживания (их, привычность, упорядоченность, понятность не дают вторгнуться потоку впечатлений). В то же время, образы, неотмеченные порядком (пусть и утопическим), несут в себе силу парадоксальности, травматичности. Слепой к корректности знаков, именно образ является субстратом мистики (что отмечал и Р. Отто, ведь нуменозное является как образ, а не прочитывается как знак).

⁶ У Лакана примерами подобных отношений образ/знак являются лента Мёбиуса и бутылка Кляйна, объекты, обладающие образами (ибо они есть), но сопротивляющиеся знакам (ибо такие объекты парадоксальны).

⁷ Это истинно даже для фигуры «будуара» в работах де Сада, так введение этой фигуры тут же прерывает нарратив, и начинается следующий сюжет.

безопасного представления). Однако данная ситуация не отменяет включённость литературы и живописи в сферу возможной мистики, в то же время, это дело скорее случая (субъективная способность обнаруживать иную реальность позади знаков), чем специфики объекта (механизмы амбивалентностей, присущие произведению искусства).

Таким образом, музыкальное произведение или же фильм, обладая амбивалентностью культура/изнанка и знак/образ, даёт возможность пережить мистический опыт. О специфике разложения знака в рамках первой оппозиции уже было сказано. Проиллюстрируем же вторую оппозицию — знак/образ.

В фильме Стенли Кубрика «Барри Линдон» есть эпизод, который прекрасно иллюстрирует подобную ситуацию. Главный герой и его жена плохо ладят, а их сын падает с лошади и серьёзно травмируется. Показывается продолжительный диалог больного сына и его родителей. Сын пытается их примирить, а родители осознают, что их дитя не выживет. Этот sentimentalный диалог мгновенно прерывается картиной похорон сына под музыку Генделя. Столь резкая смена полюсов с грустной sentimentalности отношений родителей и ребёнка в сторону ужасной картины смерти мало кого оставляет равнодушным. В роли механизма, разлагающего нарратив по линии знак/образ, здесь выступает музыка. Монотонный sentimentalный разговор родителей и ребёнка, в котором они его успокаивают, говоря, что всё будет хорошо (зная, что это не так), а также пожелание ребёнка, чтобы родители жили в мире, создаёт дискурсивное пространство, по отношению к которому можно даже допустить возможность благоприятного исхода. Речь героев осознана и тиха, сцена носит исключительно диалоговый характер. Однако уже следующий кадр грубо прерывает знаки дискурса. Сцена диалога резко меняется на сцену похорон, где первым, что шокирует зрителя, является резкое и громкое вторжение музыки («Сарабанда» Г. Ф. Генделя). Вся сцена похорон лишена дискурсивности (фондовая литургия священнослужителя лишь усиливает эту ситуацию, так как идея Господнего блага здесь выглядит насмешкой) в ней доминирует музыка и тёмные тона погребальной процессии. Музыка становится тем механизмом,

которой прерывает знаки и вносит образ без знаков, не прерывая хода самого произведения.

Сходную ситуацию можно встретить и во фрагменте «Реквиема» Вольфганга Амадея Моцарта «*Rex tremendae majestatis*» (Abert, 1990), где мольба о спасении прерывается грозной музыкой, которую можно интерпретировать как власть Величия, не склонную к прощению, хотя общая логика произведения отсылает как раз к спасению. Здесь нет амбивалентности культура/изнанка, поэтому и не приходится говорить о мистическом ужасе, но то, что Иммануил Кант называл «эстетикой возвышенного» (весьма близкой к мистике) здесь явно присутствует.

До сего момента речь шла о двух амбивалентностях в чистом виде. Теперь же необходимо объединить их на примере произведения, где бы мистическая составляющая могла быть схвачена и указана. Как ни странно, но удачным примером подобного произведения является трэш-фильм Светланы Басковой «Зелёный слоник». В центре сюжета данного произведения – два офицера, попавших на гауптвахту и за полтора часа экранного времени сошедших с ума. Общая структура картины здесь повторяет эпизод из «Барри Линдона»: первая часть фильма – пространный диалог, вторая – грубое действие. Примерно в середине фильма дискурс героев (каким бы он ни был) прерывается потоком мата и, в конечном счёте, нередацируемых вокабул безумия. Здесь явно предстает амбивалентность знак/образ, позволяющая, разложив знаки, не прервать дискурс, а двигаться дальше в измерении ужаса. Вторая же составляющая, амбивалентность культура/изнанка, задана содержанием сюжета произведения. С самого начала герои ведут весьма пространные разговоры на темы насилия и секса, потихоньку склоняясь к тематике экскрементов. Уже к середине фильма культурные нормы разрушены, и герои осуществляют различные действия с экскрементами, производят умопомрачительные акты насилия и обнаруживают всю ту тревожащую изнанку, которая была, так или иначе, претворена их дискурсом в начале фильма.

Здесь нет места восхищению (ещё одна форма нуминозного, по Рудольфу Отто), так как это не «звёздное небо»

и не «нравственный закон». Здесь нет восхищения от трансцендентного образа, так как описываемое и представляемое в «Зелёном Слонике» радикально имманентно. Это вязкая материя, напоминающая нам о грязи и распаде всего сущего, о том, что «у человека есть кишки». Кроме Воображаемого образа человека, во всей красе его цивилизованности, существует и Реальная изнанка этого образа, которая неотделима от него, которая всегда сопровождает его и подрывает беспечный образ в регистре Воображаемого. Жирар и Батай указывают на то, что религиозные практики (например, жертвоприношение) вытесняют Реальное в сферу потустороннего, упаковывают его в концепт «гнева Божьего». Для секулярного же мышления эта конструкция не представляется рабочей, а Реальное предстаёт как нечто, возвращённое из потустороннего (мистическое откровение). Тематика «изнанки культуры» отменяет образ Воображаемого, а разложение знака и переход в образность препятствуют возвращению обратно в дискурс. Герои фильма не только поднимают тему, вытесняемую культурой, но и используют художественные приёмы, которые также вытесняются культурой. Простой диалог о теме насилия и грязи мог бы сойти лишь за «интеллектуально безопасный» дискурс, сохраняющий субъекта в спокойствии (ведь это лишь слова). Одна лишь демонстрация насилия и грязи не ввела бы в дискурсивное пространство проблемы Реального. Их же сочетание приоткрывает перед зрителем тревожащую реальность Реального. Чувство ужаса связано с дегуманизированной идеей смерти, вызывающей ощущение тревожности Реального. Вслед за знаком разлагаются тела. Всё это формирует впечатление от фильма как своего рода акт мистического откровения — выход за пределы привычного мироощущения и соприкосновение с чем-то грязным и ужасным, но потусторонним и дающим новое знание.

Безусловно, чувство нуминозного является категорией субъективной, и потому одним фильм «Зелёный слоник» впечатляет, а других нет. Однако именно на его примере прекрасно показаны проблемы Власти. Именно в нём великолепно воссоздана проблема «университетского дискурса»,

занимавшая Лакана (сцена с лекцией полковника о Второй Мировой войне) (Lacan, 2008). Именно в данном фильме субъект может ощутить тревогу по поводу окружающего мира (хотя бы на уровне возмущения от того, что подобные фильмы вообще существуют, не говоря уже о теме господства и подчинения, проблемы институционализации, бюрократии и т. д.). Это и составляет гносеологический момент мистики в структуре секулярного сознания, направленный, теперь уже не на познание Бога, но на познание мира и себя.

Таким образом, произведения искусства позволяют осуществить мистический опыт в условиях современного нерелигиозного мышления, дав тем самым возможность для пересмотра обыденности. Роль же эстетики как первофилософии заключается в создании интенции к восприятию. Религиозное мышление очаровывало идеей истинности приобщения к Божественному. Именно в силу этого обстоятельства и был возможен мистический опыт, ценой существенных духовных усилий. В современном же мире, где истины не очаровывают, а истиной является очарование (Khyubner, 2008), эстетика является той идеей, которая оправдывает усилия, приложенные к выходу в сферу имманентно-интимного. В наиболее общем смысле, трэш-фильм должен нравиться, очаровывать своей непристойной загадкой, чтобы у субъекта хватало сил к нему приобщиться. Именно очарование неизведанным заставляет субъекта участвовать в игре разложения знаков, переживая опыт мистического через искусство.

REFERENCES

- Abert, G. (1990). *V. A. Mozart* [V. A. Mozart] (Vol. 4). Moscow: Muzyka.
- Batai, G. (2000). *Teoriya religii. Literatura i Zlo* [Theory of Religion. Literature and Evil]. Minsk: Sovremennyyi literator. (in Russian).
- Enaff, M. (2005). *Markiz de Sad: Izobretenie tela libertena* [Sade: The Invention Of The Libertine Body]. St. Petersburg: ITs «Gumanitarnaya Akademiya». (in Russian).
- Grigorii Palama. (1995). *Triada v zashchitu soyashchenno-bezmolvstouyushchikh* [Triad in Defense of the Sacred-silent]. Moscow:

- Kanon. (in Russian).
- Khyubner, B. (2008). *Iskusstvo Istiny i / ili estetika ocharovaniya* [The Art of Truth and / or the Aesthetics of Charm]. In *Estetika v XXI veke: vyzov traditsii?* [Aesthetics in the 21st Century: the Challenge of Tradition?] (9-36). St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. (in Russian).
- Lakan, J. (1998). *Seminary, Kniga I: Raboty Freida po tekhnike psikhoanaliza (1953/54)* [Seminars, Book I: Freud's Work on the Technique of Psychoanalysis (1953/54)]. Moscow: ITDGK "Gnozis", Izdatel'stvo "Logos". (in Russian).
- Lakan, J. (2008). *Seminary, Kniga XVII: Iznanka psikhoanaliza (1969-70)* [Seminars, Book XVII: The Wrong Side of Psychoanalysis (1969-70)]. Moscow: Izdatel'stvo «Gnozis», Izdatel'stvo «Logos». (in Russian).
- Markiz de Sad. (1992). *120 dnei Sodoma* [120 Days of Sodom]. Moscow: Kooperativ «Zhivoe slovo». (in Russian).
- Nikonova, S. (2013). *Estetizatsiya kak paradigma sovremennosti. Filosofsko-esteticheskii analiz transformatsionnykh protsessov v sovremennoi kul'ture* [Aesthetization as a Paradigm of Modernity. Philosophical and Aesthetic Analysis of Transformation Processes in Modern Culture]. (Unpublished doctoral dissertation). St. Petersburg State University, St. Petersburg. (in Russian).
- Otto, R. (2008). *Svyashchennoe. Ob irratsional'nom v idee bozhestvennogo i ego sootnoshenii s ratsional'nym* [The Idea of the Holy: Non-rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational]. St.Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta. (in Russian).
- Zhirar, R. (2010). *Nasilie i svyashchennoe* [Violence and the Sacred]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian).
- Zhizhek, S. Kant i de Sad – Ideal'naya para [Kant and de Sade – The Perfect Couple]. *Antropologiya. Web-kafedra filosofskoi antropologii* [Anthropology. Web-department of Philosophical Anthropology]. Retrieved from <http://anthropology.ru/ru/texts/translab/texts/zizec/zizec.html>. (in Russian).

ARS

ЭСТЕТИКА И АРХИТЕКТУРА

ФИЛОСОФИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА И ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — XXI ВЕКОВ

ВАСИЛИЙ ГОРЮНОВ

Горюнов Василий Семенович (1942-2018) — доктор архитектуры, профессор кафедры архитектурного и градостроительного наследия Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета.

Статья является крайне обобщенным очерком истории архитектуры в ее связи с развитием философских концепций. Архитектура представляется автором, как способ преобразования человеческого мира, прочно опирающийся на мировоззренческий контекст, артикулируемый философией. Особое внимание при рассмотрении этого процесса уделяется феномену эклектики в архитектуре, чьи истоки обнаруживаются автором еще в эпохе эллинизма, где эклектическая мысль и ее архитектурное выражение явились закономерным следствием широкомасштабной попытки организовать межкультурное взаимодействие. Тем не менее, эклектика может рассматриваться как продуктивное творческое явление, и плюс к тому она всегда оказывалась дорогой к формированию новых стилей. Проблема формирования нового стиля возникает в эпоху модерна и особенно постмодерна. Фактически, само мировоззрение постмодерна оказывается противоречащим основному порыву архитектуры к отчетливой и рационально обоснованной организации пространства. Главный вопрос статьи — это вопрос об «архитектуре постмодернизма». Хотя понятие «постмодернизм» скорее пришло в философию из архитектуры, чем не наоборот, тем не менее, возникает предположение, что постмодернизм в архитектуре сталкивается с большими мировоззренческими противоречиями, не позволяющими ему развернуть присущую архитектуре созидательную деятельность в полной мере.

Ключевые слова: Стиль, эклектика, история, философия, архитектура, постмодернизм.

PHILOSOPHY OF POSTMODERNISM AND THEORY OF ARCHITECTURE OF THE SECOND HALF OF THE 20th – 21th C.

Vassiliy Goryunov (1942-2018)

Doctor of Architecture, professor of the Department Architectural and urban heritage, Saint-Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering

This paper represents a generalized overview of the history of architecture as it relates to the development of philosophical paradigms. The author treats architecture as the method of transformation of human milieu based on the *Weltanschauung* articulated in philosophy. Over this process, the discussion pays special attention to the phenomenon of eclecticism in architecture which the author finds deriving from the period of Hellenism. During the latter, the eclectic thought and its architectural expression were inherent corollaries of the broad attempt to organize a multicultural interaction. Nevertheless, eclecticism can be viewed as a productive creative phenomenon which also led to the formation of various new styles. The problem of creating a new style emerged in the period of Art Nouveau and especially during subsequent movements. In fact, the very worldview of Post-Modernism turned out to be incompatible with the principal drive of architecture towards the clear and rational organization of space. The focus of this article is on the architecture of Post-Modernism. Although the notion of Post-Modernism came to the philosophy from architecture rather than vice versa, nonetheless one can surmise that architectural Post-Modernism encounters major philosophical conflicts which do not let it to realize to the full extent the inherent constructive capacity of architecture.

Key words: Style, eclecticism, history, philosophy, architecture, postmodernism.

Бывает нечто, о чём говорят:
«смотри, вот это новое»; но
это было уже в веках, бывших
прежде нас.
Екклезиаст

На всём протяжении истории европейской цивилизации философия заметно влияла на характер представлений об архитектуре, на формирование её теоретических основ. Ярким и достаточно изученным примером такого влияния был период античности (Mikhailov, 1967). Однако это не означало что теория архитектуры была разделом философии. Она воспринимала

философские установки избирательно, часто перерабатывала их, приспособлявая к специфике своего предмета, иногда противопоставляя свои принципы философским доктринам. При этом влияние философии на теорию архитектуры в разной степени и в разное время было практически непрерывным.

Это влияние обеспечивалось общим для философии и теории архитектуры логоцентризмом, характерным для европейской ментальности в целом. Признание наличия универсальной закономерности мироздания доминировало в мировоззрении представителей европейской цивилизации на протяжении более двух тысячелетий. Тем ни менее, за это время «империализм Логоса» (Деррида) был неоднократно атакован как философами, так и архитекторами.

Отметим некоторые факты совместной истории философии и архитектуры, которые помогут нам перейти к главной теме нашего исследования. Основным источником формирования классической традиции в идеологии европейской архитектуры были взгляды трёх подлинных апостолов Логоса – Пифагора, Платона и Аристотеля. С влиянием Пифагора было связано стремление архитекторов применить математические средства для достижения гармонии архитектурных форм. Платон указал на наличие идеала, к которому должна стремиться архитектура, Аристотель предоставил архитекторам средства формальной логики и правила аргументации, открыв тем самым путь к возможной эволюции от идеологии архитектуры к её теории.

На раннем этапе греческой античности зародившаяся классическая архитектурная традиция была не только отражением, но и материальным воплощением Логоса, создавая соответствующую среду зарождающейся европейской цивилизации. Иная ситуация возникла в эпоху эллинизма. Множество различных культур, существовавших на огромной территории, завоёванной Александром Македонским, оказали влияние на содержание учений главного культурного центра той эпохи – Александрии. «Александрийская школа» была необычайно многообразной и принципиально эклектичной. Именно один из ранних представителей этой школы Потамон впервые ввёл понятие «эклектика», которое противопоставил

традиционному для греческой философии стремлению к системности. Философия «александрийской школы» постепенно отказывалась от идеи космоса и, соответственно, от представления о Логосе «как универсальной закономерности разворачивания форм бытия» (Gritsanov, 2001, 571). Для нас важной представляется оценка, данная Гегелем эклектизму всей александрийской культуры, который по его мнению содержал «много тёмного и путанного», но без которого невозможен был синтез, породивший неоплатонизм. (Gegel', 1994, 105) Неоплатонизм, преодолев эклектику, завершил историю античной философии и, одновременно, оказал серьёзное влияние на дальнейшее развитие философии средневековья.

Нечто подобное процессам, протекавшим в эллинистической философии, происходило и в архитектуре древнего Рима. На территории Аппенинского полуострова проживало множество племён, культурная ассимиляция которых при доминировании этрусской и греческих традиций стала источником формирования римской культуры. По мнению большинства историков, эта культура, в том числе архитектура и искусство, завершили период своего становления лишь к концу республиканского периода, то есть к началу новой эры. Многообразие источников формирования римской архитектуры сделали этот процесс весьма сложным и противоречивым. Достаточно указать на соединение в этом процессе двух принципиально различных элементов – арочной конструкции и греческого ордера, происходившего от стоечно-балочной системы. Однако история великой архитектуры римской империи свидетельствуют о том, что она, выработав устойчивые формальные приёмы, обладала гибкостью и способностью решать самые сложные практические и художественные задачи. Это обеспечило ей влияние на всю последующую историю европейской архитектуры.

О теории архитектуры Рима времён завершения республиканского периода и влиянии на неё философской мысли мы можем судить по бесценному для историков и истории европейской архитектуры в целом трактату Витрувия «Десять книг об архитектуре» (Vitruvii, 2015). Большая часть этого трактата может быть охарактеризована как изложение

взглядов греческих зодчих на архитектуру. Вся эта греческая теория пронизана духом пифагорейства. Именно у Витрувия мы обнаруживаем попытку сопоставить музыкальную гармонию с гармонией архитектурных форм. Возможно, именно отсюда происходит определение архитектуры как застывшей музыки.

Эта математическая пифагорейская эстетика, так решительно заявленная Витрувием, возродилась в его трактате уже тогда, когда пифагорейство как самостоятельное направление философии сошло со сцены. Его эстетика постепенно теряла своё влияние на большинство видов искусства. Однако в теории архитектуры она оказалась практически бессмертной. Логоцентризм архитектурного мышления мог концентрироваться, мог размываться, но не исчезал никогда. Это подтверждается и историей архитектуры Средних веков.

Наступление новой христианской эпохи, которая противопоставила себя эллинистической культуре, произвело подлинный переворот в философии и архитектуре. Однако некоторые фундаментальные положения, лежащие в их основе, остались неизменными. Завершивший историю античной философии неоплатонизм, который включал в себя также элементы учений Аристотеля и Пифагора, в свою очередь стал важной частью христианской идеологии. Трудami Августина Аврелия переработанное наследие античности сохраняло своё влияние на философию и архитектуру на всём протяжении средних веков. Для нас важно подчеркнуть, что средневековая философия сохранила античное представление об упорядоченном единстве мироздания, узрев образ Логоса в одном из ликов Святой Троицы – лике Бога-сына.

В 395 году новой эры произошёл раздел Римской империи. Наступивший период «тёмных веков» в западной Европе практически прервал римскую строительную традицию. В это время античному влиянию на храмостроение и на культуру в целом препятствовала католическая церковь. То хаотическое состояние, которое переживала европейская архитектура на протяжении более шести веков, иначе, чем эклектикой, не назовёшь. Лишь к XII веку в монастырской архитектуре возник стиль, который распространился на большинство

западноевропейских стран. Этот стиль в XIX веке был назван романским.

Романский стиль был, прежде всего, стилем храмов. Он в максимальной степени отражал потребности и идеологию католического монашества. В романской архитектуре возрождается, хотя и в специфической форме, пифагорейский геометризм. Этот геометризм далёк от витрувианской эстетики, которая к этому времени была совершенно забыта. Он основан на применении простых геометрических фигур, обладавших символическим значением. Квадрат символизировал земное, круг божественное, восьмиугольник, образованный вписанными в круг квадратами, символизировал вечность, и т. д. В планировку наиболее распространённого базиликального храма вносился символизирующий мироздание геометрический порядок. Он формировался на основе использования параметров квадрата, образованного пересечением главного нефа и трансепта. Композиция внешнего облика ранних романских храмов представляет собой сочетание параллелепипедов, цилиндров, конусов, пирамид, геометрия которых нарушается только оконными и дверными проёмами. Однако на более поздней стадии облик романской архитектуры усложняется. Появляются колоннады, башни иногда завершаются шпилями, распространяется использование декоративных элементов. Постепенный отказ от исходного упрощённого геометризма привёл западноевропейскую архитектуру к радикальному изменению её стилистики. К концу XIII века наступило время готики.

Несмотря на то, что между монастырской романской архитектурой и готическими соборами средневековых городов можно обнаружить общие черты, готика демонстрирует качественно иную по сравнению с романикой связь между христианской философией и архитектурой. Выдающийся исследователь этого явления Э. Панофский в своей работе «Готическая архитектура и схоластика» убедительно доказывает, что облик готического собора представлял собой иллюстрированный «текст», адресованный непосвященной пастве. При этом схоластика, которая своим происхождением была во многом обязана Аристотелю, обеспечивала системность

и логику этого «текста». Термин «визуальная логика», который в своём исследовании вводит Панофский, весьма важен для понимания не только готики, но и архитектуры вообще.

Готика была завершающим этапом эволюции архитектуры западноевропейского средневековья. Тотальное влияние христианской идеологии на архитектуру завершилось в результате «гуманистической революции», которая радикально изменила облик европейской цивилизации. В результате изменившихся мировоззренческих установок человек обрёл право на свободную волю, на индивидуальное творчество в пределах объективного «мирового порядка». Роль античного наследия и в философии, и в архитектуре резко возросла. При этом, по мнению Б. Рассела, философия, отказавшись от схоластической дисциплины, стала «лишь эклектическим подражанием античным образцам» (Rassel, 2009, 505). Нечто подобное произошло и на раннем этапе итальянской архитектуры XV века.

Историю архитектуры Ренессанса обычно начинают с возведения Брунеллески купола над недостроенным Флорентийским собором (около 1420 года). Если это событие с трудом можно назвать возрождением античного наследия, то находка в 1429 году рукописи Витрувия явилась прямым внедрением в «архитектурное мышление» итальянских зодчих античных представлений об архитектуре. Теория архитектуры в XV–XVI веках развивалась в русле классической традиции, которая всегда тяготела к нормативности (Goryunov, 2016, 15-18). Однако в практике архитектуры, кроме применения ордера, она себя почти не проявляла. Творческий индивидуализм, свобода выбора композиционных приёмов и, одновременно, стремление к совершенству пропорций и гармонии, обеспечивали высокое качество архитектуры итальянского Ренессанса. При этом, однако, свободная трактовка формальных правил классической традиции позволяют только условно говорить о стиле архитектуры Ренессанса. Решительное и вполне осознанное нарушение этих правил совершили архитекторы маньеризма.

Феномен маньеризма в искусстве Ренессанса представляет для нас особый интерес, поскольку представители архитектуры постмодернизма часто ссылаются на него как на своего

предтечу. Действительно, в определённом смысле архитектуру маньеризма можно признать аналогом постмодернизма, если считать «модернизмом» итальянскую архитектуру XV – первой половины XVI веков. Начиная с конца этого периода идея «возрождения» античности в искусстве и архитектуре оказывается всё менее популярной. Возникает направление, критически воспринимающее канонизацию античности ренессансной художественной культурой. Маньеризм выступил против этой канонизации, предложив новые теории «вымышленной гармонии», никак не связанной с реальностью видимого мира (Vlasov, 2004, 55). Нарушая выработанную архитектурой Ренессанса сбалансированность архитектурных форм, отказываясь от традиционной архитектоники, используя элементы гротеска, архитектура маньеризма отказывалась от всякой системности и последовательности, и признавала воображение и талант архитектора исключительно результатом влияния высших сил. Архитектура маньеризма и её идеология явились первым ярким примером атаки на «империализм Логоса» в истории зодчества нового времени.

Идеология маньеризма являла собой кризис возрожденческого культа античности, была протестом против нарождающейся нормативности, ограничивающей творческую свободу художника. Однако маньеризм не был единственным направлением в итальянской архитектуре XVII века. В борьбе и взаимодействии с ним формировались два новых направления, которые, с одной стороны, продолжали традицию применения ордерных форм, с другой, решительно порывали с ренессансной свободой их использования. Барокко и классицизм завершили историю архитектуры Ренессанса.

Происхождение и эволюция этих «больших» стилей европейской архитектуры, их сходство и различие дают возможность приблизиться к пониманию того феномена, споры вокруг которого не утихают и по сей день. Он называется архитектурным стилем. Мы не раз ещё коснёмся этой темы. Но в данном случае нам важно указать на различие философских предпосылок барокко и классицизма.

В том, что касается классицизма, его философские предпосылки вполне очевидны – это античная триада:

Пифагор, Платон, Аристотель, чья мысль на протяжении многих веков питала классическую традицию в искусстве и архитектуре. Эта традиция всегда тяготела к нормативности и в этом отношении не полностью соответствовала ренессансному стремлению к творческой свободе. Лишь за пределами Ренессанса в абсолютистской Франции XVII века она превратилась в полноценный архитектурный стиль — классицизм.

Появление барокко было результатом тенденции, противоположной рационализму классической архитектурной традиции. Её происхождение было связано с религиозным мировоззрением, связывающим творческую активность и воображение с божественной волей. Возрастающее влияние оппозиции ренессансному освоению античного наследия и породило явление маньеризма. Это явление, отбросив традиционные нормы и правила зодчества, сделало возможным формирование нового архитектурного стиля. По мнению М. Дворжака, именно спиритуализм маньеризма подготовил невероятный взлёт истинно религиозного искусства барокко.

Архитектура барокко, хотя и сохранила отдалённую связь с античной традицией, во многом была обязана своим появлением патронажу Ватикана. При этом она стала полноценным архитектурным стилем, распространившимся за границы Италии и пределы влияния католицизма.

Период взаимного влияния и конкуренции барокко и классицизма практически совпал с «эпохой Просвещения» — временем бурного развития естественно-научного знания. Культ разума, гуманизм, склонность к деизму философии Просвещения, во многом способствовали тому, что классицизм в художественной культуре этого времени стал к концу XVIII века доминировать над барокко. Одним из важных достижений философии Просвещения была разработка Вико идей теоретического осмысления истории, которые оказали известное влияние на теорию архитектуры XIX века.

Как всякое рационалистическое направление философия Просвещения тяготела к системности. Однако, ещё актуальная в то время борьба с «идолами схоластики» вызывала настороженное отношение к формализму и жёсткой

упорядоченности философских построений. Философы часто прибегали к свободному изложению своих мыслей и не стремились к строгой системности. Наличие таких явлений как противоречие между рационализмом Декарта и эмпиризмом Бэкона доказывало правомерность эклектики. Её очевидное присутствие в общей картине философского знания не могло не привлечь внимание философов, некоторые из которых относились к ней вполне лояльно. Примерами сознательного использования эклектического метода, была деятельность французских энциклопедистов второй половины XVIII века во главе с Дидро. На страницах знаменитой «Энциклопедии или толкового словаря наук, искусств и ремёсел» Дидро писал: «Эклектик — это тот философ, который осмеливается... принимать всё, руководствуясь лишь собственным опытом и собственным разумом» и намерение которого «быть не учителем рода человеческого, а его учеником, ...не поучать истине, а познавать её». Само широкое распространение жанра энциклопедии в образовательной литературе, которому способствовала деятельность энциклопедистов, свидетельствовало о праве эклектизма на важную роль в познании и образовании. Наследником энциклопедистов во французской философии XIX века был Виктор Кузен — философ-эклектик, чьи взгляды во Франции 40-х годов были официальной доктриной.

Однако в первой половине XIX века идеология Просвещения уже уступила лидерство немецкой классической философии. Для представителей этого направления одним из главных ориентиров их деятельности была системность. Каждый из них стремился создать свою собственную философскую систему, отличающуюся от других. Авторитет немецкой классической философии был весьма высок. Но и она подверглась серьёзной критике со стороны представителей немецкого Романтизма.

Романтизм был, прежде всего, художественным направлением, но имел и своё философское обоснование. Одной из наиболее ярких фигур философии Романтизма в Германии был Фридрих Шлегель. Взгляды Шлегеля обнаруживают очевидные параллели с концепцией Потамона.

Тот принцип системности, который культивировала немецкая классическая философия, совершенно не устраивал Шлегеля. По его мнению, каждая из предложенных философских систем неслла в себе лишь частицу истины и, следовательно, была неверной. При этом установка на системность в этом случае являлась неоправданной претензией на истинность и порождала «расколотое сознание». Целостность истины, по мнению Шлегеля, достижима только при наличии единой системы знания, создание которой весьма проблематично, если вообще возможно. «Пока не найдена единственно истинная система, систематический метод остаётся более или менее разделяющим и обособляющим; бессистемное лирическое философствование по крайней мере не настолько разрушает целостность истины» (Gritsanov, 2001, 1228), – писал Шлегель. Таким образом, в конце XVIII – первой половине XIX века стремление к систематизации знания сочеталось с признанием необходимости эклектики. Во второй половине XIX века процесс освобождения от панлогизма европейской философии продолжался и завершился трудами великого сокрушителя Логоса – Фридриха Ницше, умершего в 1900 году. Все эти процессы в философии и, соответственно, в общественном сознании не могли не влиять на художественную культуру в целом и архитектуру в частности.

В конце XVIII – начале XIX века в архитектуре классицизма обнаруживаются черты упадка, связанные как с внутренними процессами, так и с внешним влиянием. Освободившись от конкуренции барокко, классицизм оказался объектом критики романтизма. В результате этой критики и внутренних противоречий он перестал быть единственным носителем универсальных законов архитектуры и оказался лишь одной из тенденций надвигающейся эклектики. К концу 40-х годов XIX века правомерность эклектики в архитектуре была официально признана французской Академией архитектуры и большинством практикующих архитекторов.

Именно в это время проблема эклектики становится одной из центральных проблем теории архитектуры. Отношение к эклектике теоретиков в основном было критическим. Ей ставилось в вину отсутствие стиля, устойчивого и внятного

«языка» архитектуры. Однако нашлись и защитники эклектики. Наиболее распространённым их аргументом, который собственно и не нуждался в теоретическом обосновании, было провозглашение эклектикой творческой свободы, снятие ею ограничений в использовании исторических архитектурных форм. Другим аргументом, связанным с пониманием закономерного характера исторического процесса, было утверждение того, что эклектика является важным периодом развития архитектуры – «инструментом перехода» от одного стиля к другому (Goryunov & Tubli, 1992, 49). С этой точки зрения эклектика оказывается явлением весьма плодотворным. При этом очевидные достижения архитектуры и градостроительства середины – второй половины XIX века дают возможность положительно оценивать её роль.

В конце XIX века в художественной культуре возникло направление, которое в России получило название модерна. Философской основой этого направления были идеи протестантствующих в отношении европейской традиции мыслителей от Шлегеля до Ницше. В архитектуре понятие «модерн» (или, тождественные ему термины Ар нуво, Югендстиль) указывало на группу направлений, ставивших своей целью преодоление эклектики созданием нового стиля. Это «антиэклектическое движение» сформировало несколько локальных, прежде всего национальных, архитектурных стилей, которые существовали в большинстве европейских стран. При этом стилистическое многообразие этого движения фактически не выходило за рамки «историзма» и традиционализма.

К началу XX века в европейском искусстве усилились тенденции антитрадиционализма. Проводником этих тенденций были направления, получившие название авангарда, такие как экспрессионизм, сюрреализм, абстракционизм, кубизм, футуризм. Наиболее значимым для развития архитектуры в начале XX века был футуризм. Футуризм повлиял на архитектуру своего времени не столько формальными поисками, как, например, кубизм, а своей идеологией, призывавшей к радикальному разрыву с традицией, к апологии техники и технического прогресса. Футуризм был не только явлением художественной культуры –

его идеология в значительной степени влияла на мировоззрение и политику своей эпохи. Эта идеология буквально пронизывала теоретические установки зарождающейся в это время «современной архитектуры».

«Современная архитектура» отвечала тем критериям, которые приписывают «модернизму». Решительно отказываясь от традиционного «историзма» европейской архитектуры нового времени, она сохранила и ещё более акцентировала, логоцентризм классической архитектурной традиции. Исходя из утилитарных потребностей и ориентируясь на новейшие конструктивные решения и материалы «современная архитектура» выработала свою собственную «визуальную логику», которая дала возможность Корбюзье провозгласить рождение «единого стиля эпохи». Влияние этого стиля на архитектуру росло до начала 60-х годов, но затем он оказался в ряду конкурирующих с ним направлений, таких как экспрессионизм, регионализм, деконструктивизм и других. Одним из этих направлений был и постмодернизм.

К этому времени понятие «постмодернизм», возникшее ещё в начале XX века, получило статус философской категории, отражающей специфику новой парадигмы интерпретации реальности. Эта специфика заключалась в радикальном отказе от «логоцентризма», в ориентации на «неклассический» тип философствования. Нам важно подчеркнуть, что постмодернизм как мировоззрение имеет весьма значимые для истории европейской культуры истоки, в том числе и за пределами XX века. Главной фигурой в этом отношении считается Ницше, но не менее значимым, на мой взгляд, источником постмодернизма является «лирическое философствование» немецких романтиков. Уместно здесь вспомнить и французских эклектиков, и мыслителей Александрийской школы. По мнению Эко к «постмодернистам» можно причислить и Гомера – «у каждой эпохи есть свой постмодернизм» (as cited in Gritsanov & Mozheiko, 2001, 604).

Однако понятие «постмодернизм» крайне неопределённо – это и направление философии, и «современный стиль мышления», и «всемирно-историческое понятие» и т. д. Если говорить о философии постмодернизма, то её границы в

принципе не определимы. Её собственные фундаментальные установки, отрицающие всякую системность, не дают возможности рассматривать её как определённую целостность. Идеология постмодерна втягивает в своё ненасытное чрево все новейшие достижения естественных и гуманитарных наук, но разложить полученное по полкам не может и не желает. Постмодернизм позиционирует себя как концепцию «радикальной плюральности», не фиксирующей границ пространства и времени. В этом отношении очень точным представляется определение З. Баумана: «Постмодернизм как таковой есть не что иное как современность для самой себя». Отдавая должное автору этого определения, я хочу предложить своё с позиции архитектора, который, опираясь на прошлое, проектирует будущее: Постмодернизм как таковой есть не что иное как хаотичное образование, содержащее в себе обломки прошлого и фрагменты будущего, в чем он, кстати, близок к эклектизму. При этом из этого хаоса можно извлечь много полезного. Так, в русле постмодернизма разрабатывается «теория нелинейных динамик». Эта теория даёт возможность научно описать многие процессы истории и истории архитектуры. Общеизвестным примером такого рода является возникновение из одного источника двух стилей — классицизма и барокко. Этот феномен является классическим образцом версификации (ветвления), то есть демонстрирует одно из фундаментальных положений теории нелинейности.

Влияние постмодернизма на теорию архитектуры второй половины XX века очевидно. Однако влияние это на разные архитектурные направления и архитектуру в целом ограничено в принципе. Основой архитектуры является конструкция, которая не бывает иррациональной. Технические аспекты архитектуры являются неотъемлемой территорией Логоса недоступной для влияния постмодернизма. Это влияние распространяется только на художественные аспекты, определяющие различие архитектурных направлений.

В массовой жилой застройке и большинстве общественных зданий второй половины XX — начала XXI веков преобладает наследие «единого стиля эпохи», которое решительно противостоит идеологии постмодернизма. Однако некоторые

локальные направления архитектуры этого времени содержат в своих теоретических установках отзвуки этой идеологии. К ним нужно отнести экспрессионизм, деконструктивизм, символизм и, прежде всего, то направление, которое получило название постмодернизм.

Постмодернизм в архитектуре получил своё название, прежде всего, как оппонент архитектурному модернизму. При этом, однако, в его идеологии очевидны черты, сближающие его с философией постмодернизма. Основоположник этого архитектурного направления Роберт Вентури в своём манифесте «Сложность и противоречия в архитектуре» (1966) провозглашает: «В архитектуре мне нравятся сложность и противоречия... Гибридные элементы мне нравятся больше, чем “беспримесные”, компромиссные больше, чем “цельные”, искривлённые больше, чем “прямолинейные”, неопределённые больше, чем “чёткие” ... Я признаю непоследовательность и провозглашаю двойственность» (as cited in Ikonnikov, 1972, 543) Эти положения и дальнейшее их развитие представляют собой не только оппозицию архитектурному модернизму, но и вполне соответствуют мировоззрению постмодерна. Важным аспектом, сближающим взгляды Вентури с постмодерном, является его специфический подход к семантике архитектурного образа. Связь этого образа с назначением здания, как это было в архитектуре модернизма, представляется Вентури устаревшей. Идеалом такой связи является для него «символизм Лас-Вегаса» основанный на использовании приёма «декоративного сарая» — утилитарного здания, оформленного рекламой и изобразительными деталями, указывающими на его назначение. Весьма близкой к идеологии постмодерна является ориентация Вентури на «состояние радикальной плюральности» архитектуры, на отказ от каких-либо формальных ограничений. Всё это очевидно является «наездом» на территорию Логоса и ставит под вопрос само понятие архитектуры.

Вместе с тем идеология архитектуры постмодернизма обнаруживает положения принципиально отличающие ее от философии постмодерна. Эти положения связаны с активным использованием архитектурой этого направления элементов архитектуры прошлого. Эти элементы обычно

трансформируются, используются иронично, в виде гротеска применяется традиционная стилистика. Однако философия постмодернизма не признаёт даже иронического обращения к традиции. Фундаментальным основоположением её парадигмы является принцип «мёртвой руки»¹, осуществляющий радикальный отказ от самой идеи традиции, от возможности её конституирования. Это положение не может быть принято не только теорией архитектуры «постмодернизма», (с этого момента термин «постмодернизм» в отношении к архитектуре мы будем ставить в кавычки), но теорией архитектуры вообще, поскольку понятие традиции для неё является не менее фундаментальным, чем принцип «мёртвой руки» для философии постмодернизма.

Чем же является в действительности то направление архитектуры, которое получило название «постмодернизм»? Не будем сейчас анализировать теорию и практику этого направления, а сошлёмся на мнение её главного теоретика Чарльза Дженкса, к которому мы в данном случае безоговорочно присоединяемся. В заключении к своей монографии «Язык архитектуры постмодернизма» (1977) Дженкс называет это направление «радикальным эклектизмом» и данное определение является наиболее точным из всех содержащихся в его монографии. Дженкс указывает на примеры эклектизма в истории архитектуры, обратив особое внимание на период XIX века. При этом он весьма критически оценивает творчество архитекторов этого периода. Их мотивация, по его мнению, «осуществлялась в основном настроением и комфортом, а это хотя и достойные цели, но, конечно, не удовлетворительные для архитектуры в целом. Было привлечено мало семантических и социальных аргументов, поэтому эклектизм XIX столетия был слаб. Действительно, едва ли существовала какая-либо теория эклектизма помимо выбора подходящего стиля для работы.» (Dzhenks, 1985, 129). Из этого следует, что Дженкс считает эклектизм «постмодернизма» более сильным, что вызывает большие сомнения. Эклектика XIX века

¹ В юридической практике фигура «мёртвой руки» означает владение без права передачи по наследству.

оставила после себя такие выдающиеся памятники, как, например, собор Сакре-Кер, здание Большой оперы, башня Эйфеля, без которых представить себе современный Париж невозможно. Ничего подобного за прошедшие полвека архитектура «постмодернизма» не создала. Если говорить о «теории эклектизма», то этой теорией в XIX веке занимались такие выдающиеся исследователи как Виолле-ле-Дюк, Земпер, Красовский и другие. Теория архитектуры этого времени выдвинула концепцию эклектики, которая совершенно выпала из поля зрения теоретиков архитектуры «постмодернизма». Это концепция эклектики как необходимого аспекта развития архитектуры, как «инструмента перехода» от одного стиля к другому. Эта концепция безусловно должна быть учтена при оценке перспектив архитектуры «постмодернизма».

Философия постмодернизма бесспорно влияла на архитектуру последней трети XX – начала XXI веков, однако вовсе не определяла направление её развития. До настоящего времени в архитектуре доминирует наследие модернизма. Оппозиция модернизму хоть и громогласна, позитивно воспринимается лишь узким кругом профессионалов, не говоря уже об общественном признании. При этом роль этой оппозиции как явления исторического порядка не может быть не оценена наукой истории архитектуры. Эта оппозиция не является однородной, но именно она в наибольшей степени является проводником идей философии постмодернизма в теории архитектуры. Главной мировоззренческой установкой, воспринятой этой теорией архитектуры от идеологии постмодернизма было представление о преобладании Хаоса над Логосом. «Это кажется немислимым, но хаотичность становится отправной позицией для ряда проектов. Как и в новой науке, хаос трактуется как шанс, обеспечивающий вероятность согласованности более высокого порядка», – пишет исследователь архитектуры (Dobritsyna, 2006, 164). Отказ от Логоса как основополагающей установки теории архитектуры стал одной из причин удаления из области теоретических изысканий вопросов эстетики, поскольку Хаос и случайность противоположны гармонии и порядку, присущим эстетически значимым архитектурным решениям. Более того, отказ от

целостности архитектурного произведения, навязывание архитектуре «сложности и противоречивости», применение «логики запутанного пространства» и т. д. открывают путь культу безобразного, который уже маячит на горизонтах архитектуры XXI века.

Несмотря на то, что оппозиция наследию модерна составляет весьма малую часть реально осуществлённых архитектурных сооружений, её существование и основные характеристики дают основание говорить о кризисе архитектуры последней трети XX – начала XXI веков. То же можно сказать и о философии этого времени. Резко возросшее влияние Хаоса на мировоззрение эпохи создаёт атмосферу, порождающую сходные явления декаданса в различных областях культуры, в том числе и в философии. Однако важно отметить, что периоды, завершающие этапы устойчивого развития, такие как в нашем случае, оказываются творчески весьма напряжёнными и, в результате, плодотворными. Они освобождают философов и архитекторов от парадигм прошлого и создают «территорию свободы» для создания новых правил мышления и действия.

История европейской цивилизации даёт право утверждать, что современная ситуация взаимосвязи философии и архитектуры не является уникальной. Она неоднократно повторялась в прошлом, обретая, разумеется, свои специфические особенности. Если не пытаться выстраивать жёсткую линейную последовательность этапов взаимодействия философии и архитектуры, то есть все основания утверждать закономерность возникновения рассмотренной нами ситуации в современной культуре.

REFERENCES

- Dobritsyna, I. (2006). *Ot postmodernizma – k nelineinoi arkhitekture* [From Postmodernism to Nonlinear Architecture]. Moscow: Progress-Traditsiya. (in Russian).
- Dzhenks, Ch. (1985). *Yazyk arkhitektury postmodernizma* [Language of Architecture of Postmodernism]. Moscow: Stroiizdat. (in Russian).

- Gegel', G. (1994). *Lektsii po istorii filosofii* [Lectures on the History of Philosophy]. St. Petersburg: Nauka. (in Russian).
- Goryunov, V. & Tubli, M. (1992). *Arkhitektura epokhi moderna* [Architecture of the Modern]. St. Petersburg: Stroizdat. (in Russian).
- Goryunov, V. (2016). «Neobkhodimost'» i «svoboda» v predelakh paradigmy klassicheskoi arkhitekturnoi traditsii ["Freedom" and "Necessity" within the Paradigm of the Classical Architectural Tradition]. In *Sovremennye problemy istorii i teorii arkhitektury* [Contemporary Problems of History and Theory of Architecture] (15-19). St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGASU. (in Russian).
- Gritsanov, A. (Ed.). (2001). *Vsemirnaya entsiklopediya. Filosofiya* [World Encyclopedia. Philosophy]. Moscow: AST & Minsk: Kharvest, Sovremennyi literator. (in Russian).
- Gritsanov, A. & Mozheiko, M. (Eds.). (2001). *Postmodernizm. Entsiklopediya* [Postmodernism. Encyclopedia]. Minsk : Interpresservis. (in Russian).
- Ikonnikov, A. (Ed.). (1972). *Mastera arkhitektury ob arkhitekture* [Masters of Architecture about Architecture]. Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
- Mikhailov, B. (1967). *Vitruvii i Ellada* [Vitruvius and Hellas]. Moscow: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu. (in Russian).
- Rassel, B. (2009). *Istoriya zapadnoi filosofii* [History of Western Philosophy]. Moscow: Akademicheskii proekt. (in Russian).
- Vitruvii. (2015). *Desyat' knig ob arkhitekture* [Ten Books on Architecture]. Moscow: Lenand. (in Russian).
- Vlasov, V. (Ed.). (2004). *Novyi entsiklopedicheskii slovar' izobrazitel'nogo iskusstva* [New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts] (Vol. 2). St. Petersburg: Azbuka-Klassika. (in Russian).

ЭПОХА МОДЕРНА – ПРИМЕР СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

МИХАИЛ ТУБЛИ

Тубли Михаил Павлович – кандидат искусствоведения, независимый исследователь, Блэклик, Колумбус, штат Огайо, США.

E-mail: tubli@mail.ru

Рассматривается специфика проблемы стиля в изучении архитектуры эпохи модерна. Критикуется применение термина «стиль модерн» по отношению к зодчеству конца XIX – начала XX столетий. Уточняется понятие «модерн» как процесс стилистического обновления (модернизации) европейской архитектуры, содержанием которого было антиэkleктическое движение. Описывается характер связей между эклектизмом и модерном как процессами деструкции и структурирования. Отрицается наличие в описываемый период существования «единого стиля модерн». Анализируются отношения стиля и сущности произведения архитектуры. Ставится проблема «переходности» как закономерного явления в искусстве при смене культурных формаций. Предлагается признать переходные периоды как синергетические состояния культуры. Утверждается, что архитектура эпохи модерна является исторической формой стилистической практики, присущей переходным синергетическим периодам.

Ключевые слова: Архитектура эпохи модерна, стиль, эклектизм, антиэkleктическое движение, терминология.

THE PERIOD OF ART NOUVEAU - AN EXAMPLE OF SYNERGETIC CULTURAL SPACE

Mikhail Tubli

Ph.D., independent researcher, Blacklik, Columbus, Ohio, USA

E-mail: tubli@mail.ru

The article deals with the issues style specifics of the architecture of the “modern era” and different approaches in the interpretation of the period. The use of the term “modern” in relation to the architecture of the late 19th– early 20th centuries is questioned. The notion of “modern” is being reconsidered, as a process of stylistic renewal (modernization) of European architecture, the content of which was generally anti-eclectic movement. The nature of the links between eclecticism and modernity is described as processes of destruction and structuring. The idea of a “unified modern style” in the described period is considered to be unfounded. Analyzed is the relationship of style and essence of the work of architecture. The issue of “transitivity” is raised as a justified phenomenon in art undergoing the change of cultural formations. It is proposed to recognize transitional periods as synergistic states of culture. It is argued that the architecture of the “modern” era is a historical form of stylistic practice intrinsically characteristic for transitional synergistic periods.

Key words: Architecture of the modern era, style, eclecticism, anti-eclectic movement, terminology, synergetics.

Уточняйте понятия слов,
и вы спасете человечество
от половины заблуждений
Р. Декарт

Уточнение названия и границ предмета своего исследования, учет или критика новых концепций, проверка соответствия терминов их содержанию, – необходимый этап в работе исследователя. Сосуществование различных понятий, определяющих одно и то же явление, в науке встречается нередко. Таким образом, отражаются различные взгляды на сущность явления, различные методики исследования, различные гипотезы. Такой плюрализм нормален и, возможно, желателен, так как он развивает доказательную базу, а, следовательно, и углубляет изучение предмета спора. Однако, когда одной из сторон удастся безусловно доказать свою правоту, продолжение спора превращается в схоластику. Подобная ситуация сложилась у российских историков архитектуры в изучении периода конца XIX – начала XX столетий, именуемого модерном.

Можно утвердительно сказать то, что по отношению к модерну у его исследователей существует два терминологических определения: «стиль модерн» и «эпоха

модерна». Первое определение подразумевает, что в архитектуре конца XIX – начала XX столетий сформировался полноценный стиль, пришедший на смену эклектизму и обладающий группой определенных признаков. Второе считает модерн периодом («эпохой») в развитии русского и европейского зодчества, характеризующимся антиэклектическим движением, состоящим из ряда стилеобразующих направлений. Я не буду касаться здесь историографии этого противостояния, так как это потребовало бы отдельной статьи в журнале другого профиля.

Последователи концепции «стиль модерн» многократно пытались определить характерные особенности этого стиля. Последняя и самая полная попытка этого была сделана В. Г. Лисовским (Lisovskii, 2014), в статье, адресованной, прежде всего, В. С. Горюнову и мне, как авторам книги (Goryunov & Tubli, 2013), вызывающей у В. Г. Лисовского недоумение в том, что мы, как он пишет, – «твердо заявили, что “установить его (стиля модерн – М. Т.) общие стилистические признаки не удастся”». Доказательству справедливости этого тезиса, которому В. С. Горюнов и М. П. Тубли остаются верны и по сей день, служит, в сущности, всё содержание их книги»¹.

В. Г. Лисовский прав, – действительно, «заявили» и «остались верны по сей день». По той причине, что пока никому не удалось доказать обратное. Именно такую попытку доказательства предпринимает в своей статье В. Г. Лисовский, спустя двадцать два года после выхода первого издания нашей книги.

За это время в России были опубликованы сотни статей и книг, темами которых стали герои или проблемы культуры и искусства России и Европы рубежа XIX и XX столетий. Кроме того, специалисты получили значительный объем переведенных на русский язык и в оригиналах иностранных сочинений на темы искусства и архитектуры эпохи модерна. Справочная, информационная и источниковая база исследователей пережила стремительное расширение благодаря возможностям

¹ Я позволил себе не ссылаться на страницы при цитировании этой статьи, так как цитат много, а страниц в статье В. Г. Лисовского достаточно мало. Надеюсь, это не затруднит чтение, и читатель простит мне эту вольность.

Интернета. Чтобы превратить эту грудку эмпирической фактологической глины в штабель обожженных кирпичей, то есть, в системное знание, необходимо предложить метод её структурирования, который должен снять большинство противоречий и дать приемлемую *общую теорию развития* архитектуры эпохи модерна. То есть, дать ей теоретическую философскую интерпретацию. Эти проблемы и стали, в свое время, содержанием нашей книги, где модерн определяется как период в развитии европейской архитектуры рубежа веков, когда антиэклетическое движение, существовавшее ранее в теории и в редких проявлениях на практике, стало явным в составе неоромантического, неоклассицистического, символистического и рационалистического стилеобразующих направлений.

В. Г. Лисовский предлагает ряд «чисто архитектурных» характеристик, соотнося с которыми конкретные памятники, возможно, по его мнению, идентифицировать их, как принадлежащие «стилю модерн». Между тем, чрезвычайно высокая динамика изменений, стилистических поисков и предложений, формирования центров и направлений, смена ориентиров является основной общей характеристикой четвертьвековой эпохи модерна, в которой каждый год художественно был не похож на предыдущий и последующий, и требует адекватных способов описания. Уже само визуальное разнообразие памятников эпохи затрудняет применение к ним единого идентификационного лекала.

В. Г. Лисовский, признавая правомерным наш (В. С. Горюнова и М. П. Тубли) взгляд на рубеж XIX-XX столетий «как на “эпоху”, включающую в себя все многообразие действительно существовавших в это время “направлений” и “концепций”», прибавляет далее, – «объединяемых модерном». Но мы так не писали! Объединяющим принципом, предложенным нами, был не некий «модерн», а антиэклетическая направленность новых тенденций. В нашем употреблении термин «модерн» – это крайне обобщенное определение *процесса* стилистического осовременивания (модернизации), обновления европейской архитектуры, содержанием которого было антиэклетическое движение. Так,

эти термины близки, но не идентичны. Просто они определяют два уровня понимания проблемы: общий и более конкретный. Если В. Г. Лисовский признает наличие антиэkleктического движения как совокупности направлений, что вытекает из его текста, то понятие «стиль модерн» теряет содержание и становится фикцией.

Проще всего ответить на самую главную часть статьи В. Г. Лисовского, где он излагает собственные определения «чисто архитектурных характеристик», которые, по его мнению, могут служить «для идентификации памятников зодчества как образцов стиля модерн». Прокомментируем их в порядке, предложенном автором.

«1. Отказ от любых приемов композиции, в какой-либо степени связанных с историческим прошлым, что обуславливает принципиальную новизну создаваемых произведений».

Перед нами не обещанная «чисто архитектурная характеристика», а не что иное, как изложение отдельных сторон манифестов мастеров эпохи модерна. Сказанное не может способствовать идентификации архитектурных характеристик конкретных носителей признаков «стиля модерн», потому что является просто словесной декларацией. Можно ограничиться данным замечанием, но все-таки внимательно рассмотрим содержание параграфа. Если согласиться с Лисовским, то нам придется изъять из состава модерна громадный пласт памятников, которые в большей или меньшей степени неизбежно связаны с обращением к историческим традициям. Это разнообразные проявления национально-романтических архитектурных школ России и Европы, опиравшиеся в своих исканиях на историческое наследие зодчества и архитектурный фольклор своих стран, несущий исторические и народные формы строительства и конструирования. Это значительная группа памятников европейских стран и США, относящихся к течению «романского возрождения» и нередкие реминисценции готики (кстати, придется расстаться и с «северным модерном», насквозь историчным и аллюзорным). Это обширный корпус памятников, имеющих те или иные, прямые или косвенные проявления неоклассицистических тенденций. Модерн во всех

своих направлениях был историчен. Даже рационалистическое направление модерна имело свои весьма развитые исторические корни в теории и практике классицизма и эклектизма.

Обратим внимание и на термин «принципиальная новизна», которая должна, по Лисовскому, возникнуть при отказе от использования исторических приемов композиции. Смысл архитектурного процесса эпохи модерна как раз и заключался в поисках этой «принципиальной новизны». Но именно её окончательное формирование означало для архитектуры конец эпохи модерна.

Каждое из стилеобразующих направлений этого времени декларировало новизну, но каждое понимало ее по-своему. Под «новизной» подразумевался, прежде всего, некий *образ новизны*, то есть, *новизна архитектурно-художественного выражения современности* (поэтому и пришлось к месту в России это словечко — *moderne*), но понимаемая и стилистически выражаемая каждым течением по-своему. Антиэклектизм стал *связующим принципом* архитектурно-художественного разнообразия тенденций эпохи. Именно благодаря ему возникла *противоречивая целостность* модерна, придающая ему иллюзию стиля. И можно сказать, что в совокупности все направления архитектуры модерна отразили идейное богатство своего времени *в единстве цели* и разнообразии стилеобразующих практик.

В. Г. Лисовский пишет, что «в высказываниях наиболее убежденных сторонников “нового стиля” настойчиво декларируется неприменный отрыв от любых базовых основ традиционного искусства». Это так, но одно дело лозунги, а другое — реальный, и порой довольно косный, архитектурный процесс и его материальные результаты, которые показывают генетическую связь всех течений архитектуры эпохи модерна с теорией и практикой предшествующего периода.

Модерн стремился, но не смог преодолеть великое моррисовское противоречие: связь перспективных социально-экономических и эстетических концепций с духом историзма. Требование принципиальной новизны и полного отрыва от традиций, стремление к видовой чистоте и художественная практика в этом направлении — это дело уже футуристической,

авангардистской эстетики, зарождавшейся в эпоху модерна, но отрицавшей его.

«2. Решение плана сооружения как свободного, то есть не подчиненного правилам симметрично-осевых построений, типичных для классики, и зависящего только от содержания функциональной задачи или отражающего специфику творческого замысла».

Данный тезис не может быть принят как идентификационный признак так называемого «стиля модерн», так как задолго до эпохи модерна, по крайней мере, с 1830-х годов, европейская архитектура постепенно расставалась с классицистическими симметрично-осевыми построениями, включив их как частность, как один из приемов в свой творчески арсенал периода эклектики. Таким образом, свободная, незарегулированная планировка не является специфической именно для эпохи модерна. Тем более, что одновременно в архитектуре рубежа столетий возводились здания с симметричным плано-объемным построением, даже не относящиеся к неоклассицистическому направлению, считающиеся «иконами модерна», например, здание венского Сецессиона или штейнеровский Гётеанум. Симметричные планировки в 1900-е годы использовали М. Х. Бейли-Скотт, А. Гауди, Ф. Л. Райт, Г. Мутезиус, А. Лоос, Г. Тессенов и другие крупные фигуры модерна. Кроме того, имеется немало примеров сооружений данного периода, в планировке которых авторов интересовала не свобода, регулярность или функциональность, а символические зашифрованные мотивы. Но и это не новость для архитектуры, — достаточно вспомнить хотя бы витберговский проект храма Христа-Спасителя с его скрытой масонской программой. Историческая картинка несравненно богаче и сложнее, чем представления В. Г. Лисовского о ней.

«3. Трактовка пространства как перетекающего, динамичного, что является следствием использования принципа свободной планировки».

И этот тезис не может быть принят как структурное определение «стиля модерн», так как «перетекающее, динамичное пространство» интерьеров проявляется в

архитектуре Европы и США намного ранее, в расцвете Викторианской эпохи, с середины 1850-х — начала 1860-х годов, эволюционирует далее во времени, и модерн его не создает, а наследует и развивает. Основную роль в постепенном утверждении новых пространственных представлений играли представители Движения искусств и ремесел, которых мы называем мастерами протомодерна. В России интерес к подобным пространственно-плановым решениям возникает еще во времена К. И. Тона и А. И. Штакеншнейдера. Добавим, что античная архитектура с ее портиками, крытыми колоннадами, внутренними дворами, переходными галереями великолепно владела приемами «перетекаемости» и «динамизма». У модерна нет ни приоритета, ни эксклюзива на эти характеристики.

«4. Следование принципу архитектурной правды, что предполагает возможность через воспринимаемые извне архитектурные формы и детали, во-первых, адекватно раскрыть внутреннюю структуру (то есть функциональную организацию) сооружения и, во-вторых, дать представление о его конструктивно-технической основе, включая информацию о свойствах и условиях работы, примененных при строительстве материалов».

Вместо качественной характеристики реальной особенности стиля в данном тезисе нам опять предложена некая декларация о намерениях и рекомендации проектировщику — «следование..., раскрыть..., дать...». Однако прокомментируем и эту декларацию. Во-первых, «архитектурная правда» — это некий литературный образ и трактовать его содержание можно весьма произвольно, а, следовательно, его употребление в подобном контексте некорректно. Во-вторых, первая часть трактовки этой «правды» есть не что иное, как перефразированная формула классицизма о «единстве плана и фасада», никак особо модерн не характеризующая. Барочный царскосельский Эрмитаж предоставляет, говоря словами В. Г. Лисовского, великолепную «возможность через воспринимаемые извне архитектурные формы и детали <...> адекватно раскрыть внутреннюю структуру (то есть функциональную организацию) сооружения» несколько не меньшую, чем гогеновский особняк Кшесинской. В-третьих,

примеры памятников архитектуры эпохи модерна, где бы «через воспринимаемые извне архитектурные формы» мы получили бы представление одновременно и о конструктивно-технической основе, и «информацию о свойствах и условиях работы, примененных при строительстве материалов», существуют, но они типичны для рационалистического направления, а не для всей архитектуры эпохи модерна. Какую «информацию о свойствах и условиях работы, примененных при строительстве материалах», раскрывает внешний вид облицованного мрамором особняка Стокле или особняка Рябушинского, облицованного глазурированным кирпичем? Только некоторые примеры зданий рационалистического направления, где бетон и металл играют *формообразующую, а, следовательно, и стилеобразующую роль*, могут иллюстрировать сказанное В. Г. Лисовским. Но эти примеры, находясь в хронологии модерна, лежат идеологически уже на его границе. Никакой особой «архитектурной правды» в это время не существовало, а каждое стилеобразующее направление исповедовало свою «правду», созданную своей мифологией, своей эстетикой. Так же не существовало в модерне упомянутой Лисовским «программы, декларированной его сторонниками» — было много программ, было многоголосие и разноголосие, каждое направление выступало со своей программой и не одной.

Правдоискательская тема у исследователей «стиля модерн» не ограничивается «архитектурной правдой». Существует в их понимании еще и «правда материала» (В. Г. Лисовский упоминает ее). Согласно ей, именно в памятниках «стиля модерн» характер применения и обработки материалов раскрывает их природную сущность и главные природные качества: дерево выглядит «деревянным», а железо — «железным» и т. п., и это как бы принципиально отличает модерн от предыдущих формаций.

Здесь мы опять сталкиваемся с подменной эстетической категории литературным образом. Набор качеств внутри любого материала объективно неисчерпаем. Мастер извлекает и использует те, которые соответствуют его эстетической установке, и игнорирует те, которые не соответствуют его

задаче. Например, деревянная мебель и деревянные фрагменты интерьеров Ч. Макинтоша часто были сплошь покрашенные, как и было сплошь покрыто позолотой стальное ажурное завершение здания венского Сецессиона Й. Ольбриха. А. Зеленко обрабатывает кирпичные стены дома общества «Сетлемент» грубой «шубой» штукатурки высокого профиля, имитирующей изъеденный водой камень. Ч. Макинтош красит дубовые стулья черной краской, имитируя эбеновое дерево. Выходит, что эти крупнейшие мастера европейского модернизма не вписываются в «стиль модерн» по концепции «правдолюбив», потому что изменили «правде материала»? Конечно, нет. Просто, кроме концепции «естественности, правдивости», близкой к неоромантической эстетике, в эпоху модерна существовала такая же полноправная концепция «искусственности», близкая к символистической эстетике (которая позволяла, например, мрамору не изображать «мрамор», а растекаться кондитерским кремом в перилах лестницы особняка Рябушинского). Признавая определяющей одну из них, мы искажаем и обедняем историческое пространство в угоду вкусовых предпочтений. Те, кто принимают переменные эстетические предпочтения за категории, приходят к ложным качественным сущностям типа «правды материала» или «архитектурной правды». Здесь уместно вспомнить слова философа М. А. Сапарова, неистового ревнителя терминологической и понятийной чистоты, — «совсем плохо, если метафора выдается за научную дефиницию <...>, она превращается в бесформенный понятийный сор <...>, образуя словесно-бутафорский реквизит научности» (Сапаров, 1981, 219).

«5. Предпочтение максимально обобщенной, «скульптурной» трактовки архитектурных масс и объемов при отказе от применения многословной декорации», — крайне общее и невнятное описание, смешение в одном тезисе отдельных признаков различных направлений архитектуры эпохи модерна. «Максимальное обобщение» — это скорее примеры поисков эстетики рациональной формы, а «скульптурная» трактовка архитектурных масс (пластицизм), более свойственная иррационалистическому направлению,

могла быть совсем не обобщенной, а, наоборот, достаточно изощренной и с применением весьма «многословной декорации», как, например, у А. Гауди. И, вообще, «предпочтение» того или другого никак не может быть признаком стиля, а является частью метода проектирования, проблемой эстетического выбора. При разговоре о стиле важны не предпочтения, а *зримые результаты* этих предпочтений. Таким образом, данный тезис не может быть принят как описание структурной особенности некоего стиля.

«6. Использование приемов “линейной стилизации”, позволяющих акцентировать графическую основу архитектурных форм, элементов конструкции и декорации». Что это за прием, – «линейная стилизация»? Опять мы встречаем крайне неопределенную литературную конструкцию. А что разве, к примеру, в готике или барокко не использовались приемы «линейной стилизации», которыми акцентирована графическая основа архитектурных форм, элементов конструкции и декорации? Использовались и, порой, намного изощреннее, чем в модерне. Акцентирование горизонтальной линейности композиции характерно для конструктивизма, а в высотных сооружениях Ар-деко, как и в готике, господствует вертикальная графическая линейность, кстати, в сочетании с порой весьма насыщенной декорацией. Таким образом, говоря о «приемах линейной стилизации», применяемых в «стиле модерн», необходимо определить их специфику, то есть, сделать их инструментальными. И, описывая характеристики стиля, следует говорить не об *использовании* приемов, а о *результатах* использования тех или иных приемов, о натуральных характеристиках, типичных для памятников искомого стиля. Таким образом, содержание последнего параграфа не определяет специфику формы, позволяющую идентифицировать объекты как принадлежащие к определенному стилю.

Предложенные В. Г. Лисовским характеристики не позволяют создать инвариантную модель сооружения гипотетического «стиля модерн».

Авторы, пишущие о модерне как о стиле, неизбежно вступают в противоречия с собой, приводя как примеры стиля памятники, стилистически не похожие друг на друга. Действительно, невозможно определить общие стилистические черты, например, между домом Й. Ольбриха в Дармштадте и домом привратника в Парке Гуэль А. Гауди, особняком Кочубея Р. Мельцера в Санкт-Петербурге и зданием телефонной станции Л. Сонка в Хельсинки, дачей Пфепффер в Сокольниках (Москва) А. Зеленко и домом Шоя в Вене А. Лооса. Тем не менее, эти и множество подобных им по непохожести памятников являются героями статей и книг о «стиле модерн». Что бы как-то объединить контрастно не схожие объекты под «обложкой» одного стиля, авторы говорят о специфике национальных и региональных школ «стиля модерн», различных тенденциях внутри «стиля модерн», о многоликости «ипостасей стиля модерн» и, конечно, об объединяющих их «сущностях». Но если стиль так контрастно многолик (что само по себе уже странно), то, может быть, логично определить это явление как сосуществование различных тенденций стилеобразования (что ясно демонстрируют, приведенные выше примеры), а не считать модерн «полноценным стилем»?

Надо отдать должное В. Г. Лисовскому — он прекрасно чувствует эти противоречия, но разрешить их он не может. Такая фигура речи, как, — «Модерн реализовался в разных ипостасях, чем он не соответствует традиционному представлению о стилях», — не объясняет ничего. Да, от одной матери могут родиться непохожие дети, но генетический код они несут одинаковый. Явные различия «ипостасей» модерна — его стилеобразующих направлений — заключаются именно в различиях их архитектурно-исторических и культурно-философских генезисов, то есть, в различных «генетических кодах». У них были разные «родители». Но объединяет эти направления общая антиэлектическая идеология. Собственно, этому и посвящена книга, с критики которой В. Г. Лисовский начал свою статью.

Чрезвычайно показательна другая фраза автора, — «...не

удается обнаружить столь большого количества знаков и их формальной близости друг другу, какое свойственно классике и иным историческим стилям. В этом модерн можно сопоставить с эклектикой...». Таким образом, в итоге В. Г. Лисовский вплотную приблизился к точке зрения своих оппонентов, что не мешает ему в последней фразе статьи признать модерн «полноценным стилем».

Однако, указывая на сходство эклектики и модерна, необходимо видеть принципиальную разницу между ними. Мы понимаем период эклектизма не как устойчивость, но как процесс деструкции. А эпоха модерна характерна активным структурированием. Как эклектический метод не «отменил» классицизм, а сделал его равным среди многих других источников, так и архитектура эпохи модерна, боролась с «бесстильем» эклектики, порой, эклектическими средствами. Причем эта эклектичность проявлялась трояко. Во-первых, как «старый, добрый» метод «разумного выбора» исторического или современного аналога, во-вторых, как непринужденное сочетание в творчестве одного мастера произведений, относящихся к различным направлениям архитектуры эпохи модерна, и, в-третьих, как проявление в одном сооружении признаков различных направлений. Последнее и породило обилие современных ложных дефиниций, например, «рационалистический модерн», «модернизированный классицизм» и тому подобное. Нам уже приходилось доказывать, что такие, широко бытующие в научной литературе, определения по отношению к памятникам архитектуры эпохи модерна весьма уязвимы (Goryunov & Tubli, 1992).

Отчасти возвращаясь к определению «полноценный стиль», обратимся к статье М. В. Нащокиной, в которой автор, словами современников модерна и своими заключениями, фиксирует то, что модерну мешала оформиться в стиль «разница между основными версиями нового архитектурного стиля <...>. Единым стилем они так в начале века и не стали» (Nashchokina, 2000, 35). С одной стороны, вроде бы наличествовал стиль и даже с версиями, с другой — эти версии в стиль так и не трансформировались. Отмеченные противоречия

в тексте М. В. Нащокиной легко снимаются, если вместо «версий нового стиля» мы будем говорить о направлениях стилеобразования антиэклектического движения. Тем более что, по мнению автора, «понимание модерна как законченной стилевой целостности» сложилось в общественном сознании лишь в 1970-1980-е годы, когда «в понятие модерн, подчеркнем, впервые стали вкладывать смысл стиля эпохи, подразделив на несколько стилистических модификаций» (Nashchokina, 2000, 41). Далее автор перечисляет эти «модификации», и мы узнаем в них общеевропейские стилеобразующие направления антиэклектического движения архитектуры эпохи модерна, описанные в нашей с В. С. Горюновым книге еще в 1992 году: «рациональный модерн» (рационалистическое направление), «интернациональный модерн» (символистическое направление), «неорусский стиль» (национальная ветвь неоромантизма) и «неоклассицизм с модернистским уклоном» (неоклассицистическое направление).

Но от того, что в сознании советской общественности 1970-1980-х годов сложилось понимание модерна как «законченной стилевой целостности», из истории не исчезли противоречия, которые переживала архитектура эпохи модерна на три четверти века ранее. Кроме того, совершенно неприемлема подмена категории «архитектурный стиль» весьма условным культурологическим понятием «стиль эпохи» — абстракцией более высокого уровня и относящейся к другой научной дисциплине. И стилеобразующие направления (по Нащокиной — «модификации». Кстати, как можно модифицировать то, что еще «не оформилось»?) архитектуры модерна возникли не в результате озарения общественного сознания 1970-1980-х годов, а являлись реальностью архитектурного процесса модерна, были ясны идеологам антиэклектического движения и ярко отражены в их полемической публицистике. Мы изучаем не мифы общественного сознания последней четверти XX века, а ситуацию в истории архитектуры рубежа XIX-XX столетий, факты и памятники которой свидетельствуют об отсутствии в модерне искомой «стилевой целостности». И при этом, желательно не терять принцип историзма.

«Противоречие» — ключевое слово в сочинениях о модерне. Например, по меньшей мере, полсотни раз оно повторяется на страницах исследования Д. В. Сарабьянова (Sarab'yanov, 1989), к которому мы еще вернемся. Противоречивость стилевой практики архитектуры эпохи модерна была результатом крайней противоречивости теоретических установок. Они порой настолько полярны, что способны опровергнуть, казалось бы, любую попытку их терминологического обобщения. Может быть, назовем модерн «стилем противоречий» или «стилем парадокса», или «стилем контрастов» и закроем эту тему? Но игрой в слова явления не объяснить. Противоречия и парадоксы модерна не были органичным стилеобразующим приемом, а являлись следствием не пережитой эклектики и, более всего, результатом перекрестного влияния стилеобразующих направлений друг на друга. Не сумев разрешить противоречия эклектики, архитектура модерна использовала их для достижения специфических художественных эффектов. Модерн эстетизирует противоречие, но не достигает уровня великой барочной «гармонии противоречий», когда контрастность форм становится доминантным образным средством. Так же трудно назвать модерн «стилем в пути», потому что путей стилеобразования было несколько, и вели они в разные стороны.

Противоречиям модерна была посвящена специальная статья В. С. Турчина (Turchin, 1977), содержание которой позволяет читателю предположить, что не может один стиль как целеполагаемая система быть выражением множества столь противоречивых сущностей. Логично согласиться с тем, что мы имеем дело с несколькими стилевыми линиями *незавершенного стилеобразующего процесса*. Исчерпанность, ограниченность эклектического метода, как бы «остановившего» развитие архитектурной культуры, вызвали внутри нее структурирующие тенденции стилеобразования, получившие свое высшее выражение в эпоху модерна. Однако необходимо сказать, что отдельные направления архитектуры модерна

(например, символистическое направление) объективно выработывали свои довольно стойкие стилеобразующие формальные признаки, поддающиеся описанию. Но никакого единого «стиля модерн» не существовало. И разнообразнейшее наследие памятников архитектуры эпохи модерна подтверждает этот вывод, демонстрируя ярко выраженные основные тенденции антиэклектического движения: рационализм, символизм (иррационализм), неоромантизм, неоклассицизм. Они, по сути своей, являлись вариантами ответов на гипотезу, поставленную культурой перед архитектурной мыслью эпохи. Почему же этого не видят адепты концепции «стиля модерн»? Попробуем ответить на этот вопрос.

Мы подходим к более сложным проблемам – причинам фундаментальной ошибки В. Г. Лисовского, заключающимся в его крайне расплывчатом понимании содержания термина «стиль». В. Г. Лисовский пишет о «традиционных» представлениях о стилях, но таковых не существует! Стиль – не термин, утвердившийся как плод традиции или принятый в результате конвенции, – это эстетическое понятие, родившееся в процессе превращения эстетики в науку. Можно сказать, что введение категории «стиль» А. Баумгартеном и глубокое изучение этого понятия Гегелем и превратило эстетику в научную философскую дисциплину. Мы, исследователи архитектуры, только взяли у эстетиков этот термин «в аренду», порой используя его небрежно или не по назначению. Однако философы постоянно следят за чистотой использования этого термина.

В. С. Горюнов и я в своих исследованиях, в их эстетико-философском аспекте, всегда опирались на положения школы выдающегося российского эстетика М. С. Кагана. В том числе и на его требования высокой корректности применяемой терминологии, – «Ибо нет для науки ничего более опасного, чем неопределенность употребляемых понятий» (Kagan, 1997, 27), – говорил он. Стиль для М. С. Кагана всегда *«диктуется определенным содержанием, но сам он является качеством формы, прототипом ее строения»* (Kagan, 1997, 443) и никогда не подменяется сущностными надстилевыми моментами. Для концепции М. С. Кагана, это принципиальное положение,

связывающее его с его великими предшественниками.

Философы прекрасно знают то место, на котором могут «поскользнуться» некоторые исследователи, когда, применяя термин стиль, они смешивают видимости и сущности. Еще В. Гегель, определяя диалектику этих понятий в своей «Эстетике», спрашивал, — «Существенна ли видимость для сущности? — и отвечал на свой вопрос, — Существенна. Ибо сущность предстает перед нами в видимом виде». Этот философский образ «видимого вида» сущности, то есть, — материализованной сущности, применительно к архитектуре, и есть стиль. Однако будет вульгарным полагать, что сущность материализуется в стиле в иллюстративном виде. Сущности присутствуют в стиле, но в имплицитном состоянии, привнесенным нашим сознанием. Именно наличие имплицита позволяет стилю, не теряя своей телесности, рассказать нам больше, чем мы видим. Здесь и находится та полянка, на которой мы путаемся в двух соснах видимости и сущности, подменяя одно другим.

В своем понимании содержания термина стиль по отношению к модерну В. Г. Лисовский считает, что в отличие от жестко формализованных систем «классических» стилей, морфология которых обеспечивала им относительно легкую визуальную идентификацию, «в модерне, и в особенности в архитектуре модерна, дело во многом обстоит иначе. Заключение о принадлежности к этому направлению того или иного произведения следует делать на основании рассмотрения, **не сколько внешних формальных, сколько глубинных «сущностных» признаков** (выделено мною — М. Т.), отвечающим принципиальным творческим установкам, характерным для “нового стиля”». Вот поэтому В. Г. Лисовский апеллирует более к сущностям, так как поразительное визуальное разнообразие архитектуры эпохи модерна не дает возможности свести ее к единому терминологическому знаменателю. Но у стиля не может быть «сущностных признаков», по определению, потому что *стиль материален, он есть объективная реальность, данная нам в ощущениях, а сущность есть идеальная реальность, данная нам в представлениях.*

Надо сказать то, что подобная некорректная трактовка

понятия стиль характерна не только для В. Г. Лисовского, но и для многочисленных авторов, пишущих о «стиле модерн». И тому есть серьезные причины. В периоды господства в культуре концепций модернизма и авангардизма произошло расшатывание, а, далее, в постмодернизме, и отказ эстетики от традиционных классических категорий. Эти мощные культурные движения вводили новые формулировки или порой нагружали своим смыслом старые термины. Ни авангардизму, ни постмодернизму было не нужно понятие стиль, потому что они были течениями более мировозренческими, чем художественными, и не нуждались в закрепленных формальных системах. Это предельно точно сформулировал В. С. Турчин, — «Характерно, что в авангардизме нет стилей, ибо нет понятия формы» (Turchin, 1993, 16). Эстетика постмодернизма выступала в виде критики, в которой подверглись интерпретации основные эстетические категории. Стиль, если и возникал в произведениях постмодернистов, то как объект иронии, пародии. Да и как могло существовать понятие стиль (*формальной системы*) в постмодернистских представлениях о мире, который по их убеждениям не поддается систематизации? Вероятно, можно говорить о стиле постмодернистского мышления. Но не о «стиле постмодернизма».

Второй процесс, повлиявший на размывание содержания понятия стиль, заключался в том, что за последние тридцать лет российская культурология, освободившись от советских идеологических табу, пройдя процесс самоосознания, начала активно влиять на гуманитарные дисциплины, в том числе и на искусствоведение. Культурологи стали пользоваться термином стиль как понятием обобщающим группу определенных признаков общественных процессов и явлений. При этом границы термина оказались необычайно эластичны. Например, Н. Б. Лебина, говоря о «большом стиле» сталинской эпохи, пишет, что «монополия советской власти на продажу водки явилась одним из первых признаков формирования большого стиля» (Lebina, 2015, 333). Таким же признаком «большого стиля» этот автор признает возведение и пафосный характер высотных зданий в столице СССР. Термин стиль покрывает, в данном случае, и направленность законодательства в сфере торговли, и

реальную «имперскую» стилистику в области архитектуры. Но этот прием обобщения в контексте книги Н. Б. Лебиной не вызывает у нас возражения, ибо речь здесь идет о *стиле поведения* власти как системы, имеющей своей целью самосохранение, а методом достижения цели — тотальную идеологию, нормирование и принуждение.

Но возникает вопрос — почему такая свобода в содержании термина допустима в культурологии, но неприемлема в тексте об архитектуре? Причина этого допущения в том, что у искусствоведения и культурологии *разные предметы исследования*. Культурология занимается изучением *общих связей* различных форм культурного существования человека, векторами ментальностей, *процессами* смен культурных формаций, поведением и деятельностью людей, а также общественных групп и организаций. А искусствоведение исследует все аспекты искусства (исторические, социальные, философские) через *конкретные памятники* живописи, скульптуры и архитектуры и других видов искусств.

Однако философы в наши дни отмечают, что за период господства авангардизма и постмодернизма «не все традиционные категории классической эстетики канули в небытие или были заменены. Такая известная категория как стиль оказалась весьма востребованной и созвучной времени» (Suvorova, 2012, 345). Более того, в последнее десятилетие в лоне кагановской эстетической школы категория стиль вновь подверглась глубокому изучению именно в ее отношениях с культурой. Мы имеем в виду капитальное исследование Е. Н. Устюговой, на первых страницах которого автор отмечает произвольность, царящую в сфере употребления этого понятия в условиях «несовершенства методологии гуманитарного знания, допускающего использования научно не строгих понятий» (Ustyugova, 2006, 4).

Автор, кроме прочих проблем, рассматривает и интересующий нас вопрос, — не утратила ли категория стиль традиционную трактовку и, следовательно, инструментальность? Е. Н. Устюгова отмечает, что в сфере исследований современных *процессов культуры* «традиционные трактовки сущности стиля утрачивают сегодня теоретическую

значимость» (Ustyugova, 2006, 5). Примерно то же мы отметили несколько выше. Но в тех ситуациях, пишет далее автор, когда происходит «употребление термина “стиль” для нужд той или иной дисциплины, связанное, прежде всего, с решением классификационных и типологических задач» (Ustyugova, 2006, 7), в зависимости от избранного подхода (описательно-типологический, структурный и др.) стиль трактуется как инструмент упорядочения материала, либо как принцип организации формы или как знак детерминации внутренних связей внешними. Поскольку статья В. Г. Лисовского и данная статья посвящены именно вопросам типологии и классификации, выводы философа имеют к нам прямое отношение, ибо в них никаких «глубинных, сущностных признаков» в определении понятия стиль не подозревается, он по-прежнему остается ведущим признаком организации художественной формы, создающим качественную характеристику предмета исследования.

* * *

Аксиоматичным является признание эпохи модерна переходным периодом. Однако, утверждая это, мы должны ответить на несколько вопросов. Во-первых, переходом от чего к чему служил модерн? Во-вторых, каковы векторы этого перехода и как они сформировались? В-третьих, уникален ли в этом понятии модерн, переживала ли история искусства нечто подобное? В-четвертых, каково структурное выражение переходного состояния? Не будем затрагивать первый и второй вопросы, — читавший нашу с Горюновым книгу, может внятно ответить на них. Но два оставшихся еще требуют конкретного исследования. Понимая, что заявленные проблемы достигают диссертационного уровня, мы попробуем здесь только пунктирно наметить некоторые подходы к их решению.

Смены культурных формаций, стилей, направлений не проходят в виде опускания и поднятия занавеса для открытия новой сцены. Даже в тех случаях, когда мы ощущаем это внешне как скачкообразность, на самом деле переход осуществляется в длительных скрытых внутренних сущностных процессах. Но

чаще всего переходность явна и своеобразна, как, например, переходные периоды от готики к Ренессансу, или от ренессансной художественной культуры к Барокко. Все это великолепно описано историками искусства, и мы в данных примерах говорим о Проторенессансе или Маньеризме. Имеется много, скажем пока осторожно, совпадений с модерном в характере отношений Маньеризма к Ренессансу (разрушение целостности его эстетического идеала) и унаследовании культурой Барокко формальных достижений Маньеризма. Возможно, ответы на некоторые наши вопросы к модерну можно получить, обратившись к Маньеризму с его панэстетизмом, самолюбованием и восприятием своего века «наиболее культурным и рафинированным» (Silyunas, 2000, 42). Несомненные черты переходности от барокко к классицизму носило и рококо. М. Н. Микишатъев отмечает, что «рококо <...> осталось типично *переходным стилем* и в этом своем качестве оно готово щедро одарить нас парадоксами и курьезами» (Mikishat'ev, 2008, 265).

Можно сказать, что процесс переходности всегда проявляется как закономерность в развитии искусства, когда идеалы и нормы крупных устойчивых культурных формаций вступают в противоречия с неизбежно возникающими новыми тенденциями, когда в художественной практике присутствуют одновременно и «старое», и «новое». Причем, «новое» выступает в форме веера эстетических гипотез, и неизвестно, которая из потенциальной станет реально «новой». В переходный период одновременно сосуществуют стилеобразующие и стилеразрушающие тенденции, консервативные и новаторские движения, разрушается монизм общей художественной идеи как системы, путем разрыва связей между её компонентами, которые могут становиться основой новых стилеобразующих тенденций. Несомненно, переходные периоды переживали и искусство Древнего Египта, и античная художественная культура. И в этом смысле путь от распада классицизма до, так называемой, «современной архитектуры» (не столь уж длительный по историческим меркам), есть типичный переходный период, имеющий свои стадии. В эклектике и модерне присутствовали одновременно и прошлое, и

настоящее, и будущее архитектуры. Именно поэтому динамичная стилистическая полифония модерна не может быть названа стилем, — это значительно обеднит наши представления об ее архитектурно-художественном богатстве и ограничит наши возможности ее изучения. Неким аналогом данной ситуации может служить эпоха Возрождения, образ которой имеет необычайную целостность в нашем историческом восприятии, но, тем не менее, говорить о «стиле Ренессанс» в архитектуре Возрождения мы можем только с большой долей условности и массой оговорок. Да и нет в этом методической необходимости.

Концепция «стиля модерн» — это рудимент архаичной примитивной позитивистской, эмпирической концепции истории искусств как истории смены стилей, то есть как статичной замкнутой линейно развивающейся структуры, динамика которой зависит только от тех или иных внешних факторов. В то время когда модерн проявился как *многовекторный поток стилетворчества*, а эпоха модерна является для исследователя хрестоматийным примером синергетического пространства. То есть, сложно организованной саморазвивающейся «открытой» многоцентральной структурой нелинейного типа, в которой, как пишет Е. Н. Устюгова, — «борются два начала — структурирующее и рассеивающее. Структурирование происходит вокруг неких точек притяжения общих целевых ориентаций, идеалов и тенденций развития» (Ustyugova, 2006, 147) и при определенных условиях система переходит от хаоса к порядку. Только такой синергетический подход дает нам резкость панорамного зрения на историческую картину стилевой многогранности модерна от Самары до Барселоны. И импульсами в этой синергетической стихии являлись не столько Талашкино или Вена, сколько *идеи*, питавшие стилеформирующие тенденции (именно таков был принцип построения нашей книги еще в 1992 году). И в этом смысле архитектура эпохи модерна предстаёт перед нами исторической формой стилистической практики, присущей переходным синергетическим периодам.

Выше мы упомянули книгу Д. В. Сарабьянова «Стиль модерн», которая своим названием служит веским аргументом

концепции В. Г. Лисовского. Это исследование значительно тем, что подвело итог раннему периоду изучения художественного наследия модерна. Автор, утверждая названием своей книги изучаемое явление как стиль, не нуждался в то время в глубоком обосновании соответствия термина и явления — у него не было оппонентов с другой точкой зрения. Но если в те годы мы могли принять его слова, — «Назвав книгу “Стиль модерн”, мы тем самым уже признали за модерном право именоваться стилем» (Sarab'yanov, 1989, 18), — то сегодня такое «доказательство» не убедительно. Однако книга Д. В. Сарабьянова оказалась выдающейся (как впрочем, и все, что выходило из-под его пера!) тем, что она фактически, по своему содержанию, стала книгой не о «стиле модерн», а первым исследованием темы «*стиль художественной культуры эпохи модерна*» и открывала направления поиска новых методов исследования *искусства как процесса*. Позже, оценивая период, в который создавалась его книга, Сарабьянов писал о нем как о времени «известной растерянности искусствоведческой науки перед лицом сложного взаимодействия разных направлений в области гуманитарного знания» (Sarab'yanov, 1998, 9). Исследователь прекрасно осознавал тупиковость искусствоведения, лишённого методических связей с другими гуманитарными науками, в особенности, с философией неклассического направления, — «Между тем, — писал он, — здесь открываются немалые возможности. Прежде всего, они заключены в использовании современных философских концепций пространства и времени. Полагаю, что не мало ценных идей можно почерпнуть у Ильи Пригожина², в концепции синергетики, в философии нестабильности...» (Sarab'yanov, 1998, 12). Поэтому В. Г. Лисовский, ссылаясь на книгу Д. В. Сарабьянова как на авторитетнейший аргумент в защиту «стиля модерн», не учел того, что за десятилетие взгляды автора этой книги пережили процесс, как пишет о нем Г. И. Ревзин, «ухода от пройденных искусствознанием путей» (Revzin, 1998, 419), от того

² Пригожин И. Р. (1917-2005) — бельгийский физхимик, философ, лауреат Нобелевской премии (1977), создатель теории диссипативных структур — одного из направлений общего междисциплинарного движения, называемого в России вслед за немецким физиком Г. Хакеном синергетикой.

искусствоведения, которое «представляет собой маргиналию гуманитарного знания» (Revzin, 1998, 427).

REFERENCES

- Goryunov, V. & Tubli, M. (1992). К вопросу о классификации архитектурных направлений конца XIX – начала XX вв. (методологический аспект) [On the Classification of Architectural Trends late 19 – Early 20 Centuries. (methodological aspect)]. In T. Slavina (Ed.), *Архитектура Петербурга. Материалы исследования* [Architecture of Petersburg. Research Materials] (Part 1) (50-62). St. Petersburg: Ingriya. (in Russian).
- Goryunov, V. & Tubli, M. (2013). *Архитектура эпохи модерна* [Architecture of the Modern]. St. Petersburg: Palazzo. (in Russian).
- Kagan, M. (1997). *Эстетика как философская наука* [Aesthetics as a Philosophical Science]. Saint-Petersburg: Petropolis. (in Russian).
- Lebina, N. (2015). *Советская повседневность: нормы и аномалии* [Soviet Daily Life: Norms and Anomalies]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian).
- Lisovskii, V. (2014). Stil' modern: problemy identifikatsii i sistematizatsii naslediya [Modern: Problems of Identification and Systematization of Heritage]. In S. Levoshko (Ed.), *Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона* [Architecture of the Modern in the Baltic Sea Region] (9-15). St. Petersburg: Kolo. (in Russian).
- Mikishat'ev, M. (2008). Paradoksy "rannego klassitsizma" ili kur'ezy rokoko [Paradoxes of "Early Classicism" or Curiosities of Rococo]. In *Kur'ez v iskusstve i iskusstvo kur'eza* [Curiosity in Art and the Art of Curiosity]. Proceedings of the XIV Tsarskosel'skaya Conference (263-275). St. Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitaja. (in Russian).
- Nashchokina, M. (2000). Sud'ba mimoletnogo stilya (eshche raz o russkom moderne) [The Fate of a Fleeting Style (Once again about Russian Modern)]. In L. Kirikova (Ed.), *100 let peterburgskomu modernu* [100 Years of Petersburg Modern]. Proceedings to the scientific conference (25-43). St. Petersburg: Alt-Soft. (in Russian).
- Revzin, G. (1998). Sintez Sarab'yanova [Sarabyanov's Synthesis]. In D. Sarab'yanov, *Russkaya zhivopis'. Probuzhdenie pamyati* [Russian Painting. Memory Awakening]. Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
- Saparov, M. (1981). Ponimanie khudozhestvennogo proizvedeniya i terminologiya iskusstvoznaniya i literaturovedeniya [Understanding the Work of Art and the Terminology of Art History and Literary

- Criticism]. In A. Bushmin (Ed.), *Vzaimodeistvie nauk pri izuchenii literatury* [The Interaction of Sciences in the Study of Literature] (214-243). Leningrad: Nauka. (in Russian).
- Sarab'yanov, D. (1989). *Stil' modern* [The Modern]. Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
- Sarab'yanov, D. (1998). *Russkaya zhivopis'. Probuzhdenie pamyati* [Russian painting. Memory awakening]. Moscow: Iskusstvoznanie. (in Russian).
- Silyunas, V. (2000). *Stil' zhizni i stili iskusstva* [Lifestyle and Styles of Art]. St.Petersburg: Dmitriy Bulanin. (in Russian).
- Suvorova, I. (2012). *Sovremennaya estetika i predmet ee issledovaniya* [Modern Aesthetics and the Subject of Her Research]. In N. Golik (Ed.), *Al'manakh kafedry estetiki i filosofii kul'tury SPbGU* [Almanac of the Department of Aesthetics and Philosophy of Culture of St. Petersburg State University], 3 (344-346). St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGU. (in Russian).
- Turchin, V. (1977). *Sotsial'nye i esteticheskie protivorechiya stilya modern* [Social and Aesthetic Contradictions of the Modern]. *Vestnik Moskovskogo universiteta (Istoriya)* [Bulletin of Moscow University (History)], 6, 65-81. Moscow: Izdatel'stvo MGU. (in Russian).
- Turchin, V. (1993). *Po labirintam avangarda* [According to the Labyrinths of the Avant-garde]. Moscow: Izdatel'stvo MGU. (in Russian).
- Ustyugova, E. (2006). *Stil' i kul'tura: opyt postroeniya obshchei teorii stilya* [Style and Culture: the Experience of Building a General Theory of Style.]. St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGU. (in Russian).

ПРОБЛЕМА РУССКОГО АМПИРА. ОПЫТ КРИТИЧЕСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ

МИХАИЛ МИКИШАТЬЕВ

Микишатъев Михаил Николаевич – архитектор, историк архитектуры, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства филиала федерального государственного бюджетного учреждения «Центральный научно-исследовательский и проектный институт Министерства строительства Российской Федерации»

E-mail: mihnikmik@mail.ru

Русский ампир представлен как особое направление в развитии отечественного зодчества, противостоящее палладианскому классицизму и открывающее путь течениям новейшего времени. На материале историографического исследования сделана попытка выявить специфику объёмно-пространственных соотношений и принципов формообразования русского ампира. Историографический обзор обнаруживает противоречивые представления о предмете анализа и сложности его дефиниции. Тем не менее, автор предлагает свою позицию по существу этой проблемы.

Ключевые слова: Русский ампир, палладианство, классицизм, неоклассицизм, эклектизм, историзм, историография, формообразование, пространство, объём.

THE PROBLEM OF RUSSIAN EMPIRE. THE EXPERIENCE OF CRITICAL HISTORIOGRAPHY

Mihail Mikishat'ev

Architect, historian of architecture, senior researcher. Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation.

E-mail: mihnikmik@mail.ru

Russian Empire is presented as a special direction in the development of national architecture, which opposes Palladian neoclassicism of the 18th century and opens the way for the current of the Newest time. On the basis of historiographic research an attempt is made to reveal the specificity of the volume and spatial relations and principles of form creation of Russian Empire. The historiographical review reveals contradictory views on the subject of analysis and complexity of its definition. However, the author proposes his position about the essence of this problem.

Key words: Russian empire, palladianism, classicism, neoclassicism, eclecticism, historicism, historiography, form creation, space, volume.

*Посвящаю этот очерк светлой памяти В.С.Горюнова,
моего давнего друга и наставника.*

В искусствоведении послевоенных десятилетий XX века архитектура русского классицизма традиционно рассматривалась как целостное явление, охватывающее в своем развитии вторую половину XVIII – первую треть XIX столетия. При этом выделялись этапы его эволюции: «ранний классицизм» 1760–1770-х годов, «строгий», или «зрелый» – 1780–1790-х и «высокий», или «поздний классицизм» 1800–1830-х годов. Некоторое сомнение вызывает уже само по себе использование таких терминов, как «строгий» или «высокий», содержащих оценочный оттенок. Возникают вопросы: стремились ли мастера «раннего классицизма» достичь тех же результатов, что и зодчие классицизма «строгого», но еще не были готовы к достижению цели, или же их художественные принципы и творческие задачи все-таки были существенно иными? Является ли «поздний» классицизм более «возвышенным» благодаря своей патетике, чем стиль конца XVIII столетия, или их различия стали лишь внешним отражением смены идеологических ориентиров? Если же признать образный строй Эрмитажного театра или Александровского дворца не менее высоким, чем в архитектуре Томона и Захарова, в чем же сущностное отличие архитектуры Росси от творческого наследия Кваренги?

Вероятно, впервые в отечественном искусствоведении единое обозначение всех этих периодов развития русского зодчества термином «классицизм» было введено И. Э. Грабарем

в начале XX столетия (Grabar', 1909). До этого (да и долгое время после) они рассматривались как почти независимые стилевые направления («стиль Людовика XVI», «Ампир» и т. д.). Терминологическое объединение этапов художественной эволюции русской архитектуры второй половины XVIII — начала XIX века было продиктовано стремлением, с одной стороны, включить развитие русского искусства в единый контекст европейской культуры, а с другой — выявить специфику его развития, которую не раскрывали во всей полноте французские аналоги, — и это, несомненно, имело под собой реальную почву. Однако такое объединение содержало в себе опасную тенденцию нивелирования глубинных мировоззренческих различий и кардинальных изменений художественного языка архитектуры, разграничивавших эти этапы друг от друга.

Прежде всего следует остановиться на сущности такого явления, которым был классицизм, *par excellence*. Если говорить о европейском классицизме, прежде всего следовало бы развести понятия классицизма XVII века как одного из полюсов бинарной *барочно-классицистической художественной системы* (термин, предлагаемый автором этих строк, — М. М.) (Karlun, 1969, 11-17), и направление, называемое в европейском искусствознании «неоклассицизмом», которое исторически было отделено от «настоящего классицизма» периодами стиля регенства и рококо.

Архитектура классицизма. Теория и практика. Кризис классицизма

В. С. Горюнов в своих работах суммировал четыре основных теоретических положения, на которых базировалась архитектурная концепция европейского классицизма¹. Во-первых, это представление о *красоте* как объективном свойстве природы. При этом прекрасным в природе признавалось то, что устойчиво — неизменно, закономерно. Во-вторых, это *рационалистический* подход к творчеству, предполагающий необходимость «поверить гармонию» средствами разума. В

¹ Концепция В. С. Горюнова, надо полагать, относится к европейскому классицизму XVII века и лишь «отбрасывает тень» на неоклассицизм века XVIII. Автор настоящего очерка не склонен к обобщениям в духе некоего «тотального классицизма», проявившемся, в частности, в книге С. Даниэля (Daniel', 2003).

области архитектуры этими средствами были число и геометрические построения. В-третьих, это ориентация на *античное наследие* как на непреходящий идеал. Считалось, что мастера античности уже нашли законы красоты в архитектуре, и следует лишь извлекать эти законы, изучая их творения. Наконец, четвертым краеугольным камнем классицистической эстетики в области зодчества была *каноничность*. Как указывает исследователь, представление о незыблемости канонов и правил классицизма было тем не менее иллюзорным, поскольку «почти каждый из теоретиков классицизма давал *свой*, лучший по его мнению, их вариант» (Goryunov & Tubli, 1992, 20).

Несмотря на кажущиеся целостность и гармонию классицистической художественной системы, она уже в своем теоретическом основании была противоречива, что и демонстрирует анализ В. С. Горюнова. Особенно очевидна эта противоречивость стала во второй половине XVIII века, — в связи с археологическими находками памятников подлинной античности и углубленным их изучением, показавшими многообразие художественных форм, в которых античность себя проявляла. Обнаружились противоречия между каноничностью и историзмом, между историзмом и рационализмом направления. Попутно углублялось расхождение между естественным началом, привлекавшим особое внимание философов Просвещения и его «искусственным» претворением в нормативной эстетике классицизма. Эти признаки наметившегося кризиса затронули французский классицизм на исходе почти двухвекового периода его развития. Но именно в этот момент неоклассицизм делается интернациональным европейским стилем, повсеместно вытесняя архитектуру барокко и рококо.

Развитие классицизма в России осложнялось еще и его своеобразной «гетерогенностью». Большую роль в русской архитектуре XVIII–XIX веков играли мастера иностранного происхождения. Ведущие отечественные зодчие проходили обучение за границей. Валлен-Деламот, Ринальди, Камерон, Кваренги, Тома де Томон приносили в Россию различное понимание художественного языка классицизма, обусловленное не только разными временными рамками их становления как

профессионалов, но и отличиями национальных художественных школ. Это же относится и к природе творческих методов Кокоринова, Старова, Львова, Захарова, Стасова и Росси². Мы здесь не касаемся пока аспекта личной индивидуальности, темперамента и масштаба дарования.

Впрочем, всякий «большой стиль», несомненно, обладает определенным единством художественного языка. К классицизму это относится в максимальной степени. В рамках этого направления удалось выработать принципы целостности архитектурного организма, — то, что профессионалы называют «единством плана и фасада». В этом отношении классицизм представляет значительный шаг вперед в освоении классического наследия по сравнению с Возрождением. В архитектуре Ренессанса организм сооружения складывался в известной мере путем присоединения ячеек-компартиментов, в значительной степени сохраняя средневековые принципы построения формы.

Классицизм распространил постулированные практикой Ренессанса принципы регулярности, симметрии, пропорциональности как на внешний облик, так и на внутреннюю планировочную структуру здания, дополнив их соподчинением главного и второстепенного. Он объединил ордерную систему и устойчивые приемы внутренней планировки в единое целое. Для классицизма было характерно сложение четкой типологии зданий, он выработал приемы организации городских пространств на основе все тех же принципов симметрии, соподчиненности и геометрической строгости. Для творческого метода классицизма определяющим было оперирование *целостными* образами, идеальными представлениями о «типе» здания, которые конкретизировались в соответствии с реальными условиями и задачами (Goryunov & Tubli, 1992, 21).

Тем не менее и в России в самом начале XIX века происходит преобразование классицизма. Формируется направление, которое многие исследователи старой школы

² В данном очерке мы практически не затрагиваем проблему русского «раннего классицизма», который, по мнению автора этих строк, *классицизмом* не является. Это предмет отдельного дискурса.

именовали «русским ампиром» (Nekrasov, 1935), а И. Э. Грабарь назвал «Александровским классицизмом» (Grabar', 1909, 449-468). Главным свойством нового направления, которое бросается в глаза, было изменение отношения к городскому пространству. Если городской ландшафт второй половины XVIII века создавался на основе застройки городского каркаса, распланированного по классицистической схеме, с прямыми проспектами и площадями-курдонерами, — и использованием «штучных» зданий («типовых», пользуясь современной терминологией, или «индивидуальных»), то в XIX веке классицизм обретает способность создавать ансамбли.

Дома конца XVIII века зачастую оставались каждый — «вещью в себе». Они, если и не были отторгнуты от внешнего пространства, как ренессансные палаццо, то не всегда вступали в активное взаимодействие *между собой*. В этом классицизм 1780–1790-х годов оказывается вновь ближе к градостроительным концепциям барокко. Хотя уже в середине XVIII столетия, а особенно в 1760–1770-х годах в Петербурге был осуществлен переход от усадебного дома к дому-блоку, позволивший воплотить, наконец, в явь петровскую мечту о едином фасаде улиц столицы, даже в творчестве Дж. Кваренги нас еще поражает проступающая порой градостроительная «слепота», которая скорее всего не была индивидуальным дефектом творческой личности гениального зодчего. Общеизвестный пример — композиция Ассигнационного банка, эффектно обращенная к Садовой улице, но совершенно игнорирующая при этом ландшафт Екатерининского канала (только усилиями зодчих XIX века удалось как-то сгладить внесенный сюда диссонанс).

Подлинной трагедией Кваренги стала неудача, постигшая его при строительстве здания Биржи на стрелке Васильевского острова. Несомненно, что «случайное» положение относительно широкого неевского разлива с основных точек восприятий, которое заняло первоначально это здание³ (при всех его

³ Кваренгиевское здание Биржи было поставлено в расчете на восприятие со стороны императорской резиденции, с тем, чтобы «делать вид» Стрелке Васильевского острова из окон Зимнего дворца и Эрмитажа, что было в своё время отмечено А. В. Степановым.

формальных достоинств), а также характер его архитектуры, замкнуто-сосредоточенной в центрическом объеме, и оттого отторгнутой от омывающего его бескрайнего пространства, предопределили его горестную участь. Снос построенного Кваренги здания Биржи и начало осуществления проекта Ж. Тома де Томона стали вехой, отмечающей торжество победившего «ампира». Произошло это в 1803-1805 годах.

Градостроительная значимость созданного в последующие годы ансамбля стрелки Васильевского острова свидетельствует о наступлении нового этапа развития русского зодчества, проявившего себя в произведениях Захарова, Воронихина, Стасова и Росси, преобразовавших облик городского центра. Однако встает вопрос – какие именно внутренние качества, какие свойства предопределили способность русского ампира ответить на новый общественный заказ, связанный с ростом городов, вызванным экономическим развитием России, с успехами страны на международной арене⁴, не говоря уж о национальном подъеме в период отражения наполеоновской агрессии?

Некоторый свет на проблему проливает наблюдение А. В. Иконникова, касающееся внутренних предпосылок появления этого художественного направления, закладывавшихся в развитии русской культуры второй половины XVIII века. Исследователь считает, что романтизм, «широко и сильно выразивший себя в поэзии, повлиявший на живопись, наконец, ярко вспыхнувший в политической мысли декабристов, <...> до второй четверти XIX века не получил развернутого программного воплощения в русской архитектуре. Но разбуженное им сознание драматического несовпадения между идеалом и действительностью, между внутренним миром личности и условиями ее существования в последней четверти XVIII века определяло тональность образов архитектуры русского классицизма, ее нарастающую эмоциональную напряженность». Развитие шло, по мысли А. В. Иконникова, от

⁴ Арман де Коленкур свидетельствует, что Россия в первом десятилетии XIX века уже занимала «в мировых делах <...> первое место после Франции». Наполеон, по его словам, направляя Коленкура послом в Петербург, заявил: «Там вершатся дела всего мира» (Kolenkur, 1991, 3-6).

уравновешенной гармонии Кваренги к печальному лиризму Львова, возвышенной поэтике Воронихина и полному контрастов драматизму Тома де Томона и Захарова. «Романтическое ощущение свободы художественной воли побуждало к новациям, расширившим круг образов и словарь форм русского классицизма, в первые десятилетия XIX века пришедшего к особенно отчетливому своеобразию. Романтический максимализм его достиг вершины в том общем одушевлении, которое охватило Россию после победы над Наполеоном. Высоким пафосом отмечены работы мастеров позднего классицизма» – Росси, Стасова, Григорьева, Жиллярди («впрочем, – добавляет автор, – в них рядом с искренней взволнованностью уже появилась рассудочная риторичность») (Ikonnikov, 1990, 269-279).

Это глубокое наблюдение можно было бы дополнить еще одним аспектом. Возможно, исследователь не вполне прав, говоря о том, что романтические настроения не выражались в архитектуре конца XVIII века так откровенно, как в более «чистых» формах духовной культуры. Представляется, что романтическая концепция «двоемирия», утверждавшая разрыв мира мечты и мира реальности, о которой пишет А. В. Иконников, ссылаясь на В. С. Турчина (Ikonnikov, 1990, 269), реализовывалась в двух направлениях русского зодчества конца XVIII века. Ведь наряду с чисто классицистической линией, ориентировавшейся в своих исторических идеалах на нормативную античность или палладианские каноны, была очень сильна сентименталистская, «преромантическая» (Arkin & Kovalenskaya, 1961, 16) ветвь развития русской культуры, проявившая себя в зодчестве, – в «псевдоготике», «китайщине», других формах ориентализма, в создании живописных «руин», отвечавших эстетике «свободно» и «естественно» распланированного парка (Ikonnikov, 1990, 325).

С этой точки зрения показателен ансамбль царскосельской резиденции, где в центре нового пейзажного Екатерининского парка возвышался стройный ионический периптер Камерона, среди зелени были разбросаны классицистические павильоны и мостики – наряду с руинами, пирамидой и китайскими

беседками⁵, — а всё это зрелище окаймляли готическое Адмиралтейство, «индийский» Скотный двор и уж совсем фантастический городок «Запасного двора», с античной колонной в его центре.

Соглашаясь с А. В. Иконниковым в его идее о романтической «подпитке» эволюционирующего русского классицизма, можно предположить, что начало XIX века было отмечено моментом синтеза, в результате которого романтическая составляющая активно включается в выработку «большого стиля», наполняя классические по происхождению формы новым внутренним содержанием, придающим совсем иной смысл и структуре, и принципам формообразования ампира. Знаменательно в этом смысле утверждение Н. В. Гоголя, критически оценивавшего классицистическое направление в русской архитектуре: «В начале XIX столетия вдруг распространилась мысль об аттической простоте и <...>, как обыкновенно бывает, обратилась в моду <...>» (курсив наш — М. М.) (Gogol', 1959, 45). Оно свидетельствует, что современник видел в классицистической «унификации» произведений зодчества новое качество, отличавшее русскую архитектуру начала XIX века от предшествовавшего этапа ее развития.

Гораздо определеннее, чем А. В. Иконников, соотношение между классикой и романтикой в архитектуре конца XVIII — начала XIX века формулирует В. С. Горюнов. Он подчеркивает, что Романтизм, отвергая присущую эстетике Просвещения преимущественную ориентацию на античность, вместе с тем заимствовал и развил возрожденную в этой эстетике идею «органичности» (о чем мы говорили вначале). Развитие этой идеи в эстетике Романтизма проявилось, по мнению исследователя, в возникновении новых принципов взаимосвязи архитектурного сооружения с окружающей его средой. Горюнов отмечает, что Романтизм не порывает с античной традицией, хотя и отказывается от предпочтения античного искусства средневековому. Благодаря этому архитектурно-художественная система классицизма смогла продолжить свою эволюцию до

⁵ «Китайский городок» с одной стороны и «капризы» — с другой — формировали главный въезд в резиденцию со стороны Петербурга.

окончания периода Романтизма. Признавая двойственный характер архитектурной практики этого периода, когда официальные сооружения возводились в формах классицизма, а более частные оформлялись в духе средневековья, В. С. Горюнов указывает и на моменты синтеза традиций античности и средневековья в искусстве начала XIX века, в европейской архитектуре наиболее ярко проявившиеся в творчестве Шинкеля (Goryunov, 1990).

И всё-таки, в чем отличие художественного языка нового направления от неоклассицизма конца XVIII века, какие новые формальные свойства позволили русскому ампиру решать новые идеологические и функциональные задачи?

Русский ампир. Проблемы идентификации

Исследователи по-разному отвечали на эти вопросы. В первую очередь это зависело от позиции, занимаемой автором в дискуссионной проблеме, которую можно было бы обозначить: «Ампир или поздний классицизм?» Те, кто стремился подчеркнуть преемственный характер развития стиля, единство русского классицизма — от Фельтена до Монферрана, — указывали прежде всего на усиление монументальности, укрупнение масштаба, внимание к организации комплексных ансамблей соподчиненных и согласованных масс, объемов и форм.

Как уже было сказано, И. Э. Грабарь в своей дореволюционной «Истории русского искусства» отказался от использования термина «ампир» применительно к русской архитектуре, мотивируя этот отказ самобытным характером ее развития. Казалось бы, Грабарь как никто другой постоянно демонстрировал тесную связь русского классицизма с композиционными идеями французского зодчества, — однако и он, и его соавтор по соответствующему тому издания, И. А. Фомин, подчеркивали своеобразное преломление этих идей в русском зодчестве и несопоставимость исходных предпосылок и художественных результатов классицистической архитектуры этих двух стран. Несомненной очевидностью является генетическая связь русской архитектуры начала XIX века с художественными концепциями и композиционными

приемами французских неоклассицистов эпохи Просвещения, то есть второй половины XVIII века, в то время как многие тенденции архитектурного развития Франции времен наполеоновской Империи (в частности, стремление точного воспроизведения античных прототипов) как будто не находят прямых параллелей в России.

С этой точки зрения интересна концепция Н. И. Брунова, изложенная в изданном им в 1930-х годах «Альбоме архитектурных стилей» (Brunov, 1937). Для прояснения его позиции относительно развития русского классицизма важны некоторые принципы, лежащие в основе характеристик, которые он дает архитектуре французского неоклассицизма XVIII века и архитектуре ампира.

Во французской архитектуре второй половины XVIII века — наряду с чертами, отличающими ее от классицизма XVII столетия: интимностью наружных форм и внутренних пространств и господствующим значением стены (вследствие восприятия художественной концепции Палладио), — для Брунова важны были строгость симметричных построений и, в особенности, связанность целого за счет подчинения и соподчинения элементов композиции. Более того, он подчеркивал очень характерный для истинного классицизма, по его мнению, «органический характер всей архитектурной массы». Н. И. Брунов писал, что до конца XVIII века в архитектуре Европы сохраняется «барочная связь между отдельными частями здания» (Brunov, 1937, 70-73).

Исследователь проводил четкую грань между французской архитектурой конца XVIII и начала XIX века. Раздел «Архитектура ампира» открывает у него главу пятую: *Архитектура капиталистической Европы*. Знаменательно начало этого раздела: «Ампир — первый стиль архитектуры XIX в. — является в значительной степени продолжением классицизма XVIII в., хотя и *глубоко от него отличается*»⁶ (курсив наш —

⁶ Современные авторы связывают архитектуру «ампира», «позднего классицизма» с идеологией Романтизма. Существует даже термин «романтический классицизм», которым определяют стилевую характеристику этого направления. Любопытно, что в издании «Le Grand Atlas de l'Architecture Mondiale» (Paris, 1988), как и в других его версиях, это направление рассматривается в главе «Современная эпоха», причем

М. М.) (Brunov, 1937, 74). Тем не менее, очерчивая характерные особенности ампира, Н. И. Брунов выделяет лишь: 1) подлинную монументальность и большой пафос величия; 2) формальное новшество – выявление обнаженных стен, уменьшение значения ордеров и колоннад, воздействие на зрителя большими гладкими и нерасчлененными плоскостями; 3) большее, чем в классицизме XVIII века, стремление приблизиться к античности (примеры – церковь Сен-Мадлен в Париже, арка на площади Карусель), печать учености, лежащая на архитектурном творчестве, – в ущерб свободе в обращении с изучаемыми и заимствуемыми формами.

Можно прямо сказать, что эти качества не дают возможности противопоставить «ампир» классицизму XVIII века. Речь здесь может идти лишь об эволюции или даже скорее о деградации стиля (сухость, ученость). Что же касается применения больших нерасчлененных поверхностей, воздействия на зрителя целостными массами – эти черты палладианства, знакомые нам по архитектуре Кваренги и Старова, Камерона и Львова, отчетливо проявились уже в творчестве французских зодчих второй половины XVIII века (особенно в 1770–1780-х годах) – Леду, Булле, Шальгрена и др. (и даже столетием раньше – в построенных Ф. Блонделем воротах Сен Дени).

Однако в анализе конкретных памятников Н. И. Брунов отмечает важную особенность нового направления в архитектуре. По сравнению с неоклассицизмом XVIII века теряется органический характер архитектурных масс. Наружные формы получают строго геометрический характер, они распадаются на отдельные геометрически оформленные объемы. Пропадает органическая связь главного здания с второстепенными флигелями. Каждый наружный объем замыкается в себе как дом-блок. С точки зрения этого нового композиционного приема перерабатываются очень распространенные в то время композиции Палладио.

Эти суждения могут показаться спорными, – так, на

тракуется оно как одно из проявлений историцизма, связанных с «античной традицией».

первый взгляд, они входят в некоторое противоречие с тезисом об ансамблевости, являющимся общим местом в рассуждениях по поводу ампира. Впрочем, конкретный материал французской архитектуры времен империи Наполеона Бонапарта скорее подтверждает позицию Н. И. Брунова. В таком случае, быть может, специфические особенности русской архитектуры начала XIX века должны свидетельствовать о ее неслиянности с художественной практикой подлинного ампира? — И действительно, переходя к характеристике русского зодчества, Н. И. Брунов констатирует: «В России классицизм XVIII в. непосредственно переходит в Амбир, который держался в России несколько дольше, чем в Западной Европе и сохранял у нас больше черт, унаследованных у классицизма. Нередко даже трудно бывает отнести тот или иной памятник к одному из этих стилей» (Brunov, 1937, 70-73).

С этой точки зрения характерно, что захаровское Адмиралтейство Н. И. Брунов относит к произведениям русского классицизма, подчеркивая органический характер архитектурной массы — весь наружный объем здания, по его мнению, может быть уподоблен живому существу, которое протягивает свои руки-флигели к Неве (Brunov, 1937, 73). Оставляя в стороне неожиданный антропоморфизм этого уподобления, нельзя не возразить, что в архитектуре Адмиралтейства, — по сравнению с предшествующей практикой русского классицизма — поражает прежде всего четкость артикуляции в распределении объемов и масс, резкая отчлененность колоссальных плоскостей въездной башни и речных павильонов. По производимому ими впечатлению очевидного несоответствия привычным формальным стереотипам русского классицизма они могут быть сопоставлены лишь с позднейшими памятниками — Конным двором в Кузьминках (арх. Д. Жиллярди, 1820), домом усопших при больнице Марии Магдалины (арх. П. С. Плавов, кон. 1830-х годов), лютеранской церковью Петра и Павла (арх. А. П. Брюллов, 1832). Таким образом, кажется, что характеристики, даваемые ученым французскому стилю «амбир», как раз могут быть впрямую отнесены к захаровскому Адмиралтейству.

Довольно неожиданно характеризует Н. И. Брунов и творения Росси, который, по его мнению, завершает в своих произведениях развитие русского ампира. Типичные для ампира качества он находит, к примеру, в ансамбле Театральной улицы (ныне – ул. Зодчего Росси): «целое распадается на отдельные пластические фасады, мало увязанные друг с другом и только внешне сопоставимые». Мы пока оставим без комментариев это высказывание, – лишь учтем его в дальнейшем анализе.

Если Н. И. Брунов считал Адмиралтейство произведением русского классицизма, то А. И. Некрасов, также противопоставлявший классицизм и ампир как стилевые этапы развития русской архитектуры, описывал этот памятник в качестве яркого примера «русского ампира» (Nekrasov, 1935, 54-57). Важнейшим качеством произведения Захарова он считал «ритм в истолковании стен здания <...>, особенно в отличие активных членов здания (колонн и антаблементов) от пассивной и выглаженной до идеи абстрактной глади стены», которое подчеркивалось двухцветной раскраской. Этот ритм, по словам А. И. Некрасова, чрезвычайно важен не только с точки зрения «ансамбля в тесном смысле слова», но и как средство оформления зданием пространства вне его.

В отношении внешнего и внутреннего пространств здания, в отношении объёма к окружающему его пространству ученый видел коренные отличия между «классическими» стилями в архитектуре разных эпох. Жизнь народных масс в эпоху античности проходила преимущественно на улицах и площадях, что естественно и для других культур, развивавшихся в странах жаркого климата. Поэтому «ансамбль античности является живописным ансамблем открытых пространств». Иерархически-«ячеистая» структура феодального общества предопределила выработку к исходу средневековья «интерьерного» принципа организации не только жилых пространств, но и городского ландшафта. Эпоха Ренессанса дала этим структурным принципам новое художественное воплощение, но пространство притом осталось по преимуществу внутренним. От позднего Возрождения классицизм (в его палладианском изводе) воспринял понимание

пространства как ограниченного вместилища для монумента, осматриваемого извне и представляющего собой пластическое тело. В ампире же, по мысли Некрасова, «пространство есть среда, одинаково существующая и внутри и вне здания; между внутренним и внешним пространством нет разрыва, а всегда ясный переход и соприкосновение» (курсив наш – М. М.) (Nekrasov, 1935, 55-56).

Такой подход позволил А. И. Некрасову разъяснить и значение стены в архитектуре русского ампира. Стена здесь не только определяет границы архитектурного тела, – ее поверхность формирует пространственное «тело» улицы. Поэтому для зодчих становятся актуальной забота о ясности этой границы. Отсюда усиление роли гладкой поверхности стены или выявление равномерности ее структуры (застилающая рустовка). Этим, а не археологическими открытиями греческих памятников, объясняет в первую очередь А. И. Некрасов предпочтение, которое оказывает новое направление дорическому ордеру как одному из средств упрощения, монументализации архитектурных форм.

Пространственная концепция ампира, сформулированная в его работе, позволяет А. И. Некрасову дать, к примеру, содержательную интерпретацию архитектуры знаменитого вестибюля Адмиралтейства. Этот «вестибюль и одновременно двор» предстает инвертированным внешним пространством, чем и объясняется его кубовидный характер, рустованные аркады в нижнем ярусе, колоннады во втором, наконец, характер использования пластики, тождественный внешним приемам убранства здания. Прообраз такого подхода к решению интерьера мы видим еще в камероновском вестибюле Павловского дворца⁷. После Захарова аналогичные приемы оформления парадных лестниц и вестибюлей получили особое распространение. Наиболее эффектна композиция парадной лестницы Михайловского дворца у К. Росси. Несколько иными приемами добивается сходных результатов и один из последних русских классицистов, П. С. Плавов, воздвигая в лестничном пространстве Опекунского совета подобия триумфальных арок

⁷ Если только это не результат перестройки А. Н. Воронихина.

и ворот.

Думается, воспоминание о камероновском вестибюле Павловска явилось у нас не случайно. Еще И. Э. Грабарь отмечал удивительные провидения ампира у некоторых мастеров русского классицизма второй половины XVIII века, например, у Старова (Grabar', 1912, 340; 467). Эти явления глубоко закономерны. Они коренятся в истоках русского ампира. Солидаризируясь с Грабарем, А. И. Некрасов замечал, что показанное в архитектуре старовской колокольни в подмосковном Никольском (1774–1776) «ампирное» отношение к форме «является классическим и характерно как для античности, так и для Палладио» (Nekrasov, 1935, 26). Знаменательно также соображение, высказанное по поводу этого памятника Грабарем, писавшим, что недаром же Старов «долго сидел в Париже и не попусту скитался среди развалин Пестумских храмов. Ему грезились те же “поэмы в камне“, о которых мечтали в Париже Пейр, Гондуэн, Леду и его школа» (Grabar', 1912, 340). Оно возвращает нас к мысли, что русский ампир в своих чисто художественных проявлениях все же оказывается ближе к формальным идеям французских архитекторов эпохи Просвещения, чем к архитектуре Франции периода Директории и Империи.

В российском зодчестве начала XIX века и происходит синтез формальных приемов, почерпнутых у Леду и Булле, с тем новым ощущением взаимодействия пространств, о котором писал А. И. Некрасов, и которое более всего соотносится с известными «памятниками бумажной архитектуры», сохранными для нас гравированными альбомами конкурсных проектов на «Гран при» французской Академии, выполненных в 1780-х годах. Такой синтез двух совпадающих во времени, но противоположных по художественным принципам направлений французского зодчества конца XVIII века, имевших к тому же достаточно утопичный характер, наверное, только и мог быть осуществлен «на стороне», вне пределов породившей их Франции. Вероятно, И. Э. Грабарь первым написал о том, что только Россия, а именно Петербург при Александре Благословенном был *тем местом и тем временем*, где и когда могли реально осуществиться дерзкие замыслы этих

прожектёров (Grabar', 1912, 464-466). И если подходить к явлению русского «позднего классицизма» первой трети XIX века с этой точки зрения, то именно это явление, быть может, в большей мере имеет право именоваться ампиром, чем архитектура наполеоновской Франции, представленная, за редким исключением, сухим и робким эпигонством, несоизмеримым с масштабами проектных замыслов предреволюционной поры.

Не случайно анализ русского ампира в его непосредственном воплощении А. И. Некрасов начинал с творчества Ж. Ф. Тома де Томона. Этот яркий художник был носителем подлинного духа французского неоклассицизма. Связь его творческих устремлений с идеями К. Н. Леду подчеркивал новейший биограф зодчего — В. К. Шуйский (Shuiskii, 1981, 7). Казалось бы, при возведении ансамбля Биржи Томон использовал свойственный наполеоновскому ампиру прием прямого переноса античного оригинала в современные условия, — о чем как будто говорит факт воздвижения «греческого» периптера у гранитного берега северной реки. Однако, присмотревшись к зданию Биржи, мы обнаруживаем, что в разработке стены, с массивными обрамлениями проемов, в тяжеловесной рисовке тяг, в коренастых пропорциях колонн заключена такая архаическая мощь, которая скорее, действительно, вызывает в памяти сооружения города Шо, созданные Леду — этим пророком формального совершенства и чистоты brutальной формы.

Однако русскому ампиру были свойственны и другие стилистические краски. Своего рода архетипическим памятником в творчестве А. Н. Воронихина предстает в описании А. И. Некрасова дача Строганова на Черной речке (Nekrasov, 1935, 41-43)⁸. Обращая внимание на известное родство художественного приема, примененного в этом небольшом загородном сооружении, с архитектурой Камероновой галереи в

⁸ В последнее время Н. В. Мурашева переатрибуировала Ф. Демерцову ряд произведений, приписывавшихся Воронихину, в том числе и Дачу Строгановых на Черной речке (Murashova, 1997, 929-980). Тем не менее, оба архитектора находились в едином кругу общения, формируемом художественными пристрастиями их просвещенного патрона А. С. Строганова.

Царском Селе, ученый подчеркивал многозначительность «выбора зодчим авторитета». Действительно, в той мере, в какой творческая натура Камерона противостояла природе дарования Кваренги (при роднящем их палладианстве), — а может, в еще большей степени — можно противопоставить художественные манеры Воронихина и Томона, несмотря на опять же общие корни и большую степень родства. В какой-то трепетности, почти бесплотности архитектуры Строгановой дачи, как бы возникающей на фоне русского леса подобно видению нездешней гармонии, А. И. Некрасов находил первые признаки романтизма. Вспоминаются цитированные выше суждения А. В. Иконникова о романтической природе русского классицизма первой трети XIX века. Однако следует подчеркнуть, что романтичен и Томон, но в отличие от его романтизма — романтизма витальной мощи, у Воронихина на первый план выходит лирическая мягкость. Характерны глубокие расхождения двух зодчих в использовании ордера. Если Томон отдает безусловное предпочтение могучей и brutальной дорике, то у Воронихина доминирует коринфский, в крайнем случае — ионический ордер. В ранних произведениях зодчего бросаются в глаза увеличенные размеры интерколумний (дача Строганова, интерьеры Строгановского дворца⁹). В этом тоже усматривается родство с Камероном, — чей Вольер в Павловске заслуживает особого разговора, ибо в нем можно видеть одно из тех «предчувствий» «русского ампира», о которых писали Грабарь и Некрасов, — что вообще не редкость в творчестве Ч. Камерона¹⁰. Особой темой могла бы стать с этой точки зрения диалектика внешнего и внутреннего пространств в произведениях великого шотландца.

Уравновешенность и статичность как важные свойства русского ампира А. И. Некрасов отмечает в связи с воронихинским зданием Горного института. Грузный и приземистый двенадцатиколонный портик Горного он

⁹ Они также переприписаны Ф. Демерцову Н. В. Мурашовой (см. предыдущее прим.).

¹⁰ Нельзя забывать, что Камерон явился в Россию, как «посол» британского зодчества и прямой последователь братьев Адамов. Британская же культура Нового и новейшего времени опережала континентальную во многих своих проявлениях.

ассоциирует с *боковым фасадом* античного храма, который парадоксально увенчан колоссальным фронтоном. Этот прием вносит в архитектуру здания гротесковый момент, который конечно же «работает» на раскрытие образного аспекта функционального предназначения постройки. Однако следует отметить при этом и романтическое напряжение формы, усиленное по-барочному экспрессивными скульптурными группами в углах портика, столь далеко отходящими от пластического убранства Биржи и Адмиралтейства, еще исполненного классической гармонии (в каком-то смысле Воронихин здесь предвосхитил предельное напряжение восемнадцатиколонного портика старого музея в Берлине К. Ф. Шинкеля с экстатическими скульптурами А. Вольфа. — 1822–1828). Важно задаться вопросом: не является ли этот элемент неосознанного автором гротеска знаком *переходности*, столь отчетливо явленным в новейших течениях архитектуры «постмодернизма»?

Вообще характерно нарастание протяженности портиков в архитектуре русского ампира. Если Д. Кваренги мог обойтись шестью колоннами в курдонере Ассигнационного банка, и (учитывая разворот невской панорамы) восемью — на здании Академии Наук, то в портиках захаровского Адмиралтейства, как и у Воронихина на фасаде Горного института, — по 12 колонн. В контексте «колоннадизации» вполне закономерным для формирования нового стиля явлением можно считать строительство Казанского собора, число колонн на фасадах и в интерьере которого превышает две сотни. Тут важно всё — и воля заказчика (Grimm, 1963, 33; Nekrasov, 1935, 44)¹¹, которая поверх всех идеологических аллюзий отражала изменившееся ощущение формы, — и то, что строительство Казанского собора происходило в период формирования нового этапа отечественного зодчества. Таким образом, оно явилось как бы камертоном, задавшим патетическую ноту, вокруг которой складывалась гармония русского ампира.

¹¹ Надо сказать, что строительная деятельность императора Павла I, не чуждого архитектурному творчеству, и в целом имела оттенок «отката» если не напрямую к барокко, то к стилистике «раннего классицизма», что несомненно связано с общим романтическим настроением этого кратковременного и трагического царствования.

Не вдаваясь в детали композиции Казанского собора, обратимся к интерпретациям этого памятника, которые давали различные исследователи. Градация мнений велика. И. А. Фомин, полемизируя с критическими отзывами современников и потомков строительства храма, видевших в произведении А. Н. Воронихина лишь «жалкую копию» собора св. Петра, подчеркивал, что здесь, в отличие от римского памятника, «колоннады и собор составляют одно неразрывное целое, органически связанное: это — одно тело». По мнению Фомина, композиция собора только выиграла бы, если бы Воронихину удалось осуществить свой замысел полностью, окружив здание колоннадами с трех сторон (Fomin, 1912, 482-488). В справедливости исследователя убеждает анализ проектного плана собора. В основе планировочной схемы лежат ряды спаренных колонн, образующих подобия пилонов. Эти ряды, снаружи то прямолинейные, то изогнутые дугами, как бы проникают внутрь здания через многорядные портики и членят внутреннее удлиненное пространство храма и пересекающий его трансепт на три нефа (существенно, что ширина прохода под дугообразными колоннадами равна ширине бокового нефа). Таким образом происходит перетекание наружного и внутреннего пространств, углубляющее ощущение целостности архитектурного организма, которое возникает от непосредственного созерцания здания снаружи.

Фомину вторил и А. И. Некрасов, писавший: «Колоннады не примыкают к зданию, как у Бернини; наоборот, они из него вырастают, непосредственно переходя в портики. Создается впечатление целостной сквозной постройки, пронизанной светом и воздухом». Опуская пока следующий далее анализ композиции памятника, приведем вывод, сделанный ученым: «Дематериализация масс связывает внешнее пространство здания с его внутренним объемом, представляющим три корабля, пересеченные тремя же кораблями трансепта» (Nekrasov, 1935, 46-47). Таким образом, исходя из несколько иных посылок, А. И. Некрасов обнаруживал в композиции Казанского собора те же качества, которые были только отмечены нами.

Большую заслугу А. Н. Воронихина видел А. И. Некрасов во внимании, проявленном им к взаимодействию архитектуры

собора с окружающим городским пространством, с «топографией местности — расположением проспекта и вливавшихся в него улиц». Сравнивая в этом отношении Воронихина с Томоном, исследователь подчеркивает, что первый идет в освоении городской территории далее, нежели второй в своей Бирже. Томон строил «на пустом месте — на стрелке, омываемой водой, перед бесконечной перспективой, Воронихин же планировал в тесной связи со всем городом», вливая в архитектуру «расположенные вокруг площади и улицы. Пространство воронихинского храма нечувствительно переходит в пространство города и становится одним из его центров». Недаром площадь перед колоннадой Казанского собора сделалась впоследствии излюбленным местом политических митингов и демонстраций (Nekrasov, 1935, 44-46).

Говоря о стилевом характере архитектуры Казанского собора, А. И. Некрасов отмечал, что элементы планировки классицизма соединялись здесь с моментами наступающего ампира, а также с отзвуками барокко (последние, правда, трактуются им несколько упрощенно — как сочетание «прямых, косых и круглых линий»). «Но в здании нет в сущности ни одного из этих стилей» (Nekrasov, 1935, 46). Аналогичное суждение высказывал и не столь склонный к искусствоведческим спекуляциям, осторожный в оценках Г. Г. Гримм. Но его наблюдения глубже, они ближе подводят нас к пониманию исторического места памятника.

Г. Г. Гримм писал, что Воронихин уже по самой природе художественного замысла не мог, допустим, выделить центр здания четким абрисом портика на фоне обобщенных гладких поверхностей стен, как это делали мастера «строгого классицизма». Порттик фасада, обращенного к Невскому, как бы растворяется в криволинейных крыльях-колоннадах, «списывается» с ними, как говорят художники. Однако зодчий идет дальше: он и на западном фасаде смягчает переходы формы, прикрывая углы спаренными и строеными пилястрами, чья светотеневая графика, измельчённая каннелюрами, скрадывает переломы плоскостей. По словам Г. Г. Гримма, при сопоставлении архитектуры собора с памятниками русского классицизма конца XVIII века «создается

на первый взгляд впечатление большой близости собора если не к барокко, то во всяком случае к памятникам» русской архитектуры 1760–1770-х годов – времени перехода от барокко к классицизму. Однако такое впечатление, по мнению исследователя, является обманчивым. Существенное отличие Казанского собора от произведений барокко и переходного периода он видел в том, «что у Воронихина, как у подлинного мастера развитого классицизма, решающим элементом и масштабом композиции является ордер», системе которого подчинены «вся группировка масс, всё членение поверхности фасадов и интерьеров» (Grimm, 1963, 55-56).

Вместе с тем, по словам Г. Г. Гримма, «Воронихина в его исканиях большого монументального стиля не удовлетворяет лаконичная и суровая простота и четкость строгого классицизма. Он пытается привнесением известных барочных приемов придать своим произведениям большую силу и выразительность. В этом отношении он стоит первым в ряду мастеров, знаменовавших новый этап в развитии классицизма. За ним уже пойдут в ближайшие годы Томон и Захаров. Их общими усилиями оформляется новый этап стиля – поздний классицизм» (Grimm, 1963, 56)¹².

Совсем иную интерпретацию получает эта архитектура у современных исследователей, изучающих теоретические аспекты развития русского зодчества XIX века. Так, Е. И. Кириченко характеризует композицию Казанского собора как наглядный пример *расхождения «внешнего» и «внутреннего»* в русском классицизме начала XIX века. Для неё это – «пример “внешнего” понимания парадного ансамбля». По ее мнению, тело собора и колоннада перед его северным фасадом – «равноправно, самостоятельно и независимо друг от друга существующие части». Е. И. Кириченко считает, что по отношению к колоннаде и сам собор, и его форма, и даже размещение его в пространстве во многом случайны (Kirichenko,

¹² Не следует забывать, что Г. Г. Гримм работал в ту пору, когда термин «ампир» был уже под строжайшим запретом. С конца 1930-х годов по искусствознанию, в не меньшей степени, чем по языкознанию, биологии и кибернетике прошёл тяжёлый каток сталинских идеологических репрессий. Похоже, что в этой гнетущей атмосфере именно Гримм выдвинул спасительную концепцию «трёх классицизмов» в русском искусстве — «раннего, строгого и позднего».

1982, 22). Эти суждения разительно расходятся с вышеприведенными мнениями прежних исследователей классицизма начала XIX века. Особенно удивляет заявление, что здание собора «плавает» в пространстве, в то время как его размещение строго детерминировано не только связывающей его с Невским проспектом колоннадой, но и направлением Казанской улицы, куда обращена западная паперть собора и где была позднее организована Воронихиным площадь со знаменитой полукруглой чугунной оградой.

Впрочем, тезис о расхождении внешних образных решений, тесно увязанных с широко понимаемыми градостроительными задачами, и приемов организации внутреннего пространства, направленных на удовлетворение потребностей «обыденной жизни» (какое расхождение якобы является характеристической чертой архитектуры русского классицизма первой трети XIX столетия), стал весьма популярен в литературе последних десятилетий прошлого века, как уже было показано выше. Этот тезис очень удобен тем, что открывает весьма наглядную, как представляется многим, линию преемственного развития от «позднего классицизма» к эклектизму. Скрытый распад эстетики классицизма, о котором пишет В. С. Горюнов (Goryunov & Tubli, 1992, 20-29), раскрывается в «отслоении» внешнего от внутреннего в архитектуре «позднего классицизма». А далее остается как будто сделать один шаг к переходу на метод проектирования фасадов и интерьеров, следуя «разумному выбору». Этой концепции нельзя отказать в логике и, наверное, можно признать, что такого рода процессы действительно имели место в архитектуре интересующего нас времени.

Историческое место русского ампира

Однако на самом деле проблема была куда сложнее. Что касается соотношения внешнего и внутреннего пространств, выше было приведено немало суждений влиятельнейших историков архитектуры, указывавших на то, что именно установление их органической взаимосвязи и взаимоподчинённости явилось одним из основополагающих

достижений русского ампира, кардинально отличающих его от предшествовавшего палладианского классицизма конца XVIII века. Весьма наглядно это проявилось в творчестве К. И. Росси, что было в своё время убедительно показано на примере композиции его садовых павильонов (Mikishat'ev, 1994), однако сказалось и в таких монументальных его произведениях, как, к примеру, Михайловский дворец в Петербурге.

В своё время И. В. Эрн применительно к европейской архитектуре охарактеризовала основные принципы, отличающие художественную доктрину начала XIX века от канонов западноевропейского неоклассицизма XVIII столетия. Это — «отход от “иерархического” распределения объемов и деталей, от центрирования композиции, возрастающая роль боковых ризалитов здания, равнозначность его центральной части», а по существу — перенос акцентов с оси симметрии на периферийные части композиции. Исследовательница отмечала, что эти «композиционные приемы и формы <в дальнейшем> укореняются в эклектической архитектуре XIX века» (Karlun, 1969, 189). Эти принципы для русского ампира можно было бы дополнить благоговением перед горизонталью и неприятием треугольных фронтонов, нарушающих небесную горизонталь, в качестве окончательного завершения сооружения. Излюбленными стали аттики — горизонтальные или, по необходимости — ступенчатые и трапецеидальные. В крайнем случае, фронтон накладывался на аттик.

Тут, по-видимому, сказывалось новое понимание правды формы. Вспомним цитировавшиеся слова Н. В. Гоголя: «В начале XIX столетия вдруг распространилась мысль об аттической простоте». Многие осознали, что фронтон должен оформлять торцовую стену чердачного пространства здания, перекрытого двускатной кровлей, что негоже прислонять фронтон к продольной стене, где в нём нет никакой нужды, как это ничтоже сумняшеся делали Д. Кваренги и другие мастера его времени¹³. В предельно саркастической форме высказался по

¹³ Здесь нет места для рассмотрения генезиса этого феномена классицизма. Но истоки превращения фронтона в бессмысленную деталь украшения здания надо искать в творчестве Палладио, который на фасадах своих венецианских церквей

этому поводу британский архитектор Ч. К. Кокрелл, один из основоположников английского историзма: «Если мы приделываем ломоть античного греческого храма к амбару — под девизом “широта да простота”, — то тут уж ничего более абсурдного и быть не может» (cited in Glikin, 2010, 35). Замечательно, что уже А. Д. Захаров, который применил в архитектуре Адмиралтейства могучие портики под фронтонами, придал им смысл торцовых завершений корпусов, перпендикулярных продольным, что подчеркнуто их сильным выдвиганием вперёд. А двускатные кровли, которыми они перекрыты, возвышаясь над карнизами продольных зданий, явственно уходят куда-то в глубину двора!

Охарактеризованные И. В. Эрн принципы позволяют ответить на вопрос, почему именно ампиризм породил величественные градостроительные ансамбли, к чему оказался почти неспособен палладианский классицизм. Исчезло понимание здания как «вещи в себе». Каждый дом стремился стать воплощением квартала, улицы, площади: ведь центр его теперь не выделялся, акценты были перенесены на углы. Горизонталь не казалась унылой, она могла обегать огромные поверхности, связывать большие расстояния. Пространства не отчуждались зодчими, как *воплощение пустоты*, они стали основным предметом их творчества. Если говорить о Петербурге, примерами могут быть сооружения В. П. Стасова (чего стоит хотя бы дом Котомина на Невском проспекте), Л. Руска, но венцом всего стали ансамбли, возведённые по проектам К. Росси. В Москве, конечно, наибольший эффект произвели творения О. Бове, к сожалению, не сохранённые благодарными потомками...

Проблема правды и простоты архитектуры занимала в начале XIX века многих. Значимую роль в «разборке конструкции» классицистического единства сыграл французский педагог и теоретик архитектуры Ж. Н. Л. Дюран,

продемонстрировал фронтоны именно в таком качестве, доведя возможности его декоративного применения до абсурда.

проповедовавший принцип «целесообразности и экономии»¹⁴. Естественно, что эта проблема не могла не волновать и отечественных зодчих на рубеже 1830-х годов. Чувство неудовлетворённости классицистическими догматами не могло быть снято никакими «расслоениями внешнего и внутреннего». Нужно было искать новые пути. И в отечественной архитектуре наметились направления, по которым зодчие отправились в непознанные дали, где им открывались возможности свободного творчества на основе «умного выбора». Двери же им отворил ампи́р.

И. А. Фомин ещё в начале XX века правильно обозначил три пути становления нового художественного явления — эклектизма. Представители одного из них, — прежде всего П. С. Плавов, а также П. Жако и многочисленные мастера бидермейера пытаются переконструировать элементы и формальные модели классицизма и ампира, создавая своеобразную художественную систему. Значение этой системы в том, что она в течение всего XIX века как узкое течение сохранялась в академической традиции, подпитывая *рационалистическую линию* эклектизма, и в конечном итоге породила всплеск ретроспективизма в начале XX столетия.

Другое направление, которое предопределил О. Монферран и подхватили его ученики и последователи, придает *стилизации* статус основополагающего творческого метода, опирающегося вместе с тем на *структурализм* объемно-пространственного построения формы. На первом плане здесь, вслед за самим Монферраном — А. Штакеншнейдер, а за ним и весь круг специалистов по «необарокко», «неоготике», «неоренессансу», «русскому стилю» и «стилю Людовика XVI» (Punin, 2009, 39-109). Это направление определяло магистральный путь эклектизма, вплоть до конца XIX столетия, пока не привело его к саморазрушению.

Наконец, по третьему пути пошел А. П. Брюллов. Он искал совершенно новый способ организации архитектурной формы, основываясь на методологии Ж. Н. Л. Дюрана. Это направление,

¹⁴ «Здание уже должно быть прекрасным, — писал Дюран, — если оно отвечает своему назначению, удобно, безукоризненно гигиенично и построено с наименьшими затратами, прочно и долговечно» (cited in Andreeva, 2002, 28-29).

явилось ранним этапом формирования представлений о «рациональной архитектуре», которое затем стало частью антиэkleктического движения в русском зодчестве и в научной мысли второй половины XIX века.

Как бы то ни было, архитектура эпохи ампира занимает в развитии русского зодчества особое положение. Она как бы сфокусировала в себе те противоречия, которые привели к распаду классицистической системы и вместе с тем, отменив догматы ортодоксального классицизма, открыла перспективы дальнейшего преобразования художественного языка архитектуры, принципов соотношения структуры и формы, которые надолго определили характер русского зодчества XIX века. Вместе с тем, в эту эпоху ещё только назревали черты «переходности».

На первый взгляд, удивительно, что в кратчайшие сроки и всего на тридцать лет, возникло целостное, мощное и необычайно продуктивное явление *русского ампира*, породившее множество шедевров. Но если рассмотреть это явление в широком историческом контексте, то мы обнаружим, что в истории русского зодчества такие ситуации не только не единичны, а скорее типичны. Достаточно вспомнить модерн, который внезапно вспыхнул и расцвёл всего на пару десятилетий, «зависнув» над пропастью катаклизмов XX века. А если заглянуть в более давнюю историю, — сколь ярок был всплеск русского зодчества конца XVII века, предвосхитившего наступление времени петровских реформ! Цивилизация Киевской Руси породила на краю своей гибели удивительную архитектуру Владимиро-Суздальской земли, Чернигова и Смоленска...

В ряду «завершающих» периодов великих эпох, подчинённых онтологическим законам развития всего сущего (вспомним «осень Средневековья») русский ампир предстаёт одним из ярчайших и прекраснейших примеров, «золотым веком» отечественного зодчества.

REFERENCES

- Andreeva, V. (2002). *Garal'd Bosse* [Harald Bosse]. St. Petersburg: Beloe i Chernoe. (in Russian).
- Arkin, D. & Kovalenskaya, N. (1961). Vvedenie [Introduction]. In V. Lazarev & T. Alekseeva (Eds.), *Istoriya rusckogo iskusstva* [Russian History of Art] (Vol. 6) (5-38). Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. (in Russian).
- Brunov, N. (1937). *Al'bom arkhitekturnykh stilei* [Album of Architectural Styles]. Moscow: Izogiz. (in Russian).
- Daniel', S. (2003). *Evropeiskii klassitsizm* [European Classicism]. St. Petersburg: Azbuka-klassika. (in Russian).
- Ern, I. (1969). Arkhitektura vremeni frantsuzskoi burzhuaznoi revolyutsii i imperii. Konets XVIII – pervaya tret' XIX veka [Architecture of the Time of the French Bourgeois Revolution and Empire. The End of the 18th – the First Third of the 19th Century]. In A. Bunin (Ed.), *Vseobshchaya istoriya arkhi-tektury* [World's History of Architecture] (Vol. 7) (186-205). Moscow: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu. (in Russian).
- Fomin, I. (1912). Andrei Nikiforovich Voronikhin [Andrey Nikiforovich Voronikhin]. In I. Grabar', *Istoriya rusckogo iskusstva* [The History of Russian Art] (Vol. 3) (479-490). Moscow: Izdanie I. Knebel'. (in Russian).
- Glikin, A. (2010). *Klassicheskii Peterburg i tvorchestvo Karlo Rossi v kontekste so-vremennogo traditsionalizma* [Classical Petersburg and the Work of Carlo Rossi in the Context of Modern Traditionalism]. (Unpublished doctoral dissertation). Saint-Petersburg State University, St. Petersburg. (in Russian).
- Gogol', N. (1959). Ob arkhitekture nyneshnego vremeni [On the Architecture of the Present Time]. In N. Gogol', *Sobranie sochinenii* [Collected Works] (Vol. 6), (40-61). Moscow: GIKhL. (in Russian).
- Goryunov, V. (1990). *Klassitsizm i romantizm v arkhitekture kontsa XVIII nachala XIX vv.: K probleme vzaimodeistviya* (teziy doklada na konferentsii VNIITAG) [Classicism and Romanticism in the Architecture of the End of the 18th and Early 19th Centuries: Toward the Problem of Interaction Abstract on the conference. Manuscript]. (in Russian).
- Goryunov, V. & Tubli, M. (1992). *Arkhitektura epokhi moderna: Kontseptsii. Napravle-niya. Mastera* [Architecture of the Art Nouveau: Concepts. Directions. Masters]. St. Petersburg: STROIIZDAT. (in Russian).
- Grabar', I. (1910). *Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian Art] (Vol.

- 1). Moscow: Izdanie I. Knebel'. (in Russian).
- Grabar', I. (1912). *Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian Art] (Vol. 3). Moscow: Izdanie I. Knebel'. (in Russian).
- Grimm, G. (1963). *Arkhitektor Voronikhin* [Voronikhin: An Architect]. Leningrad & Moscow: Gosstroizdat. (in Russian).
- Ikonnikov, A. (1990). *Tysyacha let russkoi arkhitektury: Razvitie traditsii* [Thousand Years of Russian Architecture: Developing Traditions]. Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
- Kaplun, A. (1969). Vvedenie [Introduction]. In A. Bunin (Ed.), *Vseobshchaya istoriya arkhitektury* [World's History of Architecture] (Vol. 7) (7-47). Moscow: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu. (in Russian).
- Kirichenko, E. (1982). *Russkaya arkhitektura 1830-1910 godov* [Russian Architecture in 1830-1910s]. Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
- Kolenkur, A. de. (1991). *Memuary: Pokhod Napoleona v Rossiyu* [Memoirs: Napoleon's Campaign to Russia]. Smolensk: Smyadyn'. (in Russian).
- Mikishat'ev, M. (1994). Pavil'ony Rossii (K probleme tvorcheskogo metoda zodchego pozdnego klassitsizma) [Pavilions of Russia (To the Problem of the Creative Method of the Architect of Late Classicism)]. In N. Smolina (Ed.), *Arkhitektura mira* [Architecture of the World], 3. Proceedings of the Conference "Zapad-vostok: Antichnaya traditsiya v arkhitekture" ["West-east: Ancient tradition in Architecture"] (95-103). Moscow: VNIITAG & MARKhI. (in Russian).
- Murashova, N. (1997). *Fedor Demertsov* [Fedor Demertsov]. In V. Isachenko (Ed.), *Zodchie Sankt-Peterburga: XVIII vek* [Architects of St. Petersburg: XVIII Century] (Vol. 1) (929-980). St. Petersburg: Lenizdat. (in Russian).
- Nekrasov, A. (1936). *Russkii ampir* [Russian Empire]. Moscow: IZOGIZ. (in Russian).
- Punin, A. (2009). *Arkhitektura Peterburga serediny i vtoroi poloviny XIX veka* [The architecture of Petersburg in the Middle and Second Half of the 19 Century] (Vol. 1). St. Petersburg: Kniga. (in Russian).
- Shuiskii, V. (1981). *Toma de Tomon* [Toma de Thomon]. Leningrad: Lenizdat. (in Russian).

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В СОВРЕМЕННОЙ УРБАНИСТИКЕ

ЕЛЕНА УСТЮГОВА

Елена Николаевна Устюгова – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета.

Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: elena.ust@gmail.com

В статье анализируется содержание антропологического поворота в современной урбанистике, пришедшего на смену господствовавшим в XIX-первой половине XX веков рационалистских, универсалистских, модернистских идей. Представлены концепции сторонников антропологического подхода к архитектуре: Г. Башляра, Ю. Палласмаа, П. Слотердайка, В. Бюхли, С. Лишаева. Раскрываются основополагающие проблемы антропологии архитектуры и города: гармонизация идеи города с чувством города; гармонизация тела, разума, чувства. В качестве главных сфер пребывания человека в городской среде обозначены: дом (жилище) и городское пространство. Отмечается, что в современных исследованиях акцент делается на значимости контекстов, в которые вписана архитектура, и их взаимосвязей, в зависимости от чего заново переформулируются и тело человека, и его внутренние состояния. В связи с этим основное внимание сосредоточено не на презентации, а на активном действии архитектурных форм. Рассмотрены основные характеристики и принципы постмодернистского формирования города и их антропологические, социальные и культурные последствия, к которым относятся: нарушение границ между человеком и механизмом, природой и культурой, дематериализация человеческой субъективности. Такой город становится предвестником децентрализации социума и десубъективизации человека. Ставится вопрос о предпосылках формирования типа чувствования, предполагающего глубину индивидуального восприятия, творческую вовлеченность и соотнесенность чувства со смыслами. Делается вывод о значимости антропологической переориентации урбанистики для определения перспектив будущего развития городов.

Ключевые слова: Урбанистика, чувственность, телесность, человек, материальность, эстетика, город, архитектура, дом, пространство, творчество.

ANTHROPOLOGICAL TURN IN CONTEMPORARY URBANISTICS

Elena Ustiugova

D.Sc. in Philosophy, Professor

Department of Culture Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics.

St.Petersburg State University, Russia.

E-mail: elena.ust@gmail.com

This article analyzes content of anthropological in contemporary urbanistics, which replaces rationalistic, universalistic and modernistic ideas, dominating in XIXth and first half of 20th century. Concepts of anthropological approach to architecture are presented: G. Bachelard, J. Pallasmaa, P. Sloterdijk, V. Buchli, S. Lishaev. Underlying problems of architectural and city anthropology are presented: harmonization between idea of the city and feel of the city; harmonization of body, mind and feeling. Major spheres of human existence in urban environment are defined as: home and urban space. It is also remarked, that in contemporary studies the accent is made on importance of contexts, which include architecture, and also on their interactions. According to this, human body and it's internal state are reformulated. So the main attention is concentrated not on presentation, but on active action of architectural forms. Main characteristics and principles of postmodern city formation are reviewed, along with their anthropological, social and cultural consequences, which include: border breach between human and machine, nature and culture, dematerialization of human subjectivity. Such city becomes a precursor to socium decentralization and desubjectification of human. The question of preconditions to forming type of sensuality is posed. This question presupposes depth of individual perception, creative involvedness and correlation of feeling with meanings. Conclusion is made about importance of anthropological reorientation of urbanistics in order to determine future development of cities.

Key words: Urbanistics, sensuality, corporality, human, materiality, aesthetics, city, architecture, home, space, creativity.

В настоящее время наблюдается процесс постепенной смены господствовавших более столетия рационалистической, универсалистской и модернистской урбанистических парадигм. В начале XX века появился глобальный проект создания унифицированного идеального городского пространства. Борьба с иррациональной природой за умный совершенный

город по принципам абсолютной разумности, прозрачности и контролируемости городского пространства — таково было желание и Ле Корбюзье, и архитекторов Баухауса, и конструктивистов. Кризис такого концепта города проявляется в частности в нарушении экологического, психологического, биологического, культурного балансов жизни человека в городе, в результате чего человек оказывается функцией обезличенной и де-индивидуализированной цивилизации. В таком архитектурном пространстве происходит постепенная атрофия антропологической и экзистенциальной составляющей человеческой жизни, утрачиваются этический и эстетический каналы связи человека и среды его жизнедеятельности. Следствием этого оказывается отчуждение человека от города, который все меньше воспринимается как *свое* пространство, как *свой* дом. Нарастает разрыв между *чувством города* и *идеями города* как доминирующей градообразующей основы жизни людей.

На рубеже XX-XXI веков самочувствие и самоощущение человека в городской среде начинает осмысливаться как проблема, стоящая перед современной урбанистикой, одним из существенных аспектов которой становится антропология городского пространства. Главная мотивация формирования городской среды по новым принципам — это культивирование ощущения *пребывания в доме* и как в жилище, и как в городе. Новый шаг в этом направлении — ориентация на сферу чувства: формирования чувства равновесия с природой, чувства экологического комфорта, гармонизации чувственных, рефлексивных, духовных потребностей и способностей человека, то есть формирование предпосылок такого типа чувствования, которое обеспечивает полноту творческой вовлеченности и глубины индивидуального восприятия.

По мнению многих современных архитекторов, размышляющих о стратегиях будущего градостроительства, источник новой культуры находится внутри людей. По мысли финского архитектора и теоретика искусства Юханни Палласмаа, одного из ярких сторонников концепции «очеловеченного» города, новая эра развития архитектуры городов будет связана прежде всего с ее переориентацией навстречу человеку: «Архитектура не возникает из

рациональности, строительных задач, эстетических устремлений или жажды славы и самоутверждения. Если архитектура позиционирует себя как сфера услуг или пространство экспериментов над формой, она теряет диалогическую связь с историей и традицией, теряет свою мифопоэтическую основу, связь с художественным процессом, следовательно, она перестает репрезентировать смыслы самоопределения человека в мире историческом, культурном, природном. Архитектура, как и поэзия, рождается из глубочайшего экзистенциального опыта» (Pallasmaa, 2010).

В книге «Мыслящая рука: архитектура и экзистенциальная мудрость бытия» (Pallasmaa, 2013) Ю. Палласмаа предложил принципы, на которых может строиться такая архитектура. Он подверг критике модернистскую концепцию гегемонии визуальности, в ориентации на которую архитектура впадает в анархию приемов и эстетических упражнений, а человек, находящийся в таком пространстве, превращается в стороннего наблюдателя. Он называет такую архитектуру «архитектурой мечты», то есть выдумывания небывалого. В ее создании ведущую роль играют компьютерные технологии, теоретическое проектирование. А чувства и тело человека, попадающего в такое пространство, оказываются объектом манипуляции и эксплуатации со стороны коммерческого мира, отчужденного от естественного и целостного процесса человеческой жизни и работы.

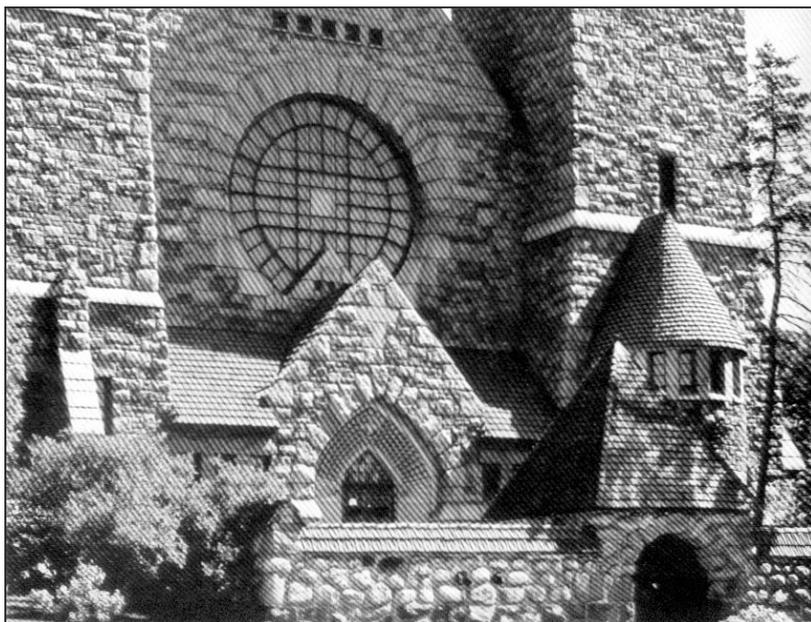
Ю. Палласмаа считает, что на смену такой практике должна придти «архитектура реальности», формирующая материальный и физический мир как рукотворную среду жизни человека. Она должна защитить биокультурную и психофизическую неповторимость человеческой организации, построенной на тесном взаимодействии тела и разума. На этой основе базируется экзистенциальное ощущение человеком себя в мире, дающее простор сопереживанию и воображению. Обеспечение полной физической и интеллектуальной вовлеченности человека должно, по его мнению, стать основой архитектурного мышления и проектирования, вырастая из экзистенциального опыта, а не из правил и теоретических или компьютерных построений.

По мысли Ю. Палласмаа, корни архитектурного мышления лежат в биологическом и культурном прошлом, которое является почвой, генетическим и мифологическим кодом архитектуры. Задача архитектуры – выразить в зримых образах наше соприкосновение с миром. Только тогда архитектура сможет сделать из космического пространства мир обитания человека, создать образ защищенности, чувство дома. Каким образом можно достигнуть такой цели? Ю. Палласмаа исходит из того, что основа нашего экзистенциального знания заложена в чувственной и телесной природе нашей жизни. Для того, чтобы деятельность архитектора ей соответствовала, необходимо восстановить глубинную связь глаза, руки, мозга, подсознания, мастерства, практики. По его мнению, архитектурное мышление должно быть не столько визуально, сколько осязательно. Визуальность уплощает объемность воображения, склоняет к пассивному просмотру бестелесными автором и зрителем. Осязательность, или ощупывание – основа всех ощущений, она подчеркивает роль руки в мироощущении. Осязание лежит в подсознании зрения, хранит память прикосновения, стимулирует ассоциативные связи при формировании чувственного образа и дает физическое ощущение реальности. В традиционных культурах телесная память превалировала над мозговой памятью. Но и позднее связь дома с телесностью человека была столь велика, что их было трудно разделить: «поскольку как тело, так и дом формируют основу глубоко личной, интимной повседневной среды и часто служат аналогами друг друга, то иногда может казаться непонятным, что для чего служит метафорой – дом для тела или тело для дома» (as cited in Vyukhli, 2017, 111).

Палласмаа с болью констатирует, что современный архитектор утопает в бумагах и документации, пребывая скорее в виртуальном мире компьютерного проектирования, нежели в физической реальности своего будущего создания. Между тем, он подчеркивает, что рука биомеханически связана с телом, а также с мозгом и речью. В ее движении закодирована эмоциональность и непосредственность жеста. Поэтому язык руки является естественным самовыражением человека. Движение руки – форма невербального сознания, которое

ощущает неясные импульсы и «втягивает» их в пространство. Эта трансформация осуществляется через мастерство, связанное с ощущением материала. Мастер опирается на опыт ремесла, рукотворности действия.

Палласмаа считает, что архитектор должен быть вовлечен в процесс строительства, как мастер, работающий с материалом. Нужно вернуть профессию на путь более глубокой связи между проектированием и строительством, между интеллектуальным творчеством и физическим осуществлением проекта. Он приводит в пример созданный архитектором Ларсом Сонка собор в Тампере, сложенный из необработанных каменных блоков так тщательно, «словно каждый камень был выбран и уложен на свое единственно возможное место мастером в порыве творческого вдохновения». Известно, что архитектор лично присутствовал при возведении фасада, сверяя свой замысел с реальным впечатлением рождающегося образа, внося по ходу уточнения, чтобы добиться максимально живой фактуры фасада. (Рис.1)



Ларс Сонка. Собор в Тампере (Финляндия)

Овладение ремеслом — результат практики, повторения,

мышечного подражания, а не наблюдения. Повышение мастерства архитектора происходит путем восстановления единой психофизической цепи: глаз — рука — мозг — подсознание — воображение, в результате чего создается новый объект, а не его репрезентация. Таким образом, архитектура становится художественным языком очеловечивания пространства. Этот язык поэтизирует утилитарную, техническую, рациональную сторону жизни, возвышая ее до уровня философской метафоры.

В результате приведенных рассуждений Ю. Палласмаа формулирует свое понимание архитектурного проектирования как экзистенциального поиска на основе профессионализма и жизненного опыта, с участием разума и тела, глаза и руки, творческой индивидуальности, человеческой мудрости и мастерства автора.

Предложенный Ю. Палласмаа подход представляется важным вкладом в создание новых концепций архитектурного творчества, необходимых для формирования образа современного города. Эти концепции направлены на антропологический переход от индустриального, потребительского, утопического, презентативного города брендов и формально-эстетических экспериментов к городу — миру человека, дому человека.

Такой подход требует новой политики развития городов, нового понимания задач архитектуры, опирающейся на целостную концепцию человека в мире. В ней главным становится развитие не за счет расширения утилитарного пространства, а за счет планирования устойчивой равновесной системы окружающей среды (человек-природа-архитектура). По мнению американского культуролога Чарльза Лэндри, именно *устойчивость* развития оказывается наиболее ценным качеством современных концепций города, поскольку она вбирает в себя такие различные аспекты жизни города как психология людей, их ценности и убеждения, образ жизни и этос как «инструмент восстановления внутренней связанности целого, интеграции интересов разных групп, который помогает сформировать общую идентичность и цель, объединяющую общество» (Lendri, 2011, 102) и связывает концепт видения и практического

действия. В основе модели культурной устойчивости заложена метафора *организма* как баланса взаимозависимости и взаимодействия отдельных частей в рамках устойчивой целостности, как новая метафора современного урбанизма. Эта модель «...резко контрастирует с модернистской метафорой города как *машины*, и это заставляет делать акцент на здоровье, благополучии, людях, жизненном опыте самих городов, а не на инфраструктуре, зданиях и территории» (Lendri, 102).

Главной мотивацией такого планирования окружающей среды становится забота об обеспечении чувства *пребывания дома* в повседневной среде. Возможности для этого открываются, во-первых, на пути стимулирования развития сферы человеческой чувственности: формирования чувства равновесия с природой (чувственных впечатлений пространства, воды, растений, климата), гармонизации *идеи города* с *чувством города*. Сторонники энвайроментальной эстетики полагают, что в восприятии города участвует весь спектр чувственной рецепции человека, не только визуальной, но и аудической и тактильной, иными словами, переживание чувственных качеств в их непосредственной данности и разнообразии.

Осуществление таких целей предполагает антропологическую ориентацию городской политики на оживление чувственной, эмоционально-смысловой вовлеченности человека в сферу городской среды с тем, чтобы она воспринималась им как его дом. Но что значит Дом? Это, как писал Гастон Башляр в книге «Поэтика пространства» (Bashlyar, 2014), – с одной стороны, – место укрытия, защиты от внешних угроз, а другой стороны, – место пребывания, покоя, расслабления, снятия напряжения целеустремленности, необходимости. То есть это выход из внешней зависимости от социума ради самооценности витальности, частной жизни. Такова одна из трактовок задач антропологизации городского пространства.

Но реальная практика пространственной революции в городах XX века, по мнению П. Слотердайка, шла как раз в негативном направлении изменения способа существования современного человека в городе как *пребывания в доме*. Современное зодчество разложило дом как дополнение к

природе и лишило город такого атома его жизни как жилище человека. Если прежде город организовывал мир вокруг себя, то теперь он превратился в сеть потоков и излучений, что уничтожило не пространство как таковое, а человеческое чувство пространства. Теперь место человеческого пребывания в городе и в окружающем мире обеспечивается посредством жилых машин, климатического дизайна так называемого *умного дома*. В современности местопребывание человека — это «сегмент актуализированной атмосферы, узел получивших пристанище отношений, ниша для собственных возможностей, местопребывание перед выходом в мир труда и переживаний, регенеративная зона, гарант субъективной ночи» (Sloterdaik, 2010, 677).

На первый взгляд, как будто бы, задача обеспечения жилища как укрытия от внешнего мира решена. Но оказывается, что *чувство дома* не может быть достигнуто исключительно таким образом, поскольку смысл дома не укладывается в рамки комфорта. Превращение города в экзистенциальный мир человека означает, что человек воспринимает город и как прочувствованный, и как осмысленный мир. Но в современном городе понятие отрыва от родной почвы нередко выдвигается как требование. В отличие от традиционного образа оседлой жизни жилище теперь не сакральный и вечный, а привычный способ местопребывания людей, который подчинен среде, и больше не является ценностно-символическим пространством (*Родиной*). Утратив чувство *дома* как своего личного пространства, человек начинает относиться к жилищу просто как к интерьеру, как к самостоятельно избираемой микросреде. Согласно такой трактовке антропологии города, усилия урбанистов направлены на обеспечение человеку чувства комфорта, а при планировании городского пространства — на расширение зон досуга, служащих средством эмоциональной разрядки. В основе такого подхода заложено представление о человеке как абстрактном *антропосе*, а не как о субъекте, пребывающем в определенном смысловом историко-культурном контексте, который влияет на способность человеческого мировосприятия, акцентируя то, *что* и *как* видит человек в окружающем мире.

В XIX веке существовала концепция «*психического единства человечества*», согласно которой все люди во времени и пространстве обладают общими чертами, меняются только уровни технического прогресса. Исходя из таких унифицирующих принципов, мыслители-утописты начала XX века считали, что возможно объединение всех народов мира в некий вид упорядоченной общности. Но в современной социальной философии общество трактуется прежде всего как коммуникативное, а следовательно, языковое сообщество. В таком контексте пространственность — это место коммуникации знаками, сфера разграничений и наложений языковых сред. Пространству, представленному вместе с языком и в языке, свойственна тенденция к *гипервизуализации*. Здесь налицо противоречие с тезисом Ю. Палласмаа, который считал, что чрезмерная визуализация сдерживает объемность воображения, поощряет пассивность бестелесного зрительского восприятия. Между тем, в современных исследованиях, как отмечает в своем обзоре литературы по антропологии архитектуры английский культуролог Виктор Бюхли, акцент делается именно на значимости контекстов, в которые вписана архитектура, и их взаимосвязей, поэтому ее значения изменчивы, а тело человека и его внутренние состояния в зависимости от них каждый раз по-новому переформулируются (Byukhli, 2017, 9). Таким образом, для осмысления урбанистики встает проблема совмещения телесно-чувственной материи новой архитектуры с визуально-знаковой образностью историко-культурного пространства города. И здесь важно понимать, что дело не только в восприятии архитектуры отдельных зданий, но и в том, что исторически меняются принципы восприятия пространства города.

С. А. Лишаев в книге «Эстетика пространства» (Lishaev, 2015) отмечает, что начиная с эпохи Просвещения и романтической революции в культуре, когда стало ослабевать внимание к совершенству и законченности формы вещей, в фокусе восприятия человека оказываются изменчивость посюсторонней жизни, подвижность и волнующая переходность ее форм (Lishaev, 2015, 15). Переход от модерна к постмодерну ознаменован вытеснением представления о «человеке-ставящем-

цели-и-достигающем-желаемого» представлением о «человеке-в-бес-конечном-движении» от закрепощения, подавления. Человек постмодерна получает удовлетворение от самого процесса становления иным, от смены позиций, ролей и мест, от тех переживаний, которые возникают при переходе от привычного к непривычному, особенному, иному. Его восприимчивость к процессуальности, к метаморфозам и перемещениям обостряется. В наши дни, отмечает С. Лишаев, чувствительность человека ориентирована на возможность (или невозможность) пребывания (в каком-либо месте) или движения (в том или ином направлении).

Согласно постмодернистской концепции *ситуационизма*, сама система средств формирования пространства современного города, таких, как зрелищность, игра поверхностей и игровых пространств удовольствия и жизни и т. п., спланирована так, чтобы расшатывать функциональную логику традиционного городского планирования и систему авторитетов и брендов, присущих рациональному капиталистическому городу. С одной стороны, в эстетическом опыте восприятия такого типа городского пространства переживается возможность созерцателя присутствовать, то есть качество восприятия человека меняется – с визуального созерцания на актуальное пребывание (Lishaev, 2015, 40-42). Кроме того, в архитектурном пространстве постмодернизма, с его излюбленными приемами цитирования, стилизации и реконтекстуализации, акцентируются переключки различия и несхожести, что способствует расширению и развитию представления о *психическом единстве человечества*, раздвигающем границы универсального. Но с другой стороны, энтузиазм урбанистики, направленный только на расширение сенсорного мира человека, несет в себе и новые опасности, угрожающие человеку. Происходящая в современном городе разновекторная трансформация человеческой сенсорики приводит к нарушению устойчивых оснований самоопределения человека в пространстве окружающей среды, а в целом – к его идентификационной дезориентации (Lishaev, 2015, 145-147), следовательно, становится средством формирования новой обезличенной субъективности.

Исследователи отмечают, что если раньше архитектуру

трактовали как «окаменевшую метафору», то сейчас наблюдается переход к метафоре палимсеста, согласно которой основное внимание теперь сосредоточено на том, что архитектурные формы *делают*, а не что они *представляют*. Речь, по-видимому, идет о том, что в понятии архитектуры как «окаменевшей метафоры» как бы замораживаются прошлые смыслы, а палимсест будто бы преодолевает статичность архитектурной формы и придает ей динамику преобразования, связанного с новыми смысловыми контекстами, что включает человека в актуальное взаимодействие с архитектурной формой. Но принцип палимсеста сам по себе нельзя трактовать как безусловно положительный фактор оживления реакции воспринимающего на изменения в современной городской среде.



Прага. Шоковая реплика современной архитектуры в классическом городе

Эта проблема особенно остро стоит в так называемых исторических городах, в которых решаются вопросы совмещения в одном пространстве старых зданий-историко-культурных памятников и новых суперсовременных

архитектурных проектов. Но встает вопрос: насколько органичным оказывается такое соседство, и в погоне за возникновением новых визуальных коннотаций не ведет ли оно не к оживлению диалога, а, наоборот, к его разрушению, поскольку обострение диссонансов часто порождает травматический опыт восприятия, который негативно сказывается на самочувствии человека в такой среде. (Рис.2)

Вместе с тем сегодня актуальным направлением в трансформации сложившейся городской среды является и часто весьма успешное преобразование некоторых прошлых архитектурных сооружений (заводов, фабрик, даже тюрем), утративших свои прежние функции, в новые объекты, получающие современное назначение. Такое обновление может способствовать преодолению депрессивности восприятия старых объектов и их включению в новый жизненный цикл, связанный с новыми возможностями антропологической вовлеченности. (Рис. 3, 4)



Москва Реновация Винзавода в современное Артпространство



Преобразование интерьера тюрьмы в современный отель. Австрия

Таким образом, если и можно признать в целом позитивное значение так называемого антропологического поворота в современной урбанистике, сам по себе этот факт еще не является панацеей от негативных черт надчеловечного мегаполиса. Все дело в том, как трактуется само антропологическое содержание. Так, например, немало угроз человеку несет в себе тенденция формирования глобализованного пространства, реализуемая при создании различных многофункциональных офисов, построенных по принципу механистического понимания человеческого тела с точки зрения универсальной эффективности и комфорта. Здания внешне устойчивые как бы «разжижаются» динамикой коммуникативных компьютерных операций и становятся дестабилизированными и неоднозначными. Вследствие взаимодействия разнообразных материальных и нематериальных, человеческих и нечеловеческих сущностей возникает новая среда космополитичных сенсорных миров, а

«сами города являются крайне космополитичными сочленениями таких разнообразных сенсорных миров и их разнообразных возможностей» (Byukhli, 2017, 170-175). В результате нарушаются границы между человеком и механизмом, природой и культурой, человеческая субъективность дематериализуется, становится бестелесной, а это имеет уже не только антропологические, но и социальные последствия, поскольку в такой среде люди теряют способность формировать общие задачи и цели. Такой город становится предвестником децентрализации социума и десубъективизации человека.

Антропологический анализ тенденций современной урбанистики выявляет новые аспекты осмысления взаимодействия между людьми, материальной культурой, обществом и архитектурой. Речь идет не только о возвращении человеку всей полноты его чувственного восприятия, но и о том, что глубина и разнообразие чувственных связей человека с жизненной средой стимулирует его воображение, питает многообразие ассоциативных образов, а также раскрывает культурно-смысловые контексты его сознания. Дематериализация и деиндивидуализация субъекта приводят к уплощению и даже к атрофии творческих способностей эстетического сознания личности, к оскудению ее художественных запросов.

Архитектура является особой сферой, интегрирующей образное и функциональное отношение человека к миру. Городское пространство — это среда, дающая целый комплекс ощущений, идущий от сознания присутствия человека в природном, социальном, культурном, материальном и идеальном мирах, связанных между собой разными контекстами восприятия, поэтому важно понимать, что так называемое *чувство дома* — не очерчивается рамками частного жилища, как места защиты и покоя, так как весь город тоже можно рассматривать как дом, локус человеческого существования, в котором внутренние и внешние границы взаимопроницаемы. Городская жизнь людей — это важная часть социума, концентрация социальной энергии, которую невозможно, да и не нужно переводить в частную сферу. Человек в городе

ощущает свою вовлеченность в сферу активной общественной деятельности — производственной, политической, коммуникативной. Он стремится проявлять свои эмоции и устремления, не только в индивидуальных, но и в коллективных формах (митингах, шествиях, акциях, художественных событиях).

Кроме того, культурно-историческое пространство города, его архитектурный текст направляют сознание и чувства человека к сфере надиндивидуальных смыслов, к осознанию себя частью большого культурно-исторического целого. В нем заложен потенциал смыслов, во многом скрытых от непосредственного восприятия и расшифровки. Но он создает интенцию сознания к ценностно-смысловому объему, превышающему мир индивидуальной чувственности человека, то есть напоминает человеку, что он больше, чем набор его материальных и социальных потребностей, что он принадлежит не только наличной реальности, но и какому-то метафизическому пространству высших смыслов.

Если городская политика игнорирует эту составляющую экзистенциального мира человека, то она способствует сужению его личности, формированию ее несвободы по отношению к внешнему миру. Социологические опросы дают печальные результаты: у современного человека сокращается «ценностный объем личности» и объем постматериальных потребностей. То есть наблюдается тенденция к омассовлению общества, а значит росту возможностей управления и манипулирования людьми со стороны заинтересованной в этом власти, будь то власть политическая, коммерческая или какая-либо другая.

Антропологическая ориентация современной урбанистики не может ограничиваться решением проблем интенсификации чувственных впечатлений, повышения комфортности пребывания человека в жизненной среде, но должна стремиться к объемному системному пониманию содержания антропологизма, гармонизируя телесные, чувственные, коммуникативные и духовные потребности человека. Таким образом, антропологический поворот в урбанистике ставит проблему ответственности и архитектурного сообщества, и теоретиков и практиков урбанистики перед будущим развитием

человека и общества и указывает направление поисков их оптимального соотношения в перспективе дальнейшего развития.

REFERENCES

- Bashlyar, G. (2014). *Poetika prostranstva* [Poetics of Space]. Moscow: Ad Marginem. (in Russian).
- Byukhli, V. (2017). *Antropologiya arkhitektury* [Anthropology of Architecture]. Khar'kov: Gumanitarnyi Tsent. (in Russian).
- Lishaev, S. (2015). *Estetika prostranstva* [Aesthetics of Space]. St. Petersburg: Aleteiya. (in Russian).
- Pallasmaa, Yu. (2013). *Myslyashchaya ruka: arkhitektura i ekzistentsial'naya mudrost' bytiya* [A Thinking Hand: Architecture and the Existential Wisdom of Being]. Moscow: Klassika-XXI. (in Russian).
- Pallasmaa, Yu. (2010). Estetika i ekzistentsial'noe prostranstvo: dialektika iskusstva i arkhitektury [Aesthetics and Existential Space: the Dialectic of Art and Architecture]. *Proekt Baltiya* [The Baltic Project], 3, 18-24. (in Russian).
- Sloterdaik, P. (2010). *Sfery. Plyural'naya sferologiya* [Spheres. Plural Spherology] (Vol. 3). St. Petersburg: Nauka. (in Russian).

PRAXIS

МАЛЕНЬКИЙ КОММЕНТАРИЙ
К ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЙ АНАЛИТИКЕ
ЭРИКА РОМЕРА*

НИНА САВЧЕНКОВА

Савченкова Нина Михайловна — доктор философских наук, доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.

E-mail: ninasavchenkova@mail.ru

A SMALL COMMENTARY ON THE TRANSCENDENTAL
ANALYTICS OF ERIC ROMER

Nina Savchenkova

D.Sc. in Philosophy, docent of department of interdisciplinary research and practice in the field of arts, faculty of liberal arts and sciences, St.Petersburg state university

E-mail: ninasavchenkova@mail.ru

Кинематограф — один из наиболее совершенных инструментов, подражающих жизни и производящих в нас впечатление ее живой и неповторимой конкретности. Однако это лишь впечатление, и необходимо оно, возможно, для того, чтобы окутать фильм мантией подобия, в складках которой может быть надежно укрыта гораздо более интимная, высоко абстрактная и предельно собственная связь кино и жизни. Связь, которая обнажает природу и призвание кинематографического

* Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФИ №17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта»

образа — быть той фактичностью, что, расплавляя существующие формы, стремится к себе как к мысли, претерпевает этот род становления.

Фильм Эрика Ромера «Колено Клер» и есть такой омонимический прецедент. Производя на нас впечатление теплого человеческого мира, где обитают симпатичные люди, совместно живущие, испытывающие чувства друг к другу, беседующие и гуляющие, фильм этот, предъясняя себя в качестве некоей вселенной общения, открывает и другую перспективу, обнаруживает интенцию гораздо более страстную, строгую и, как это ни странно, неопределенную; таким образом, что контраст высоко конкретизированного контекста, где интенция эта рождается, и самой интенции, достигшей чистоты, гарантирует накал фильмического события.

Итак, речь идет о швейцарском побережье, где проводят лето люди, чье детство проходило в этих местах, люди, странствующие по миру, но то и дело встречающиеся на различных перекрестках, влюбляющиеся, расстающиеся, но снова встречающиеся, потому что мир — один, и опыт этих встреч постепенно формирует доброжелательную мудрость их совместного существования. Ромер подчеркивает их переплетенность и взаимосвязанность, каждый из персонажей отвечает формуле «друг моей подруги»: детскую подругу Жерома, конечно, знает, владелица дома на берегу, подруга писательницы Авроры, знает, за кого она вышла замуж, так что у героя всегда есть возможность реплики «я знал, что она изменяет мне с ним». Ромер подчеркивает тесноту этого человеческого мира, однако в визуальном измерении фильма дело обстоит совершенно иначе, и там люди — скорее, космические тела, перемещающиеся по своим орбитам. Любимый способ Ромера, каким он изолирует свои визуальные объекты, — это цвет. Герои, подобны космонавтам: абсолютно одинаковые пуговицы и детали одежды, различающиеся цветом, напоминают скафандры. Они замкнуты в свой собственный цвет. Лора — в красный, Клер — в голубой. Жером и Аврора обладают большими степенями свободы, и таким образом мы можем различить в них не только персонажей, но и авторов этой вселенной. События фильма целиком определяются разговором

Авроры (писательницы) и Жерома (либерального либертена, ее персонажа и бывшего возлюбленного). Разговор этот, разумеется, о любви или, точнее, о желании как средоточии субъективности. Жером собирается жениться, делает окончательный выбор, выбирает самого себя, и предметом обсуждения становится вопрос о том, какого себя он выбирает. Соединяясь с женщиной, с которой давно знаком, он задается вопросом, выбирает ли он постоянство и самоощущение самого себя, или же основание этого выбора несет в себе проблему. Кроме того, этот выбор предполагает и вполне традиционный вопрос о свободе, о том, что это значит, быть свободным с Другим, возможно ли вновь и вновь свободно желать его, или долг здесь неизбежен.

Герои Ромера размышляют об этом в кантовской перспективе. Для них здесь не обойтись без решения вопроса об априорности и опыте. Писательница Аврора говорит: я лишь наблюдаю и описываю жизнь, мне нужно чтобы что-то произошло, — однако условия задачи она формулирует сама. Она сообщает Жерому: я пишу одну вещь, в которой взрослый мужчина наблюдает за тем, как юные девушки играют в теннис, мяч залетает к нему в сад, это повторяется несколько раз, и вдруг он понимает, что с ним что-то происходит... И продолжает: у моей подруги есть юная дочь, Лора, очень живая и привлекательная, она сейчас на каникулах и скучает. Что, если в доме в этот момент появится умный и интересный гость? Жером отвечает со всей определенностью: мне это неинтересно, юная девочка — слишком слабый противник, очевидная жертва, и, кроме того, я не хочу быть твоим подопытным кроликом. На протяжении всего фильма Ромер строго верифицирует последовательность событий подвижными рефлексивными горизонтами: замыслом Авроры, регулярными отчетами о происходящем. Случайность совершающегося и его предопределенность в мысли, либо рефлексивное отражение в ней же, находятся в постоянной связи и взаимодействии.

Итак, Аврора задает условия возможного опыта, и Жером начинает двигаться по сценарию. Зритель же с наслаждением следит за *естественностью* этого движения, разумеется, чутко реагируя на возникающие отклонения. А они возникают,

затрагивая прежде всего самую тонкую дистинкцию добровольности и долга в сознании Жерома. Дело в том, что когда юная Лора в момент, определенный сценарием, появляется на сцене, отвечая всем характеристикам своего персонажа, обнаруживается лишь одно сущностное несовпадение с ролью — она слишком живая. Красный цвет Ромера, чистая эротическая интенсивность, линия воротника, подвижность ключиц, нежность подключичных ямок, готовность к присутствию и к приключению, природа которого ею тоже ясно осознается, — все это выводит на сцену саму жизнь, на призыв которой Жером не может не ответить. Аврора может быть довольна: Жером вовлечен в игру, которая дарит наслаждение всем участникам, при этом он не утрачивает способности наблюдать за самим собой, и получает не только удовольствие от общения с Лорой, но и от наблюдения за игрой своих способностей, и в еще большей степени — от своей самотождественности. Лора активно провоцирует, Жером наслаждается провокацией. Кульминация эротического приключения — совместное путешествие на гору, где логическим развитием игры, как видит ее Жером, становится поцелуй. Лора ищет эротического переживания, Жером дарит его ей. Он целует Лору. Однако здесь происходит нечто странное. Поцелуй не тот. Лора вырывается и убегает. Дальнейшая прогулка проходит совершенно в другой интонации. Движение каждого из них, восхождение по спирали внутреннего опыта вдруг остановлено. Парадоксально, что эта остановка происходит именно тогда, когда уже очевидно — герои и в самом деле близки друг другу, их ценности и стиль соотносимы, они прекрасные собеседники. Условия для дальнейшего продвижения, изобретения отношений — наилучшие. Но — вернувшись к Авроре, Жером не без разочарования скажет: не о чем рассказывать. Лора, воплощавшая присутствие, жизнь, эротизм, страстный интерес, уйдет с авансцены.

На следующий день Жером вновь приедет к дому своих друзей, навстречу ему встанет высокая светловолосая девушка с любезным, но безразличным взглядом. Клер, о которой говорили его друзья и без которой сложилась вся эта

рефлексивно-эротическая атмосфера праздника и взаимного интереса, вернулась домой. Клер старше Лоры, у нее есть парень, ее эротизм носит совсем иной, «овнешненный», легитимный характер. Она «замкнута» в голубой цвет, позволяющий ей не рваться из своих границ, но спокойно в них пребывать. Кроме того, в сценарии Авроры как будто отсутствует соответствующий поворот сюжета, и Жером по инерции бродит вокруг дома, по саду, где Клер и Жиль, забравшись на дерево, собирают едва поспевающую черешню.

Здесь и происходит случайное столкновение взгляда Жерома с коленом Клер. Столкновение остранинное, — это отнюдь не эротическое узнавание, не любопытство, не возбуждение. Жером натывается на это колено, как напарываются на гвоздь. Правда, он, казалось бы, не испытывает боли (не забудем, перед нами человек, защищенный многообразными символическими складками, который чуть позже скажет о себе: я-то не чувствую). Перед ним — неизвестный объект, который его останавливает, но неизвестно, в силу чего. Он не может оторвать взгляда, но не понимает, почему. Психоаналитик, наверное, сказал бы, что колено здесь — *объект а*, что-то, что запускает машину желания, но, похоже, что дело обстоит гораздо сложнее. Дело в том, что Жером не желает и не будет желать Клер. Однако с ним в этот момент, несомненно, что-то происходит. Ромер подчеркивает значимость этого эпизода скрещением траекторий. Лора видит и то, что видит Жером, и его взгляд. Лора, понимающая в эротической игре, более чем кто-либо, способная понять и принять эротическую состязательность, вдруг мрачнеет и уходит.

В следующем разговоре с Авророй Жером пытается выразить настигший его род трудностей, которые уже очевидно не являются технологическими. Он запинается в разговоре, все чаще завершая паузой свое «ты знаешь», и на вопрос Авроры «что?» отвечает «да нет, ничего». Он сетует на то, что сценарий больше не ведет его, отмечает, что его забавляет, что теперь не автор (Аврора), но он (персонаж) кует эту историю. Более того, он ощущает, что между ним самим и его персонажем, складываются все более сложные отношения. И что если

аутентичный Жером ничего не чувствует, то с Жеромом-персонажем дело обстоит иначе. Его чрезвычайно тревожит, что он не видит тех путей, какими автор (Аврора) может догадаться о мысли, возникающей в сознании ее персонажа, догадаться — в смысле схватить ее во всей ее странности. Жером хочет сказать, что то, что с ним происходит, уже не является делом воображения. Дайджест его монолога выглядит примерно так. «Клер — это идея. Я интересуюсь ею. Она смущает меня, меня смущает ее внешность (подчеркнем, речь идет о внешности, как способе быть). Она вызывает у меня стойкое, но бесцельное желание. Чистое желание, сам факт которого меня смущает. Мне нужно что-то вроде права на нее, права, порожденного силой моего желания». В этом монологе неоднократно повторяется «смущение» и Жером подчеркивает: «я не хочу ее, если бы она сама бросилась ко мне в объятия, я бы ее оттолкнул». Мы видим, что логика желания как стремления обращена, перевернута; герой пассивирован, и его проблема теперь состоит в поиске правильного действия, жеста, который единственно может быть разрешением видящейся Жерому неразрешимой ситуации чистого желания. Элементы этой ситуации — само чистое желание, обнаружение «предельно волнующей точки» и правильный жест. Теоретическая сборка этой конструкции — рефлексивный сценарий события прикосновения, которое может быть лишь живым и которое обрушивает грозовой горизонт желания, предоставляя последнему возможность быть в своем собственном праве. Говоря о колене, ставшем «магнитным полюсом» его желания, Жером уходит из человеческого мира мудрой доброжелательности и добрососедства, из мира общительности, в мир эпический, где все одиноки, где сближения не опосредуются улыбкой или словом, а значит всегда являются героическими, где один жест решает судьбу народов, и где ясность сознания и аффект не противоречат друг другу. Другое дело, что этот уход не так уж и заметен, поскольку пейзаж все тот же, люди все те же, и листочки календаря по-прежнему сменяют друг друга.

Однако с этого момента движение героя целиком определяется Клер. Сложность состоит в том, что, в отличие от

стратегии соблазнения оно не может быть целеполагающим. При том, что Жером менее, чем когда-либо, может сказать, чего он хочет, цель все же есть, и даже слишком точная, но путь к ней неясен, не может быть предвиден и предопределен. Потому Жером расслабленно и, вместе с тем, сосредоточенно, движется туда, где акт чистой воли, который он, по его признанию, впервые совершает, совершается именно потому, что это «надо было сделать».

Пережидая грозу в беседке, Жером рассказывает Клер о том, что Жиль изменяет ей с их общей подружкой. Всматриваясь в эту сцену, мы видим отчетливое раздвоение говорящего Жерома, поддерживающего психологическую линию повествования, линию отношений и общения, и Жерома, напряженно следящего за расположением объектов, геометрией пространства, их собственными движениями, отслеживающего верность естественного жеста: взять ящик, подойти к Клер, сесть рядом.

Смущенный, довольный, расстроенный, — скажет он о себе Авроре, описывая то «противонастроение», из которого ему удастся взойти к пережитому им наслаждению. Колено было острое, напряженное, гладкое, хрупкое. Коснуться его было самым странным поступком и вместе с тем самым простым. Хаос этих свойств, рассыпающий так прекрасно собранный и организованный мир, — восстанавливает в сознании Жерома переживание остановленного времени. Для фильма Ромера — это своего рода критическая точка. Прикосновение задано им как условие опыта; это чувственное событие, имеющее теоретический смысл; встреча с ним в поле видимого крайне опасна. Тем не менее, Ромер позволяет Жерому род властной ласки, повторяющуюся колыбель движения, — но рассекает ее пейзажным кадром затихающей грозы, берега, воды, с тем, чтобы потом снова вернуться к дрящемуся прикосновению, сосредоточенному лишь в самом себе.

В очередной беседе с Авророй Жером заботливо восстанавливает драгоценные детали пережитого события, спрашивая свою слушательницу: ну, что ты скажешь? Аврора отвечает примерно следующее: рассказ этот столь прекрасен, что если бы я владела стенографией, я бы его непременно

записала. Но поскольку точное повторение, единственно уместное в этом случае невозможно, событие останется надежно защищенным интимностью дружеского разговора. Письмо же, в свою очередь, и автор при нем, будут ответственны лишь за созидание тех пространств, в которых событие случается.

Еще две детали в этом фильме не могут не обратить на себя внимание зрителя. Несколько раз мы имеем возможность внимательно рассмотреть фотографию Люсинды (собственными глазами и глазами других персонажей), на которой собирается жениться Жером. Нельзя не отметить ее абсолютную чужеродность миру фильма. Если каждый из персонажей тщательно стилизован и вписан в «литературное измерение» европейской культуры, то Люсинда — совершенно реальный человек, как будто изъятый из потока городской жизни. История чистого желания, в этом смысле, получает другую мотивировку, связанную с овладением странностью реального. Колено Клер — своего рода, поворотный круг, движение которого замещает близкую и понятную внутреннюю реальность, незнакомой и дышащей холодком реальностью единственной.

Вторая же деталь — лишь фраза, произнесенная приятелем Лоры, но звучащая как предупреждение/напоминание о хрупкости аполлонических идиллий: «Это все-таки греки, аккуратней с ними».

TRANSLATIO

ЛЕОПОЛЬД СЕДАР СЕНГОР

АФРО-НЕГРИТЯНСКАЯ ЭСТЕТИКА

Бергалевиц Анастасия Сергеевна (пер. с англ.) – студентка бакалавриата факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.

E-mail: bergalevich96@mail.ru

Патапкина Анастасия Сергеевна (пер. с англ.) – студентка бакалавриата СПбГУ факультет свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.

E-mail: patapkina.anastasia55@gmail.com

LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR

AFRICAN-NEGRO AESTHETICS

Anastasiia Bergalevich

bachelor student, Smolny faculty, St.Petersburg State university.

E-mail: bergalevich96@mail.ru

Anastasia Patapkina

bachelor student Smolny faculty, St.Petersburg State university.

E-mail: patapkina.anastasia55@gmail.com

Перевод выполнен по изданию: Senghor L-S. African-negro Aesthetics / trans. by Elaine P. Halperin. Diogenes Journal Vol.4, Issue 16, 1956. P. 23-38.

XX век станет известен как период открытия афро-негритянской цивилизации. Началом этого открытия была скульптура, которая вызвала удивление, шок, и, наконец, обожание. Однако вскоре Европа постепенно открывала для себя и предания, и поэзию, и музыку, и живопись, и философию.

Теперь, когда первое удивление произвело свой эффект, мы должны определить дух этой цивилизации, то есть афро-негритянской культуры. В этом отношении нет ничего лучше раскрывающего эту особенную «безмашинную цивилизацию» («*machineless civilization*»), чем литература и искусство. Философское осмысление искусства, чем и определяется эстетика, все более необходимо, поскольку восхищение некоторых европейских интеллектуалов афро-негритянской литературой и искусством не лишено путаницы. Оно часто состоит из заблуждений, если не противоречий в терминах.

Но прежде чем пытаться прояснить фундаментальные законы афро-негритянского искусства, я должен сказать о самом африканце, который разработал эту самобытную культуру, и обязан описать его психофизиологию.

Часто говорят, что негр — человек природы. Он традиционно живет за счет земли и с землей, в соответствии с космосом. Он — сенсуалист, существо, чьи чувства обнажены. Он существует вне субъекта и объекта, эти термины для него едины. Он, прежде всего, — звуки, запахи, ритмы, формы и цвета. Я имею в виду, что для него, в отличие от белого европейца, касание предшествует видению. Он ощущает больше, чем видит; он ощущает сам себя. Внутри себя, внутри своей плоти, он принимает и ощущает излучения, которые испускает любой существующий объект. Пробужденный, он отвечает на обращение и позволяет себе идти, перемещаясь от субъекта к объекту, от меня до Вас, на волнах Другого. Он умирает в себе, чтобы переродиться в Другом. Он не ассимилируется; он ассимилирует и отождествляет себя с Другим, что и является лучшим способом его познать.

Нельзя сказать, что негр традиционно свободен от разума, как можно было бы предположить. Но его разум не дискурсивен; он синтетичен. Он является не антагонистическим, а симпатическим. Это иной путь к знанию. Негритянский разум не истощает вещи. Он не превращает их в жесткие категории, тем самым устраняя соки и жизненные силы. Он втекает в артерии вещей, поддерживает все их контуры и останавливается в живом ядре реального. Белый разум аналитичен, благодаря использованию. Негритянский — интуитивен, благодаря

участию.

Это описывает чувствительность темнокожего человека, его эмоциональную мощь. Гобино (Gobineau) определил негра как «самое энергичное существо, схваченное артистической эмоцией». Внешний вид объекта интересует негра намного меньше, чем глубинная реальность этого объекта, его сюрреальность; значение объекта гораздо важнее, чем его знак. Вода очаровывает его, потому что течет, жидкая и голубая, особенно, потому что смывает, а еще больше, потому что очищает. Знак и значение выражают ту же амбивалентную реальность. Акцент делается на значении, смысл этого значения носит не утилитарный, а этический характер; он является *мистикой* реального — символом. Примечательно, что современные ученые сами подтверждают превосходство интуитивного знания, которое достигается через сострадание. «Самая прекрасная эмоция, которую мы способны испытывать, носит мистический характер. В этом лежит зерно всего искусства и всей истинной науки».

Именно эта психофизиология негра объясняет его метафизику и, более того, его социальную жизнь, в которой литература и искусство являются лишь одним из аспектов. Для афро-негров социальная жизнь зависит, по словам отца Темпела (Father Tempels), от совокупности концепций, логически согласованных и мотивированных. Этот же миссионер утверждает, что те, кого европейцы называют «примитивными», в большей степени, чем сами европейцы, живут «благодаря идеям и согласно им».

Основу этой системы, давая ей свет так же, как солнце освещает наш мир, составляет существование, то есть жизнь. В этом состоит высшее благо, а вся деятельность человека — ничто иное как попытка распространения и выражения этой жизненной силы. Негр идентифицирует бытие с жизнью или, точнее, с жизненной силой. Его метафизика — это экзистенциальная онтология. Как пишет отец Темпел: «Бытие есть то, что обладает силой», — или даже лучше: «Бытие есть сила». Но эта сила не статична. Бытие — это неустойчивый баланс, всегда способный к усилению или ослаблению самого себя. Чтобы существовать, человек должен достигнуть выражения

своей индивидуальности через распространение или выражение его витальной силы. И эта сила, этот субстрат интеллектуальной и нравственной жизни, хотя и является бессмертной, по-настоящему жива и способна расти только при условии сосуществования внутри человека его тела с жизненным дыханием. Последние созданы из материи, а потому — являются скоропортящимися и подвергаются распаду после смерти.

Но человек — не единственное существо в мире. Витальная сила, подобная его собственной, оживляет каждый объект, наделенный чувственными характеристиками, от Бога до песчинки. Негр установил иерархию сил. На вершине один единственный Бог, несотворенный никем создатель: «тот, у кого есть сила, власть, полученная от себя самого». После него идут предки, в первую очередь основатели клана, «подобные Богу». Затем, опускаясь по шкале, мы сталкиваемся с живыми (*the living*), которые в свою очередь иерархизированы в соответствии с обычаем, но главным образом на основании возраста. Наконец, в нижней части схемы находятся животные, растения и минералы. Каждой из этих групп свойственна одна и та же иерархия.

Здесь стоит отметить необычное местоположение *человека* в этой системе — он находится в ее центре, в качестве личности, в своей экзистенции, способный к распространению своего бытия. Вселенная, разумеется, представляет собой закрытую систему отдельных и разрозненных сил, но эти силы, тем не менее, образуют единое целое. Поэтому все творения центрированы вокруг человека. В той мере, в которой бытие является жизненной силой, предки, если они не хотят быть несуществующими (*non-existent*), «полностью мертвыми» — по выражению банту — должны посвятить себя заботе о жизни живого человека, что позволило бы им принимать участие в его жизни. Что касается низших творений — животных, растений и минералов, — их единственная цель в Божьем плане — поддержать стремления умерших. Они являются инструментами, а не конечны в себе.

Эта экзистенциальная онтология обязана, в свою очередь, просветить гармоничную цивилизацию и, в частности, аутентичную религию — в этом заключается ее ценность. Ведь что есть религия, следуя ее этимологическому значению, если не связь, которая дает Вселенной ее единство, которая объединяет

Бога с Илимом (*the Elymus*) и с песчинкой? Онтология, которую мы здесь обнаруживаем, конституирует собственную догму. Что касается культа, который является религией поведения, то он выражен в негритянской Африке через жертвоприношения.

Глава семьи сам предлагает жертвоприношения. Он — священник, назначенный только потому, что является самым старым потомком общего предка. Он является естественным посредником между живыми и мертвыми. Приближенный к мертвым, он живет вместе с ними. Его плоть меньше плоти, его дух более тонок, его слово имеет вес; он уже стал участником мира мертвых. Жертвоприношение преимущественно состоит в общении с Предком, в диалоге между тобой и мной. Он делит с ним хлеб насущный, чья экзистенциальная сила даст ему ощущение жизни. И данная коммуникация распространяет идентификацию таким образом, чтобы при обратном движении сила Предка текла в самого жреца и в то множество, которое он воплощает. Жертвоприношение представляет собой типичную иллюстрацию общего закона взаимодействия жизненных сил этого мира.

Если мы рассмотрим естественный аспект унитарного порядка мира, общества, мы обнаружим, что семья является его простейшей составляющей, основной ячейкой. Действительно, африканское негритянское общество формируется концентрическими кругами, становящимися все шире и шире и постепенно растущими друг над другом, пересекающимися между собой и формирующимися в соответствии с категорией самой семьи. Племя включает в себя несколько семей, королевство — несколько племен. Но какова эта семья? Это клан, ансамбль людей, живых или мертвых, которые имеют общего предка. Этот предок сам является гением и подобен Богу, он — связующее звено между Богом и людьми. Его жизнь часто преподносится в форме тотемического мифа, иногда соединенного с астральным мифом. Отсюда истекает важное значение животного в негритянской космогонии. Предок получил жизненную силу от Бога, и его вечное призвание — заниматься ее возрастанием. Как мы видим, цель семьи — увековечить достояние жизненной силы, которая возрастает и усиливается, когда являет себя живым телам, все более

многочисленным и процветающим существам. Семья представляет собой микрокосм, образ Вселенной, который отражается и распространяется на племя и царство. Король — это всего лишь отец «самой большой семьи»; он является потомком «Лидера-племен» («*the-Leader-of-the Tribes*»).

Семья, племя и королевство — не единственные коммунитарные организмы, которые одновременно связывают и поддерживают негров. Помимо них существует целая сеть организмов, чьи интересы и действия пересекаются с другими. Существуют возрастные братства, а также различные виды дружественных сообществ, которые разделяются по поколениям; так же существуют торговые объединения и братства с секретными обрядами. Они играют социальную, политическую и, особенно, религиозную роль. На самом деле у всех этих организмов есть религиозное основание, так как для этого народа разделение на священное и светское, на политическое и социальное, является редким и поздно приобретенным фактом.

Литература и искусство вполне естественно интегрированы в общественную деятельность, поддерживаемую религиозными чувствами. Западному человеку трудно понять место, которое эти сферы занимают в календаре афро-негров. Они отнимают время не только по воскресным или «театральным вечерам» («*theatrical evenings*») но, например, в Судане занимают все восемь месяцев сезона засухи. В течение данного периода эти люди полностью посвящают себя своим отношениям с Другими: с духами, предками, членами семьи, с племенем или царством, даже с чужаками. Одни празднования следуют за другими, и сама смерть является поводом для торжества, лучшие из всех торжеств: празднество урожая и времени посева; рождения, инициации, браки, похороны; общинные и братские празднества. И каждый вечер сказываются истории вокруг очага; танцы, песни, гимнастические игры, драмы и комедии, освещенные высоким пламенем. И те произведения, которые являются восхвалением брака между человеком и землей, представляют собой еще один вид рассказа и поэзии. Таковыми являются рабочие песни, крестьянские песни, песни гребцов и пастухов. Ибо мы должны осознать, что в негритянской Африке вся литература и все

искусство являются поэзией.

К тому же, всегда возникает вопрос об установлении отношений либо с легендарными тотемическими предками, либо с мифическими духами; зачастую гений носит в себе что-то от звезды и от животного, а легенды, углубляясь, становятся мифом. Существенным событием в связи с этим является торжественный обряд посвящения, который начинается с многочисленных и продолжительных жертвоприношений. Это — посвящение в космогонические мифы, легенды и племенные обычаи и, что немаловажно, — знание о том, что поэма, песня, спектакль, маскарадный танец могут дать; все это происходит под исконный аккомпанемент ритмического там-тама. Именно тогда зерно умирает, чтобы снова возникнуть, а ребенок умирает в себе, чтобы возродиться в виде взрослого, стать Инициатором и Предком. Это религиозный, анимистический экзистенциализм. Другой — взрослый, предок, гений или Бог — далеко не препятствие, напротив, он является опорой, источником жизненной силы. В этом противостоянии меня и Вас нет конфликта, существует только мирное согласие, это отказ от нереализации, существенное воплощение индивидуальной сущности.

Таким образом, литература и искусство неотделимы от родовой (*generic*) деятельности человека, в особенности от ремесленных техник. Они являются наиболее эффективными способами выражения этой деятельности. Давайте вспомним отца Лей (*Laye's father*) в *Enfant noir*, создавшего золотой драгоценный камень. Молитва, которую он читает, потому что это скорее молитва, чем стихотворение, похвала, которую поет гриот (*griot*), работая над золотом, танец кузнеца, заканчивающего свою работу — все это — стихотворение, песня и танец — а также жесты мастера, завершают произведение искусства и делают его шедевром. Эти искусства, в общем смысле этого слова, появляющиеся в одной и той же перспективе, переплетены друг с другом. Так, например, скульптура не была бы способна осуществить свою цель без того очарования, которое присуще танцу и песне-поэме. Посмотрите на человека, олицетворяющего Ньями (*Nyamié*) — на Духа Солнца Бауле (*Baoule*) под маской Овна. Смотрите, как он танцует, используя

телодвижения овна под ритм оркестра, пока хор исполняет поэму, посвященную жесту Духа. И тут, и там мы имеем дело с функциональным искусством. В последнем приведенном примере замаскированный танцор обязан идентифицировать себя с Духом-Солнца-Рамом (*Genius-Sun-Ram*), а также в качестве жреца должен заставить свою собственную силу разлиться по аудитории, участвующей в этой драме.

Существует и другая характеристика поэмы (еще раз, под «поэмой» я понимаю любое произведение искусства): она создана всеми и для всех. Разумеется, это не отменяет того факта, что есть профессионалы как в литературе, так и в искусстве: в странах Судана есть гриоты (*griots*), которые одновременно являются историологами, поэтами и рассказчиками; в странах Гвинеи и Конго есть скульпторы, служащие при царских дворах, которые носят на своих руках тѣсла в качестве знаков отличия. Повсюду мы находим кузнеца, этого политехника (*polytechnician*) магии и искусства, первого художника, который, согласно мифу о догонах (*a dogon myth*), использует ритмический такт там-тама, заставляет дождь падать с небес. Но наряду с этими профессионалами так же есть и простые люди, анонимные массы, которые поют, танцуют, вырезают и рисуют. Посвящение является школой для чернокожих африканцев, в которой человек выходит из младенчества, усваивает знания своего племени, а также техники литературы и искусства. Более того, благодаря двум приведенным мной примерам, читатель увидит, что любая манифестация искусства коллективна, она происходит для блага каждого и при участии всех.

Афро-негритянская литература и искусство, так как они функциональны и коллективны, преданы идеям. Это является их третьей общей характеристикой. Они утверждают человека не только как индивидуума, который утвержден обществом, а в том смысле, что они становятся способами эссенциализации. Они влекут его в будущее, которое после этого станет для него настоящим, станет неотъемлемой частью его эго. Вот почему произведение искусства афро-негров, как часто утверждают, не является имитацией архетипа, которая повторялась уже тысячу раз. Разумеется, существуют похожие друг на друга субъекты, каждый из которых выражает витальную силу. Однако больше

всего захватывает разнообразие исполнений, которые зависят от индивидуального характера исполнителя и конкретных обстоятельств. Повторю еще раз: ремесленник-поэт фиксирует себя в своем исполнении, в свое искусство он включает себя и свою этническую роль, свою историю и свою географию. Он пользуется материалами, которые есть под рукой, и использует повседневные события, из которых состоит его жизнь. Но при этом он отвергает использование анекдота, потому как анекдот не является выражением отдельной личности, он лишен значения. Как живописец, так и скульптор время от времени использует инструменты и материалы, импортированные из Европы. Они не постесняются изобразить техногенную гордость Запада; они готовы пойти так далеко, что способны одеть гения рода на европейский манер. В этом новом обществе, просвещенном духом Колониального Пакта, рассказчик отведет деньгам их законное место в качестве воплощения зла. Так как задача ремесленника-поэта — выразить эпоху, он не нацелен на создание искусства, которое будет существовать вечно. Произведение искусства тленно. Когда сохраняется дух и стиль, возможно повторение работы. Работу, если в ней сохраняется дух и стиль, можно легко продублировать, модернизируя ее в том случае, если она испорчена или уничтожена. Иначе говоря, в негритянской Африке не функционирует модель «искусства ради искусства». Все искусство является социальным. Гриот, что поет песни о дворянах на войне, поет все громче и громче, прославляя их победы. Когда он воспевает действия легендарного героя, он воспевает историю своего народа, описывая ее своим собственным языком, возвращая им божественную глубину мифа. Даже сказки, помимо того, что они вызывают смех и слезы, преподают нам уроки. Они представляют собой одну из основ социального равновесия из-за той диалектики, которую они выражают. За фигурами Льва, Слона, Гиены, Крокодила, Зайца, Старухи мы ясно считываем и воспринимаем наши собственные социальные структуры, а также наши страсти, как добрые, так и плохие. Иногда эти сказки символизируют сопротивление нашим старшим, прямо противоположное простой грубой силе или,

возможно, демонстрируют наше смирение с устройством Вселенной, волей предков и Бога. И волоф¹ (*Wolof*) заключает: «Таким образом, сказка пошла и бросилась в море. Первый, кто почувствует ее аромат, отправится в рай»². Ароматы негритянской мудрости!

Так или иначе, нельзя полностью понять сущность афро-негритянской литературы и искусства, если считать их исключительно утилитарными или предполагать, что негр лишен чувства красоты. Некоторые этнологи и арт-критики заявляют, что термины «красота» и «красивый» отсутствуют в афро-негритянских языках. Все обстоит как раз наоборот. Правда состоит в том, что афро-негр ассоциирует красоту с добродетелью и особенно с эффективностью. Например, в волофе³ Сенегала слова *târ* и *afet*, «красота» и «красивый», обычно применяют по отношению к людям. По отношению к произведениям искусства волоф будет использовать специальные термины *dyêka*, *yem*, *mat*, которые я бы перевел как «то, что уместно», «то, что достойно», и «то, что идеально». Здесь красота также функциональна. Красивая маска, красивая поэма — та, что способна внушить желаемую эмоцию в обществе: грусть, радость, веселье, ужас. Слово *baxai* (добродетель) является важным; оно используется молодыми денди для обозначения красивой молодой девушки, как будто красота для них — это обещание счастья. Добрый поступок также может описываться как красивый.

Когда определенная поэма производит некий эффект, то это происходит за счет того, что она эхом отдается в умах и чувствах слушателей. Именно поэтому пеулы (*Peuls*) определяют поэму как «слова приятные сердцу и уху». Но несмотря на то, что как для афро-негров, так и для европейцев «главное правило — доставлять удовольствие», они не находят удовольствия в одних и тех же вещах. В греко-римской эстетике, которая сохранялась в Европе вплоть до конца XIX века, за исключением периода

¹ Волоф — народ в Западной Африке. Живут в основном в междуречье Сенегала и Гамбии — на западе Сенегала.

² “It was thus that the fable went and threw itself into the sea. The first one to smell its aroma will go to paradise”.

³ Волоф — язык народа волоф, один из официальных языков Республики Сенегал.

Средневековья, искусство — это «имитация жизни» или, если угодно, «исправленное подражание» («*a corrected imitation*»). Для населения чернокожей Африки искусство заключается в объяснении мира и знании об этом мире, то есть рождается в результате чувственного взаимодействия с реальностью, которая является опорой Вселенной, с сюрреальностью или, чтобы сказать более точно, с витальными силами, которые заряжают Вселенную. Удовольствие европейца заключается в узнавании мира на репродукции объекта, который был создан «субъектом», в то время как для афро-негра удовольствие состоит в интенсивном познании мира через образы и ритмы. У европейца нить чувств ведет к сердцу и к голове; у афро-негра — к сердцу и к животу, то есть к самому корню жизни. Маска Овна радуется зрителя, потому что она воплощает Дух-Солнце в пластическом и ритмическом языке.

Образность и ритмичность являются двумя основополагающими характеристиками афро-негритянского стиля. Сначала поговорим об образности. Но прежде мы должны провести краткий анализ афро-негритянских языков и попытаться понять их природу и функции. Тогда мы сможем лучше понять значение афро-негритянских образов.

Слово кажется нам основным инструментом мысли, эмоции и действия. Мысль, эмоция без вербального выражения не существуют; не существует свободного действия без продуманного плана. Особенно верно это по отношению к людям, презирающим написанное слово. Сила слова в черной Африке заключается в говорящем слове: глагол является наиболее точным выражением жизненной силы, выражением человека во всей его полноте. Бог создал мир с помощью глагола, как мы вскоре увидим. Для человека слово — это оживленное и оживляющее дыхание звука. Оно обладает магической добродетелью, реализует закон участия и создает участника через присущую ему — слову — добродетель. Более того, все другие искусства являются лишь специфическими аспектами главного искусства слова. Стоя перед картиной, которая состоит из сети красных и белых геометрических форм, изображающих птиц, которые поют на дереве под восходящим солнцем, художник объясняет ее следующим образом: «Здесь изображены крылья,

песня; здесь изображены птицы...»⁴

То, что определяет афро-негритянский язык в первую очередь, — это богатство словаря. Для того, чтобы обозначить объект, есть десять, иногда двадцать слов, и каждое используется в зависимости от того, как он меняется по форме, весу, объему или цвету. Так же много слов и для того, чтобы описать действие, все зависит от того, единично оно или многократно, слабое или интенсивное, начинающееся или заканчивающееся. В языке пеульцев существительные разделены на двадцать один средний род. Классификация иногда основывается на их семантической, а иногда на их фонетической значимости или, опять же, на грамматической категории, к которой они принадлежат. Но там присутствует глагол, который все же более значим. В языке народа волоф, используя суффиксы на основе одного корня, можно сконструировать более двадцати глаголов, отличающихся по смыслу; можно сконструировать по крайней мере столько же производных существительных. Наряду с тем, что современные индоевропейские языки обращают особое внимание на абстрактное понятие времени, афро-негритянские языки акцентируются на выражении, конкретной манере, в которой вербальное действие осуществляется. Иными словами, последнее существенно сгущает язык. Слова всегда богаты образами; ценность их значения представляется ниже их ценности как знака.

Афро-негритянский образ, стало быть, не образ-подобие, но образ-аналогия, сюрреалистический образ. Афро-негры презирают линейность и ложность «нужных слов». Дважды два не дают четырех, но «пять», как сказал поэт Эме Сезер. Объект не означает то, что он репрезентирует, но то, что он предлагает, то, что он порождает. Слон — это сила; паук — это рассудительность; рога — это луна, а луна — это плодородие. Каждая репрезентация образна, а образ, я повторю, не тождество, но символ, идеограмма. Это не столько образ-форма, сколько именно материал — камень, земля, медь или волокно — или даже более, чем это, — линия или цвет. Каждый язык, который не находчив,

⁴ “There are wings, song; those are birds...” José Rézinha, Paredes pintadas da lunda, Estampa I7 (Lisbon, 1953).

утомителен. К тому же, афро-негры не понимают таких языков. Представьте удивление белого человека, который понял, что «коренное население» не понимает ни их изображений, ни даже логики их речи!

Я уже сказал про сюрреалистичный образ, но читатель уже догадался, что афро-негритянский сюрреализм отличается от европейского сюрреализма. Один из них — эмпирический, другой — мистический и метафизический. Андре Бретон пишет в *Signe ascendant*: «Поэтическая аналогия», а именно — европейская сюрреалистическая аналогия, «отличается в основном от мистической аналогии тем, что ни коим образом не предполагает за структурой видимого мира невидимый мир, который имеет обыкновение проявляться. Она вполне эмпирична в её применении». И наоборот, негритянская сюрреалистическая аналогия предполагает и проявляет иерархическую Вселенную жизненных сил.

Сила образа, сила мира! Например, в Дагомее (*Dahomey*) среди фонсов (*Fôn*s) при каждом примечательном событии их региона король, бывает, создает рифмованную фразу, самое главное слово, которое непременно представляет собой новое существительное. «Ананас, который смеется на свету». И слово, и ананас непременно будут зафиксированы везде, деспотично, в виде изображения: на дереве, глине, в золоте, бронзе, слоновой кости, на троне, головном уборе, скипетре и на стенах дворца.

Очевидно, что в афро-негритянской поэзии абстрактные слова встречаются редко. Нет необходимости в толковании образа через его внешний вид; слушатели наделены двойным видением. В скульптуре определенные маски производятся путем иллюстрации, намека. Одна из таких масок — маска Духа-Луны-Быка среди Буле (*Boulés*). Она представляет из себя лицо мужчины с бородатым подбородком, рогами и ушами быка (иногда рога заменяют полумесяцем), птицами, которые клюют лоб или рогами избылиия; это превосходный пример того, как изображение создано над и вовне мира видимости. Чем больше изображения нереальны, сюрреальны, тем больше они выражают, как говорит Бретон, «независимость двух объектов мысли, зафиксированных в разных плоскостях, над которыми логическая функция сознания не способна построить какой-либо

мост», и тем более мощным является образ. И афро-негритянская живопись, очень сильно недооцененная, не игнорирует этого закона. Давайте вернемся к 17-ому изданию *Paredes pintadas da lunda* (Painted Walls of Lunda), к которому мы обращались до этого. Влияние намека содержится в контрасте цвета, белом и красном на черно-коричневом фоне; исключительно геометрических формах: квадратах, овалах и углах; все это, чтобы изобразить поющих птиц и восходящее солнце. Даже музыка является текстурой образности. Примитивная роль музыки в чернокожей Африке воплощается не в концерте, оральном очаровании, но, скорее, в танцевальном сопровождении, в этой динамической скульптуре. Последние годы в Кот-д'Ивуаре я видел танец Духа-Солнца-Рама. Танцор выражал сакральную ярость Рама танцевальными шагами, и оркестр выражал то же через музыкальные паузы. Это так же верно и для повествования — мифа, легенды, сказки, или рассказа — даже для пословицы и загадки. Афро-негритянское повествование принимает форму притчи, изображения, перемещающегося во времени и пространстве. «Однажды...». «Однажды, давным-давно...» — это не только способ начала мифа и легенды, но и сказки. В сказке животное очень редко является тотемным. Скорее оно репрезентирует себе подобного, либо тех людей, которых каждый в деревне достаточно хорошо знает: тирана и тупого вождя, или хорошего и понимающего мужчину, или молодого поборника правосудия, Фату (Fatou), дитя. «Однажды...», и публика отвечает: «Как обычно». История и сказка переплетаются с событиями дня, потому что афро-негритянская онтология экзистенциальна. В ней нет места для всего-навсего анекдота или «среза жизни». Факты воображаемы. Они не служат примерами. Это объясняет обаяние повествования, его быстрое развитие, его материальную баснословность и отсутствие психологичности.

Эта образность, однако, не производит эффекта среди афро-негров, если она не ритмична. Ритм здесь — та же субстанция, что и образность. Он оканчивает образность, объединяя внутри единой данности означающее и означаемое, плоть и дух. Различие, которое я провожу между двумя элементами, является искусственным, и я делаю это только ради того, чтобы внести

ясность. В музыке, сопровождающей поэзию, или в танце ритм является такой же частью образности, как и мелодия. Это и ритм маски Духа-Луны-Быка, который позволяет подмену образа и обладает подобной символической значимостью: серповидная луна вместо рогов и рога изобилия вместо птиц.

Что такое ритм? Это архитектурная структура нашего бытия; вечная динамика, которая наделяет нас формой; сеть волнообразных движений, которые Другой получает от нас; чистое выражение жизненной силы. Ритм – это резонирующий шок, сила, которая через наши ощущения удерживает нас укорененными в нашем бытии. Он выражается в наиболее материальных, наиболее сенсуальных значениях: линиях, цветах, громкости, архитектуре, скульптуре и живописи; расставляет ударения в поэзии и музыке, движении и танце. Для афро-негров ритм освещает дух таким образом, что он становится бестелесным в чувствительности. Африканский танец пренебрегает телесным контактом. Теперь посмотрим на танцоров. Пока их верхние конечности возбуждены самыми чувственными движениями, их лицо напоминает спокойствие масок смерти.

Опять мы видим превосходство слова. Оно достигается ритмом, который передает ему действенность, трансформирует его в глагол. Глагол Бога, то есть в ритмичное слово, создавшее Вселенную. Кроме того, стихотворение лучше всего уведомляет нас о природе афро-негритянского ритма. Ритм не порожден вариацией длинных и коротких слогов; он создается единственно вариациями сильных и слабых слогов, вариацией быстрого и медленного темпа. Это и является материалом ритмического стихосложения. Поэзия существует тогда, когда в течение одного временного интервала сильные слоги повторяются. И неотъемлемая часть ритма создается не словом, но ударным инструментом, который аккомпанирует человеческому голосу, или, чтобы быть более точным, тем ударным инструментом, который выбивает ведущий ритм. Это полиритмичное биение, вид ритмичного контрапункта. И единственное, что вследствие этого избавляет от механической закономерности мира, которая создает монотонность. Стихотворение, которое, кажется, обладает архитектурной структурой, математической формулой,

основывается на единстве многообразия. Последовательность является ритмом слова в двух стихотворениях Волоф (Wolof), выбранных случайным образом⁵.

a) 24	oo	b) 32	3I	32	3I
24	oo	32	3I	32	3I
44	oo	22	3I	22	3I
44	oo	32	2I		
43	oo	32	3I		
43	oo	32	2I		

Как мы можем заметить, основной ритм в первом случае 4444, а во втором 3333. В обоих случаях стих четырехстопного размера. Публика обычно принимает участие в поэтическом изложении, и когда это происходит, появляются две группы ритма. Это предполагает возможность двух основных нарративов, повествующего и главного там-тама, производить звуки согласно их порыву, чтобы увеличить слабую долю и синкопирование, смело используя основной ритм. При этом монотонность основного ритма далека от того, чтобы препятствовать порыву, а является действительно необходимым условием для этого. Есть еще и другие элементы ритма помимо тех, которые я описал. Хлопки аудитории, шаги и жесты повествующего и играющих на тамбурине; можно также заметить некоторые фигуры речи — аллитерации, паронимии, анафоры — которые основаны на повторе фонем и звуков. Это создает вторичные ритмы и усиливает эффект в целом. В конце концов, поэт использует много изобразительных слов, важность которых была объяснена де ла Вернь де Трессаном. Он говорит о том, что эти слова создают звукоподражательность, составляя в то же время одну треть афро-негритянского словаря.

«Декламация прозы» тоже разделяет изящество ритма. В чернокожей Африке нет фундаментальной разницы между прозой и поэзией. Стихотворение всего-навсего обладает более

⁵ Cf. “Langage et poésie nègre-africaine” в *Poésie et langage* (Brussels, édition de la Maison du Poète).

очевидным ритмом. Это без труда распознается, потому что стук инструмента всегда аккомпанирует декламации стихотворения. Предложение может стать стихотворением только за счет ритмического напряжения; что является выражением напряженности бытия: «бытия» бытия. Кажется, что «однажды, давным-давно...» все декламации были достаточно ритмичными, в сущности поэтичными. С древности, за исключением античности, история рассказывалась с более монотонными интонациями, а на передний план выходил тон. Сейчас у нас есть рассказ, даже в форме сказки, который, в его наиболее некошунственных формах, до сих пор ритмичен, но недостаточно явно. Изначально драматическая важность не заключалась в изгнании повторов, так как сейчас это происходит в европейском повествовании. Наоборот, драматическая важность возникала в повторении — повторе факта, жеста, песни, слов, которые создают лейтмотив. Практически всегда вводимый новый элемент — вариация повтора, единство среди разнообразия. Этот новый элемент указывает нам на драматическую прогрессию. Другими словами, декламация прозы не пренебрегает ни фигурами речи, основанными на повторении фоном, ни изобразительными словами. Более того, структура афро-негритянского предложения естественно ритмична. В течение некоторого времени индоевропейские языки используют логически субординированный синтаксис, афро-негритянские языки имеют тенденцию употреблять интуитивный синтаксис, взаимосвязи и оппозиции. И в предложениях приблизительно равной длины слова оформлены в группы, каждая из которых обладает особенной важностью. Что касается ритма, музыка тесно связана со словом и танцем, и, конечно же, более, чем со стихотворением, она связана с танцем. Ритм для африканских негров — элемент, который более всего характеризует стихотворение. В сенегальских языках одно и то же слово, *wol* в Волоф (Wolof), *kim* в Сереп (Sérère), *yimre* в Пулуар (Peul) является превосходным обозначением для песни и поэзии — оды. В любом случае, стихотворение не полно, в случае, когда не пропето или хотя бы не объединено с ритмом, в том случае, когда его не сопровождает музыкальный инструмент. И проза, которую публично выкрикивают, становится отвечающей

требованиям и приобретает авторитет именно из-за стука там-тама. В афро-негритянской музыке ритм доминирует над мелодией. Как я сказал ранее, это потому, что цель музыки — не очаровать слушателя, а укрепить мир, сделать его более организованным. Следовательно, важную роль в ритме играет внезапность низких тонов, интонаций вибрации; он демонстрирует предпочтение экспрессии перед гармонией.

В последние несколько лет внимание было акцентировано на этнологической, религиозной и социальной значимости афро-негритянской скульптуры. При этом те писатели и художники, кто в начале века подчеркивал эстетическую важность ритма, не были неправы. Позвольте нам всего лишь пролистать некоторые тома, в которых воспроизводятся изображения афро-негритянской скульптуры; например, книга Карла Кьерсмайера: *Centres de style de la sculpture nègre-africaine* (Paris, Copenhagen), остановимся на рисунке 48, который изображает женскую статую Бауле (*Baoulé*). Здесь две мягкие мелодии пропеты в колебании песни. Созревающие плоды чрева. Подбородок и колени, крестец и лодыжки тоже являются плодами. Шея, руки, конечности — столпы черного мёда. В другом томе статуэтка фангов (*fang*) в Габоне (*Gabon*) опять предлагает нам плоды — чрево, пупок, колени — в противоположность изгибающемуся цилиндру груди и икр. Теперь посмотрим первый том, на переднюю часть маски бамбара (*bambara*), которая изображает антилопу. Музыка рогов и ушей и антимилодичность хвоста и шеи. Волосы её гривы выросли из воображения скульптора. Как писал Андре Мальро в «Голосах безмолвия» (*Les voix du Silence*), «африканская маска — это не интерпретация человеческого вида, это видимость...» При этом скульптор не геометризует фантом, который он не знает, но создает его при помощи своей геометрии. Его маска оказывает меньшее влияние, потому что она подобна человеку, и, в то же время, потому что недостаточно подобна. Маска животных — не животные; маска антилопы — это не антилопа, но дух антилопы и её стиль, который создает «дух». Говоря стиль, я имею в виду ритм.

Ритм содержится и в афро-негритянской живописи. Ныне живущие художники Потопото и Элизабетвилля начали убеждать внимательных наблюдателей, что это так. Они лишь

продолжатели очень древней традиции. Мы знаем также, что афро-негритянская скульптура часто расписывается. Впрочем, последние двадцать лет настенная живопись чернокожей Африки была обнаружена, воспроизведена и прокомментирована. Ритм создается в ней не линиями, разделяющими свет и тень: это не арабеска, как в классической европейской живописи. На самом деле, афро-негры используют плоский цвет, который не способен создавать эффект тени. Ритм создается здесь повтором, часто в регулярных интервалах линий, цвета, образа, геометрической формы и, что достаточно удивительно, контрастов цветов. Обычно художник создаёт фигуру светлых цветов и размещает на темном фоне или наоборот, это уничтожает симуляцию пространства и времени, которые, в свою очередь, придают изображению глубину. Композиция и цветовая гамма фигуры отвечают в большей степени не реальности, но глубинному ритму объектов. Двух примеров будет нам достаточно в качестве иллюстрации. Изображение сделано в верхней части фриза и изображает пышную процессию принца. Она состоит из шести людей, движущихся слева направо. Начиная справа, изображение содержит трёх членов процессии и двух носильщиков, несущих некое подобие носилок на своих плечах, на которых возлегает принц. Затем подтягивается задняя часть процессии из четырех участников свиты. Задний фон изображения светло-коричневый. Фигуры написаны в трех традиционных для чернокожей Африки цветах: белом, черном и красном. Шесть участников процессии носят белые головные уборы, черные туники, красные пояса, белые штаны и черные туфли. Но монотонность их основного ритма нарушена наличием второстепенного ритма. Двое носильщиков одеты в туники в белую крапинку в то время, как другие участники процессии имеют всего-навсего ряд белых пуговиц на их черных туниках. В отличие от лидера процессии, на тунике которого совсем нет пуговиц. Один из носильщиков одет в лосины, в такие же, как и остальные участники процессии, в то время как второй одет в низкие сапоги. Двое мужчин, один из которых возглавляет процессию, пока остальные появляются позади, несут трости, но одна из них черная, а другая белая. В конце концов, в нижней части фриза написаны еще и две птицы,

одна из которых черная в белую крапинку, как туника носильщика, а вторая — точно такая же белая, как штаны и головные уборы мужчин, участвующих в процессии.

А сейчас посмотрим на рисунок 54А, где изображены растения в горшках. Две фигуры написаны в двух цветах, синем и красном, на фоне соломенного цвета. Всё голубое и красное — стебли, листья, цветки, горшки — и расположение их симметрично, а форма практически геометрична и сопровождается вторичным ритмом. Декоративная живопись, можете вы сказать. На что я отвечу: афро-негритянская живопись — ритмическая живопись. И это более примечательно, учитывая тот факт, что примеры, которые я выбрал, ощутили на себе европейское влияние.

Необходимо подытожить. Здесь и в дальнейшем, имеется афро-негр, для которого мир существует в силе рефлексии над ним. Мир им не формулируется так, как мыслится; ощущается им таким, каким ощущается, он ощущает его существование, чувствует самого себя. Из-за того, что он чувствует себя, он ощущает и Другого; а из-за того, что он чувствует Другого, он идёт в его сторону в ритме Другого, надлежащим образом узнает Его и его мир. Это та самая стремительно растущая витальная сила, которую выражает религиозная и социальная жизнь афро-негра, и наиболее эффективными инструментами для которой являются литература и искусство. И поэт выкрикивает: «Эйя! Идеальный оборот мира и приближающаяся гармония»⁶.

Вы скажете, что дух цивилизации и законы афро-негритянской культуры, которые я описал, верны не только для афро-негров, но и для других людей в том числе. Каждый человек выражает в своём лице разные течения человеческой действительности. Но я заявляю, что тотальность этих течений находится в балансе, как купание в свете в чернокожей Африке. Нигде больше ритм не воцарился так деспотично. Естественный ход вещей в заботе о том, что каждый человек, каждая раса, каждый континент будет культивировать волеизъявление к определенным человеческим добродетелям. Это определенно человеческая особенность. Я должен добавить, что афро-

⁶ Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal.

негритянская культура похожа на древнеегипетскую или на дравидских или океанических людей, как две сестры. Мой ответ на это будет в том, что древний Египет был африканским, и чернокожий род плывал в большом количестве по каналам Дравид и Океании.

Если здесь и есть урок, который может быть выучен, то не мне указывать на него жителям Запада. Я только скажу, что обожание искусства чернокожих по ложным причинам вызывает риск вовсе не получить от него преимущества.

Мои заключительные слова я адресую неграм. Дух афро-негритянской цивилизации осознанно или неосознанно стимулирует великолепнейших негритянских художников и писателей наших дней, неважно, африканцы они или американцы. Если они чувствительны к этому и вдохновлены афро-негритянской культурой, они достигают интернационального уровня; если они поворачиваются спиной к Матери Африке, они вырождаются и становятся пресными, как Антей, который нуждался в поддержке земли для того, чтобы подпрыгнуть обратно к небу. Это не означает, что чернокожие писатели и художники должны повернуться спиной к реальности и отрицать социальную действительность их среды, расы, нации или класса. Напротив. Мы видим, что дух афро-негритянской цивилизации воплощается в наиболее современной каждодневной действительности. Но эта реальность всегда трансцендирует с тем, чтобы выразить значение мира.

История литературы и искусства Европы доказывает, что необходимо оставаться благодарными этому духу. После падения греко-романской эстетики в конце XIX века, западные художники в конце концов обратились к Азии и, прежде всего, к Африке. Тем самым, они смогли узаконить свои открытия и присвоить им гуманистические ценности. Сейчас не время предавать, наряду с чернокожей Африкой, основы нашего существования.

RECENSIO

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ
ANNE DYMEK, CINÉMA ET SÉMIOTIQUE :
DELEUZE EN QUESTION
Lormont, Le Bord de l'eau, 2015, 115 стр.

КОНСТАНТИН ТИМАШОВ

Тимашов Константин Николаевич — аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Институт философии человека), Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: timashovkn@yandex.ru

Рецензия на книгу Анны Димек «Кино и семиотика. Делёз под вопросом», посвящённую семиотическим аспектам философии кино, разработанной Ж. Делёзом в двухтомнике «Кино». В рецензии дан обзор основных глав книги, где обсуждаются поставленные автором вопросы относительно соотношения семиотики Ч. С. Пирса и философии образа А. Бергсона в собственной семиотике кино Делёза.

Ключевые слова: Бергсон, Делёз, знак, образ, Пирс, семиотика кино, феноменология кино.

REVIEW OF THE BOOK
ANNE DYMEK, CINÉMA ET SÉMIOTIQUE :
DELEUZE EN QUESTION,
Lormont, Le Bord de l'eau, 2015, 115 pages

Konstantin Timashov

The Herzen State Pedagogical University of Russia, Institute of Human Philosophy, Graduate student, Saint-Petersburg, Russian Federation.

E-mail: timashovkn@yandex.ru

Review of the book "Cinema and semiotics. Deleuze in question" written in French by Anne Dymek that analyses the semiotic aspects of the film philosophy

elaborated by G. Deleuze in his two-volume book "Cinema 1&2". It focuses on the main chapters of the reviewed book that discuss the questions concerning the relations between Ch. S. Peirce's semiotics and H. Bergson's philosophy of image in Deleuze's own film semiotics.

Key words: Bergson, Deleuze, film semiotics, image, Peirce, phenomenology of cinema, sign.

Несмотря на широкую известность двухтомника «Кино» Жюль Делёза (Deleuze, 1983; Deleuze, 1985), обстоятельное рассмотрение его семиотических аспектов исследователями до сих пор не предпринималось. Это тем более странно, что существуют десятки монографий на разных языках, посвящённые теории кино этого французского философа. Но именно такая цель поставлена в монографии Анны Димек, чьи научные интересы связаны с областью американской семиотики – традиции, восходящей к Чарльзу Сандерсу Пирсу (1839-1914), и её применением к кинообразу. Этой проблематике посвящена её докторская диссертация, защищённая в 2013 году в Сорбонне, и ряд статей. Кроме того, следует признать, что философия кино Делёза привлекает внимание исследователей гораздо реже, чем все прочие пласты его творчества. Тем более интересно получить от специалиста-семиотика оценку того подхода, который разрабатывает французский постструктуралист на материале кинематографа, обращаясь к идеям Пирса. В этом отношении книга, которая бы подробно осветила связи между двумя семиотиками, могла бы восполнить пробел в этой области¹.

Что касается интереса Делёза к кинематографу, то начиная с «Различия и повторения» (Deleuze, 1968), очень немногие его книги обходились без анализа тех или иных фильмов. Кроме того, в 1970-1980-е им написано больше десятка статей о кино. Самым же главным трудом о кинематографе стал объёмный двухтомник «Кино 1. Образ-движение» и «Кино 2. Образ-время»,

¹ Среди исследований на русском языке наиболее обширным по-прежнему остаётся предисловие к русскому переводу «Кино» Олега Аронсона (Aronson, 2000). О малой разработанности данной темы в отечественной литературе свидетельствует также пятисотстраничная монография А. В. Дьякова «Жиль Делёз. Философия различия» (D'yakov, 2013), в которой кино отведено всего лишь девять страниц.

который подвёл итог трёхлетнего университетского курса о кино общей продолжительностью около 250 часов. Мнения исследователей об этих книгах разнятся, но, несомненно, «Кино» Делёза, спустя более сорока лет после выхода в свет, по-прежнему вызывает самый живой интерес у философов, семиотиков и теоретиков медиа.

Проблематика знака, значения, смысла — постоянная тема работ Делёза, по меньшей мере, начиная с книги «Марсель Пруст и знаки» (Deleuze, 1964). Напрямую к семиотике Пирса Делёз впервые обращается в написанной совместно с Феликсом Гваттари работе «Тысяча плато» (Deleuze & Guattari, 1980), в которой отдельная глава посвящена режимам знаков; в ней Пирсовские знаки *икона*, *индекс* и *символ* соотнесены с собственными концептами авторов — *ретерриториализация*, *территориализация* и *детерриториализация*. В «Кино» семиотика американского философа — наряду с бергсоновской теорией образа — будет играть фундаментальную роль и послужит альтернативой распространённой во Франции того времени семиологии кино, основанной на идеях швейцарского лингвиста Фердинанда де Соссюра и структурной лингвистике. Выбор в пользу пирсовской семиотики объясняется самим философом тем, что Пирс «создал общую классификацию образов и знаков, вероятно, наиболее полную и наиболее многообразную (*la plus variée*)» (Delez, 2004, 39)², чьё значение он сравнивает со значением таблицы Менделеева для химии. Критика семиологии занимает важное место в двухтомнике о кино и претендует на то, чтобы преодолеть возникшие в ней трудности (проблема кода, соотношение образа и знака, режимы повествования и др.).

* * *

Небольшая по объёму книга состоит из пятнадцати глав без названий. От пары до дюжины страниц, каждая из них поднимает один или несколько вопросов, проблематизируя тот или иной семиотический аспект философии кино, разрабатываемой Делёзом. В сумме эти вопросы и ответы на них

² Перевод уточнен.

должны раскрыть отношения между вынесенными в название книги *кинематографом* и *семиотикой*. Заглавие книги буквально переводится как «Кино и семиотика. Делёз под вопросом» и имеет критическую и даже скептическую коннотацию: «сомнения в Делёзе». В этом заглавии прочитывается отсылка к названию книги известного теоретика и историка кино Жана Митри «Семиология под вопросом: Язык и кино» (Mitry, 1987), в которой предпринята попытка указать на причины невозможности построения теории кино на основе науки о языке. Переставляя акценты, Димек ставит под вопрос не семиологию и не семиотику кино как таковую, в чьи возможности она твердо верит, а семиотику кино, разработанную Делёзом.

Книга начинается с констатации факта малой изученности делёзовской таксономии знаков, несмотря на то, что двухтомник привлекает внимание самой широкой аудитории. Согласно Димек, если исследователи и обращаются к этим книгам, то ограничиваются лишь пересказом страниц первоисточника и демонстрируют малый интерес к со-отношению между семиотикой Пирса и её, по выражению автора, «применением» к кино Делёзом. Здесь упомянута книга Родоуика (Rodowick, 1997), который, подобно многим другим «не предпринимает попытки ни определить, ни критиковать делёзовскую теорию в контексте семиотики и философии самого Пирса» (Димек, 2015, 8).

При чтении двухтомника «Кино» обращает на себя внимание тот факт, что Делёз задействует пирсовскую теорию только в том случае, когда речь идёт об образе-движении, а во втором томе, когда он переходит к анализу образа-времени, семиотика Пирса более не играет какой-либо существенной роли — новые типы знаков не отсылают к его семиотике. Этот разрыв при переходе от образа-движения к образу-времени Родоуик объясняет, как утверждает Димек, идя вслепую вслед за Делёзом, тем, что Пирс «не может более служить нам вожатым на этом пути» (там же). На это Димек отвечает весьма полемично и выдвигает тезис, который вдохновляет всю её дальнейшую работу: «речь идёт о весьма спорном моменте, потому что Пирс по-настоящему не служил вожатым в «Образе-

движении», а критика нескольких пирсовских концептов в «Образе-времени» не имеет под собой основания» (Думек, 2015, 9). Доказательству этого тезиса и посвящена рассматриваемая книга.

Димек делает другое важное замечание, которое определяет её метод рассмотрения проблематики семиотики кино: в строгом смысле, таковая наука не существует, поскольку все так называемые семиотики кино не основываются всецело на идеях Пирса. В то же время известно, что сам Пирс подобными разработками не занимался, и говорить о некой каноничной семиотике кино не приходится. Но данное замечание, по-видимому, свидетельствует не только об определённой догматичности установки автора, но и делает ненужным какой-либо обзор предпринятых до Делёза попыток построить семиотику кино на основе пирсовской семиотики³. Что же касается последней, то, как утверждает Димек, попытка Делёза «перенести» («*décalquer*») пирсовские классы знаков на материал фильмов не меняет ситуацию: «рецепция творчества Пирса Делёзом, к сожалению, не отличается последовательностью» (Думек, 2015, 18).

* * *

Не имея возможности рассмотреть все идеи книги Анны Димек, подробно разбирая главу за главой, остановимся на нескольких сюжетах, которые составляют её основу:

1) соотношение философии Бергсона и философии Пирса

В четвёртой главе поставлен вопрос о том, почему Делёз обращается к двум философиям, которые «неоднократно признавались “несовместимыми” – Чарльза Пирса и Анри Бергсона» (Думек, 2015, 23). Какие-либо «неоднократно» обращавшиеся к этой теме работы автором не упомянуты, как не даны ссылки на работы, в которых бы «большинство критиков [Делёза] упрекали его за искажение, изменение, даже вырождение (*d'avoir déformé, modifié, voire dégénéré*) мыслей

³ Например, широкую известность получила работа Умберто Эко «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» (Есо, 1968).

Бергсона и Пирса с целью сделать их соответствующими его собственной мысли» (Dumek, 2015, 23). Впрочем, аргументы исследователей противоположного лагеря здесь тоже не приведены. Как бы то ни было, автор утверждает, что попытка сочетать семиотику Пирса и философию Бергсона была «неизбежно» обречена на «определённого рода бессвязность (une certaine incohérence)» (Dumek, 2015, 24).

Далее автор переходит к рассмотрению философии «Материи и памяти» Бергсона, в которой усматривает «антидуалистический подход, который в некоторых базовых аспектах соответствует пирсовскому объективному идеализму и даже иногда его синехистской феноменологии» (Dumek, 2015, 27). Димек находит «удивительные параллели» между двумя философиями: прагматическая и утилитаристская функция чистых восприятий и образов-воспоминаний; понимание «образа» как реального объекта восприятия, а не его репрезентации; характеристика художника как того, кто способен обратить наше обычное восприятие в чистую перцепцию, способен «дать увидеть» (Dumek, 2015, 31).

Определив моменты сходства систем Пирса и Бергсона, в шестой главе автор переходит к различиям между ними, которые связаны с тем, что, как отмечает автор, французский философ не до конца следует своему антидуалистическому проекту: «по Бергсону, возможны два мира: один из них прагматический, утилитаристский, привычный, другой — интуитивный, переживаемый в ощущении, спонтанный. И между этими двумя мирами существует граница, несовместимость» (Dumek, 2015, 38). Действительно, у Бергсона интеллект и интуиция, материя и память, пространство и время и т. д. жёстко противопоставлены, что не раз давало повод считать бергсонизм дуалистической философией. Пирс же, согласно автору, утверждает существование одного мира, а интуицию связывает со способностью рассматривать абстрактное в конкретной форме через реалистическое гипостазирование отношений, то есть «как интуитивную (называемую иногда инстинктивной) способность нашего прагматического интеллекта, тогда как Бергсон её прагматическому интеллекту противопоставляет» (Dumek,

2015, 40).

В следующей главе рассмотрены постулаты пирсовской философии, которая утверждает, «строго следуя антидуалистической логике, что нет какой бы то ни было онтологии, которая бы была непознаваемой» (Думек, 2015, 42). Согласно Димек, в этом два философа также расходятся: для Пирса не существует «бергсоновское разделение на репрезентацию и реальность вещей-в-себе» (там же), как и не существует картезианский субстанциальный дуализм душа-тело, лежащий, как утверждает автор, в основе делёзовской онтологии. Как полагается в следующей главе книги, именно монизм делает Пирса актуальным философом, чьи идеи согласуются с теорией воплощённого реализма (*embodied realism*), существующей в новейшей нейрокогнитивистике и связанной с открытием зеркальных нейронов. Эта проблематика разбирается довольно подробно в одной из самых больших глав книги, где идеи Пирса (в изложении самой Димек) сопоставлены с концепциями современной нейрофизиологии (Рамачадран, Лакофф и др.) и найдены их точки сближения. Напротив, взгляды Бергсона на роль мозга признаются автором устаревшими, поскольку он вводит идею интервала между восприятием и действием, который располагается в некой ассоциативной зоне мозга. Воплощённый реализм отрицает существование такого центра ассоциации и постулирует существование неразрывных связей между восприятием и действием. Тем самым, Димек лишает основания также и антропологию Бергсона, и его этику: свободу воли он выводил именно из разрыва между восприятием и действием.

Вряд ли проделанное Димек сопоставление можно считать полным. Здесь, например, не затронуты вопросы памяти, времени и др. моменты, к которым потом обращается Делёз и, в каких-то случаях, Пирс и Бергсон дополняют друг друга. Во-вторых, сходству двух философий придаётся вторичный характер, тогда как их разница выведена на первый план. Кроме того, читатель может усомниться в главном аргументе в пользу «несовместимости» двух философий: насколько правомерно считать философию Бергсона дуалистической? Очевидно, что приписывая ей утверждение существования двух миров в духе

кантианства, Димек смешивает онтологический и гносеологический аспекты бергсонизма, поскольку в действительности у французского философа речь идёт не о «двух мирах», а о двух познавательных способностях человека. Приписывать же Бергсону и Делёзу картезианский субстанциональный дуализм — это чистый анахронизм и грубая ошибка, что доказывает глава о роли мозга в «Материи и памяти» Бергсона, которую Димек игнорирует, как игнорирует интерпретацию Делёзом открытий современных нейрофизиологов (Delez, 2004, 532)⁴.

2) рецепция Делёзом философии Бергсона

В девятой главе, посвящённой теории восприятия, автор отмечает, что здесь Делёз целиком зависит от Бергсона, и, вместе с тем, «на протяжении обеих книг о кино Делёз встречает некоторые трудности в рецепции бергсоновской философии». Какие это трудности не указывается, за исключением одной: Делёз считает, что кинообраз представляет собой непосредственно движение, а Бергсон в работе 1907 года «Творческая эволюция» (Bergson, 1959, 725) назвал кино иллюзией движения, поскольку приводимые в движение киноаппаратом кадры суть остановленные моменты реального движения — в точности как интеллект обращается с данными восприятия (кинематографический механизм мышления). Делёз не видит в этом большой трудности, так как репродукция иллюзии является в некотором смысле её коррекцией: «можно ли из искусственного характера используемых средств сделать вывод, и об искусственности результата?» (Delez, 2004, 41).

Очевидно, Делёз не видит иных трудностей при рецепции бергсоновской теории образа. Но если они и существуют, то Димек по какой-то причине на них не останавливалась.

3) рецепция Делёзом философии Пирса

То, что Делёз выделяет у Пирса наряду со знаками, также и образы (images), заставляет Димек заключить, что «по-

⁴ Особенное место занимают фильмы Алена Рене и проблематика главы «Кино, тело и мозг, мысль», где Делёз ссылается на работы Жан-Пьера Шанжо и Стивена Роуза.

видимому, Делёзу не удаётся увидеть связи, которые существуют между пирсовской семиотикой и антидуалистической философией» (Думек, 2015, 19). Это утверждение выглядит крайне странно, если учесть, что только антидуалистическая философия делает возможной всю теорию кино Делёза. О феноменологической (фанероскопической) установке философии Пирса Делёз мог узнать из переведённых на французский язык фрагментов из «Спекулятивной грамматики». Совершенно ясно, что именно монизм послужил ему основанием для сближения Пирса и Бергсона.

Вообще, Димек упрекает Делёза в недостаточном знакомстве с трудами Пирса, что якобы имело следствием трудности «интеграции» семиотики в бергсоновскую теорию образа. Но так ли это на самом деле? Да, с большой долей вероятности можно утверждать вслед за Димек, что Делёз не был знаком во всем наследием Пирса, насчитывающим около 90000 страниц, и он ограничивается ссылками только на французский перевод трудов Пирса по семиотике. Справедливости ради, нужно отметить, что Делёз осознавал эту ограниченность, когда отсылал читателя (в сноске) к восьмитомному собранию трудов Пирса, лишь малая часть которого была доступна французскому читателю в переводе Жерара Деледалля. Но необходимо ли изучать работы Пирса по геодезии, астрономии, истории науки и т. д. в том, случае, если дело касается только семиотики? Во-вторых, будет ошибкой утверждать вместе с Димек, что знакомство Делёза с философией Пирса ограничивается 263 страницами перевода Деледалля, поскольку в распоряжении Делёза были также статьи, которыми снабдил это издание переводчик. В них содержится широкий обзор философии Пирса и ссылки на исследования его творчества. Кроме того, Делёз ссылается на другое, специальное исследование Деледалля (Delez, 2004, 326), о котором Димек даже не упоминает, не считая нужным дать обзор не только семиотики кино, но и французских исследований семиотики Пирса в целом, которые могли быть доступны Делёзу.

Автор высказывает предположение о том, что редакция первого тома была начата с шестой главы («Образ-переживание»). Начиная с неё, вводится семиотическая

терминология Пирса — одинарность, двоичность и др. Последующие главы были написаны раньше пяти первых глав и «выглядят почти полностью оторванными от всех прочих» (Думек, 2015, 67), поскольку, согласно автору, они не связаны с теорией, разрабатываемой в начальных главах первого тома. Термин «нулёвость», связанный с образом-перцепцией, вводится только во втором томе «Кино», хотя в первом томе этому образу была посвящена отдельная глава. Это якобы указывает на то, что Делёз пришёл к «нулёвости» и образу-перцепции только в конце работы над первым томом (в главе о кризисе образа-движения), но помещает соответствующую главу прежде «семиотических» глав об образах-движении, а во втором томе возвращается к этой теме, но опираясь не на Пирса, а на Бергсона.

Нужно отметить, что, в действительности, терминология Пирса появляется уже на страницах пятой главы. А гипотеза о том, что главы писались в ином порядке, нежели они представлены в книге, могла бы быть проверена на материале лекций, которые доступны как в аудиозаписи, так и в расшифровке. В любом случае, этот момент трудно признать существенным, но, очевидно, для Димек он свидетельствует о беспорядочности как мысли автора двухтомника, так и его работы над книгой, а также о трудностях, с которыми он столкнулся при «интеграции» Пирса в свою теорию.

Вместе с тем, кажется, Димек точно уловила мысль Делёза в том, что касается образа-перцепции: он служит переходом от кинематографа действия к кинематографу видения и оставляет позади прагматизм семиотики Пирса. В одиннадцатой главе на одиннадцати страницах Димек разворачивает критику вывода Делёза о том, что, так как послевоенное кино вводит новые типы образов и знаков (связанные уже не с движением, а со временем), то оно тем самым преодолевает троичность Пирса, которая есть «предел (*la limite*) системы образов и знаков» (Delez, 2004, 329). Согласно Димек, во-первых, для Пирса троичность не является пределом, но, наоборот, открывает знаковую систему в бесконечность, придавая семиозису принципиально незавершаемый характер, так как интерпретант есть возможность. Во-вторых, Димек указывает на то, что Пирс не выводит категории из нулёвости. Действительно, Делёз

указывает на то, что первичности Пирса предшествует нулевой уровень — образ-перцепция, «имеющая два полюса в зависимости от того, отождествляется (s'identifie) ли она с движением или же с его интервалом» (Delez, 2004, 326). Димек отмечает, что ввод четвёртой категории не только противоречит математической логике, лежащей в основе фанероскопии Пирса, но и вводит идею нуля, которую американский философ считал дуалистической и поэтому отвергал. Более того, Делёз переходит к нулевой категории через дедукцию, тогда как для Пирса суждение восприятия связано с абдукцией.

Как ни странно, однако вопрос о том, что такое знак по Делёзу, поставлен только в двенадцатой главе — ближе к концу книги. Здесь кратко сопоставлены некоторые термины Пирса и Делёза, который не во всём следует за американским семиотиком. Например, пирсовский термин «токен» отсутствует в семиотике Делёза, а «тип» имеет совершенно иное значение. Для Делёза знаком является любой частный образ (*l'image particulière*), который репрезентирует один из восемнадцати типов образов, составляющих образ-движение. Более того, Делёз рассматривает структуру знака в совершенно иной перспективе, нежели Пирс. Димек могла бы добавить к своему сопоставлению, что, будучи трёхчастными, на уровне структуры знака их семиотики совпадают, однако Делёз не прибегает к терминам репрезентант, объект и интерпретант, а рассматривает знак с точки зрения полюсов (два полюса композиции и генетический полюс).

4) проблематичные моменты семиотики кино Делёза

Согласно Димек, у Делёза, за исключением образа-перцепции, «формы знаков не имеют кинематографической специфичности» (Димек, 2015, 88). Этот тезис не доказывается, но снабжён ссылками на определения типов знаков, как их понимает Делёз, и примерами, якобы доказывая, что знаки как их выделяет Делёз, не только не специфичны для кино, более того, они «полностью могут быть перенесены (*totalement transposable*)» на фотографию и живопись. Хотя Делёз иногда сопоставляет образы кино и других искусств, внимательное чтение первого тома демонстрирует ошибочность этих

утверждений, поскольку каждый тип образа соотнесён с определённым кинематографическим приёмом и должен быть описан на техническом языке композиции кадра и монтажа (крупный план — образ-эмоция, глубинная мизансцена — образ-время и т. д.), к тому же образ не всегда чисто визуален: речь, шумы, музыка часто являются его компонентами. Далее, по Димек, знаки у Делёза являются «чисто нарратологическими» и поэтому могут быть найдены в литературе и театре. Действительно, по Делёзу, образ-движение — это основа повествования (во всяком случае, одного из режимов — органического), поскольку на его основе сформирована сенсо-моторная схема, функционирование которой совпадает с развитием сюжета фильма.

Однако, соглашаясь в какой-то мере с этими доводами, иной исследователь мог бы увидеть достоинство теории там, где Димек видит недостаток. В действительности, проблема, с которой столкнулась семиология кино, у Делёза нашла своё решение: если Ролан Барт смог показать, как кинематографические знаки обретают значение, но не показал, как строится на их основе повествование, то Кристиан Метц рассмотрел повествовательные структуры, но не сформулировал понятие знака. Делёз же определил структуру знака, классифицировал и показал, как на их основе строится повествование. Впрочем, неповествовательное, экспериментальное, так называемое абстрактное кино им также рассмотрено. В этом смысле семиотика кино Делёза могла бы быть распространена на другие виды художественного творчества, но сам философ этой попытки не предпринимал, работая с кино как движением. Исследование применимости этой семиотики к анализу остановленного изображения (живописи, фотографии и др.) — это совершенно иная работа. В действительности, она чужда замыслу Делёза, который видел в теории не меньше практики, чем сам её предмет (например, кино): «теория кино — это теория не «о» кино, но о концептах, вызванных кино к жизни, — и сами они вступают в отношения с другими концептами, соответствующими иным практикам, причём практика концептов не обладает никакими привилегиями по сравнению с другими практиками, а её

предмет – по сравнению с другими предметами» (Delez, 2004, 614).

Когда Анна Димек в заключении утверждает, что «делёзовская классификация выглядит достаточно упрощённой» (Dumek, 2015, 89), что ремарки Делёза о пирсовской семиотике «обнаруживают а-логичную структуру его размышлений» (Dumek, 2015, 95), и что «структура делёзовской таксономии предстаёт не только полностью несовместимой (*incompatible*) с пирсовской семиотикой, но и в некотором смысле внутренне бессвязной (*incohérente en elle-même*)» (Dumek, 2015, 100-101), то, возможно, эти утверждения имеют отношение не столько к труду Делёза, сколько к его прочтению чересчур догматичным семиотиком, от которого ускользнули действительные проблемы, которые подтолкнули философа к многолетней работе над лекциями и написанию своего главного труда о кино. Что же касается догматизма и разного рода «возвращений», то об этом, в контексте проблематики субъекта, Делёз написал следующее: «ничто из написанного крупными философами о субъекте не устарело, но именно поэтому, и благодаря им, мы должны заниматься решением новых проблем, а не пытаться “вернуться назад”, что только продемонстрировало бы нашу неспособность следовать за ними» (Deleuze, 1988, 112).

REFERENCES

- Aronson, O. (2000). *Yazyk vremeni* [The Language of Time]. In Zh. Delez, *Kino* (11-36). Moscow: Ad Marginem. (in Russian).
- Bergson, H. (1959). *Œuvres* [Works]. Paris: PUF. (in French).
- Deleuze, G. (1964). *Marcel Proust et les signes* [Marcel Proust and Signs]. Paris: PUF. (in French).
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition* [Difference and Repetition]. Paris: PUF. (in French).
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie : Mille Plateaux* [Capitalism and Schizophrenia: A Thousand Plateaus]. Paris: Minuit. (in French).
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1. L'image-mouvement* [Cinema 1: The Movement-Image]. Paris: Minuit. (in French).

- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. L'image-temps* [Cinema 2: The Time-Image]. Paris: Minuit. (in French).
- Deleuze, G. (1988). "A Philosophical Concept..." *Topoi*, 7 (2), 111-112.
- Delez, Zh. (2004). *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem. (in Russian).
- Dymek, A. (2015). *Cinéma et sémiotique : Deleuze en question*, [Cinema and Semiotics: Deleuze in Question]. Lormont: Le Bord de l'eau. (in French).
- D'yakov, A. (2013). *Zhil' Delez. Filosofiya razlichiya* [Gilles Deleuze. Philosophy of Difference]. St. Petersburg: Aleteiya. (in Russian).
- Eco, U. (1968). *La struttura assente* [The Absent Structure]. Milano: Bompiani. (in Italian).
- Mitry, J. (1987). *La sémiologie en question: Langage et cinéma* [Semiologie in Question: Language and Cinema]. Paris: Cerf. (in French).
- Rodowick, D. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham & London: Duke University Press.

УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Журнал TERRA AESTHETICAE — официальный журнал Российского Эстетического общества. К публикации принимаются материалы на русском, либо на английском языках. Материалы должны обладать научной новизной и соответствовать направлению журнала. К рассмотрению принимаются оригинальные статьи (до 1,5 п. л.), рецензии (до 0,5 п.л.), переводы (при наличии авторских прав), рецензии на новейшие издания и научные мероприятия, а также практические опыты в области эстетики (эссе, отзывы о художественных произведениях, художественные тексты), если они имеют отношение к сфере эстетической рефлексии.

В журнале действуют следующие тематические рубрики:

HISTORIA (историко-эстетические исследования);

THEORIA (актуальные проблемы эстетической теории);

ARS (эстетические проблемы искусствоведения, эстетический анализ произведений искусства)

PRAXIS (описание эстетического опыта во всех проявлениях).

TRANSLATIO (введение в русскоязычный оборот ранее непереведенных источников);

RECENSIO (рецензии на публикации, диссертации и дискуссии по эстетике).

Требования к присылаемым материалам

Рукопись подается на русском или английском языке с переводом части аппарата.

Структура рукописи:

- *имя и фамилия автора* (на русском и английском);

- *аффилиация автора* (на русском и английском);

- *город, страна, адрес электронной почты* (на русском и английском);

- *название статьи* (на русском и английском);

- *аннотация* объемом 200-300 слов (на русском и английском) — для статей и рецензий;

- *ключевые слова* (5-7 слов, на русском и английском) — для статей и рецензий;

- *текст статьи* (20-60 тыс. знаков);

- *список литературы*

Текстовые сноски — постраничные.

Библиографические ссылки оформляются согласно APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

Материалы просим высылать на адрес:

terraaestheticae@yandex.ru

Рукописи, присланные в журнал, проходят двойное слепое рецензирование. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов. Статья, после ее одобрения редколлегией, может находиться в редакционном портфеле до года.

Ждем Ваших материалов!

DEAR AUTHORS!

TERRA AESTHETICAE is the official Science Journal of Russian Society for Aesthetics. Materials are accepted for publication in Russian or in English. Materials should have scientific novelty and correspond to the direction of magazine. We accept for consideration original articles (up to 60 thousand characters), reviews (up to 20 thousand characters), translations (copyrighted materials), reviews of the latest scientific publications and scientific events. Also there are accepted practical experiments in the field of aesthetics (essays, reviews of artworks, artistic texts), if they relate to the aesthetic reflection sphere.

In the journal are available the following thematic headings:

HISTORIA (historical and aesthetic researches);

THEORIA (actual problems of the aesthetic theory);

ARS (aesthetic problems of art history, aesthetic analysis of artworks);

PRAXIS (description of aesthetic experience in all its manifestations);

TRANSLATIO (introduction to the Russian-language circulation of previously untranslated sources);

RECENSIO (publication reviews, dissertations and discussions on aesthetics).

Requirements for the sent materials:

The manuscript is submitted in Russian or English with the translation of part of the text.

Structure of the sending manuscript:

- name and surname of the author (in Russian and English);
- affiliation of the author (in Russian and English);
- city (in Russian and English), country (in Russian and English), e-mail address;
- title of the article (in Russian and English);
- an annotation (should be about 200-300 words) (in Russian and English) – for articles and reviews;
- keywords (5-7 words, in Russian and English) – for articles and reviews;
- the text of the article (20-60 thousand characters);
- list of references (used literature and other sources).

A manuscript may contain footnotes.

Bibliographic references should be made according to APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

E-mail adress for sending:

terraaestheticae@yandex.ru

Manuscripts sent to the science journal are double-blinded. The editorial board reserves the right to select materials. After its approval by the editorial board the article may be in the editorial portfolio for up to a year.

Waiting for your materials!

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал Российского эстетического общества
1 (1) 2018

Главный редактор
Светлана Никонова

Редактор справочного аппарата
Дарина Поликарпова

Корректурa
Анна Новикова

Дизайн обложки
Елизавета Петровна

Редактор сайта
Марина Васильева

Официальный сайт журнала
<http://terraaestheticae.ru/>

E-mail
terraaestheticae@yandex.ru

Издатель: ООО Эстезис

Редакция выражает особую благодарность Михаилу Семеновичу Бернштаму и Анастасии Жолудевой за помощь с некоторыми переводами на английский язык, а также Михаилу Павловичу Тубли за деятельное участие в организации рубрики по эстетике архитектуры.

Подписано в печать 7.07.2018 г.
Формат 70x80/16
Тираж 100 экз. Заказ № 18068