



МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ
INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURAL RESEARCH

Электронное издание
web-journal

ТЕМА НОМЕРА / The MAIN TOPIC of the ISSUE

**ITALIAN STUDIES: АРХИТЕКТОНИКА
И АРХИТЕКТУРА
/ ITALIAN STUDIES: ARCHITECTONICS
AND ARCHITECTURE**

Журнал является проектом
издательства гуманитарной литературы
«Эйдос»

| Учредитель и издатель |

Издательство «ЭЙДОС»
editor@eidos-books.ru

| Контакты |

Общая редакционная почта
editorial@culturalresearch.ru

Главный редактор
Дмитрий СПИВАК
d.spivak@culturalresearch.ru

Зам. главного редактора
Алина ВЕНКОВА
a.venkova@culturalresearch.ru

Шеф-редактор
Анна КОНЕВА
a.koneva@culturalresearch.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) Министерства
связи и массовых коммуникаций Российской Федерации.

Свидетельство о регистрации: Эл № ФС77–39183 от 17 марта 2010 г.

ISSN 2079–1100

Редакция принимает к публикации материалы широкой гуманитарной направленности: научные и критические статьи, рецензии, обзоры. Все материалы проходят обязательное внутреннее рецензирование. Решение о публикации принимается редакционным советом на основании внутренней рецензии. Основными критериями при принятии решения о публикации служат научная новизна, актуальность проблематики, выраженная исследовательская позиция, соответствие высоким академическим стандартам научного текста. Минимальный объем материала — 20 000 знаков. Максимальный — 40 000 знаков. Редакция не знакомит авторов с рецензиями. При отклонении публикации рецензия предоставляется по запросу. Материалы принимаются к публикации только в соответствии с объявленной темой номера. Концепцию текущего номера и тематический план на следующие номера можно найти на главной странице сайта. Предоставляя в редакцию рукопись, автор берет на себя обязательство не публиковать ее в ином издании без согласия редакции и гарантирует, что ни сам материал, ни его части не были опубликованы ни на твердых, ни на электронных носителях, ни в сети Интернет. Автор несет ответственность за подбор и достоверность приведенных фактов, цитат, статистических и социологических данных, имен собственных, географических названий и прочих сведений. Публикуемые материалы могут не отражать точку зрения редколлегии и редакции. Отношения автора и редакции регулируются публичным договором-офертой, опубликованном в разделе «Авторам» официального сайта журнала.

Журнал выпускается исключительно в цифровом (электронном) формате.
Печатные версии журнала не предусмотрены.

International Journal of Cultural Research
is a project of the EIDOS publishing house
of humanitarian literature.

| Founder & Publisher |

PublishingHouse«EIDOS»
editor@eidos-books.ru

| Contacts |

Common e-mail
editorial@culturalresearch.ru

Editor-in-Chief
Dimitri SPIVAK
d.spivak@culturalresearch.ru

Deputy Editor-in-Chief
Alina VENKOVA
a.venkova@culturalresearch.ru

Associate Editor
Anna KONEVA
a.koneva@culturalresearch.ru

International Journal of Cultural Research is registered by Federal Service for Supervision
of Telematic and Mass Communications
Registration № FC 77–39183, March 17, 2010
ISSN 2079–1100

The Editorial Board welcomes a wide range of articles, including scholarly and critical papers, analytical studies, and reviews. All materials undergo peer review by members of the Editorial Board. The basic criteria for publication are scholarly novelty, current subject matter, and adherence to high international academic standards. The Editorial Board does not inform the authors of the results of peer review. However, a copy of the review will be sent to the author upon his/her request, if the paper is rejected for publication. Each issue of the journal has a theme that should be addressed by all texts accepted for publication in the given issue. The theme of the current issue, as well as of the upcoming one, are posted on the main page of the journal website. Upon acceptance, the author will be required to sign a contract for publication. Once the contract is signed, no part of the article or other materials may be published elsewhere in any form or by any means, without prior permission of the publisher. The author is responsible for the accuracy of all information, including facts, citations, historical and sociological data, names, and place names used in the text. Published materials do not necessarily reflect the views of the Editorial Board or the publisher.

The Journal issued only in electronic version. Hardcopy is not provided.



| Редакционный совет |

Анатолий АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН
Россия, Санкт-Петербург

Татьяна АРТЕМЬЕВА
Россия, Санкт-Петербург

Марина БИРЮКОВА
Россия, Санкт-Петербург

Елена БЛИНОВА
Россия, Санкт-Петербург

Татьяна БУКИНА
Россия, Санкт-Петербург

Алексей ВАСИЛЬЕВ
Россия, Москва

Крыстина ВИЛЬКОШЕВСКА
Польша, Краков

Кристоф ВУЛЬФ
Германия, Берлин

Андрей ДЕНИСОВ
Россия, Санкт-Петербург

Валентина ДИАНОВА
Россия, Санкт-Петербург

Шарлин Хэддок СИГФРИД
США, Западный Лафайет

Нина КОЧЕЛЯЕВА
Россия, Москва

Виталий КУРЕННОЙ
Россия, Москва

Армен МАРСУБЯН
США, Нью-Хэвен

Лариса НИКИФОРОВА
Россия, Санкт-Петербург

Джон РАЙДЕР
США, Нью-Йорк

Олег РУМЯНЦЕВ
Россия, Москва

Валерий САВЧУК
Россия, Санкт-Петербург

Ольга САПАНЖА
Россия, Санкт-Петербург

Савелий СЕНДЕРОВИЧ
США, Итака

Альмира УСМАНОВА
Литва, Вильнюс

Николай ХРЕНОВ
Россия, Москва

| Editorial Board |

Dr. Anatoliy ALEKSEEV-APRAKSIN
Russia, St. Petersburg

Dr. Tatiana ARTEMYEVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Marina BIRYUKOVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Elena BLINOVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Tatiana BUKINA
Russia, St. Petersburg

Dr. Gerald CIPRIANI
Ireland, Galway

Dr. Andrey DENISOV
Russia, St. Petersburg

Dr. Valentina DIANOVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Nikolaj KHRENOV
Russia, Moscow

Dr. Nina KOCHELYAEVA
Russia, Moscow

Dr. Vitaly KURENNOY
Russia, Moscow

Dr. Armen MARSOOBIAN
USA, New Haven, Connecticut

Dr. Larisa NIKIFOROVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Almira OUSMANOVA
Lietuva, Vilnius

Dr. John RYDER
USA, New York

Dr. Oleg RUMYANTSEV
Russia, Moscow

Dr. Valerij SAVCHUK
Russia, St. Petersburg

Dr. Olga SAPANZHA
Russia, St. Petersburg

Dr. Savely SENDEROVICH
USA, Ithaca, New York

Dr. Richard SHUSTERMAN
USA, Boca Raton, Florida

Dr. Charlene Haddock SIEGFRIED
USA, West Lafayette, Indiana

Dr. Aleksej VASIL'EV
Russia, Moscow

| Редакционный совет |

Джеральд ЧИПРИАНИ
Ирландия, Голуэй

Ричард ШУСТЕРМАН
США, Бока Рейтон

| Editorial Board |

Dr. Krystyna WILKOSZEWSKA
Poland, Krakow

Dr. Christoph WULF
Germany, Berlin

| Редакция |

Дмитрий СПИВАК
Главный редактор
Россия, Санкт-Петербург

Алина ВЕНКОВА
Заместитель главного редактора
Россия, Санкт-Петербург

Анна КОНЕВА
Шеф-редактор
Россия, Санкт-Петербург

Любовь БУГАЕВА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

Елена КАВЕРИНА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

Денис СОБОЛЕВ
Редактор
Израиль, Хайфа

Михаил СТЕПАНОВ
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

Лариса ФИАЛКОВА
Редактор
Израиль, Хайфа

Андрей ФОМЕНКО
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

| Editorial Team |

Dr. Dimitri SPIVAK
Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg

Dr. Alina VENKOVA
Deputy Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg

Dr. Anna KONEVA
Associate Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Lyubov BUGAEVA
Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Larisa FIALKOVA
Editor
Israel, Haifa

Dr. Andrey N. FOMENKO
Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Elena A. KAVERINA
Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Denis SOBOLEV
Editor
Israel, Haifa

Dr. Mikhail STEPANOV
Editor
Russia, St. Petersburg



Выпуск № 4 (57) 2024:

ITALIAN STUDIES: АРХИТЕКТОНИКА И АРХИТЕКТУРА

Приглашенный редактор выпуска:
Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА

Ответственный редактор:
Алина Владимировна ВЕНКОВА

СОДЕРЖАНИЕ

Тема номера	
Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА Italian Studies: архитектоника и архитектура 6	Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА, Алексей Викторович СМИРНОВ Рим в кинематографе второй половины XX века: образ городского пространства 77
Никола БРАГЬЕРИ О тектонике 18	Теория искусства Дарья Олеговна МАРТЫНОВА Проблема взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов в зеркале художественной критики второй половины XIX века 90
Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо 32	Евгения Сергеевна РЕДЬКОВА Народная музыкальная культура в научном наследии Татьяны Сергеевны Бершадской 103
Елизавета Юрьевна КРАВЧЕНКО Создание эмоциональных пространств: атмосферный подход в итальянской эстетике 51	Медиатеория Михаил Александрович СТЕПАНОВ Воображение извергнутых медиа: становление материальности образа 114
Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы 62	



Issue # 4 (57) 2024:**ITALIAN STUDIES: ARCHITECTONICS AND ARCHITECTURE**

Guest Editor:
Zhanna V. NIKOLLAEVA

Managing Editor:
Alina V. VENKOVA

TABLE OF CONTENTS

Topic of the Issue	Art Theory
Zhanna V. NIKOLLAEVA Italian Studies: Architectonics and Architecture 6	Daria O. MARTYNOVA The Problem of the Interaction of Musical Culture and Sign Language in the Mirror of Art Criticism of the Second Half of the XIXth Century 90
Nicola BRAGHIERI On the Tectonics 18	Evgeniia S. REDKOVA Folk Music Culture in the Scientific Heritage of Tatyana Sergeevna Bershadskaya 103
Liubov Yu. IAKOVLEVA Atmospheric Affordances in Architecture: an Introduction to the Atmospherology of Tonino Griffiero 32	Media Theory
Elizaveta Yu. KRAVCHENKO Creating Emotional Spaces: the Atmospheric Approach in Italian Aesthetics 51	Mikhail A. STEPANOV The Imagination of the Erupted Media: The Becoming of the Materiality of the Image 114
Anastasiiia I. GLUSHKOVA, Enzo FORNARO Architectural Restoration in Italy: Ethical and Eistemological Approaches 62	
Olga V. BEZZUBOVA, Aleksey V. SMIRNOV Rome in the Cinema of the Second Half of the Twentieth Century: The Image of Urban Space 77	



Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА

| Italian Studies: архитектура и архитектура |

Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7-9
Институт Философии, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики
Доцент, кандидат философских наук
ORCID 0000-0001-5289-2980
E-mail: z.nikolaeva@spbu.ru

ITALIAN STUDIES: АРХИТЕКТОНИКА И АРХИТЕКТУРА *

Статья открывает серию публикаций российских и итальянских авторов, посвященных исследованию архитектуры, архитектуры и философии культуры в Италии. Методы изучения архитектуры итальянской культуры многообразны: от культурно-исторического анализа до гетеротопологической рефлексии и атмосферологии. Архитектоническая картина мира предполагает, в том числе, и прояснение глубинных движений в культуре, рассмотренных в новой междисциплинарной исследовательской оптике, определяемой этико-эстетическим поворотом к размышлениям о межвременных связях и ответственности перед будущими поколениями за образы, нами оставленные. Анализ фокусируется на исследовании архитектурного дискурса для современной итальянской теории и философии культуры и философии архитектуры.

«Архитектоника» в XXI веке используется как многозначная философская и общенаучная категория, области применения которой постоянно расширяются с возникновением сущностей нового порядка. Используя концепцию археологического знания, разработанную Мишелем Фуко, мы постараемся продемонстрировать, что архитектура – это не столько упорядочивание пространства, сколько нематериальное выстраивание представления и следствии определенного способа творения, связанного с восприятием локуса.

Ключевые слова: архитектура; архитектура; теория культуры; философия архитектуры; архитектурный дискурс; архитектурная парадигма; итальянские исследования; Italian Studies; итальянская архитектура XX века.

6

Введение

Существует ряд значений термина «архитектоника»¹, которые носят, скорее, метафорический характер и понимаются как «компо-

зиционное наполнение формы». Для данного выпуска журнала мы рискнули предложить еще один: «архитектоника пространства для очного и заочного диалога культур – территориального, временного, идентификационного».

Первоначальное древнегреческое понимание этого слова (так как оно используется в диалогах Платона и в текстах Аристотеля) практически утратило свой смысл в нефилософском языке, но остались «следы», напоминающие о том, что, речь идет о метафизическом понятии (обозначении в переносном смысле),

¹ В современном архитектуроведческом тезаурусе термин «архитектоника» может означать процесс построения и создания архитектурного произведения. Кроме того, он часто используется в том же значении, что и «пространственная композиция», а в музыковедении для обозначения целостности музыкальной композиции. Такое понимание первоначального значения не считается вполне научным, а скорее носит метафорический характер.



Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА

| Italian Studies: архитектуроника и архитектура |

обеспечивающем структуру: от управления², до обществ, культур и идентичностей. В философии, благодаря И. Канту и адаптациям кантовского объяснения у М. Фуко и других мыслителей³, мы пользуемся концептом «архитектонического дискурса» или «архитектонического принципа» в значениях, приближенных к аристотелевскому.

Речь идет о фундаментальных системах. Архитектоника у Канта – «архитектоника чистого разума» – под которой, как сформулировал сам кенигсбергский мыслитель: «Я подразумеваю построение системы. <...> <...> Под системой же я разумею единство многообразных знаний, объединенных одной идеей»⁴. То есть Кант рассматривал архитектуроник в связи с исследованием оснований познавательной способности, априорных условий знания и толковал ее как неотъемлемое свойство «рефлектирующей способности суждения».

Архитектоника встречается и в значении, необходимом для описания структуры идентичности, в этом случае, по мнению И. В. Кондакова, – неповторимая конфигурация локальной культуры, «в конструкции которой каждая последующая парадигма “наслаивается” на предшествующую, одновременно и продол-

жая, и преодолевая её <...> и образует национальную архитектуроник культуру»⁵.

Итак, архитектуроника в философии относится, скорее, к области метафизического, абстрактного, схематического и идеального знания, способствующего организации системы, а в науках о культуре и искусстве воспринимается как основополагающая и системообразующая структура. «Архитектонический принцип» в исследованиях культуры использовали Г.-В.-Ф. Гегель и М. Бахтин.

«Архитектонический дискурс» касается многообразной современной истории идей, отказавшейся от исключительно исторического мировоззрения. Этот дискурс как метод особенно близок культуре постмодернизма и выразительно представлен Итало Кальвино в книге «Невидимые города»⁶, где воображаемые пространства состоят не только из архитектурных сооружений, а из множества вещей: характеров персонажей, воспоминаний, желаний, лингвистических маркеров. Архитектоника городской культуры не основывается только на экономических и социальных порядках: в городах живут истории, язык, эпифеномены власти, вкусы, охраняемое прошлое и метафизические претензии на будущее.

Научный интерес к такому прочтению города возникает еще в эпоху Раннего Возрождения, когда около 1450 года Леон Батиста Альберти составил «*Descriptio urbis Romae*» (лат. «Описание города Рима»)⁷, где впервые в

² ἀρχιτεκτονική Аристотеля и Платона на русский язык традиционно переводилась в значении «организации» высшего порядка: «государственное занятие», «государственное искусство», «искусство царствовать, руководить, управлять».

³ Основополагающая для прагматизма философия категорий Чарльза Пирса (в работе “How To Make Our Ideas Clear” («Как сделать наши идеи ясными», 1878) и другие труды философа содержат отсылки к архитектуре как метафоре всего здания мира, а архитектуронический принцип в философии используется как описание маршрута, которым необходимо пройти по рационально организованному пространству, чтобы понять его внутренний функциональный порядок.

⁴ Кант, И. Критика чистого разума. – М.: Издательство АСТ, 2017. – С. 758–759.

⁵ Кондаков, И. В. Архитектоника русской культуры: автореферат дис. на соискание уч. степ. докт. философских наук: 24.00.01; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 1998. – 74 с. Доступен:

https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000227798/ (дата обращения 25.09.2024).

⁶ Кальвино, И. Невидимые города. – М.: Издательство АСТ, 2021. – 224 с.

⁷ Alberti, L.B. (2005). *Descriptio Urbis Romae*, Firenze: Leo S. Olschki Publishing House.



Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА

| Italian Studies: архитектуроника и архитектура |

истории успешно предпринял попытку не просто реконструкции топографии древнего города, а попытку воссоздания его древнейшего «хронотопа», с возможным, по мнению Альберти, извлечением из обнаруженного уроков для современности.

«В размышлениях о сути произведений искусства, – утверждает Джорджо Агамбен, – я следую за идеей, что археология – наша единственная ниточка к настоящему»⁸. Дж. Агамбен уточняет, что речь идет, конечно, о концепции археологического знания, разработанной Мишелем Фуко⁹. Культурным наследием в городской среде является в том числе и весь архив гуманитарных данных об этой среде.

Архитектура как переустройство человеческого бытия, с самых архаических времен обладает научной методологией в практике и в образовании. Поэтому в исследованиях культуры значительное внимание уделяется праксеологическим проектным идеям, производным от архитектуры как осознанной деятельности и теории в ее соприкосновении (влиянии) с философией как таковой.

**Архитектонический дискурс
в философии культуры**

Родоначальником современного философского архитектуронического дискурса можно было бы назвать Мартина Хайдеггера. В августе 1951 года на симпозиуме «Человек и пространство» в Дармштадте М. Хайдеггер прочитал доклад «Строительство Жительство Мышление»¹⁰ для аудитории, преимущественно

состоящей из архитекторов, заявил свою оппозицию распространенному в те годы принципу выделения архитектуры в особый, «профессиональный» род деятельности. По утверждению философа, строительство изначально неотделимо ни от бытийствования (жительствоваания, обитания), ни от рефлексии человеком своего места в мире (мышления). После М. Хайдеггера состоялось полноправное включение архитектуры в контекст утвердившегося в европейской культуре неклассического мышления.

Архитектонический метод можно рассматривать и как род неклассических исследований, и как род занятий, направленных на созидание и переустройство человеческого бытия; с самых архаических времен он обладает научной методологией как в практике, так и в образовании. В философии Аристотеля, по мнению Джорджо Агамбена, архитектуронический принцип направлен на созидание как интенция; врач может не врачевать в данный момент, а архитектор лишь только замысливать здание, но при этом они остаются врачом и архитектором в своей потенции. Однако сущность греческого понятия творчества (это *energeia* души при участии *logos*'а), как считает итальянский философ, разрушилась «в результате длительного процесса, начало которого можно, видимо, отнести к Возрождению, искусство вышло из сферы тех видов деятельности, которые помещают свою *energeia* вовне, в произведение, и перешло в область таких видов деятельности, которые, подобно познанию или праксису, содержат сами внутри себя свою *energeia*, своё «бытие в-произведении»¹¹.

Тем не менее архитектуроническое мышление не исчезло из картины мира с наступле-

⁸ Агамбен, Дж. Творение и анархия. Произведение в эпоху капиталистической религии. – М.: Гилея, 2021. – С. 9.

⁹ Фуко, М. Археология знания. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2012. – 416 с.

¹⁰ Хайдеггер, М. Строительство жительство мышление. // Журнал фронтальных исследований. – 2020. – № 1(17). – С. 157–173. <https://doi.org/10.24411/2500-0225-2020-10010>.

¹¹ Агамбен, Дж. Творение и анархия. Произведение в эпоху капиталистической религии. – М.: Гилея, 2021. – С. 19.



Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА

| Italian Studies: архитектурника и архитектура |

нием Нового времени. Напротив, оно характерно не только для архитекторов и философов, но иногда и для целых народов. По крайней мере так считал Ипполит Тэн – философ и один из основателей культурно-исторической школы в искусствознании. И. Тэн, описывая «отличительную черту итальянского воображения»¹² приходит к выводу, что это «талант и вкус к порядку»¹³, стремление к правильности, к гармонической и строгой форме. И, хотя оно¹⁴ «наружное украшение предпочитает внутренней правде <...> <...> Оно лучше понимает человека, нежели природу, лучше понимает человека в обществе <...> <...> С трудом поддается оно на то, чтобы... ..изобразить дикость... странность, чистую случайность, беспорядок, неожиданный взрыв своевольных сил <...> <...> его симпатии ограничены. Но в своем царстве, в царстве формы — оно всемогуще <...> <...> одно оно открыло и передало нам естественный порядок идей и образов»¹⁵. Эстетическое упорядочивание мира вокруг себя действительно представляется одной из древнейших национальных черт «итальянскости». И. Тэн выводил ее из переданной поколениями латинско-римской жизненной мудрости. Последнее не так уж важно в нашей попытке использовать таким сложным образом архитектурный принцип. Вернемся к кантланскому пониманию архитектурники: она противопоставляется вселенскому хаосу как метод, защищает от страха энтропии вселенной.

Как необходимый элемент рефлексии, деконструкция «архитектонического принципа» нашла свое выражение в постструктурализме. Ж. Бодрийяр и М. Фуко искали и разрушали

традиционные социальные структуры эпохи, заменив их на дискурсы об атопичности и ризоморфности. В ризоматике Ж. Делёза, носители современной номадической (кочевой) ментальности, оставляют пустой «центральную комнату», хотя человек и заселяет ее: «В нашем социальном мире система внешних окон постепенно сменяется закрытой комнатой со столом для информации: мы больше читаем о мире, чем видим его»¹⁶. Любопытно, что любое философствование так или иначе обращается к архитектурным метафорам.

Современные мыслители также используют архитектурный метод объяснения, например, перенося его на «философию телесности»: «Архитектура основана на сети метафор, с помощью которых живет человек. Эти метафоры коренятся не столько в нашем мышлении, сколько в нашем теле. Однако установление монополии оптоцентризма подчинило эти метафоры технологической и клинической логике организации пространства, стерилизуя его, эксплуатируя... ..инварианты в отношении точки зрения, и формируя мазотопии, то есть места, которые снижают способности человека, уменьшают сущность человека»¹⁷.

Древность, непрерывность и актуальность традиции архитектурной философии и архитектурной практики в Италии позволяют говорить о более глобальной архитектурнике итальянской идентичности в целом. Итальянские архитекторы (не только в XX веке) оставили множество теоретических трудов универсального философско-культурного содержания. А многие философы даже предлагали и

¹² Тэн, И. Философия искусства. – М.: Республика, 1996. – С. 69.

¹³ Там же. С. 70.

¹⁴ Воображение (прим. автора).

¹⁵ Там же

¹⁶ Делёз, Ж. О философии. // Переговоры. 1972-1990. – СПб.: Наука, 2004. – С. 204.

¹⁷ Очеретяный, К. А. От мазотопии к тигмотаксису: приручение парадоксальных пространств. // *Galactica media: Journal of Media Studies*. – 2022. – 4(3). – С. 65–84. <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i3.313>



Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА

| Italian Studies: архитектуроника и архитектура |

предлагают определять архитектуру как философскую (архитектоническую) деятельность (Э. Пачи, У. Галимберти, М. Феррарис, Р. Рицци, П. Боянич, П. Дженова и другие), называя ее «архитектурная» или «архитектоническая философия»¹⁸.

«Итальянскость итальянской архитектуры»

Ренато де Фуско, известный многим историк архитектуры XX века, также использует архитектуронический метод исследования. И он указывает на своеобразную конструкцию «итальянскость итальянской архитектуры» (например, в книге «Итало-европейская архитектура: культура сохранения и культура инновации» (2005)¹⁹) для объяснения некоторых аспектов наднациональной стилистики. Он осмеливается предполагать, что, как и любая система, геополитическая архитектура состоит из целого, в нашем случае, европейского производства, и частей национального производства; так что логический порядок требует использовать герменевтические отношения между ними. В то время как национальная или региональная архитектура «считывается» и определяется, континентальная архитектура гораздо менее определена, или вовсе неопределима. Лингвистическая модель служит здесь разъяснением: нет европейского языка, а есть язык Италии, Франции, Испании, Германии и т. д., и в сумме они не дают язык Европы.

В 1950-е годы перед Италией стояла сложная задача: внести свой вклад в создание европейского архитектурного языка, при этом не отказываясь от характеристик национальных архитектурных языков. В течение многих лет

эта проблема не ставилась, напротив, отвращение к «контекстуализму», как это ни парадоксально, исходило не от апологетов модернизма, а от таких великих мастеров, как Чезаре Бранди и Бруно Дзеви.

Однако, в значительной степени в Италии удалось создать альтернативный подход к «архитектурным вмешательствам»: средиземноморски открытый, многоголосый, смелый. Несмотря на то, что качество таких «включений» в старую архитектурную панораму оказалось не очень высоким, по наблюдению Р. Де Фуско успех состоял уже хотя бы в том, что в конечном итоге академические заповеди таким образом всегда оставались «на виду», а опыт многовековой практики «спора между древними и новыми» сохранялся. Тезис о непримиримости кажется итальянцам откровенно абсурдным, – для них это желание игнорировать очевидную реальность исторической стратификации, заложенной в прошлом, что одновременно делает очевидным и среду, которую мы хотим сохранить, и понимание того, что, прежде чем стать чем-то старым, это сооружение должно было «случиться» в своем настоящем.

В те же годы, в важный и новаторский период миланской архитектуры, философ-феноменолог и позитивист Энцо Пачи посвятил архитектуре около десяти эссе, сделав результаты своих размышлений настоящим «двигателем» архитектуры в Италии и за ее пределами, прежде всего через феноменологическую концепцию «жизненного пространства»²⁰: архитектуроника города имплицитно содержит в себе идеальный тип, в котором формируется гармоничное целое отношений. Архитектура – это не

¹⁸ См., например: Bojanić, P., & Đokić, V. (2015). La filosofia architetonica. *Rivista di estetica*, (58), 81–88.

¹⁹ De Fusco, R. (2005). *Architettura italo-europea: cultura del recupero e cultura dell'innovazione* (Vol. 2). Milano: Franco Angeli.

²⁰ Paci, E. (1965). L'architettura e il mondo della vita. In *Relazioni e significati*, vol. III, Milano: Lampugnani Nigri, pp. 148–166.



Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА

| Italian Studies: архитектоника и архитектура |

просто структура, но выражение сосуществования в свободных преднамеренных отношениях, погруженных в конкретную жизнь.

Человек – сам по себе урбанист, он создает ткань города, его историю наравне с архитекторами. Такая оптика прочтения городского пространства наследует философии Энцо Пачи и является ключом к теоретической мысли одного из главных теоретиков архитектурного постмодернизма Альдо Росси, изложенной им в «Архитектуре города»²¹: городское пространство – это что-то, что приобретает смысл не только в соответствии с тем аспектом, который он принял на ближайшей к нам стадии, но и продолжает означать именно через наложение и синтез событий, произошедших в истории.

На протяжении сложного XX века итальянская архитектура склонялась к поиску собственного (не интернационального) стиля, четко узнаваемого и связанного со временем и памятью больше, чем какая бы то ни было другая национальная школа, как будто бы речь шла о рисках утраты идентичности. При этом следует отличать большую зависимость от западного модернизма и постмодернизма на Севере страны и своеобразные «традиционалистские» элементы так называемого «средиземноморского» стиля на Юге и в Риме. Именно таким образом репрезентировала себя сложная форма реакции на современность.

Архитектурный постмодернизм в Италии, характеризующийся своего рода анонимностью, сохранил, однако, огромный интерес к прошлому, к приобретенным образам, закрепленным в памяти и воображении. В целом для итальянской архитектуры всего XX века характерна не только простота форм, типичных для всего современного движения в архитектуре, но

²¹ Росси, А. Архитектура города. – М.: Strelka Press, 2017. – 264 с.

и стремление увязать современность с традицией, которая подчеркнута качеством проработки деталей. От футуриста Сант’Элиа до всемирно известных теоретиков Альдо Росси и Ренцо Пиано итальянская архитектура записывает возвращение к своей истории через типологию и морфологию, где важна внутренняя сущность вещей, логика, с помощью которой произведение развивается.

Философ Карло Сини²² определил три линии философствования: кибернетическую (как исследующую передачу сигналов и стимулов), историографическую (анализирующую критику и методологию истории) и герменевтическую (интерпретирующую документы и тексты исходя из их структурной целостности)²³. Если мы обратимся к первой линии анализа, то увидим, что реализованные и вымышленные идеи могут иметь одинаковый результат и одинаковые последствия для развития архитектуры.

Пользуясь такой методологией и используя диалогический метод Михаила Бахтина, Паоло Дженова, ученик Карло Сини, выделяет в архитектуре «Язык» (представляет собой место, но указывает и на время), «Стиль» (отражает время, но также всегда и место) и «Вкус» (имеет отношение к субъекту, но также ко времени и пространству), а точнее, представляет собой субъективную интерпретацию «Языка» и «Стиля», помноженную на требования практической

²² Карло Сини (Carlo Sini, р. 1933) преподавал теоретическую философию в Миланском государственном университете, является членом Академии Линчеи. Среди его работ «Американский прагматизм» (1972), «Знаки души» (1989), «Философия и письмо» (1994), «Писать молчание» (1994), «Молчание и слово» (1995), «Этика письма» (1996). На русский язык не переводились.

²³ Sini, C. (1996). *Gli abiti, le pratiche, i saperi*. Editoriale Jaca Book.



Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА

| Italian Studies: архитектуроника и архитектура |

эстетики и требования условного заказчика²⁴. Исходя из этой конструкции, архитектурный проект может быть «продиктован» даже литературными и художественными топосами своего времени.

В качестве примеров автор берет испанскую (каталонскую) архитектуру первой половины XX века как эффект-воплощение художественной мысли Пикассо, Миро и Дали. А итальянская архитектура того же времени оказывается «запечатлеванием» настроения художников-метафизиков Карра, Де Кирико и Моранди. Кроме поверхностной очевидности различий между пространственным кубизмом, сказочным сюрреализмом, который позволяет свободно ассоциировать слова, мысли и образы (Испания) и попытками архитектурно организовать метафизическое представление того, что находится за пределами опыта чувств, через возвращение классических предметов, напоминающих греческую и римскую древность (Италия), П. Дженова делает еще один интересный вывод о топографической поэтике, которую можно проследить и далее во времени – в послевоенном модернизме двух стран. Испанская архитектура (Рафаэль Монео, Энрик Мираллес) стремится к определению языка, чувствительного к контексту проекта, но находящегося за пределами эстетических и моральных проблем, и стремится выразить мысли и образы при отсутствии контроля, осуществляемого обычным разумом, через, например, деконструкцию (воображаемый потенциал бессознательного).

Итальянские проекты (от Альдо Росси до Массимилиано Фуксаса и Ренцо Пиано) вместо этого «склоняются к поиску собственного стиля, четко узнаваемого в любом месте, демон-

стрируют связь со временем и памятью больше, чем просто форму»²⁵. Итальянские авторы тоже показывают сильную связь с постмодернистской культурой (которая возникает как форма реакции на ложную современность), но их культура не несет такого же яркого новаторского импульса. Итальянская архитектура все равно возвращается к своей истории через типологию и морфологию, где важна внутренняя сущность вещей. Даже период деконструкции она проходит через логику. Здесь тоже есть способность «разбирать» вещи, но это скорее разборка их памяти, их приобретенного образа, закрепленного в воображении, перекомпонованная в простоту форм, и к тому же усиленная подчеркнутым интересом к качеству деталей, к дорогим натуральным материалам (как из прошлого).

По мнению П. Дженовы, М. Бахтин задумывал металингвистическую поэтику, чтобы затем признать, что существуют особенности всякого художественного процесса, когда нельзя не учитывать характер топологической уникальности. В отличие от литературного, театрального или кинематографического искусства, смыслы и формы исходного текста которого плохо переводятся на другие языки, в архитектуре постоянно работает универсальный текст/контекст (архитектурный или городской). Таким образом, на каком бы языке вы не говорили, современное неудачное здание на средневековой улице вы опознаете как интервенцию. Не исключено, что метаязык архитектуры – лучший культурный посредник в диалоге между территориями и эпохами. Метаязык архитек-

²⁴ Genova, P. *Una filosofia per l'architettura*. Estratto di tesi del dottorato di ricerca (Testo y contexto cultural del proyecto arquitectonico, Barcelona, 1999). www.paologeno.com.

²⁵ Genova, P. *Una filosofia per l'architettura*. Estratto di tesi del dottorato di ricerca (Testo y contexto cultural del proyecto arquitectonico, Barcelona, 1999). www.paologeno.com.



Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА

| Italian Studies: архитектоника и архитектура |

туры носит «архитектонический характер» и замещает собой «отсутствующие структуры»²⁶.

Итальянский философ Ренато Ризци в своей книге «Демон архитектуры; теория-ересь»²⁷ (2006) размышлял о том, что безразличие к месту (атопия в философии пространства) заставила нас оспорить миф о *genius loci* и, в частности, вспомнить о том, что как учил непревзойденный дидактик истории архитектуры Бруно Дзеви, здание не стоит того, как оно сделано, а стоит того, где оно находится. Итальянская архитектура в большинстве случаев связана с определенным местом, с другим объектом, с уже существующими улицами, с формой площади, с расстояниями между зданиями, принятыми в определенной местности, со сложившимися перспективами и проч.

Атопия, в буквальном смысле слова, представляет собой пространственный конечный продукт общества, которое, казалось бы, унифицировано надтерриториальными потоками информации и материалов. Она отражает как физический артефакт, так и состояние массовой культуры, и, подобно глобальным системам производства и потребления, на основе которых она создана, находится одновременно нигде и везде. Размытые границы – геополитические, виртуальные, технические, дисциплинарные – открывают возможности для трансгрессивных спекуляций и критики, выходящих за рамки традиционных взаимоотношений архитектуры и пространства.

Другая отличительная особенность итальянского архитектурного языка не менее, а может быть и более интересна в нашем контексте: в Италии не любят большие промышлен-

ные объекты, не страдают манхэттенизмом или другим видом провинциализма, не любят небоскребы, но любят все, что имеет религиозный и символический характер: горизонт городов Италии по средневековому отмечен куполами и колокольнями, а не высокими общественными и частными зданиями даже в районах и городах, построенных в XX веке. Таким образом весьма успешно оказываются объединены два контекста: деревенский и городской и исключительная осторожность в определении границ настоящего, находящегося в диалоге с историей.

Именно в диалогических отношениях с местом и контекстом рождается в Италии новая архитектура, намеренно уверенная и спокойная в понимании крайностей романтизма и аскетизма, преемственности и разрыва с прошлым. Серия авангардных экспериментов прошлого века лишь подчеркнула важность диалога со временем «наличного бытия». На первый взгляд может показаться, что избыточная контекстуальность и традиционализм не позволяют развивать радикально новые проекты. Однако, мы считаем, что лучший вклад, который Италия может внести в диалог культур при помощи языка архитектуры, заключается в том, что наряду с «культурой прогрессизма», знакомого многим, она еще и преподносит миру уроки «культуры восстановления и сохранения» не отдельных деталей или построек, а чувства места, городской ткани, телесности совместного с местами обитания проживания.

Заключение

Как методология, архитектурная парадигма в настоящее время используется параллельно новому направлению феноменологических подходов к искусственной среде: новая чувственность, настроения, аффекты, сферы (по Слотердаю), телесная вовлеченность и аппер-

²⁶ Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 544 с.

²⁷ Rizzi, R. (2006). *Il daimon di architettura: teoria-eresia*. Pitagora edizioni. (In Italian). Rizzi, R. (2006). *The Daimon of Architecture: Theory-Heresy*. Pitagora edizioni. (In Italian)



Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА

| Italian Studies: архитектоника и архитектура |

цепция фактического объекта в сравнении с личной пространственной памятью наблюдателя. Особенно актуален интерес к нематериальным, физиологическим особенностям пространственных инсталляций – свету, цвету, запаху, температуре, климату, звуку и т.д. Тело, плоть, эмоции и жизнь в ее различных формах – включая ее чувства, недостатки и системы поддержки – стали отправной точкой для современной «эстетики», которая буквально означает не что иное, как ощущение и восприятие. В ситуации, когда общество превращается (если уже не превратилось) в полноценное «общество впечатлений» (*experience society*), действия архитекторов подчиняются установке на чувственное восприятие форм.

Архитектоника по-прежнему занимается изучением различных типов структур, искусства систем, организующих конгломераты знаний, собранных под одной идеей. Архитектоника представляет собой уникальное событие развития и формирования цивилизации, увидеть которое мы можем через творческое и теоретическое наследие итальянских мастеров – вечно притягательный образ идеального.

Визуальное архитектурное решение находится в подчиненном положении по отношению к архитектонике «культурных парадигм», которую мы проживаем. Таким образом архитектура зависит от благорасположения общественных взглядов, то есть требует в будущем рассмотрения в тесной связи с философской категорией признания²⁸.

Визуальная культура часто носит полевический характер, но ее результаты, сохра-

²⁸ Неогегельянский контекст признания (Кожев, Сартр, Вайль, Батай и др.) указывает на синтетическую процедуру общественно-конвенциональных практик. Ситуация признания выводит архитектуру в праксис социально-политической ангажированности, что также указывает на негативные коннотации, выраженные, прежде всего, в несвободе (П. Рикер).

ненные в материальной среде, дают возможность вести полилог не только с различных точек зрения из разных географических ареалов, но и с концептами эпох ушедших.

Список литературы

Кант, И. Критика чистого разума. – М.: Издательство АСТ, 2017. – 785 с.

Кондаков, И. В. Архитектоника русской культуры: автореферат дис. на соискание уч. степ. докт. философских наук: 24.00.01; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 1998. – 74 с. Доступен: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000227798/ (дата обращения 25.09.2024).

Кальвино, И. Невидимые города. – М.: Издательство АСТ, 2021. – 224 с.

Alberti, L.B. (2005). *Descriptio Urbis Romae*, Firenze: Leo S. Olschki Publishing House.

Агамбен, Дж. Творение и анархия. Произведение в эпоху капиталистической религии. – М.: Гилея, 2021. – 156 с.

Фуко, М. Археология знания. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2012. – 416 с.

Хайдеггер, М. Строительство жительство и мышление. // Журнал фронтальных исследований, 2020, №1(17). С. 157–173. <https://doi.org/10.24411/2500-0225-2020-10010>.

Тэн, И. Философия искусства. – М.: Республика, 1996. – 352 с.

Делёз, Ж. О философии. // Переговоры. 1972–1990. – СПб.: Наука, 2004. – 235 с.

Очеретяный, К. А. От мазотопии к тигмотаксису: приручение парадоксальных пространств. // *Galactica media: Journal of Media Studies*. – 2022. – 4(3). – С. 65–84. <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i3.313>

Bojanić, P., & Đokić, V. (2015). La filosofia architettura. *Rivista di estetica*, (58), 81–88.

De Fusco, R. (2005). *Architettura italo-europea: cultura del recupero e cultura dell'innovazione (Vol. 2)*. Milano: Franco Angeli.

Paci, E. (1965). L'architettura e il mondo della vita. In *Relazioni e significati*, vol. III, Milano: Lampugnani Nigri, pp. 148–166.



Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА

| **Italian Studies: архитектоника и архитектура** |

Росси, А. Архитектура города. – М.: Strelka Press, 2017. – 264 с.

Sini, C. (1996). *Gli abiti, le pratiche, i saperi*. Editoriale Jaca Book.

Genova, P. *Una filosofia per l'architettura*. Estratto di tesi del dottorato di ricerca (Texto y contexto cultural del proyecto arquitectonico, Barcelona, 1999). www.paologenoa.com.

Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 544 с.

Rizzi, R. (2006). *Il daimon di architettura: theoria-eresia*. Pitagora edizioni. (In Italian).



Zhanna V. NIKOLLAEVA

| Italian Studies: Architectonics and Architecture |

Zhanna V. NIKOLLAEVA

Saint Petersburg State University
7-9, Universitetskaya emb., Saint Petersburg, 199034, Russian Federation
Institute of Philosophy
PhD (in Philosophy), Associate Professor
ORCID 0000-0001-5289-2980
E-mail: z.nikolaeva@spbu.ru

ITALIAN STUDIES: ARCHITECTONICS AND ARCHITECTURE*

The article opens a series of publications by Russian and Italian authors devoted to the study of architectonics, architecture and philosophy of culture in Italy. The thematic issue of the journal "Italian Studies: Architectonics and Architecture" is devoted to topological and architectural reflection on the themes of Italian culture, considered primarily through its cultural landscape.

The methods of studying the architectonics of Italian culture are diverse: from cultural and historical analysis to heterotopological reflection and atmospheric science. The architectonic picture of the world presupposes, among other things, the clarification of the deep movements of culture, considered in a new interdisciplinary research optics, determined by an ethical and aesthetic turn to thinking about intertemporal connections and responsibility to future generations for the images we have left. The analysis focuses on the study of architectonic discourse for modern Italian theory and philosophy of culture and philosophy of architecture.

“Architectonics” in the 21st century is used as a multi-valued philosophical and general scientific category, the scope of which is constantly expanding with the emergence of entities of a new order. Using the concept of archaeological knowledge developed by Michel Foucault, we will try to demonstrate that architectonics is not so much the ordering of space as the immaterial building of representation and the consequence of a certain way of creation associated with the perception of a locus.

Key words: Architecture; architectonics; theory of culture; philosophy of architecture; architectonic discourse; architectonic paradigm; Italian studies; Italian architecture of the XX century.

* The article is prepared according to the Russian Science Foundation project N 24-28-01707 “The Actual Philosophy of Architecture in Italy”.

References

Kant, I. (2017). *Kritika chistogo razuma* [The Critique of Pure Reason]. Izdatel'stvo AST. (In Russian)

Kondakov, I. V. (1998). *Arhitektonika russkoj kul'tury: avtoreferat dis. na soiskanie uch. step. dokt. filosofskih nauk: 24.00.01*; Mosk. ped. gos. un-t. [Architectonics of Russian Culture: Abstract of the Dissertation for the Academic Degree. Doct. Of Philosophical Sciences: 24.00.01; Moscow, Pedagogical State University.]. Available at: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000227798/ (25.09.2024). (In Russian).

Calvino, I. (2021). *Nevidimye goroda* [Invisible Cities]. AST Publishing. (In Russian).

Alberti, L.B. (2005). *Descriptio Urbis Romae* [Description of the City Of Rome], Firenze: Leo S. Olschki Publishing House. (In Latin)

Agamben G. (2021). *Tvorenie i anarhija. Proizvedenie v jepohu kapitalisticheskoy religii* [Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism]. Moscow, Gilea. (In Russian).

Foucault, M. (2012). *Arheologija znanija* [The Archaeology of Knowledge]. St. Petersburg, Humanitarian Academy. (In Russian).



Zhanna V. NIKOLLAEVA

| Italian Studies: Architectonics and Architecture |

Heidegger, M., & Kolesnikova, D. (2020). Building, Dwelling, Thinking. *Journal of Frontier Studies*, 5(1), 157-173. <https://doi.org/10.46539/jfs.2020.1.157173>. (In Russian).

Taine, H. *Filosofija iskusstva* [Philosophy of Art]. – М.: Республика, 1996. – 352 с. (In Russian).

Deleuze, G. (2004). O filosofii [About Philosophy]. In *Peregovory* [Negotiations] 1972-1990. St. Petersburg, Nauka. (In Russian).

Ocheretyany, K. (2022). From Masotopia to Thigmotaxis: the Tame of Paradoxal Spaces. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 4(3), 65-84. <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i3.313>. (In Russian).

Bojanić, P., & Đokić, V. (2015). La filosofia architettonica. *Rivista di estetica*, (58), 81-88. (In Italian).

De Fusco, R. (2005). *Architettura italo-europea: cultura del recupero e cultura dell'innovazione (Vol. 2)*. Milano: Franco Angeli. (In Italian).

Paci, E. (1965). L'architettura e il mondo della vita. In *Relazioni e significati*, vol. III, Milano: Lampugnani Nigri, pp. 148-166. (In Italian).

Rossi, A. (2017). *The Architecture of the City*. Moscow, Strelka Press, 2017. (In Russian).

Sini, C. (1996). *Gli abiti, le pratiche, i saperi*. Editoriale Jaca Book. (In Italian)

Genova, P. *Una filosofia per l'architettura*. Estratto di tesi del dottorato di ricerca (Texto y contexto cultural del proyecto arquitectonico, Barcelona, 1999). www.paologenoa.com. (In Italian).

Eco, U. (2006). *The Absent Structure. Introduction to Semiotics*. St. Petersburg, Symposium. (In Russian).

Rizzi, R. (2006). *The Daimon of Architecture: Theory-Heresy*. Pitagora edizioni. (In Italian).



Никола БРАГЬЕРИ
| О тектонике |

Никола БРАГЬЕРИ

Швейцарский федеральный технологический институт в Лозанне (EPFL)
1015, Швейцария, Лозанна, Стасьон 16, д. 2225
Архитектурная школа
Доцент
ORCID 0000-0002-4177-4358
E-mail: nicola.braghieri@epfl.ch

О ТЕКТОНИКЕ *

Статья продолжает серию публикаций нескольких авторов посвященных исследованию архитектуры, архитектур и философии культуры. Научная терминология часто носит полемический характер, а результаты дискуссий редко становятся предметом публикации. Часто употребляемые слова в современном языке иногда так далеко ушли от первоначального смысла, что сама археология этих смыслов – занятие и увлекательное, и невероятно полезное, и также требует междисциплинарной и межкультурной дискуссии о результатах. В современных языках такие слова как тектоника, архитектура и архитектоника представляют лишь расплывчатые отсылки к первоначальному значению, используются разными областями знания в несовпадающих конфигурациях. Поиск значения лингвистических терминов есть, безусловно, задача исследователей культуры самого широкого спектра, так как в узкоспециальных аудиториях не хватает единодушия и согласия в ныне принимаемых учеными толкованиях.

Семантическая стройность и лингвистический беспорядок

Часто употребляемые слова имеют тенденцию изнашиваться. Их форма теряется, а значение редуцируется. В современном архитектурном языке такие слова как «строительство», «тектоника» и само слово «архитектура» утратили свой первоначальный смысл, представляя теперь лишь расплывчатые дефиниции

Одним из таких общеупотребимых, но далеко не всегда правильно понимаемым термином является слово «тектоника». В статье предлагается вернуться к первоначальным смыслам, которые в него вкладывали в XIX веке (с началом научного использования) и в Античности, откуда и пришло это понятие. Текст иллюстрируется примерами заблуждений и попыток освободить истинный смысл от последующих интерпретаций. Авторская концепция позволяет установить более тесные связи с последующими этапами интеллектуального развития. В статье одинаковое внимание уделено и поиску «первоначальной истины» и оригинальным репрезентациям.

Ключевые слова: Тектоника, архитектура, архитектоника, ордер, археология смыслов, теория культуры, философия архитектуры, К. Беттихер.

** Перевод статьи Никола Брагьери «О тектонике» с итальянского языка подготовлен А. И. Глушковой и Ж. В. Николаевой (СПбГУ) при поддержке Гранта РФФ 24-28-01707 «Современная философия архитектуры в Италии».*

первоначального концепта. Утрата значения лингвистических терминов есть, безусловно, признак культурной бессистемности, захватившей предмет после его освобождения от авторитета трактатов и классических словарей. Особенно не хватает единодушия и согласия в ныне принимаемых учеными разных профилей толкованиях.



Никола БРАГЬЕРИ

| О тектонике |

Под термином «строительство» обычно подразумевается совокупность практик, связанных с возведением зданий. Значение архитектуры определяется механической составляющей конструкции, к которой присоединяется ценность осознанной деятельности, принимающей во внимание волю к форме. Тектоника же есть репрезентация идеи конструкции посредством конкретных инструментов. Она частично вбирает в себя значение как первого, так и второго термина, устанавливая связь между абстрактным концептом и осязаемой реальностью, связь между миром определенных ценностей и идеальной перфектностью. Принцип гармонии и пропорции, понимаемый как чувство соотнесенности целого и его частей, обнаруживает свое материальное воплощение через тектоническую практику, трактуемую как воспроизведение устойчивых форм, был предложен к пониманию в таком виде Фридрихом Шеллингом¹.

Немецкий язык поддерживает различие между древним *Baukunst* – искусством строительства, *Architektur* – архитектурой в собственном двойном практическом и теоретическом смысле слова, и *Tektonik* – концептом XIX века, связанным с миром эстетического представления о статической модели. Жесткий и острый немецкий *Lexikon* до сих пор хорошо различает сущности, проводя, начиная с этимологического анализа их первоначального корня, строгие границы между *Hausbau* и *Architektur*. Первое слово имеет северное происхождение, связанное с практиками ремесел и обычаев, второе – средиземноморское, относящееся к миру культуры, четко определенному классической традицией. Можно легко определить конструкцию – *Baukunst*, как категорию-

посредника. *Bau* является собой строительную практику, *Kunst* – ее доработку. Граница между строительством и архитектурой, таким образом, проходит где-то между чистой формой, упорядоченной по необходимости, и формой, регулируемой эстетическим выбором человека.

Однако человек способен пойти дальше: сделать необходимость эстетической категорией, выражая в ней ее сущность. Различные значения термина «строительство», *Baukunst*, и архитектуры весьма хорошо рассмотрены у Питера Картера в анализе работы Миса Ван дер Роэ: «*Bau* – это явная строительная деятельность, в то время как *Kunst* – это ничто иное, как ее усовершенствование. *Architektur* же начинается тогда, когда два кирпича с аккуратно подогнаны друг к другу»². Итальянский же латинизм *edilizia* (строительная деятельность), «облагороженный», в основном, благодаря его использованию в миланской лингвистической традиции XX века, выражает редуцированный по отношению к первоначальному смыслу термин, что следует из трудностей перевода немецкого *Hausbau*³.

Слово «тектоника» звучит жестко, устрашающе, агрессивно. Кажется почти что звукоподражанием процесса. Как будто работает отбойный молоток. Буквальное же его значение происходит от более мягкого этимологического прочтения: «искусство сборки элементов деревянной конструкции». Слово, кажется, отсылает нас прямо в мир труда первых обитателей Земли, определяя примордиальную характеристику строительства. Все дело в омонимическом совпадении со словом, данным нам отраслью геологии: «тектоника плит и земных поверхностей», что породило множество недора-

¹ Schelling, F. W. J. (1986). *Filosofia dell'arte (a cura di A. Klein)*. Napoli: Prismi.

² Carter, P. (1974). *Mies van der Rohe at Work*. New York: Praeger.

³ Tessenow, H. (1974). *Osservazioni elementari sul costruire*. Milano: F. Angeli.



Никола БРАГЬЕРИ

| О тектонике |

зумений. В то время как геология занимается дрейфом континентов, их естественным сжатием и расхождением, тектоника в архитектуре, напротив, отвечает за восприятие стабильности и фиксированности рукотворных масс.

В действительности в области архитектуры весьма мало кто правильно использует слово «тектоника». Этим термином злоупотребляют сами архитекторы по тому же принципу, по которому салоны красоты используют слово «эстетика». Злоупотребляют так сильно, что семантическая ясность утрачивается, а значение исходного корня затмевается. Архитекторы часто прибегают к его использованию дабы показаться эрудированными, украсить свою речь научным термином с отсылками к искусствоведческому анализу. Часто можно услышать неправильное наименование сооружения как «тектонического», если видна его конструктивная основа или же когда хотят подчеркнуть тяжеловесность стен. На самом деле этот термин связан с совсем другими смыслами и имеет больше отношения к внешней отделке, чем к внутренней, «нагой» конструкции. Значение этого слова теперь используется в различных идиоматических выражениях адептами теории архитектурной критики. В нашем понимании, слово «тектоника» не является ни тяжеловесным, ни расплывчатым, и ни жестким.

Теория «Тектоники литосферных плит» или *Plattentektonik*⁴, как уже отмечалось, не имеет никакого отношения к тектоническому искусству в архитектуре. Плиты земной коры, медленно двигаясь, будто плывут по океанам, что отсылает к противоположной концепции. Тектоническое искусство не имеет отношения к

законам динамики, к разъединению или смыканию. Движение континентов – пассивное, неуловимое и неостановимое. Оно указывает на спокойный эволюционный процесс, измеряемый в масштабе тысячелетий и определяемый через ужасные катастрофы, которые он вызывает время от времени: извержения, землетрясения, цунами. Напротив, архитектура – неподвижна, закреплена на земле, стабильна в одной точке, может быть упругой. «Динамика архитектурных форм»⁵ – это экспрессионистическая иллюзия и мечта футуристов. Целью архитектуры всегда была стабильность и создание безопасного укрытия для людей. И вся ее история – это активная борьба по противостоянию всякому внешнему движению, с целью минимизации его фатального и необратимого воздействия.

Прямой связи между использованием этих понятий не обнаруживается. Речь идет о двойственном понятии или же о действительном случае омонимии между использованием в двух различных дисциплинах. Возможно также, что мы имеем дело (или почти) с современной интерпретацией двух неологизмов с одинаковым происхождением и разными значениями. Геологическая теория разработана Науманом около 1850 года, то есть несколько лет спустя после начала использования этого термина в археологии К. Беттихером⁶ в его знаменитой

⁴ Wegener, A. (1912). Die Entstehung der Kontinente. *Geologische Rundschau*, 3(4), 276-292. DOI: 10.1007/BF02202896.

⁵ Arnheim, R. (1977). *The dynamics of architectural form: based on the 1975 Mary Duke Biddle lectures at the Cooper Union*. Berkeley: University of California Press. (trad. it. Arnheim, R. (1981). *La dinamica della forma architettonica*. Milano: Feltrinelli Editore).

⁶ Карл Готтлиб Вильгельм Беттихер (нем. Karl Gottlieb Wilhelm Bötticher; 1806 – 1889) – немецкий архитектор, историк искусства и археолог. Исследователь орнамента и античной архитектуры. В 1852 году опубликовал работу по тектонике греческой архитектуры (*Die Tektonik der Hellenen*). Является автором теории «тектонического классицизма» (прим.пер.).



Никола БРАГЬЕРИ

| О тектонике |

«Тектонике эллинов»⁷, где он, рассматривая отношения между архитектурной формой и символическим содержанием построек классической античности, никак не затрагивал вопросы, связанные с динамикой архитектурных объемов. Термин в обоих случаях относится преимущественно к немецкой традиции, разработанной в культурном пространстве первой половины XIX века.

Ornamenta membrorum et pulchritudo sine ullo fucō⁸

Тектоника, определяемая теорией девятнадцатого века как «плотническое искусство» – это идеальная модель строительного искусства, в котором ручная работа человека диктует, по законам, предписанным природой материала, формы постройки. Речь идет о термине, перешедшем из археологического словаря в теорию архитектуры⁹. Понятие восходит к Карлу Беттихеру, который первым придал тектонике научное использование и именно ему приписывают изобретение этого неологизма. К. Беттихер, который был хранителем важнейшей коллекции скульптур Берлинских музеев, являлся цельной, но и эклектичной фигурой ученого, который хорошо знал историю искусства, археологию и архитектуру. В одном коротком предложении, ему удалось описать широкий и сложный принцип, который лег в основу всей его работы, определив роль тектоники как искусства, способного «...облечь чистую форму конструкции символическим элементом ордера...»¹⁰.

⁷ Boetticher, C. (1852). *Die Tektonik der Hellenen*. Potsdam: Textbände und Tafelband.

⁸ «Внешний декор и неподдельная красота» (лат., прим.пер.)

⁹ Oechslin, W. (2004). *Wagner, Loos e l'evoluzione dell'architettura moderna*. Milano: Skira.

¹⁰ См.: Schelling, F. W. J. (1986). *Filosofia dell'arte (a cura di A. Klein)*. Napoli: Prismi.

Таким образом, тектоника – это принцип искусства, который «облекает», то есть материально декорирует классическую конструкцию через ордер, и который не случайно определяется как символический элемент. Тектонику можно интерпретировать как принцип подражания в аристотелевском понимании, который ищет свой прообраз в природе. Природа не является объектом репрезентации своих формальных проявлений, но являет себя посредством законов и принципов. Масса и сила притяжения – абстрактные понятия, которые можно объяснить в феноменальном мире только через инструмент-посредник, способный преобразовывать в образы физические законы, последовательно и согласованно переводя законы статики в принципы архитектурного организма. Классическая архитектура – это риторическое восхваление нематериальной идеи, конструктивной сущности, посредством конкретного инструментария. И очевидно, что этот инструментарий как раз и есть ордер, который через тектонику становится метафорой самой природы своей структуры¹¹. Вопрос о тектонике, согласно этому предположению, в целом подразумевает обсуждение вопроса иерархии и конфигурации элементов классического ордера, особенно бесконечные философские спекуляции на тему происхождения классической архитектуры и о смысле ее декоративных элементов.

К. Беттихер на самом деле окрестил словом «тектоника» тот принцип, который был основополагающим в классической архитектурной культуре и объектом обсуждения в многочисленных исследованиях. Мифологические аргументы относительно формы элементов храма вращались вокруг структурной функции и обрели, благодаря ей, символическое значение в структуре здания. Это – часть той «загад-

¹¹ Ibid.



Никола БРАГЬЕРИ

| О тектонике |

ки», из-за которой в специальной литературе все верноподданнически рассматривают происхождение ордера от деревянной архитектуры первоначального здания, «хижины», которая эволюционировала вплоть до того, что визуально-формально сохранила структурную функцию колонн: выраженную необходимость отличать элементы, подвергающиеся сжатию, от элементов, подвергающихся изгибу. Важным остается тот факт, что это формальное различие как бы прошло путь, в почти неизменном виде, от «построек на Олимпе» или из Рая до греческой каменной архитектуры, в которой механические эффекты значительно отличаются от аналогичных в деревянной постройке. В греческой архитектуре соответствие элементов происходит не от их структурных требований, а от воспоминания об исходном архетипе. Связь, логическая и символическая, между декоративными ордерными элементами и их статической ролью подчеркивается и обнаруживается в каждой конкретной детали. Кажется, что они играют фундаментальную роль, свидетельствуя не только о своей истории, но и о своих усилиях в повседневном несении веса конструкции. Энтазис колонн или элементы капителей, среди которых выделяется сдавленная форма эхина, кажутся подобранными так, чтобы убедить нас в их логической природе. Природа эта постепенно утрачивается с развитием классического языка от римской и ренессансной архитектуры к двадцатому веку, где декоративность превалирует над образностью конструкции вплоть до ее полной автономии и становления отдельным содержанием.

Независимость неотделанной постройки и накладного декора отмечена в нескольких пассажах «*De Re Aedificatoria*» Леона Баттисты

Альберти, где, наряду с метафорой *fucus*¹² – «женского макияжа», используемого с целью маскировки дефектов, автор прибегает к использованию другого образа, который остается основным элементом архитектурной теории вплоть до наших дней, это – одеяние, прикрывающее обнаженное тело¹³.

Сепарация конструктивной основы без каких-либо следов украшения от декоративного аппарата – выбор, очевидно отсылающий к пониманию выразительной роли ордера как важнейшего элемента, накладываемого на обнаженную структуру. В некоторых зданиях Андреа Палладио, например, в вилле Годи, вилле Дзено, вилле Бадоев, вилле Пизани, вилле Корнато, вилле Пьовене и вилле Эмо, это особенно очевидно. В проекте Палаццо Вальмарана-Брага в Виченце он радикальным образом поднимает вопрос о выразительности и символической силе элементов¹⁴. Риторическая грамматика здесь определяется центральной частью здания, где возвышается гигантский ордер коринфских пилястр. По сторонам видны горельефные фигуры воинов с аристократическими знаками отличия, фигуры, очевидно, женоподобные из-за ограниченных возможностей их несущей силы по сравнению с пилястрами, которые поддерживают углы – традиционно критическую часть здания, часто специально усиленную. Почему Палладио не использовал Атланта, который может поддерживать целый мир, не объяснимо, кроме как через использование риторической фигуры. Образное выражение силы отменяется введением слабого элемента в самую тяжеловесную точку всего зда-

¹² Дешевый красящий мох, из которого делали эрзац дорогого пурпура (прим. пер.).

¹³ Alberti, L. B. (1966). *De re aedificatoria*. Milano: Il Polifilo.

¹⁴ Galli, G. (1997). Gli ordini dell'architettura classica tra matematica e retorica. *Arc.* (2).



Никола БРАГЬЕРИ

| О тектонике |

ния. Анализ другой детали, на первый взгляд не значимой, также отсылает к истине структуры, а не к ее идеалистическому воспроизведению: это – большая рама из гигантского ордера, обрзанная окном мезонина.

Так показывается истинное назначение декоративных и неструктурных элементов ордера через разрыв связей компонентов и целого, а именно архитрава. Нарушение целостности антаблемента можно обнаружить и в расположенном в соседней Падуе Палаццо дель Капитанио, где мы видим ортодоксальную фрагментацию архитрава в соответствии с большими колоннами. Палладио активно использует набор декоративных элементов как неотъемлемую и необходимую часть репертуара классического архитектурного языка, но, будучи хорошим эрудитом эпохи Возрождения, он также ставит перед собой моральные вопросы об истинности конструкции.

Неявная форма и очевидная материалность

Выше было сказано, что причина существования теории классической архитектуры определяется в прославлении и представлении ее первоначальной сущности посредством имитации. Симулякр (копия того, что существует) и *analogon* (представление идеи) являют собой способы выражения образной системы. «Раздетая» структура, лишенная всякой отделки, является симулякром процесса конструирования, создания архитектурного порядка в соответствии с принципом тектоники, что, очевидно, и есть *analogon*.

Однако использование принципа тектоники и применение системы классических ордеров не во всем совпадают. Эти методы совпадают лишь отчасти. Воплощение тектонического принципа не нуждается в особой формальной утонченности, оно оказывается эффективно,

когда делает свой посыл понятным. Он работает на том уровне, на котором пропорции и размеры являются случайными и относительными для наблюдателя сущностями. Более того, тектоника действует на феноменологическом уровне на силу видимых элементов, оставляя рассказ о своем происхождении в качестве драгоценного дополнительного подарка к его прочтению самыми искушенными. Ордера, напротив, структурируют истинный язык, стиль с кодифицированными правилами и конечным числом вариаций на заданную тему. В трактатах, по крайней мере до трактата Себастиано Серлио¹⁵, стиль и ордер появляются как общая концепция и часто используются как синонимы. Ордерная система – это система риторической коммуникации, связанная с применением узнаваемых образов и predetermined пропорциональных схем, чей повествовательный характер является сущностным и основополагающим.

Оба они остаются в области *Kunstform*, то есть во внешней форме, в то время как тектонический принцип действует в поле архитектурного восприятия и, следовательно, должен считаться со свойствами материалов в своей конструктивной идее, а ордер остается связанным с чистым формальным балансом гармонии и пропорции между элементами. Поверхность, цвет, разрез материалов – элементы, которые влияют на тектонические эффекты. Пилястра, облицованная крупными каменными плитами правильной формы, воспринимается иначе, нежели массивная пилястра из необработанного железобетона. Классический ордер, напротив, остается абстрактной системой, в которой, благодаря полному логическому и формальному определению каждого элемента, материал не

¹⁵ Serlio, S. (1584). *I sette libri dell'architettura*. Venezia: Francesco de' Franceschi Senese.



Никола БРАГЬЕРИ

| О тектонике |

играет какой-либо существенной роли. Восемь античных монолитных колонн розового гранита из терм Диоклетиана играют такую же композиционную роль в Базилике Санта-Мария-дельи-Анджели, как и их современные аналоги из окрашенных кирпичей, имитирующих исходный материал.

Здание на Михаэлерплац в Вене, построенное Адольфом Лоосом в 1910 году, прославилось в свое время дискуссией, которую вызвал его образ, считавшийся слишком скромным «домом без бровей» по причине отсутствия оконных рам и декора на гладкой оштукатуренной поверхности. В чертежах к проекту здания, выполненных под контролем самого архитектора, все же видны некоторые детали отделки на первых двух этажах. Особенно хорошо видна неправильная разливка, расположенная под прямым углом. Речь идет о цоколе, одетом в большие прямоугольные мраморные плиты с выразительным естественным рисунком. В наше время этот эффект не так заметен по причине изменений, внесенных во время реставрационных работ конца шестидесятых годов: размер плит, был уменьшен по сравнению с оригинальным, а первоначальный греческий зеленый полосчатый мрамор заменен на апуанский циполин¹⁶. Плиты смонтированы вертикально, как столбы, и горизонтально, как большие перемычки гигантского ордера. Между ними – колонны. Прожилки следуют параллельно длинной стороне элементов, делая очевидным характер материала.

Здесь содержится отсылка непосредственно к использованию дерева в строительстве, которое по необходимости являет прожилки, расположенные вдоль, так как балка яв-

ляется результатом вырезания бревна из концентрического ствола. Массивные мраморные колонны и колонны многих эллинистических руин, которые А. Лоос, безусловно, хорошо знал, редко имеют такую заметную вертикальность рисунка. Воля к представлению через мрамор первоначальной истины деревянного строительства является частью культурного бэкграунда Лооса. Он передается на уровне инстинктов, из-за привычки к правильному расположению декоративных элементов. Лоос, в свою очередь, представляет идею конструктивности через расположение рисунка облицовки в соответствии с перцептивной привычкой к логическому направлению архитектурных элементов. Эта логика не связана с максимальной статической нагрузкой при сжатии¹⁷, но находит свою обоснованность как результат штудий классической архитектуры. Архитектор Джо Понти, описывая всего лишь через несколько десятков лет фасад своей постройки – здания Монтекатини Эдисон в Милане, также отделанного зелеными плитами апуанского циполина, но, наоборот, выложенными без сохранения рисунка, объяснил: «Если вы используете мрамор как отделку, не имитируйте рисунок цельного куска, подогнав плиты встык, этот материал прекрасен сам по себе»¹⁸. Последнее утверждение демонстрирует как сильно все изменилось за прошедшее между постройками время.

Обычно декоративное убранство связывают с идеей внешности и поверхностности. Как если бы роль внешней оболочки в выражении сути идеи архитектуры была бы признаком деградации, почти смертным грехом. Истоки такого представления не восходят, как может показаться на первый взгляд, к суровой реакции

¹⁶ Тёмно-зелёный ясно структурированный мрамор с тонкими белыми полосками кальцита. Добывается в Тоскане (Апуанские Альпы).

¹⁷ Fanelli, G., Gargiani, R. (1994). *Il principio del rivestimento*. Roma-Bari: Laterza.

¹⁸ Ponti, G. (1957). *Amate l'architettura*. Genova: Società Editrice Vitali e Ghianda.



Никола БРАГЬЕРИ

| О тектонике |

эпохи Просвещения на архитектуру Барокко или к реакции авангарда на эклектику. Они значительно древнее и восходят к интерпретации некоторых отрывков из Витрувия в ранних трактатах эпохи Возрождения, в частности, Леоном Баттиста Альберти. Витрувианское различие между *pulchritudo*¹⁹ и *ornamenta*²⁰, то есть разделение на общую концепцию красоты и применение декора, побудило рационалистическую культуру увидеть в первом чистую и незамутненную суть, а во втором – избыточную маскировку. Едва только моралистский век закончился, как укоренилась концепция рационализма Просвещения, в соответствии с которым украшение – это просто элегантно одетая, скрывающее первоначальную истину и что реальность должна быть обязательно более честной, чем ее декор.

Риторическая задача декорирования, которая ничего не прибавляет истинной красоте, состоит в придании телесности и создает характер здания, которое, в противном случае, походило бы на холодный скелет²¹. Идея о том, что украшение скрывает истину в том смысле, что оно фальсифицирует ценностную, конструктивную и функциональную реальность, перегружая наружность ненужными деталями, является типичной для огромного числа современных прочтений архитектуры. Древние не различали так явственно сущность и кажимость. Они рассматривали вещи в том виде, в котором они представляли перед их очами и степень истинности измерялась происхождением, сущностью вещей, а не воспринимаемой реальностью. Набор элементов ордерных систем не скрывает ничего фундаментального и необходимого для логического понимания сооружения, его внут-

ренней истины. Внешнее украшение и структурная истина – две различных сущности, чьи судьбы неотделимы. Оба они – одно целое здание, во всей его полноте. Прежде всего потому, что мы имеем дело не с истиной, но с ее идеей. Ордер – это риторический прием. Он производит эффект, который не касается статической способности действительно удерживать здание, он выражает идею, которая уже известна и укоренена в иконографическом репертуаре, – именно та идея, что говорит о строительстве и его законах. Такова хитрость представления гармонии между человеком, миром и Вселенной с помощью кода. Этот код, архитектурный ордер, является языком общения, помимо того, что это еще один инструмент репрезентации.

Имитация, тектоника и риторика

Существует отрывок из «Трактата о человеческой природе» Дэвида Юма, который хорошо иллюстрирует, хоть и не называя, понятия имитации, тектоники и риторики: «Правила архитектуры требуют, чтобы верхняя часть колонны была тоньше, чем ее основание, ибо такая форма возбуждает в нас приятную идею безопасности; противоположная же форма вызывает неприятную для нас мысль об опасности»²². Приведенное высказывание можно было бы перефразировать, сказав, что архитектурной форме удастся убедительным образом передать ощущение устойчивости благодаря тектоническому принципу, который способен имитировать законы статики. Карл Беттихер в своей «Тектонике эллинов» описывает начальное значение этого слова, которое до сих пор остается актуальным: «...Под тектоникой в узком смысле мы подразумеваем деятельность по созданию ...

¹⁹ Украшение (прим. пер.)

²⁰ Отделка (прим. пер.)

²¹ Rykwert, J. (1979). *Inheritance or tradition? Architectural design*, 49 (5-6).

²² Hume, D. (1896). *A treatise of human nature (1739)*, II, I, 3, A, Oxford: Clarendon Press. (trad. it.: Dal Pra, M. (1971). *Estratto del Trattato sulla natura umana*. Bari: Laterza).



Никола БРАГЬЕРИ

| О тектонике |

не только соответствующую простой потребности материального воплощения некоего объекта, но и для придания последнему художественной формы...»²³. Тектоника, как хорошо видно после совмещения ранее упомянутого определения Шеллинга с дефинициями, данными Беттихером и Юмом – есть система архитектурного выражения конструктивной идеи, принципа, согласно которому все формы должны быть смоделированы по законам статики и исходя из природы материалов. Таким образом эстетическое значение здания не связано с его технической основой, а является конструктивным образом, интерпретированным и развитым в результате работы архитектора. Конструкция вознесена до художественной формы, поскольку она выражает ценность большую, нежели простое физическое удовлетворение от укрытия.

Это – принцип порядка, действующий на перцептивный аппарат человека, позволяющий посредничество между реальностью и ее образом. Это – реальность, но совсем не обязательно она – реальна. Это – диалектический процесс поиска правдоподобия между материей и пространством, который даст свой синтез независимо от того, применен ли он к истинной или образной структуре. В аристотелевских терминах тектоника представляет собой «вещи такими, какими они должны быть», а не «вещи такими, какие они есть».

Искусство, хотя и перенимает аристотелевскую концепцию, необязательно должно быть истинным, ему достаточно будет ограничиться тем, что оно будет создавать видимость истины. Беттихер в «Тектонике эллинов» с особой точностью определяет все производные от корня *-techn-* в его связи с искусством строи-

тельства: *-techne-* – это «человеческая деятельность», которая из идеи реализует форму, *-tectonike-* – это искусство и деятельность «тектона», определяемого Гомером и Плутархом как «плотник» или, во всяком случае, «ремесленник, работающий со строительными материалами». Фукидид более точен и отличает *tectones*, преданных исключительно деревянному строительству, от *lithourgoi*, – самых настоящих каменщиков. Матфей в Новом Завете называет Иисуса сыном «плотника», *tecton*. Существуют противоречивые толкования значения и происхождения префикса *archi-* в слове архитектура. Хорошей версией считается либо та, согласно которой *archi-* от *-architecton-* имеет отношение к понятию иерархии (архитектор – это тот, кто наблюдает за всеми *tectones*), либо та, которая различает в приставке *archi-* первоприроду, и, следовательно, в связке с *tecton*, напрямую отсылает к первозданному деревянному строению.

Таким образом, *tectonike* – это искусство сборки частей и элементов строения, буквально из дерева, перешло как значение на все другие материалы. В латинском языке используется очень похожее понятие: *structurare*, а в немецком – *zusammenfügen*, что можно перевести как «сложить вместе». В любом случае речь идет о сборке конечных элементов, которые в классическом порядке хорошо узнаваемы и сохраняют свою полную автономию. Аналогия между классическим порядком и деревянной строительной техникой очевидна. В «Ифигении в Тавриде»²⁴ есть отрывок, который иллюстрирует память о происхождении: Пилад дает совет Оресту, как проникнуть в храм Дианы, и предлагает воспользоваться пустым пространством между метопами, как если бы они на самом де-

²³ Цит. по: Forty, A. (2004). *Parole e edifici*. Bologna: Pendragon.

²⁴ Euripide (1950). *Eraclidi, Ifigenia in Aulide, Ifigenia in Tauride*. Bologna: Zanichelli.



Никола БРАГЬЕРИ

| О тектонике |

ле были несущей конструкцией крыши. Принято считать, что во времена Еврипида уже все храмы были выполнены в камне, и что триглифы были неотделимой частью антаблемента.

Тем не менее, интересно отметить, что термин, принятый в архитектурном языке (тектоника), соотносим с идеей массивности конструкции, с выражением основательности, с ощущением тяжести, – качествами, противоположными и противоречащими деятельности тектона-плотника, работающего с деревянными конструкциями. В XIX веке тектоника действительно была понятием противоположным стереотомии (профильности детали). Стереотомия была связана с изучением каменных элементов конструкции, их рисунка, занималась вопросами резки и сборки. Тектоника же была искусством, которое соответствовало ремеслу плотника и столяра, всех тех, кто изготавливал все деревянные изделия для зданий.

Карл Беттихер занимался почти исключительно храмовой архитектурой. Храм – это литургическая машина для совершения обрядов, в качестве таковой ее и следует рассматривать. Архитектурное пространство включает в себя также пол и перекрытия. Перекрытие является фундаментальным архитектурным элементом для определения всех частей фриза и самого существования тимпана, – символическая уменьшенная копия всего здания. Логическая структура храма, которая становится логической структурой всей архитектуры, состоит из различных сущностей: *Kunstform* – собственно художественная форма, которая отражает реальность, и *Kernform* – внутренняя форма, реальная и геометрически очевидная, иными словами «формальное ядро»²⁵. *Kunstform* можно рассматривать в качестве внешней формы, ар-

хитектурной формы объективного феномена. Это – оболочка, облицовка, которую Беттихер называет *Hülle. Kern* и *Kunst* связаны третьей сущностью – *Junktur*, связывающая в «общую форму все части целого».

Таким образом, Беттихер определяет принцип тектоники в качестве идентичного принципу природы-созидательницы. Формальный закон, непосредственно указанный природой, для Беттихера является объективным законом, стоящим выше личного вкуса и свободы воли. В этом смысле он определяется как этическая ценность архитектуры, как неподкупная и первичная истина, к которой следует относиться как к принципу порядка. Нравственному видению Беттихера противостояло толкование тектоники, тесно связанное с вопросами «технической необходимости» – понимание, ориентированное на поиск. Рудольф Редтенбахер в эссе 1881 года²⁶, полностью посвященном тектонике, определяет ее задачи особым образом различая те, в которых «преобладает принцип силы тяжести» в конструкции и те, в которых преобладает «художественное ремесло». Концепция Редтенбахера основана на поиске абсолютной, а не кажущейся подлинности во внешней форме, достигаемой за счет простоты, направленной только на удовлетворение технических требований. Таким образом, тектоника занимается поиском архитектурных мотивов в строительных техниках, исследуя в них ту художественную форму, которая им присуща.

Заключение

В «Эстетике» Георга Вильгельма Фридриха Гегеля есть отрывок, в котором рассматриваются элементарные принципы строитель-

²⁵ Oechslin, W. (2004). *Wagner, Loos e l'evoluzione dell'architettura moderna*. Milano: Skira.

²⁶ Redtenbacher, R. (1881). *Tektonik. Principien der künstlerischen Gestaltung der Gebilde und Gefüge von Menschenhand, welche den Gebieten der Architektur, der Ingenieurfächer und der Kunst-Industrie angehören*. Waldheim.



Никола БРАГЬЕРИ

| О тектонике |

ства: «...верхнее перекрытие должно уже не поддерживать, а быть лишь поддерживаемым, и это свое назначение, заключающееся в том, что ему уже не надо поддерживать, оно должно выявлять в себе самом; то есть оно должно обладать свойством, согласно которому оно больше не может поддерживать и потому должно заканчиваться острым или тупым углом»²⁷. Уточнение о необходимости «выявлять в себе самом» подразумевает, что элемент должен принимать предустановленную форму. Последовательная связь между очевидностью формы и ее значением внутри архитектурного организма подчеркивается при помощи риторического приема, с целью демонстрации того, как наиболее истинным может быть то, что только кажется: «Сама видимость имеет важное значение для сущности; истины бы не существовало, если бы она не казалась и не появлялась, если бы она не существовала для чего-нибудь, как для себя самой, так и для духа в целом»²⁸.

Двойственность отношений между поддерживаемыми и поддерживающими структурами, которую Гегель находит в классике, получит развитие в новом архитектурном языке последующих веков, в котором отсутствие декоративной системы будет заменено именно диалектикой между несущими и ненесущими элементами конструкции. Будем также учитывать, что архитектура для Гегеля является неполным искусством, она не в состоянии явить дух материи, которая используется для создания произведения, и, следовательно, не может выразить надлежащим образом сущность вещей. Очевидно, что для архитектуры, наиболее подвижной из имитационных искусств, по-

скольку она в основном связана с косвенной формой выражения, доверенной символам, только тектоника может предложить определенный взгляд на идеальный дух через саму материю строительства.

Таким образом, тектоника действительно является принципом, который мало чем обязан «возвышенным» наукам, таким как геометрия и теория пропорций, но во многом обязан земным дисциплинам, таким как механика и статика масс. Тектоника, стремящаяся к примирению идеи и конкретной формы, совершенно точно могла бы представлять духовно более высокую красоту, чем красота природного мира, которую предполагает строительная деятельность и, следовательно, обнаруживает истину в форме ее чувственной художественной конфигурации.

Список литературы

- Schelling, F. W. J. (1986). *Filosofia dell'arte (a cura di A. Klein)*. Napoli: Prismi.
- Carter, P. (1974). *Mies van der Rohe at Work*. New York: Praeger.
- Tessenow, H. (1974). *Osservazioni elementari sul costruire*. Milano: F. Angeli.
- Wegener, A. (1912). Die Entstehung der Kontinente. *Geologische Rundschau*, 3(4), 276-292. DOI: 10.1007/BF02202896.
- Arnheim, R. (1977). *The dynamics of architectural form: based on the 1975 Mary Duke Biddle lectures at the Cooper Union*. Berkeley: University of California Press. (trad. it. Arnheim, R. (1981). *La dinamica della forma architettonica*. Milano: Feltrinelli Editore).
- Boetticher, C. (1852). *Die Tektonik der Hellenen*. Potsdam: Textbände und Tafelband.
- Oechslin, W. (2004). *Wagner, Loos e l'evoluzione dell'architettura moderna*. Milano: Skira.
- Alberti, L. B. (1966). *De re aedificatoria*. Milano: Il Polifilo.
- Galli, G. (1997). Gli ordini dell'architettura classica tra matematica e retorica. *Arc.* (2).

²⁷ Hegel, G. W. F. (1838). *Vorlesungen über die Aesthetik*, Berlin: Duncker & Humblot (trad. it.: Merker, N. (1997). *Estetica*. Torino: Einaudi. P.12.

²⁸ Ibid. P.14.



Никола БРАГЬЕРИ

| О тектонике |

Serlio, S. (1584). *I sette libri dell'architettura*. Venezia: Francesco de' Franceschi Senese.

Fanelli, G., Gargiani, R. (1994). *Il principio del rivestimento*. Roma-Bari: Laterza.

Ponti, G. (1957). *Amate l'architettura*. Genova: Società Editrice Vitali e Ghianda.

Rykwert, J. (1979). Inheritance or tradition? *Architectural design*, 49 (5-6).

Hume, D. (1896). *A treatise of human nature (1739)*, II, I, 3, A, Oxford: Clarendon Press. (trad. it.: Dal Pra, M. (1971). *Estratto del Trattato sulla natura umana*. Bari: Laterza).

Forty, A. (2004). *Parole e edifici*. Bologna: Pendragon.

Euripide (1950). *Eraclidi, Ifigenia in Aulide, Ifigenia in Tauride*. Bologna: Zanichelli.

Oechslin, W. (2004). *Wagner, Loos e l'evoluzione dell'architettura moderna*. Milano: Skira.

Redtenbacher, R. (1881). *Tektonik. Principien der künstlerischen Gestaltung der Gebilde und Gefüge von Menschenhand, welche den Gebieten der Architektur, der Ingenieurfächer und der Kunst-Industrie angehören*. Waldheim.

Hegel, G. W. F. (1838). *Vorlesungen über die Aesthetik*, Berlin: Duncker & Humblot (trad. it.: Merker, N. (1997). *Estetica*. Torino: Einaudi. P.12.



Nicola BRAGHIERI
| On the Tectonics |

Nicola BRAGHIERI

Architectural school of Swiss Federal
Institute of Technology in Lausanne (EPFL)
2225 build., Station 16, Lausanne, 1015, Switzerland
Associate Professor
ORCID 0000-0002-4177-4358
E-mail: nicola.braghieri@epfl.ch

ON THE TECTONICS*

The present paper opens a series of publications on the study of architectonics, architecture and philosophy of culture proposed by several authors. Scientific terminology is polemical, and the results of discussions rarely become the subject of publication. Commonly used words in modern language are sometimes so far removed from the original meaning that the archaeology of these meanings itself is both fascinating and incredibly useful practice, and requires an interdisciplinary and intercultural discussion about the results. In modern languages, words such as tectonics, architecture and architectonics now represent only vague references to the original meaning; they are used by different fields of knowledge in different configurations. The search for the meaning of linguistic terms is, of course, the task of cultural researchers of the widest possible range, since in highly specialized audiences there is not enough unanimity and agreement in the interpretations currently accepted by scientists.

References

- Schelling, F. W. J. (1986). *Filosofia dell'arte (a cura di A. Klein)*. Napoli: Prismi.
- Carter, P. (1974). *Mies van der Rohe at Work*. New York: Praeger.
- Tessenow, H. (1974). *Osservazioni elementari sul costruire*. Milano: F. Angeli.
- Wegener, A. (1912). Die Entstehung der Kontinente. *Geologische Rundschau*, 3(4), 276-292. DOI: 10.1007/BF02202896.

One of these commonly used, but not always correctly understood terms is the word «Tectonics». The present paper proposes to return to the original senses that were put into it in the 19th century (with the beginning of scientific use) and in Antiquity, from where this concept came. The text is illustrated with examples of misconceptions and attempts to free the true meaning from subsequent interpretations. The author's concept makes it possible to establish closer links with subsequent stages of intellectual development. The paper pays equal attention to the search for the «original truth» and the original representations.

Key words: Tectonics, architecture, architectonics, order, archaeology of meanings, theory of culture, philosophy of architecture, K. Boetticher.

* This translation of Nicola Braghieri's article "On the Tectonics" from Italian prepared by A. I. Glushkova and Zh. V. Nikolaeva (St. Petersburg State University) with the support of a Grant from the Russian National Science Foundation 24-28-01707 "Actual Philosophy of Architecture in Italy".

Arnheim, R. (1977). *The dynamics of architectural form: based on the 1975 Mary Duke Biddle lectures at the Cooper Union*. Berkeley: University of California Press. (trad. it. Arnheim, R. (1981). *La dinamica della forma architettonica*. Milano: Feltrinelli Editore).

Boetticher, C. (1852). *Die Tektonik der Hellenen*. Potsdam: Textbände und Tafelband.

Oechslin, W. (2004). *Wagner, Loos e l'evoluzione dell'architettura moderna*. Milano: Skira.

Alberti, L. B. (1966). *De re aedificatoria*. Milano: Il Polifilo.



Nicola BRAGHIERI

| On the Tectonics |

Galli, G. (1997). Gli ordini dell'architettura classica tra matematica e retorica. *Arc.* (2).

Serlio, S. (1584). I sette libri dell'architettura. Venezia: Francesco de' Franceschi Senese.

Fanelli, G., Gargiani, R. (1994). *Il principio del rivestimento*. Roma-Bari: Laterza.

Ponti, G. (1957). *Amate l'architettura*. Genova: Società Editrice Vitali e Ghianda.

Rykwert, J. (1979). Inheritance or tradition? *Architectural design*, 49 (5-6).

Hume, D. (1896). *A treatise of human nature (1739)*, II, I, 3, A, Oxford: Clarendon Press. (trad. it.: Dal Pra, M. (1971). *Estratto del Trattato sulla natura umana*. Bari: Laterza).

Forty, A. (2004). *Parole e edifici*. Bologna: Pendragon.

Euripide (1950). *Eraclidi, Ifigenia in Aulide, Ifigenia in Tauride*. Bologna: Zanichelli.

Oechslin, W. (2004). *Wagner, Loos e l'evoluzione dell'architettura moderna*. Milano: Skira.

Redtenbacher, R. (1881). *Tektonik. Principien der künstlerischen Gestaltung der Gebilde und Gefüge von Menschenhand, welche den Gebieten der Architektur, der Ingenieurfächer und der Kunst-Industrie angehören*. Waldheim.

Hegel, G. W. F. (1838). *Vorlesungen über die Aesthetik*, Berlin: Duncker & Humblot (trad. it.: Merker, N. (1997). *Estetica*. Torino: Einaudi. P.12.



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

Национальный исследовательский университет ИТМО
197101, Россия, Санкт-Петербург, Кронверкский пр., д. 49, лит. А
Институт международного развития и партнерства
Кандидат философских наук, преподаватель.
ORCID ID: 0000-0002-2440-2923
E-mail: jakovleva.ljubov@yandex.ru

АТМОСФЕРНЫЕ АФФОРДАНСЫ В АРХИТЕКТУРЕ: ВВЕДЕНИЕ В АТМОСФЕРОЛОГИЮ ТОНИНО ГРИФФЕРО

В статье рассматривается понятие атмосферных аффордансов в рамках проекта атмосферологии итальянского философа Тонино Грифферо. Задача исследования – анализ и интерпретация данного концепта в контексте философии архитектуры. Предлагается историко-философский контекст проблемы: анализируется понятие атмосферы, философии пространства и тела в неофеноменологии Г. Шмитца: проблематизируется понятие «живого тела» (Leib) для понимания феномена атмосферы; атмосфера наряду с чувствами представлена как внешняя сила, а не как внутреннее переживание человека; описываются особенности пространственных характеристик атмосферы; отличие атмосферы от феномена настроения; анализируются онтологические особенности атмосферы как квази-вещи, ее отличие от вещей и качеств. В исследовании раскрывается актуальность эстетики архитектуры и атмосферы, значимость понятия экстазов Г. Бёме для анализа концепта атмосферных аффордансов; раскрываются сходства и различия концепции аффордансов Д. Гибсона и Т. Грифферо. Подчеркивается дорефлексивный уровень схватывания значений среды и значений при восприятии архитектурного пространства, непосредственное взаимодействие восприятия человека и воздействия на него окружения. Отмечается отличие атмосферных аффордансов

Введение в атмосферологию

Радостная и оживленная, уютная и безмятежная, мрачная и тревожная – слово «атмосфера» прочно вошло как в повседневный язык, так и в язык дизайнерских, архитектурных и

от экологического подхода: их изначальная связь с пассивностью, способность атмосфер затрагивать восприятие, предлагать возможность для бездействия, созерцания или для состояний затронутости. Проводится анализ прототипических и деривативно-реляционных атмосфер в атмосферологии Грифферо: на примере простора банковского здания и атмосферы спокойствия сада первый тип позволяет поставить проблему автономного существования атмосфер, частично независимого как от намерений архитектора, так ожиданий реципиента. При рассмотрении второго типа подчеркивается событийный характер атмосферных аффордансов, проявляющихся в отношении, взаимодействии: одна и та же атмосфера предлагает различные аффордансы в зависимости от воспринимающего человека.

В заключительной части статьи делается вывод о роли концепта атмосферных аффордансов для анализа архитектурного пространства.

Ключевые слова: атмосферные аффордансы; архитектура; пространство; тело; квази-вещи; экстазы; жесты; экология восприятия; прототипическая атмосфера; деривативно-реляционная атмосфера.

художественных проектов. В качестве предмета теоретического интереса феномен атмосфер начинает свое становление в трудах немецкого психиатра Хубертуса Телленбаха¹ и получает

¹ Tellenbach H. (1968) *Geschmack und Atmosphäre: Medien Menschlichen Elementarkontaktes* [Taste and atmosphere:



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

дальнейшее развитие в трудах Германа Шмитца², Гернота Бёме³, Тонино Грифферо⁴ и ряда других авторов⁵. Предлагаемое исследование посвящено проекту атмосферологии итальянского философа Тонино Грифферо – одного из важнейших теоретиков атмосферы в современном философском дискурсе. Задача данной статьи состоит в интерпретации концепции «атмосферных аффордансов», которую Тонино Грифферо использует для анализа архитектурного пространства. Данное понятие представляет особую значимость как для более глубокого осмысления феномена атмосферы, так и для философской рефлексии архитектуры. Для прояснения понятия атмосферных аффордансов мы опишем их концептуальный ландшафт и пред-

ставим центральные позиции, на которые опирается итальянский философ в своих исследованиях. В первую очередь, мы обратимся к неофеноменологическому проекту Г. Шмитца и эстетике атмосфер Г. Бёме, поскольку философию атмосфер Тонино Грифферо можно рассматривать в качестве прямого продолжения их концепций. Затем следует обратиться непосредственно к самому понятию атмосферных аффордансов, которое стоит на пересечении неофеноменологического подхода и экологического подхода к восприятию Д. Гибсона⁶. В заключении данной статьи мы укажем на вопросы и проблемы, которые связаны с исследованием атмосфер в архитектурном пространстве.

Развивая идею атмосферологии, т.е. теорию атмосфер, Т. Грифферо опирается на принципы неофеноменологического подхода Шмитца, оказавшего в свою очередь влияние на исследование атмосфер немецкого философа Г. Бёме. В то время как Г. Шмитц разрабатывал дескриптивный анализ атмосфер в рамках исследования пространства, тела и чувств в целом, Г. Бёме в большей степени сосредоточился на роли феномена атмосфер для современной эстетики. В связи с интересом к эстетическим аспектам атмосфер в жизненном пространстве человека, Г. Бёме уделял особое внимание атмосфере в пространстве архитектуры и города. В этом отношении атмосферология Тонино Грифферо вбирает и развивает оба эти проекта: проект «новой феноменологии» Г. Шмитца и проект «новой эстетики» Г. Бёме. Вместе с тем, благодаря включению проблематики аффордансов Д. Гибсона в атмосферологию, мы видим расширение и обогащение неофеноменологического и эстетического контекста экологическим

Media of human elementary contact]. Salzburg: O. Müller. (In German)

² Schmitz, H. (2014). *Atmosphären*. [Atmospheres]. München: Karl Alber Verlag. (In German)

³ Böhme, G. (2001). *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. [Aesthetics: Lectures on aesthetics as a general theory of perception]. München: Wilhelm Fink Verlag; Böhme, G. (2013). *Architektur und Atmosphäre*. [Architecture and atmosphere]. München: Wilhelm Fink Verlag. (In German)

⁴ Griffiero, T. (2019). *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*. London-New York: Routledge; Griffiero, T. (2021). *The Atmospheric "We"*. Milano-Udine: Mimesis International (Atmospheric Spaces 10).

⁵ Diaconu, M. (2006), Patina – Atmosphere – Aroma. Towards an Aesthetics of Fine Differences. *Analecta Husserliana*, 92, 131-148; Hasse, J. (2020). Heiliger Raum im Wandel. Zur atmosphärischen Macht von (profanierten) Kirchen. In C. Julmi & B. Wolf (Hrsg.), *Die Macht der Atmosphären* (117–141). Freiburg-München: Karl Alber (In German); Hauskeller, M. (1998) Ist Schönheit eine Atmosphäre? Zur Bestimmung des landschaftlich Schönen. In M. Hauskeller, C. Rehmann-Sutter & G. Schiemann (Hrsg.), *Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme* (161–175). Frankfurt a.M.: Suhrkamp (In German); Marinucci, L. (2019). Japanese Atmospheres. Of Sky, Wind and Breathing. In T. Griffiero & M. Tedeschini (Eds.), *Atmosphere and Aesthetics. A Plural Perspective* (93-118). Basingstoke: Palgrave Macmillan; Wang, Z. (2017). «Atmosphere» as a Core Concept of Eco-aesthetics. In *Aesthetics Today. Contemporary Approaches to the Aesthetics of Nature and of Arts. Proceedings of the 39th International Wittgenstein Symposium* (35-49). Berlin-Boston: De Gruyter.

⁶ Гибсон Д. Экологический подход к зрительному восприятию. – М.: Благовещенский гуманитарный колледж, 1998. – 460 с.



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

ракурсом: анализ атмосферных аффордансов проясняет понятие атмосферы как пространства отношения, взаимодействия, резонанса между самостоятельной, автономной внешней средой и восприятием человека.

Немецкий философ Г. Шмитц, начиная с 60-х годов прошлого века, развивал проект «Новой феноменологии», в центре которого находятся исследования живого тела, специфики его пространства и времени, а также проблемы «расположения» чувств, понимаемых как атмосферы. Все перечисленные аспекты «Новой феноменологии» являются отправным пунктом для изучения атмосферы в атмосферологии Грифферо. Поэтому анализ архитектуры является частным случаем более общего проекта по аналитике атмосфер в их связи с чувствами, пространством и телом. Приведем определения чувств, которые предлагает Шмитц: «Чувства – это пространственно разлитые атмосферы и телесно ощутимые силы... Под атмосферой я понимаю то, что занимает бесповерхностное пространство или область переживаемого присутствия /.../ Речь идет не об удаленных пространствах, а о тех, которые кто-то ощущает как присутствующие, например, заполненные чувствами, такими как радость, горе, гнев, стыд, страх, мужество, раздражение, сострадание, удовлетворение»⁷.

Расставим вкратце те акценты в приведенной цитате, которые следует учитывать для дальнейшего понимания атмосферологии. В первую очередь, следует обратить внимание на то, что и чувства, и атмосферы обсуждаются в контексте проблематики пространства. Феномен пространства в феноменологии Шмитца имеет большое значение для понимания того, каким образом следует отличать живое тело от

тела физического. Благодаря анализу пространственности живого тела мы приближаемся к более корректному описанию телесности человека. В этом отношении, рефлексия тела и пространства Шмитца отсылает к различию Leib и Körper, которое ранее присутствовало уже у Э. Гуссерля. При описании пространства живого тела следует исключить из рассмотрения тело как анатомический феномен, а внешнее пространство как гомогенное пространство Евклидовой геометрии. Подобное исключение необходимо для того, чтобы выявить существенные характеристики тела, каким оно заявляет о себе в поле восприятия, движения, жизни. Разграничивая измерение телесности от пространства, где присутствуют точки локализации, Шмитц наделяет человеческое тело «абсолютным местом», автономным измерением пространства: «Я называю место относительным, если оно может быть идентифицировано в системе мест посредством позиционных и дистанционных связей; осознанность таких достаточных для идентификации мест связей я называю пространственной ориентацией; место абсолютно, если оно определяется и идентифицируется вне зависимости в том числе и от пространственной ориентации»⁸. Мы можем спросить: где располагается боль? Где располагается голос? Где расположено дыхание? Такая постановка вопроса может показаться абсурдной, тем не менее следует допустить, что и у боли, и у дыхания есть собственное пространственное измерение. С точки зрения Шмитца, будучи лишены какой-либо поверхности, не укладывающейся в параметры геометрических измерений, они

⁷ Schmitz, H. (2014a). *Atmosphären* [Atmospheres]. München: Karl Alber Verlag. 30. (In German)

⁸ Шмитц Г. Феноменология телесности. Теоретико-познавательные предпосылки // Архетипы телесности: (российский и западный контексты): сборник статей / Филос. фак. СПбГУ, Каф. социал. философии и философии истории; [отв. ред. И. В. Кузин]. – СПб.: РХГА, 2014. С. 228.



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

приобретают полноту собственного пространства, не сводимого ни к каким универсальным измерениям.

Важнейшими категориями телесного пространства становятся векторы *простора* (*Weite*) и *тесноты* (*Enge*)⁹. Телесное пространство рассматривается Шмитцем как динамическое, пронизанное различными направлениями или векторами, устремленными к простору или к тесноте. Например, выдох или шаг реализуют направление из тесноты к простору. Таким же образом, если мы показываем определенный жест, то он направлен в перспективе в простор, даже если он адресован только одному человеку и с конкретной целью. Напротив, боль и страх представляют собой стесняющее направление телесности, то есть движение от простора к тесноте. Однако, даже если речь идет о боли в конкретном месте нашего тела, не следует сводить ее к анатомическим и физиологическим параметрам, поскольку границы боли достаточно сложно локализовать, она занимает скорее «телесные острова»¹⁰, как замечает Шмитц. Описание динамичного пространства живого тела, предполагает в том числе восприятие «внешнего» «экстенционального» пространства простора, простирающегося в относительной независимости от области живого тела. Однако, четкой границы между внешним простором и областью абсолютного тела не существует, поскольку последнее пронизано постоянными направлениями, устремленными к самому простору, даже при обычном вдохе.

При описании живого динамичного пространства тела Шмитц стремится выявить до-

⁹ Шмитц Г. Феноменология телесности. Теоретико-познавательные предпосылки // Архетипы телесности: (российский и западный контексты): сборник статей / Филос. фак. СПбГУ, Каф. социал. философии и философии истории; [отв. ред. И. В. Кузин]. – СПб.: РХГА, 2014. С. 228.

¹⁰ Там же. С. 229.

рефлексивное измерение телесного опыта, не требующего участия сознания, направленного на те или иные элементы данного опыта. С этим связан интерес Шмитца к таким состояниям как голод, боль, засыпание, ходьба, которые осуществляются нашим телом без участия интенциональности сознания.

Наряду с непосредственными состояниями тела следует выявлять особое пространство чувств – радости, печали, гнева, меланхолии, восторженности и других. В исследованиях Шмитца пространство чувств подлежит радикальному пересмотру: чувства следует рассматривать не как *внутренние* состояния человека, а как особые *внешние* силы, захватывающие либо наше собственное тело, либо внешнее пространства нашего окружения. Истоки такого понимания чувств лежат в древнегреческом эпосе, где чувства гнева или любви не являются внутренним состоянием героя, но описываются как внешняя божественная сила, охватывающая человека. С точки зрения Шмитца, в пространстве живого тела мы не утратили подобного отношения к чувствам, но привыкли использовать устоявшуюся в европейской культуре модель «локализации» и закрепления чувств за внутренним пространством отдельного индивида. Тем не менее в языке сохранились следы мифопоэтического отношения к чувствам: охваченный гневом, поддаться гневу; радость ушла, охватила. Чувства могут захватывать область самого тела, например, состояние «прыгать от радости» предполагает телесную захваченность данным чувством. Если распространение чувства касается внешнего пространства, то оно захватывает уже не наше собственное тело, но, например, пространство комнаты, улицы, города или принадлежит определенному сезону. Поэтому светлое радостное пространство, печальный осенний вечер, возвышенное пространство



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

собора не являются «проекциями» нашего внутреннего состояния на внешнее окружение. Чувства представляют собой скорее, как бы внешние силовые поля, которые можно наблюдать как вблизи собственного тела, вблизи коллективного тела, так и в пространстве внешнего окружения. Именно поэтому Шмитц определяет чувства как атмосферы, в то время как сама «Атмосфера – это полный или частичный... захват безверхностного пространства в области того, что переживается как присутствие. Я говорю о «захвате», а не о наполнении, чтобы можно было принять во внимание и атмосферу пустоты»¹¹.

Данное положение имеет особое значение для понимания атмосферологии Тонино Грифферо. Атмосферология связана прежде всего с проблемами эстетики атмосфер, изучающей восприятие и чувственность в их взаимодействии с различными атмосферными пространствами. В исследованиях Грифферо такая эстетика предстает как «патическая эстетика»: «Под словом «патический» я имею в виду не патетику или патологию, а скорее аффективную вовлеченность, при которой воспринимающий чувствует себя неспособным критически отреагировать или смягчить навязчивость»¹². Патическая эстетика задается вопросом о том, каким образом мы можем быть затронуты атмосферой, особым настроением места, временем года или целого города. В этой связи определение атмосферы Гернота Бёме оказывается созвучной проекту атмосферологии Грифферо: «Атмосферы – это настроенные пространства»¹³.

Архитектурное пространство выступает одним из наиболее ярких примеров наряду с погодой, кинематографом, театром или литературой, позволяющим проследить воздействие атмосфер на наше восприятие. Для описания данного воздействия Грифферо вслед за Шмитцем исходит из критики деления целостного жизненного мира на внутренний и внешний: внутреннее пространство «задумано как твердое тело: метафорический многоэтажный дом (разум, рассудок, интеллект, чувства), наделенное всей полнотой смысла... которое раньше ошибочно считали принадлежащим внешнему миру, а теперь полагают, что им управляет разум»¹⁴. В таком случае, если мы будем продолжать следовать «психологическо-редукционистско-интроспекционистской парадигме»¹⁵, то мы не сможем объяснить атмосферы, существующие вне зависимости от нашего настроения и состояния. Как возможно воспринять угнетающую атмосферу какого-либо места, находясь при этом в приподнятом и светлом настроении? Или напротив, как можно, находясь в подавленном расположении духа, зайти в теплое уютное место, наполненное ароматом и не поддаться очарованию этой атмосферы? На нашем опыте мы знаем, что как раз «Архитектурная атмосфера может быть антагонистической. Можно почувствовать атмосферу, относительно отличную от ожидаемой»¹⁶. Тем не менее, мы понимаем, что между атмосферами, чувствами и настроениями существует достаточно тесная связь, которая даже в языке заявляет о себе в общих терминах: быть в радостном или печальном расположении духа, и атмосфера места может быть печальной или радостной. Светлая просторная комната может быть

¹¹ Schmitz, H. (2014). *Atmosphären* [Atmospheres]. München: Karl Alber Verlag. S. 19. (In German).

¹² Griffero, T. (2017). *Quasi-things: the paradigm of atmospheres*. New York: State University of New York Press, P.8.

¹³ Böhme, G. (2013). *Architektur und Atmosphäre* [Architecture and atmosphere]. München: Wilhelm Fink Verlag. 16. (In German).

¹⁴ Griffero, T. (2019). *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*. London-New York: Routledge. P. 28.

¹⁵ Ibid. 29.

¹⁶ Ibid. 106.



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Гриффоро |

радостной в смысле присутствия в ней особого приподнятого настроения или чувства.

На данном этапе следует прояснить различие между атмосферами, чувствами и настроениями, которого придерживается Гриффоро. Так, в своем исследовании «В неофеноменологическом настроении: *Stimmungen* или атмосферы?» Гриффоро показывает, что в исследовании атмосфер и настроений не существует единой точки зрения на разграничения терминологии, и данное различие каждый раз зависит от той или иной авторской концепции. Так, Гернот Бёме, ссылаясь на хайдеггеровское понимание феномена настроения, чаще говорил о настроении, когда во внимание принималось расположение духа самого воспринимающего, в то время как «тональность» самого пространства он описывал как атмосферу. Сам Гриффоро критически относится к описанию настроения у Хайдеггера как «промежуточного» состояния¹⁷, поскольку его концепция не дает возможности провести различие между настроением и атмосферой. В этой связи Гриффоро отсылает к данной проблеме у Шмитца: «Согласно Шмитцу, все чувства являются *Stimmungen*, а атмосферы, в свою очередь, являются *Stimmungen*... точнее, атмосферы являются *Stimmungen*, или, по крайней мере, их пространственными носителями, понимаемыми как чувства, охватывающие негеометрическую пространственную протяженность...»¹⁸.

Здесь мы видим, что настроение описывается как более общее понятие, которое может проявляться как чувство в большей степени, принадлежащее человеку, то есть его чувственно-телесному состоянию; но настроение может в большей степени охватывать какое-то время

суток или место, тогда оно перестает быть чувством человека, но становится чувством-атмосферой, разлитой в пространстве. Так, Шмитц говорит об отчаянии: «отчаяние – это настроение пустоты... Иногда оно формируется в результате размышлений над бессмысленностью жизни и действий, но в других случаях спонтанно, например, /.../ холодным сырым ноябрьским утром в уродливом море домов большого города или на вокзале»¹⁹.

Принимая во внимание близость настроения, чувств и атмосфер, Гриффоро все же стремится к тому, чтобы не смешивать настроение и атмосферу: «Я бы предложил более точно говорить об атмосфере только тогда, когда ощущение 1) принадлежит, в отличие от более плавающих настроений, определенному пространству, даже локальному пространству в случае надуманных атмосфер и 2) имеет статус настолько объективно-внешний для перспективы первого лица воспринимающего, чтобы жестко противостоять предыдущему настроению воспринимающего»²⁰.

Поэтому при анализе архитектурного пространства в рамках атмосферологии следует говорить об атмосфере, которая создается, присутствует в данном месте и захватывает реципиента, который может испытывать чувства и настроения отличные от данной атмосферы. Вслед за Шмитцем при описании атмосфер Гриффоро уделяет особое внимание понятию «силы» их воздействия, способности захватывать наше восприятие, наполнять пространство, неопределенно распространяясь в том или ином месте. Гриффоро продолжает данную мысль, сравнивая воздействие атмосферы с феноменом

¹⁷ Griffero, T. (2019). In a Neo-phenomenological Mood. *Stimmungen or Atmospheres?* In *Studi di estetica, Resonance* (Sensibilia 12 – 2018), 136.

¹⁸ Ibid. 140.

¹⁹ Schmitz, H. (2014). *Atmosphären* [Atmospheres]. München: Karl Alber Verlag. 22. (In German).

²⁰ Griffero, T. (2019). In a Neo-phenomenological Mood. *Stimmungen or Atmospheres?* In *Studi di estetica, Resonance* (Sensibilia 12 – 2018). 143.



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Гриффоро |

«нуминозного» Р. Отто: «Подобным образом, атмосфера утверждает свою власть или величие, она часто и привлекает, и отталкивает, как если бы она была чем-то возвышенным, и в то же время, пусть и не будучи чем-то абсолютно другим, она пробуждает в захваченных ею чувство тварности...»²¹.

Для дальнейшего прояснения онтологического статуса атмосфер Шмитц вводит понятие полувещей (Halbdinge), а Гриффоро вслед за Шмитцем вводит свою версию данного термина – квази-вещи. К квази-вещам или полу-вещам можно отнести чувства, атмосферы, но также и боль, голос, ветер, сумерки, цвет. Как Шмитц, так и Гриффоро стремятся переосмыслить понимание вещи как субстанции с акциденциями и выделяют в особый вид феномен квази-вещей, которые не могут быть сведены ни к субстанции, ни к ее случайным качествам. Как указывает Гриффоро, Шмитц выделил в отдельный вид феномен полувещи под влиянием анализа боли у Сартра, предложившего рассматривать боль в качестве самостоятельного и независимого феномена, обладающего собственным пространством, временем и способностью оказывать влияние на сознание воспринимающего ее субъекта²². Подобная «автономия» боли как особого актора позволяет обнаружить сходные черты и в голосе, который словно определяет своего «носителя» или в ветре, воспринимаемом в качестве независимой и действующей силы. Гриффоро поясняет следующие особенности квази-вещей²³: 1) в отличие от вещей они не имеют граней или скрытых сторон; 2) они полностью совпадают с соб-

ственным явлением, то есть их временная форма – это только настоящее, поэтому в отличие от вещей они не несут следы времени на собственной поверхности. Если «страницы желтеют», «стул продолжает стоять, если его не трогать», то есть, они «настаивают» на собственном присутствии, квази-вещи даны только как феномен в модусе настоящего, лишённого патины времени. 3) в восприятии квази-вещей имеет значение их единичный характер, например, восприятие конкретной атмосферы в данный момент или конкретного ветра, голоса. 4) кроме того, то, «как» воспринимаются квази-вещи в их отличие от обычных вещей становится особенно заметно, когда речь заходит о назойливом звуке, пленяющем аромате, обволакивающей атмосфере или соблазняющем голосе. Сила их воздействия связана, возможно, с их особым неопределённым распространением в пространстве, благодаря которому они могут захватывать воспринимающего их субъекта. 5) квази-вещи существуют чаще всего прерывным способом – если мы более не слышим голос или ветер стихает, то они полностью исчезают. 6) квази-вещи встроены в иные отношения причины и следствия: «ветер, который преграждает нам путь и, возможно, заставляет нас упасть – это действие, совпадающее со своей причиной»²⁴. 7) Наряду с их особой временностью и причинностью, квази-вещи обладают особой пространственностью, которая независима от расстояний и точек, которые можно локализовать в пространстве. Сумерки, ветер, боль обладают собственным пространством, но не могут быть локализованы где-либо.

Все вкратце описанные свойства квази-вещей следует отнести и к атмосферам: к особенностям силы их воздействия, к способу пространственного распределения, к единичности

²¹ Гриффоро Т. Кто боится атмосфер (и их власти)? / Пер. с англ. Д. А. Павловой, А. В. Полякова, Ю. А. Щёктова под ред. С. С. Хоружего // Фонарь Диогена. – 2016. – № 2. – С. 243.

²² Grifforo, T. (2017). *Quasi-things: the paradigm of atmospheres*. New York: State University of New York Press. 17.

²³ Ibid. 34.

²⁴ Ibid. 37.



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

их проявления, к их временному характеру, то есть к способу их явленности в настоящем.

Атмосферные аффордансы в архитектуре

Для анализа атмосфер в пространстве архитектуры Тонино Грифферо подчеркивает в первую очередь необходимость вынести за скобки семиотическую модель описания архитектуры²⁵, рассматривающую архитектуру в системе знаковых отношений. Здание в рамках атмосферологии не является знаком или текстом, но подлежит описанию через его способность резонансно воздействовать на телесно-чувственное измерение. В то время как при исследовании атмосфер в архитектуре телесный опыт и восприятие пространств приобретают первостепенную значимость, визуальный опыт восприятия и формирование образов уходят на задний план. Подобная дистанция по отношению к проблеме образа связана с критикой оптикоцентризма, которой придерживается Тонино Грифферо, следуя логике неофеноменологического подхода к роли зрения. В рамках неофеноменологии атмосферы следует рассматривать из описанного ранее представления о теле как живом теле, понятием в его целостности. В этом отношении, чтобы «увидеть» атмосферу нам необходимо отказаться от центральной роли взгляда и зрения, которые вплетены в единое пространство телесной чувственности. Зрение едва ли может что-то сообщить об атмосфере, которая по определению незрима, не имеет формы и четких границ распространения. Сила воздействия атмосферы воспринимается как задетость, затронутость, не локализованная ни в одном органе чувств. Так, в эстетике архитектуры Гернот Бёме, последователь Шмитца, показывает, как формируется атмосфера воз-

вышенного в пространстве собора – мы заходим в зал и слышим оглушающую тишину, звуки собственных шагов, тонущих в безмерном пространстве зала, мы воспринимаем игру мрака теней и сияния света, падающего из окна. Мы также можем вспомнить специфический запах и ощущение телесного возвышения от сводов, уходящих ввысь. С одной стороны, свет и цвет витражей свидетельствуют о значимости визуальных эффектов в формировании атмосферы. Однако для исследователя атмосфер невозможно говорить о чисто акустических эффектах, воспринимаемых слухом или визуальных эффектах и образах, воспринимаемых посредством зрения.

Как неофеноменология, так и атмосферология исходят из такого понимания живого тела, которое взаимодействует с внешним миром в обход органов чувств. Отказ от роли органов чувств является вторым важнейшим принципом в неофеноменологии наряду с отказом от евклидова пространства в понимании пространства живого тела. Одним из важнейших примеров способности живого тела воспринимать различные феномены, являются синестезии. Возможность быть затронутым холодными цветами, кричащими цветами, теплом дерева в материалах, тяжеловестностью или напротив легкостью конструкции свидетельствует о независимости телесного восприятия от локализации в определенном органе. Как Шмитц, Бёме, так и Грифферо рассматривают синестезии как возможности самих вещей, взаимодействующих с нашей телесностью и способностью в едином пространстве воспринимать то, что не связано с тем или иным органом чувств. Не только устройство органов чувств, но и психические способности воспринимающего субъекта не могут обуславливать глубину и холод цвета, тяжесть и легкость конструкции,

²⁵ Griffiero, T. (2019). *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*. London-New York: Routledge. 103.



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

глубину звука. Сама грань вещей, которая находится в переплетении и резонансе с пространством живого тела, может быть явлена нам и затрагивать нас в форме синестезии²⁶.

Принимая во внимание критику знаковой модели объяснения архитектуры и критику оптикоцентризма в восприятии, обратимся к объяснению атмосфер в архитектуре, приведенному в одной из работ Грифферо: «Один из лучших способов объяснить это – представить подобную атмосферу как спонтанное и круговое переплетение между репертуаром архитектурных жестов и репертуаром телесных и пространственных ощущений пользователя: первый опирается на ожидания телесных ощущений, а второй зависит от специфических жестов застроенных территорий, в том смысле, что телесные жесты здесь являются прямым ответом на архитектурные формы, воспринимаемые как формы, которые дают нам живое «направление»²⁷. Необходимость описания архитектурных форм как жестов следует из того, что жесты позволяют увидеть архитектурные формы не как статичные материальные объекты, но, скорее, как динамичные формы, содержащие направления. Если бы мы воспринимали объекты – окно, лестницу, проход как нейтральные объекты, которые наделяются задним числом теми или иными функциями и значениями, то сила воздействия, исходящая из архитектурного пространства, оставалась бы для нас загадкой. Однако, именно знакомый жест схватывается на опыте как единство материальной формы и ее значений, непосредственно прочитываемых в их телесном воплощении. Вместе с тем, жест

содержит в себе акт, направление, побуждение к действию, на которое мы чаще всего реагируем мгновенной телесной реакцией. Так, Грифферо, отсылая к работе немецкого архитектора Майзенхаймера «Мышление тела и архитектурное пространство» перечисляет элементарные жесты, которые присутствуют в каждом здании: «а) возведение, то есть вертикальное положение со всеми его ощущаемыми телесными и символически-патическими эффектами /.../ б) различие между «здесь» и «там» как абсолютными местами /.../ в) обозначение границ между внутренним и внешним через все возможные рамки (стены, рамы, порог и т.д.)»²⁸. Следовательно, окно какого-то определенного здания своим жестом побуждает нас к взгляду сквозь него, лестница как жест взывает к тому, чтобы по ней поднялись, дверь как жест направляет наше тело к тому, чтобы мы ее захлопнули. Тематизация здания как серии жестов выявляет более тесную связь между нашим собственным телом и телом здания, обладающим собственной активностью, затрагивающей и захватывающей нас в нашем телесном присутствии.

Ранее мы показали, что Шмитц рассматривал пространство тела как динамическое целое, состоящее из направлений к простору или обратно к сужению. С нашей точки зрения, сначала в рамках эстетики Бёме, и затем в большей степени в атмосферологии Грифферо начинает преобладать акцент и более подробная разработка динамики, исходящей не только из пространства тела человека, но из самих вещей, объектов, зданий. Не только телесное пространство переплетается с пространством простора, будучи пронизанное доинтенциональными направлениями расширения и сужения, но и пространство вещей обладает направленностью, устремленной к нашему телесному восприятию.

²⁶ Böhme G. (2001). *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* [Aesthetics: Lectures on aesthetics as a general theory of perception]. München: Wilhelm Fink Verlag. 95–100. (In German)

²⁷ Griffiero, T. (2019). *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*. London-New York: Routledge. 104.

²⁸ Ibid. 105.



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

Именно поэтому отношение между архитектурным зданием и восприятием человека Грифферо описывает как резонанс.

Данный ракурс был задан в первую очередь теорией «экстатичности» вещей, развиваемой Гернотом Бёме в рамках его эстетики. Под «экстазами» вещей, материалов, качеств Бёме понимает их способность к выходу за четко очерченные границы: «Согласно греческому *ἔκστασις*, термин должен указывать на это выход из себя. При этом выход из себя понимается вполне пространственно. Речь идет о том, как вещь выходит в пространство своего присутствия, своей сферы активности и становится там ощутимо присутствующей»²⁹. Так, цвет может обладать экстатической явленностью, быть направленным к простору, сиять и этим сиянием заполнять всё помещение, а не только тот носитель, на поверхность которого он нанесен. Игра света и тени также предполагает возможность света излучать сияние и находиться в контрастных отношениях с глубиной мрака. Дерево может излучать тепло и тем самым экстатически взаимодействовать с окружающими его материалами, затрагивая и вовлекая в собственное пространство воспринимающего. Данный ракурс позволяет подчеркнуть, что при описании вещей, материалов, мест, качеств необходимо учитывать их собственное, автономное, динамически направленное пространство и присутствие. Упомянув концепцию экстазов Бёме в рамках атмосферологии, Грифферо тем самым показывает, что архитектурное пространство состоит не только из перформативных жестов, но также, что эти жесты обладают осо-

бым пространством экстатической явленности, задающей тональность всему окружению.

Описав экстатичность архитектурных жестов, мы наметили тот необходимый концептуальный контекст, который теперь позволяет перейти к концепции «атмосферных аффордансов» Грифферо. Понятие аффордансов принадлежит Джеймсу Гибсону и вводится им в рамках проекта экологии восприятия. В теории экологии восприятия присутствует ряд положений, которые особенно важны для дальнейшего понимания атмосфер и возможностей их восприятия. Приведем в первую очередь определение самого понятия, которое развивает Гибсон: «Возможности [Affordances – прим. Л. Я.] окружающего мира – это то, что он предоставляет животному, чем он его обеспечивает и что он ему предлагает – неважно, полезное или вредное /.../ существительное *возможность* [Affordance – прим. Л. Я.] подразумевает взаимодополнительность окружающего мира и животного»³⁰. Несмотря на то, что Гибсон изначально говорит в большей степени об отношении среды и животного, его теория распространяется и на восприятие человека. В своем исследовании экологии восприятия Д. Т. Сандерс так поясняет понятие аффордансов: «Присвоение названия «аффордансы» тому, с чем мы сталкиваемся, подчеркивает их значимость или значение для организма, одновременно исключая все традиционные предположения о том, что то, что возникает в сознании, является всего лишь «идеями»³¹. В этом отношении, Гибсон показывает, каким образом значения вещей в форме аффордансов непосредственно воспринимаются в окружающем мире. Здесь мы ви-

²⁹ Böhme, G. (2001). *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* [Aesthetics: Lectures on aesthetics as a general theory of perception]. München: Wilhelm Fink Verlag. (In German); Böhme, G. (2013). *Architektur und Atmosphäre* [Architecture and atmosphere]. (In German). München: Wilhelm Fink Verlag. 131.

³⁰ Гибсон, Д. Экологический подход к зрительному восприятию. – М: Благовещенский гуманитарный колледж, 1998. – С. 188.

³¹ Sanders J. T. (1993) Merleau-Ponty, Gibson, and the materiality of meaning. *Man and World*, 26 (3). 295.



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

дим, что концепция аффордансов опирается прежде всего на непосредственность схватывания значения, воплощенного в тех или иных формах в окружающем мире. С точки зрения экологии восприятия мы исходим не из универсального физического пространства, которое бы впоследствии подлежало интерпретации и наделялось бы значением благодаря нашему мышлению, но мы изначально исходим из значимого пространства аффордансов. Уже в этом положении мы видим, что понимание Грифферо архитектурного пространства, состоящего из жестов, опирается на феномен непосредственного восприятия, близкого экологическому. Исследователь атмосферологии также исходит из тезиса о непосредственности восприятия, которое возможно в пространстве живого тела, существующего до всякой интенциональной активности со стороны воспринимающего. Как и в экологии восприятия, атмосферология при описании архитектуры исследует ее как серию жестов, представляющих собой воплощенную значимость в ее непосредственной данности в телесных реакциях и резонансах³².

Тем не менее, несмотря на близость неофеноменологических позиций атмосферологии и экологии Гибсона, Грифферо указывает на главный пункт расхождения последнего с исследованием атмосферных аффордансов: «Идучи дальше Гибсона, нужно сказать, что

формы, будь то статичные или в движении, не просто выражают очевидные причинные связи и прагматические предоставления, но и третичные или сентиментальные (а значит, атмосферные) качества, которые пронизывают пространство, в котором они воспринимаются»³³. Так, можно утверждать, что использование белого цвета в сочетании с определенными материалами в интерьере содержит атмосферный аффорданс холода и отстраненности; сочетание света и тени, тишины, конструкции сводов в соборе порождают атмосферный аффорданс возвышенного; природная среда вечерних осенних аллей содержит аффорданс ностальгии, меланхолии и так далее. Поскольку аффордансы рассматриваются как атмосферные, то и способы взаимодействия с ними изменяются: «...на атмосферное affordance действительно не обязательно реагировать определенным поведением /.../ также верно, что можно реагировать на атмосферные качества и с (также эстетической) дистанцией, в том смысле, что мы можем чувствовать атмосферу стула, например, как сидя на нем, так и воспринимая его издали»³⁴.

В таком случае встает вопрос: какие возможности пространства предоставляет среда, если речь заходит об атмосферных аффордансах? С нашей точки зрения, распространяя понятие аффорданса на феномен атмосфер, Грифферо совершает важный шаг – он смещает акцент с аффордансов, связанных с действием, на область аффордансов, связанных с феноменом затронутости, задетости (*Betroffenheit*)³⁵. В этом отношении, атмосферные аффордансы парадоксальны: они предоставляют возможность бездействия, особого модуса претерпевания, каким является любое восприятие настроения,

³² Следует отметить, что попытки выстроить диалог между экологией Гибсона и феноменологической традицией предпринимались задолго до проекта атмосферологии. Примером такого прочтения может послужить исследование Глотзбаха и Хефта, выявляющее близость понимания тела у Гибсона и Мерло-Понти (Glottzbach P. A., Heft H. (1982). *Ecological and phenomenological contributions to the psychology of perception. Nous: 108–121*). Более подробно о диалоге между экологией Гибсона и феноменологией см.: Волкова Н.А. Возвращение модусов существования Латура к «радикальному эмпиризму»: от препозиций к аффордансам // Социология власти. – 2019. – № 31 (2). – С. 92–115.

³³ Griffero, T. (2019). *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*. London-New York: Routledge. 101.

³⁴ Ibid. 101.

³⁵ Ibid. XI.



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

тональности пространства или особого *genius loci*. Подобное смещение становится возможным в рамках особого понимания тела и чувств в неофеноменологическом ракурсе, лежащем в основе атмосферологии. В отличие от образа активного тела, которое присутствует в экологии Гибсона, для атмосферологии особую значимость приобретают пассивные состояния задетости и затронутости чувствами или атмосферами как внешними, захватывающими силами. Данная захваченность нам хорошо известна по состояниям подобным зову совести, охватывающей нас силе скуки, чувству голода или силе боли. Поэтому аффордансы атмосфер, предшествующих интенциональному способу отношения к миру, взаимодействуют с пространством тела иначе, чем аффордансы, побуждающие к действию.

Показательным примером того, каким образом возможно быть затронутым атмосферными аффордансами, выступает опыт восприятия прототипической атмосферы. Наряду с прототипической атмосферой в рамках атмосферологии Грифферо различает еще два типа атмосфер: деривативно-реляционные и ложные. Мы вынесем за границы нашего рассмотрения последние, поскольку под ложными Грифферо понимает подмену атмосферы собственным настроением, в связи с чем данный тип атмосфер слабо связан с аффордансами окружающей среды.

С нашей точки зрения, описание первых двух типов атмосфер позволяет одновременно раскрыть два аспекта аффордансов – во-первых, существование аффордансов как автономных возможностей, заложенных в самой среде, и, во-вторых, существование аффордансов как отношений и взаимодействий с человеком.

В первую очередь, раскроем понятие прототипических атмосфер. Прототипическими

атмосферами Грифферо обозначает такие, которые являются наиболее *независимыми* от воспринимающего их субъекта. В восприятии архитектуры прототипическая атмосфера чаще всего воспринимается, когда, имеет место «встреча»: «Эта встреча заключается в том, чтобы войти в здание и перейти из одной атмосферы в другую, обычно из физической атмосферы в искусственную»³⁶. Поскольку данный опыт дорефлективный, и в нем отсутствует четкое разграничение между воспринимающим и воспринимаемым, где играла бы роль интенциональность сознания, Грифферо, ссылаясь на исследование Хан³⁷, сравнивает это первое впечатление с пробуждением ото сна. Именно данный тип атмосфер является наиболее близким к рассмотренному ранее понятию атмосфер у Шмитца, который настаивал на их «внешнем» пространстве, силой затрагивающего и захватывающего человека в его присутствии.

Наряду с властью и автономией подобных атмосферных образований, Грифферо подчеркивает их тождественность для большинства культур, к которым могут принадлежать воспринимающие данную атмосферу субъекты: «Важно не переоценить рецептивную (культурную, историческую и индивидуальную) вариативность /.../ эти атмосферы кажутся относительно инвариантными по сравнению с различными реакциями, к которым они могут привести»³⁸.

³⁶ Griffero, T. (2019). *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*. London-New York: Routledge. P. 106.

³⁷ Hahn, A. (2012). Erlebnis Landschaft und das Erzeugen von Atmosphären. In: Hahn, A. (ed.). *Erlebnislandschaft-Erlebnis Landschaft? Atmosphären im architektonischen Entwurf* [Adventure landscape-experience landscape? Atmospheres in architectural design]. Bielefeld: [transcript].87 (In German)

³⁸ Griffero, T. (2019). *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*. London-New York: Routledge. P. 106–107.



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

Данная тождественность объясняется тем, что «прототипические атмосферы опираются на изначальные чувства, общие почти для всех людей»³⁹. Так, авторы, излагающие позицию Тонино Грифферо, ссылаются на пример создания атмосферы спокойствия в саду в Киото: в саду создается «...атмосфера спокойствия как для тех, кто спокоен до того, как войти в сад, так и (и здесь важна смена настроения) для тех, кто входит в него, чтобы обрести спокойствие»⁴⁰.

Другим примером автономных прототипических атмосфер может послужить пример, приводимый самим Грифферо: «Впечатляющий вестибюль крупного банковского учреждения будет выражать агрессивную атмосферу власти для тех, кто отправляется туда в поисках кредита и в то же время тонко выражать спокойную атмосферу гордой сопричастности для сотрудников, у которых сложился сильный *esprit de corps* (отсюда их гордая осанка в центре зала). И все же то, что порождает оба атмосферных настроения /.../ – это как раз «то же самое» пространственно-эмоциональное атмосферное качество торжественного и пугающего пространства, предлагаемое целыми архитектурными ансамблями»⁴¹.

Описанные в предлагаемых примерах атмосферы предлагают возможность восприятия настроений, тональности пространства, их аффордансы предлагают входящему в здание человеку быть затронутым, то есть поддаться его воздействию. В этой связи, согласно Грифферо мы можем говорить о различных типах взаимодействия с автономными и властными

пространствами атмосфер: через «ингрессивное столкновение»⁴², иммерсию или сопротивление. Столкновение возникает чаще всего, когда мы входим в здание, «погружаемся» в его атмосферу и при этом испытываем на себе контраст между атмосферами различных сред, например, между шумной улицей города и тишиной храма. Об иммерсивности следует говорить в том случае, если отсутствует контраст между прежней атмосферой, собственным настроением и той атмосферой, которой мы поддаемся. И, наконец, сопротивление, как подчеркивает Грифферо, возникает зачастую тогда, когда воспринимаемая нами в данный момент атмосфера противоречит нашим ожиданиям. При этом, сопротивление атмосфере, проявляющееся порой в форме протеста против ее силы или в форме безразличия, не отменяет феномена затронутости автономным измерением атмосферного пространства. В связи с выделенными качествами прототипических атмосфер в архитектуре и их независимостью от воспринимающего субъекта, встает вопрос относительно того, являются ли они также независимыми от воли архитектора? Если систематизировать замечания Грифферо в данном отношении, то прототипические атмосферы, если и возможно предвосхитить, то лишь отчасти. В приведенных примерах с банком и садом, атмосферы во многом были предвосхищены и продуманы как часть проекта. Тем не менее, независимость атмосфер от намерений архитектора объясняется, возможно, следующими обстоятельствами: зачастую атмосфера, которая является прототипической и действует как первое впечатление, неопределенна. Поскольку само измерение атмосферы не является функцией, объектом или вещью, но скорее событием, то «исполнение» этого события не находится полностью во власти

³⁹ Arbib M. A.; Canepa E.; Condia B.; De Matteis F.; Griffiero T.; Hart R. L.; Hewitt M. A.; Reddy S.; Wynne M. (2023). *Atmosphere(s) for Architects: Between Phenomenology and Cognition*. Kansas: New Prairie Press.

⁴⁰ Ibid. 43.

⁴¹ Griffiero, T. (2019). *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*. London-New York: Routledge. P. 106–107

⁴² Ibid. 126.



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Гриффоро |

архитектора. Наряду с квази-вещной неопределенной сущностью атмосферного пространства о независимости от архитектурного планирования следует говорить еще в одном смысле: если архитектор стремится сделать архитектурное пространство более живым, с теплой атмосферой, он может намеренно использовать больше дерева в своем проекте, которое, может способствовать созданию живой и теплой атмосферы, восприниматься как «теплое» пространство. Однако, тепло дерева не является продуктом мышления и воображения, оно заложено как атмосферная потенция данного материала, как его атмосферный аффорданс, а архитектор в свою очередь лишь следует уже существующим возможностям используемого материала. Именно данный акцент приближает нас к пониманию атмосфер как аффордансов, поскольку последние сохраняют определенную автономию как от их пользователей, так и от тех, кто создает новые возможности в окружающей его среде.

Момент автономии и потенциальности в изучении аффордансов архитектуры следует пояснить, проведя параллель между прототипическими атмосферами и архитектурными аффордансами в исследовании Эрика Ритвельда и Юлиана Киверстейна⁴³. Несмотря на то, что Ритвельд предлагает анализ аффордансов в ином от атмосферологии контексте, некоторые его рассуждения частично поясняют также и проблемы проектирования атмосферных аффордансов. Ритвельд указывает на то, что аффордансы материальной среды соотносятся не только с организмом человека, но прежде всего с различными социокультурными практиками, с процессом приобретаемых навыков и умений, а

также с представлением о нормативности. На примере изобретения техники масляной живописи, Ритвельд показывает, что даже новые изобретения должны опираться на уже заложенные самостоятельные аффордансы, которые предлагаются средой в рамках уже существующих практик. До изобретения масляных красок уже существовала иная техника: «высыхающие масла уже предоставляли аффорданс создания масляной краски»⁴⁴. В этом отношении, среда содержит огромное разнообразие аффордансов, которые потенциально могут быть раскрыты в творческой среде, например, архитекторами, которые могут создавать новые комбинации из окружающих их возможностей различных материальных сред. Однако, как подчеркивает Ритвельд, «реализм» автономных, потенциально заложенных в среде аффордансов не должен склонять к предположению, что сами аффордансы совершенно независимы от тех, кто их использует. Аффордансы, по его мнению, существуют потенциально только в том случае, если уже существует определенная культурная практика готовая их раскрыть, то есть существует как *отношение*: «некоторые люди могут играть на пианино, но, если люди навсегда утратят знание о том, как играть, пианино перестанут создавать аффорданс исполнения музыки»⁴⁵.

Таким же образом прототипические атмосферные аффордансы существуют достаточно независимо от их реципиента. Если холодная, отстраненная атмосфера офиса в конкретный момент воспринимается нейтральной и незаметной для давно работающих в нем людей, это не означает, что эта атмосфера не содержит данного аффорданса. Вполне возможно, что человек, случайно пришедший с улицы в данное

⁴³ Ритвельд Э., Киверстейн Ю. Богатый ландшафт аффордансов // Социология власти. – 2024. – № 36 (2). – С. 70–206. <https://doi.org/10.22394/2074-0492-2024-2-170-206>.

⁴⁴ Там же. С. 188.

⁴⁵ Там же. С. 189



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

пространство будет потрясен именно холодом и бесчеловечностью этого рабочего пространства. Подобная реакция – не его субъективная проекция, но уже потенциально присутствующий в данном месте атмосферный аффорданс. В свою очередь архитектор при проектировании здания может исходить не только из аффордансов, предполагающих определенные действия, но и из атмосферных аффордансов: в дереве как материале заложена возможность излучения тепла, которое можно использовать при желании придать жизненность и тепло будущей атмосфере места.

Как при анализе материальных аффордансов, вписанных в причинно-следственные связи, так и при описании атмосферных аффордансов, наряду с их автономией следует учитывать их существование в форме *отношения*. Как представляется, категория отношения имеет гораздо большую значимость в восприятии и создании атмосферных аффордансов, чем в восприятии материальных аффордансов для действий, способностей и умений. Так, пустое неиспользуемое здание «приглашает» его обжить, но может существовать долгое время никем не занятым, сохраняя свои аффордансы в потенции⁴⁶. Однако, большая часть атмосферных аффордансов, существует только в отношении, раскрывается как событие между воспринимаемым и воспринимающим. Именно для такого типа атмосфер Грифферо выделил термин «деривативно-реляционных»⁴⁷. В ранее упомянутом примере Грифферо со зданием крупного банка атмосфера простора раскрывалась как устрашающая или как торжественно-гордая в зависимости от того, кто посещает данное место. Именно эти способы раскрытия изначаль-

ной атмосферы следует рассматривать в качестве «деривативно-реляционных». Если прототипическая атмосфера неизменна и бывает чаще независима от намерений архитектора или реципиента, деривативно-реляционная – «намеренно созданная, связанная с направленным пространством и подразумевающая «промежуточность» между субъектом и объектом»⁴⁸. В анализе Грифферо данного типа атмосфер подчеркивается переплетение воспринимающего и воспринимаемого вплоть до неразличимости, где атмосфера «сбывается», раскрывается, изменяется в переплетении с настроенностью воспринимающего ее субъекта. Тем не менее, даже здесь следует учитывать экстериторность атмосферы, которая не находится во власти воспринимающего, но «предлагает» серию аффордансов в зависимости от возможных способов ее восприятия в рамках различных настроенностей, культурных практик, памяти.

Заключение

Подводя итоги проделанного исследования, отметим наиболее значимые моменты в анализе концепции атмосферных аффордансов: мы показали, что при рассмотрении феномена атмосферных аффордансов в творчестве Грифферо необходимо, в первую очередь, учитывать: 1) неофеноменологическое понимание тела и пространства, предложенное Шмитцем 2) неофеноменологическую трактовку чувств и атмосфер как внешних сил в философии Шмитца; 3) концепцию атмосфер в эстетике Бёме, рассматривающего атмосферу как событие между воспринимающим и воспринимаемым 4) понимание атмосфер как квази-вещей, т.е. как сущностей, обладающих онтологическим статусом отличным от категорий вещей или их качеств 5) концепцию аффордансов Гибсона, поз-

⁴⁶ Там же. С. 201.

⁴⁷ Griffiero, T. (2019). *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*. London-New York: Routledge.

⁴⁸ Ibid. 95



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

воляющую рассматривать активность и автономии вещей в окружающей среде. Все перечисленные аспекты легли в основу оригинальной концепции Грифферо и позволили проблематизировать в данном контексте архитектуру, которая не только подобно жестам человека управляет движением нашего тела в пространстве и времени, но и побуждает испытывать многообразие настроений, воспринимать атмосферу. Пространство архитектурных построек, в таком случае, предлагает не только возможности для действия, но и возможности для бездействия: испытывать силу возвышенного от пространства храма, быть подавленным от атмосферы комнаты или испытывать лёгкость и свободу от светлого пространства – все эти возможности не требуют от нас непосредственной реакции, действия, но открывают нечто большее в сущности самого архитектурного пространства.

Список литературы

- Tellenbach H. (1968) *Geschmack und Atmosphäre: Medien Menschlichen Elementarkontakte*. Salzburg: O. Müller. (In German)
- Schmitz H. (2014). *Atmosphären*. München: Karl Alber Verlag. (In German)
- Böhme G. (2001). *Aisthethik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink Verlag; Böhme, G. (2013). *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag. (In German).
- Griffero T. (2019). *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*. London–New York: Routledge.
- Griffero T. (2021). *The Atmospheric «We»*. Milano–Udine: Mimesis International (Atmospheric Spaces 10).
- Diaconu M. (2006), Patina – Atmosphere – Aroma. Towards an Aesthetics of Fine Differences. In *Analecta Husserliana*, 92, 131–148.
- Hasse J. (2020). Heiliger Raum im Wandel. Zur atmosphärischen Macht von (profanierten) Kirchen. In C. Julmi & B. Wolf (Hrsg.), *Die Macht der Atmosphären* (117–141). Freiburg–München: Karl Alber. (In German).
- Hauskeller M. (1998) Ist Schönheit eine Atmosphäre? Zur Bestimmung des landschaftlich Schönen. In: M. Hauskeller, C. Rehmann–Sutter & G. Schiemann (Hrsg.), *Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme* (161–175). Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (In German)
- Marinucci L. (2019). Japanese Atmospheres. Of Sky, Wind and Breathing. In T. Griffero & M. Tedeschini (Eds.), *Atmosphere and Aesthetics. A Plural Perspective* (93–118). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Wang Z. (2017). «Atmosphere» as a Core Concept of Eco–aesthetics. In *Aesthetics Today. Contemporary Approaches to the Aesthetics of Nature and of Arts. Proceedings of the 39th International Wittgenstein Symposium* (35–49). Berlin–Boston: De Gruyter.
- Гибсон Д. Экологический подход к зрительному восприятию. – М.: Благовещенский гуманитарный колледж, 1998. – 460 с.
- Schmitz H. (2014). *Atmosphären*. München: Karl Alber Verlag. (In German).
- Шмитц Г. Феноменология телесности. Теоретико-познавательные предпосылки //Архетипы телесности: (российский и западный контексты): сборник статей / Филос. фак. СПбГУ, Каф. социал. философии и философии истории; [отв. ред. И. В. Кузин]. – СПб.: РХГА, 2014. – С. 219–263.
- Griffero T. (2017). *Quasi-things: the paradigm of atmospheres*. New York: State University of New York Press, 189 p.
- Böhme G. (2013). *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag. (In German)
- Griffero T. (2019), In a Neo–phenomenological Mood. Stimmungen or Atmospheres? In: *"Studi di este–tica", Resonance* (Sensibilia 12 – 2018). 121–151.
- Грифферо Т. Кто боится атмосфер (и их власти)? / Пер. с англ. Д. А. Павловой, А. В. Полякова Ю. А. Щёктова под ред. С. С. Хоружего // Фонарь Диогена. – 2016. – № 2. – С. 240–263.
- Sanders J. T. (1993) Merleau-Ponty, Gibson, and the materiality of meaning. *Man and World*, 26 (3): 287–302.



Любовь Юрьевна ЯКОВЛЕВА

| Атмосферные аффордансы в архитектуре: введение в атмосферологию Тонино Грифферо |

Glotzbach P. A., Heft H. (1982). Ecological and phenomenological contributions to the psychology of perception. *Nous*: 108–121.

Волкова Н.А. Возвращение модусов существования Латура к «радикальному эмпиризму»: от препозиций к аффордансам // Социология власти. – 2019. – № 31 (2). – С. 92–115.

Hahn A. (2012b). Erlebnis Landschaft und das Erzeugen von Atmosphären. In: Hahn, A. (ed.). *Erlebnislandschaft–Erlebnis Landschaft? Atmosphären im architektonischen Entwurf*. Bielefeld: [transcript]. (In German)

Arbib M. A.; Canepa E.; Condia B.; De Matteis F.; Griffero T.; Hart R. L.; Hewitt M. A.; Reddy S.; Wynne M. (2023). *Atmosphere(s) for Architects: Between Phenomenology and Cognition*. Kansas: New Prairie Press.

Ритвельд Э., Киверстейн Ю. Богатый ландшафт аффордансов // Социология власти. – 2024. – № 36 (2). 170–206. <https://doi.org/10.22394/2074-0492-2024-2-170-206>.



Liubov Yu. IAKOVLEVA

| Atmospheric Affordances in Architecture: an Introduction to the Atmospherology of Tonino Griffero |

Liubov Yu. IAKOVLEVA

National Research University ITMO
 49, Kronverksky Pr., bldg. A, Saint-Petersburg, 197101, Russian Federation
 Institute of International Development and Partnership
 PhD in Philosophy
 ORCID ID: 0000-0002-2440-2923
 E-mail: jakovleva.ljubov@yandex.ru

ATMOSPHERIC AFFORDANCES IN ARCHITECTURE: AN INTRODUCTION TO THE ATMOSPHEROLOGY OF TONINO GRIFFERO

This article explores the concept of atmospheric affordances within the framework of Italian philosopher Tonino Griffero's project of atmospherology. The study aims to analyze and interpret this concept in the context of architectural philosophy. It situates the problem within a historical-philosophical framework by examining H. Schmitz's neo-phenomenological ideas on atmosphere, space, and the lived body (Leib). The atmosphere is considered as an external force alongside the senses, rather than an internal human experience. Its spatial characteristics and distinction from mood are described, highlighting its ontological status as a quasi-thing, different from objects and qualities. The article emphasizes the relevance of architectural aesthetics and atmosphere, particularly the importance of G. Böhme's notion of ecstasies for analyzing atmospheric affordances. It contrasts Griffero's and J. Gibson's approaches, stressing the pre-reflective level of environmental meaning apprehension and the direct interaction between perception and environmental influence. Unlike the ecological

approach, atmospheric affordances are inherently linked to passivity, influencing perception by offering possibilities for stillness, contemplation, or emotional engagement. The analysis distinguishes between Griffero's prototypical and derivatively-relational atmospheres. For instance, the spaciousness of a bank building suggests the autonomy of atmospheres, partially independent of both the architect's intentions and the recipient's expectations. Relational atmospheres emerge through interaction, with the same atmosphere offering different affordances depending on the perceiver. The article concludes by highlighting the significance of atmospheric affordances for understanding architectural space.

Key words: atmospheric affordances; architecture; space; body; quasi-things; ecstasies; gestures; ecology of perception; prototypical atmosphere; derivative-relational atmosphere.

References

- Tellenbach H. (1968) *Geschmack und Atmosphäre: Medien Menschlichen Elementarkontaktes* [Taste and atmosphere: Media of human elementary contact]. Salzburg: O. Müller. (In German)
- Schmitz, H. (2014). *Atmosphären* [Atmospheres]. München: Karl Alber Verlag. (In German)
- Böhme, G. (2001). *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* [Aesthetics: Lec-

tures on aesthetics as a general theory of perception]. München: Wilhem Fink Verlag;

Böhme, G. (2013). *Architektur und Atmosphäre* [Architecture and atmosphere]. München: Wilhelm Fink Verlag. (In German)

Griffero, T. (2019). *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*. London-New York: Routledge; Griffero, T. (2021). *The Atmospheric "We"*. Milano-Udine: Mimesis International (Atmospheric Spaces 10).



Liubov Yu. IAKOVLEVA

| Atmospheric Affordances in Architecture: an Introduction to the Atmospherology of Tonino Griffero |

Diaconu, M. (2006). Patina – Atmosphere – Aroma. Towards an Aesthetics of Fine Differences. *Analecta Husserliana*, 92, 131–148;

Hasse, J. (2020). Heiliger Raum im Wandel. Zur atmosphärischen Macht von (profanierten) Kirchen. In C. Julmi & B. Wolf (Hrsg.), *Die Macht der Atmosphären* (117–141). Freiburg-München: Karl Alber (In German)

Hauskeller, M. (1998) Ist Schönheit eine Atmosphäre? Zur Bestimmung des landschaftlich Schönen. In M. Hauskeller, C. Rehmman-Sutter & G. Schiemann (Hrsg.), *Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme* (161–175). Frankfurt a.M.: Suhrkamp (In German).

Marinucci, L. (2019). Japanese Atmospheres. Of Sky, Wind and Breathing. In T. Griffero & M. Tedeschini (Eds.), *Atmosphere and Aesthetics. A Plural Perspective* (93–118). Basingstoke: Palgrave Macmillan;

Wang, Z. (2017). «Atmosphere» as a Core Concept of Eco-aesthetics. In *Aesthetics Today. Contemporary Approaches to the Aesthetics of Nature and of Arts. Proceedings of the 39th International Wittgenstein Symposium* (35–49). Berlin-Boston: De Gruyter

Gibson D. (1998). *Ekologicheskii podkhod k zritel'nomu vospriyatiyu* [Ecological approach to visual perception]. M.: Blagoveshchenskiy gumanitarnyy kolledzh, (In Russian)

Schmitz H. (2014). *Atmosphären* [Atmospheres]. München: Karl Alber Verlag. (In German)

Shmitz H. (2014). Fenomenologiya telesnosti. Teoretiko–poznatel'nyye predposylki [Phenomenology of corporeality. Theoretical–cognitive premises]. In *Arkhetipy telesnosti : (rossiyskiy i zapadnyy konteksty) : sbornik statey / Filos. fak. SPbGU, Kaf. sotsial. filosofii i filosofii istorii; [otv. red. I. V. Kuzin]. Sankt-Peterburg: RKHGA. pp. 219–263 (In Russian).*

Griffero T. (2017). *Quasi-things: the paradigm of atmospheres*. New York: State University of New York Press, 189 p.

Böhme G. (2013). *Architektur und Atmosphäre* [Architecture and Atmosphere]. München: Wilhelm Fink Verlag. (In German).

Griffero T. (2019), In a Neo-phenomenological Mood. Stimmungen or Atmospheres? In: “*Studi di este-tica*”, *Resonance* (Sensibilia 12 – 2018). 121–151.

Griffero T. (2016). Kto boitsya atmosfer (i ikh vlasti)? [Who is afraid of atmospheres (and their power)?] In *Fonar' Diogen. № 2. S. 240–263. (In Russian).*

Sanders J. T. (1993) Merleau–Ponty, Gibson, and the materiality of meaning. *Man and World*, 26 (3): 287–302.

Glötzbach P. A., Heft H. (1982). Ecological and phenomenological contributions to the psychology of perception. *Nous*: 108–121.

Volkova N. A. (2019). Vozvrashcheniye modusov sushchestvovaniya Latoura k «radikal'nomu empirizmu»: ot prepozitsiy k affordansam [Return of Latour's modes of existence to “radical empiricism”: from prepositions to affordances] In *Sotsiologiya vlasti. № 31 (2). pp. 92–115 (In Russian).*

Hahn A. (2012). Erlebnis Landschaft und das Erzeugen von Atmosphären. In: Hahn, A. (ed.). *Erlebnislandschaft-Erlebnis Landschaft? Atmosphären im architektonischen Entwurf* [Adventure landscape-experience landscape? Atmospheres in architectural design]. Bielefeld: [transcript]. (In German).

Arbib M. A.; Canepa E.; Condia B.; De Matteis F.; Griffero T.; Hart R. L.; Hewitt M. A.; Reddy S.; Wynne M. (2023). *Atmosphere(s) for Architects: Between Phenomenology and Cognition*. Kansas: New Prairie Press.

Ritvel'd E., Kiversteyn Y. (2024). Bogatyy landshaft affordansov [rich landscape of affordances]. In *Sotsiologiya vlasti. № 36 (2). 170–206. <https://doi.org/10.22394/2074-0492-2024-2-170-206>. (In Russian).*



Елизавета Юрьевна КРАВЧЕНКО

| Создание эмоциональных пространств: атмосферный подход в итальянской эстетике |

Елизавета Юрьевна КРАВЧЕНКО

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9
Институт философии, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики
Кандидат культурологии, ассистент
ORCID: 0000-0002-6632-517
E-mail: e.kravchenko@spbu.ru

СОЗДАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВ: АТМОСФЕРНЫЙ ПОДХОД В ИТАЛЬЯНСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Исследование посвящено так называемому атмосферному повороту, ставшему сегодня общим местом для ряда научных областей, как например, эстетика, культурология, философия искусства и архитектуры. Востребованность темы совпадает с актуализацией изучения повседневности и расширением дисциплинарных полей эстетики. Кроме того, обсуждение понятия атмосферы сопровождается динамичным ростом научных публикаций по атмосферологии, а также организацией конференций по эстетике атмосферы. Исследовательский интерес автора сфокусирован на специфике развития атмосферологии в Италии. Одним из самых известных теоретиков атмосфер выступает Тонино Грифферо, работы которого известны в том числе русскоязычным читателям. Новизну настоящей статьи составляет включение в научный оборот работ ряда других представителей итальянской академии, таких как Елена Манчоппи, Никола Перулло и Элизабетта Ди Стефано. Ставятся акценты на проблеме самого создания атмосферы, как одной из наиболее обсуждаемых итальянскими учеными в атмосферологии, и дискуссионном вопросе возможных последствий этого конструирования. В статье рассмотрены основные термины концепции Тонино Грифферо относительно выстраивания эмоциональных пространств: понятия аффорданса и экстатичности материалов. Выявлены ведущие направления в изуче-

Атмосферология заняла значимые позиции в ряду самых востребованных и популярных направлений ряда гуманитарных дисциплин, среди них эстетика, культурная антропология, культурология, музейное

дело, философия искусства и архитектуры. Осмелимся указать даже на некоторую моду в отношении изучения атмосферы в современном академическом дискурсе. В то же время в отечественной науке атмосферология на данный

нии заявленной темы в работах итальянских эстетиков: конструирование эмоциональных пространств маркетологами, специалистами по рекламе, дизайнерами и визажистами. Рассмотрена проблема взаимосвязи между процессом создания атмосферных пространств и идеологическим дискурсом. В итоге установлено, что в итальянских исследованиях атмосферный подход тесно переплетается с академическим интересом к вторичным в контексте западноевропейской культуры органам чувств – осязанию, обонянию и вкусу, а также с развитием проекта сомаэстетики, предложенного Ричардом Шустерманом. Автор видит подход итальянских философов весьма продуктивным для стимулирования проектов в русле практической эстетики, а также для критического осмысления механизмов конструирования атмосфер и их влияния на человека и окружающую среду.

Ключевые слова: атмосфера, атмосферология, эстетика атмосфер, итальянская эстетика, ольфакторная эстетика, ароматическая эстетика, атмосферная политика, эмоциональное пространство, ольфакторный маркетинг, Тонино Грифферо, Никола Перулло, Елена Манчоппи, Элизабетта Ди Стефано.

дело, философия искусства и архитектуры. Осмелимся указать даже на некоторую моду в отношении изучения атмосферы в современном академическом дискурсе. В то же время в отечественной науке атмосферология на данный



Елизавета Юрьевна КРАВЧЕНКО

| Создание эмоциональных пространств: атмосферный подход в итальянской эстетике |

момент представлена пока немногочисленными, при этом качественными исследованиями, направленными преимущественно на введение в научный оборот зарубежных теорий по указанной проблематике (существенный рост числа публикаций по теме можно зафиксировать с 2023 года). Сложилось обсуждение истории понятия атмосферы в эстетической теории, дискуссия относительно родства этого термина с беньяминовской аурой и схожими категориями, предпринимаются попытки предложить методологию описания атмосфер, но несмотря на это, пробелы в атмосферологии, кажется, только умножаются. Мы предлагаем остановиться на проблеме самого создания атмосфер. Цель настоящей статьи – обосновать специфику атмосферологии в Италии, а также выявить основные направления, в рамках которых разворачивают свою деятельность итальянские ученые. Данная работа сфокусирована на эстетике, поскольку, на взгляд автора, в рамках именно этой дисциплины в последние годы появляются ведущие исследования атмосферы.

Актуальность заявленной темы, в частности в эстетике, обусловлена рядом причин: прежде всего укажем на расширение дисциплинарных полей эстетики, понимаемой в кантовской и гегельянской традиции как философии искусства, в сторону анализа повседневных практик и включения в зону эстетических штудий маргинализированных европейской культурой вторичных чувств – осязания, обоняния и вкуса. Кроме того, острым моментом становится схождение двух полюсов эстетики – так называемой эстетики «сверху» и эстетики «снизу». Так, например, этой теме была посвящена одна из секций в рамках Дней философии в Санкт-Петербурге в 2023 году. Суть проблемы заключается в том, что слова «эстетика», «эстетичный»² настолько прочно вошли в повседнев-

ное использование, что поисковые системы отражают результаты, сводимые к перечням салонов красоты или клиник, а не к научному употреблению. Это положение демонстрирует необходимость выхода эстетиков за пределы «башни из слоновой кости» и осмысления нашего повседневного жизненного пространства и наполняющих его практик.

Понятия «атмосфера» и «атмосферный» также являются весьма тиражируемыми в нашем ежедневном словаре и медиа. Основным мотивом их употребления становится отсылка к эмоциональному характеру того или иного пространства. Современный итальянский эстетик Тонино Грифферио из римского Университета Тор Вергата посвятил эмоциональной составляющей пространств отдельную работу – «Атмосферы: эстетика эмоциональных пространств», опубликованную в 2010 году. Тонино Грифферио является одним из двух самых крупных исследователей атмосфер в области эстетики наряду с немецким философом Гернотом Бёме (1937–2022), прекрасно известным в российской науке. Мы приступим к вопросу о создании атмосфер, отталкиваясь от концепции Тонино Грифферио и подключая свежие исследовательские ходы, изложенные в статьях других итальянских эстетиков: Элены Манчоппи, Николы Перулло и Элизабетты Ди Стефано.

Коротко осветим основные взгляды Т. Грифферио. Эстетик исходит из позиций Германа Шмитца, развивавшего свою теорию в русле новой феноменологии 1960-х и весьма критически настроенного против рационалистических течений. Отличием новой феноменологии является реабилитация телесности. Основная идея философии Шмитца заключена в экстернализации чувств, что было немыслимо для европейской философии со времен Платона. Этими внешними чувствами, источниками которых



Елизавета Юрьевна КРАВЧЕНКО

| Создание эмоциональных пространств: атмосферный подход в итальянской эстетике |

выступаем мы, окружающие, предметы и т. п., и пронизаны атмосферы. Иными словами, впервые за 2500 лет именно в теории атмосфер европейского ученого занимает не метрическое пространство и разум, а проживаемое/жизненное пространство и чувствующее тело. Иначе говоря, геометрия не может передать «объем воскресной тишины или узость гостиной»¹. Гриффери расходится со Шмитцем в том, что немецкий философ определяет атмосферу в духе теолога Рудольфа Отто как нечто нуминозное, проникнутое демоническими силами и как то, что властвует над нами и чему мы не можем дать отпор. Из этого в том числе следует, что наличие атмосферы свойственно не всем пространствам.

Т. Гриффери полагает, что рассмотрение атмосфер в духе Шмитца может увести разговор вновь в сторону теологии, поэтому предлагает расширить его воззрения и выделить три типа атмосфер²: (1) «прототипические атмосферы» – схожи с пониманием атмосферы Шмитца, что-то, на что мы не можем ответно реагировать и что не зависит от наших намерений; (2) производные атмосферы, обладающие эффектом отношения между субъектом и объектом, а также (3) ложные атмосферы – настроения, обусловленные нашим личным опытом, воспоминаниями и идиосинক্রазией, то есть генетически заданной реакцией. Это значит, что лишь атмосферы второго типа мыслятся, как те, что можно создавать и обсуждать в отношении их переживания. Именно этой категории атмосфер посвящена настоящая работа. Кроме того, Гриффери замечает, что все пространства обладают своими атмосферами, но они могут быть

нейтральны и очень слабы. И все же мы можем регулировать интенсивность атмосфер. Здесь Гриффери заимствует термин «экстазы вещей», предложенный Г. Бёме. Экстазы вещей – это способности вещей излучать некий эффект, задавая тон атмосфере пространства и настроению субъекта. Как правило, такими возможностями обладают произведения искусства, дизайна, предметы интерьера, выполненные из определенных материалов, старинные вещи и все то, что может составлять в бартовской терминологии *punctum*, быть чем-то цепляющим для человека, оказавшегося в этом пространстве. На наш взгляд, для Гриффери особую экзатичность вещи придают материалы. Так, в работе, посвященной эстетике эмоциональных пространств, он уделяет экстазам материалов отдельный параграф. Если материалы усиливают экзатичность предмета, то «очарование материалов заключается в их атмосферном потенциале»³. В данном фрагменте важно отметить существенную деталь. Излучения материалов не существуют отдельно, они взаимодействуют друг с другом, создавая нечто уникальное, превышающее их простую сумму. Эта механика взаимодействия материалов, как считает Гриффери, изучена недостаточно и представляет одну из лакун атмосферологии.

Вместе с тем итальянский эстетик не ограничивается предложением своего коллеги и добавляет еще один ключевой для его теории термин – аффорданс. Это понятие Гриффери заимствует у американского психолога Джеймса Гибсона. Изначально Гибсон предложил использовать термин «аффорданс» в качестве приглашения к действию. Это касается преимущественно визуального восприятия и наших последующих движений: например, мы видим

¹ Griffèro, T. (2016). *Atmospheres: Aesthetics of emotional spaces*. Routledge. P. 36.

² Гриффери, Т. Кто боится атмосфер (и их власти)? // Фонарь Диогена: человек в многообразии практик. – 2016. – Т. 2. – №. 2. – С. 255.

³ Griffèro, T. (2016). *Atmospheres: Aesthetics of emotional spaces*. Routledge. P. 97.



Елизавета Юрьевна КРАВЧЕНКО

| Создание эмоциональных пространств: атмосферный подход в итальянской эстетике |

полукруглую ручку сумки и понимаем, что нам нужно ее подхватить в этом месте. В свою очередь, Гриффери решает экстраполировать данный термин на все чувства: мы дотронулись до приятной для нас поверхности, например шелка, и у нас возникает желание провести по нему рукой. Иными словами, аффордансы приглашают нас чувствовать, а, в свою очередь, атмосферы подразумевают образно-моторные реакции. Именно благодаря им человек двигается иначе на рабочем месте и в чужом доме, а также чувствует себя «торжественным» в церкви или сосредоточенным в лаборатории⁴.

Фокус на том, *как* мы себя ощущаем, когда нам что-то является, отличает исследовательский интерес Гриффери, в связи с чем он вводит понятие так называемой патической эстетики (от греч. *πάθος* – «чувство», «эмоция»), которая предусматривает обретение утраченного резонирования с миром. Этот акцент на эмоциональном компоненте нашего взаимодействия с миром, как полагает Гриффери, актуализирует изучение атмосферы в эстетике. Патическая эстетика ставит те же вопросы, что и классическая – что такое красота, прекрасное, возвышенное, – однако связывает это с нашим телесным откликом и тем, как он определяет для нас, скажем, прекрасное. Для Гриффери искусство – это один из сильнейших элементов создания атмосферы. Предположим, мы можем испытать чувство страха перед картиной с изображением кораблекрушения, но этот страх не будет приравниваться к тому, какой возник бы в случае с реальной катастрофой, иначе говоря, это дозированное и контролируемое чувство и возможность его испытать в приемлемом формате. В целом итальянский философ рассматривает произведения искусства как квинт-

эссенцию аффордансов, тем самым делая искусство базовым компонентом патической эстетики.

В то же время, будучи приверженцем понимания эстетики не только как философии искусства, Гриффери расширяет патическую эстетику на территорию повседневности. Здесь он вновь обращается к терминологии Г. Бёме, а именно понятию «эстетической работы». Одним из главных предложений Бёме было рассмотрение фигуры, допустим маркетолога, в качестве родственной классической профессии художника. То есть эстетическая работа маркетолога заключается, по Бёме, в создании атмосферы. Или же Элизабетта Ди Стефано (Палермский университет), ссылаясь на Г. Бёме и Р. Шустермана, пишет о необходимости обсуждения функций визажиста, куда входит создание (а) атмосферных персонажей в театре и кинематографе и (б) индивидуальных образов для особых случаев⁵. Удивительно, что несмотря на значимость модного сегмента для итальянской культуры, более узкий вопрос о деятельности визажистов пока остается нетронутым академическими исследованиями. Соответственно, продолжая этот ход мысли, сегодня в условиях повсеместной эстетизации мы можем относить в том числе и себя самих к создателям атмосферы, например, когда готовим дом к приходу гостей.

Возникает вопрос, можем ли мы выделить самое атмосферное чувство? Так, для Гриффери важна идея синестезии, именно в этих условиях возможен разговор об атмосфере. Тем не менее это не отменяет того факта, что самым обсуждаемым среди атмосферологов чувством стало обоняние. Дело в том, что оль-

⁴ See: Griffiero, T. (2016). *Atmospheres: Aesthetics of emotional spaces*. Routledge. P. 39.

⁵ Di Stefano, E. (2012). *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie* [Hyperaesthetics. Art, Nature, Everyday Life and New Technologies]. *AESTHETICA. PRE-PRINT*, 95, 7–78. (In Italian). P. 50.



Елизавета Юрьевна КРАВЧЕНКО

| Создание эмоциональных пространств: атмосферный подход в итальянской эстетике |

факторное чувство обладает весьма специфическими характеристиками – оно всепроникающе, инвазивно и тесно связано с памятью. Так, в классической эстетике способность распространяться повсюду и инвазивность обоняния подвергались критике. Иммануил Кант обозначает обоняние как чувство, «ущемляющее свободу»⁶, оно мимолетно, преходяще и недостойно культивирования. В культуроведении запах становится ярким примером основания для включения/исключения, признания и маргинализации, то есть выступает способом идентификации. Помимо этого, во всех культурах запахов сопровождает ритуальные действия и празднества и имеет корреляцию с памятью. В свою очередь, связь запаха, памяти и места хорошо иллюстрирует так называемый «феномен Пруста». Подобные положения являются поводом для размышления относительно того, как можно использовать запахи, чтобы «перенести» человека в прошлое, в определенное место или заставить его себя ощущать определенным образом. Из этого следует, что создание атмосфер, в частности работа с запахами, пересекается с управлением людьми и социальными отношениями.

В целом Грифферо связывает процесс создания атмосфер с манипуляцией и политикой: «Разве не является необъяснимый в ряде случаев успех моды или харизматичного лидера именно атмосферным?»⁷. Или приведем отрывок из работы предтечи постколониальных исследований Франца Фанона: «В капиталистическом обществе система образования, светская или церковная, набор нравственных рефлексов, передающихся от отца к сыну, образцовая честность рабочих, которых награждают какой-

нибудь медалькой после пятидесяти лет беспорочной службы, наконец, чувство глубокой привязанности, которое проистекает из гармоничных отношений и приличного поведения, – все эти эстетические проявления уважения к основанному порядку служат определенной цели. Они создают вокруг эксплуатируемого человека атмосферу подчинения и подавления, что на порядок облегчает задачу обеспечения полицейского контроля. [...] В странах-колониях ситуация выглядит иначе. Постоянное и не закамуфлированное присутствие полицейского и солдата, их частое и осязаемое вмешательство поддерживают непосредственный контакт с коренным населением, с помощью винтовочных прикладов и напалма убедительно советуя ему сидеть тише воды, ниже травы»⁸. Более того, для Грифферо все чувства, на которых зиждется социология повседневной жизни, – атмосферны. Каждый институт и его представители участвуют в ежедневном производстве атмосферно-церемониальных приемов с целью контролировать и поддерживать впечатление, которое они стремятся вызвать. Этим детерминируется выбор изысканного и дистанцированного интерьера в офисе генерального директора или мягкой и располагающей мебели в кабинете психолога.

На наш взгляд, корреляция между ароматическим компонентом в атмосфере и социальным манипулированием развернуто представлена у Эллены Манчоппи и Николы Перулло (Университет гастрономических наук, г. Полленцо). Авторы развивают новую и весьма пер-

⁶ Кант, И. Антропология с прагматической точки зрения / Сочинения. В 8-ми т. – Т. 7. – М.: Чоро, 1994. – С. 177.

⁷ Griffiero, T. (2016). Atmospheres: Aesthetics of emotional spaces. Routledge. P. 70.

⁸ Фанон, Ф. Весь мир голодных и рабов (отрывки из книги) // Антология современного анархизма и левого радикализма / Сост. А. В. Цветков. – М.: Ультракультура. – 2003. – Т. 2. URL:

http://www.plam.ru/polit/antologija_sovremennogo_anarhizma_i_levogo_radikalizma_tom_2/p2.php. (Дата обращения: 07.12.2024).



Елизавета Юрьевна КРАВЧЕНКО

| Создание эмоциональных пространств: атмосферный подход в итальянской эстетике |

спективную после пандемии Covid-9 область в философии – ароматическую или ольфакторную эстетику. Массовая anosmia (потеря обоняния) в период пандемии инспирировала появление ряда крупных научных проектов по изучению роли запаха в культуре, среди них, например, грантовое исследование Odeuropa: Smell Heritage, в рамках которого ученые обратились к искусственному интеллекту с целью каталогизировать историю репрезентации запахов в европейском искусстве и в дальнейшей перспективе воспроизвести утраченные запахи в лабораторных условиях. Эта инициатива особенно поддерживается музейным делом, где запахи учитываются (и уже используются) в планировании экспозиций. В свою очередь, под редакцией Манчоппи и Перулло в 2021 году выходит номер *Rivista di estetica* «Обоняние: запахи, ароматы и ароматические пространства». Для итальянских философов ароматическая эстетика является измерением, в котором «запахи связаны между собой атмосферной политикой»⁹. Политика в данном случае подразумевает не только выстраивание отношений между людьми в условиях некоторого режима, но и, например, коммерческие и производственные стратегии в пищевом секторе — как создается ольфакторная атмосфера пищевых продуктов с социально-политической точки зрения.

Прежде всего Манчоппи и Перулло предлагают пересмотреть понятия стерилизации, дезодорации и ароматизации с позиции их воздействия на человека и его отношения с окружающим миром. Типичный для каждой культуры церемониал пропитан конкретным ароматическим компонентом. Особенно явно

это прослеживается в обрядах, направленных на смену статусных ролей (свадьба) или же переход в мир иной. Пребывание на похоронах, обрядах инициации или свадьбе всегда проникнуто сопереживанием и чувством принадлежности к группе. То есть запах, как полагают Манчоппи и Перулло, управляет отношениями индивидов, внедряясь в коллективное пространство. Как подчеркивалось выше, в культурах климатогеографические факторы среды обуславливают специфику распространённых в этой зоне вкусов и ароматов, а значит, и развитие сенсорных, когнитивных и аффективных способностей человека, формируя его «вкусообразительную идентичность»¹⁰.

Обонятельная революция XVIII века (в терминологии современного французского историка Алена Корбена) была направлена на стирание этой обонятельной идентичности. О гигиенических практиках и дезинфекции тел достаточно много писал Мишель Фуко¹¹. В плане городских медицинских реформ в числе неотложных мер и одного из способов контроля обозначена дезинфекция с помощью благовоний и воскурений. При дезодорации бытие исчезает в анонимности асептического пространства, что делает его бесформенным и нейтральным, а следовательно, легко поддающимся манипулированию¹². В свою очередь, человек фактически лишается своего присутствия и перестает быть активным действующим субъектом. Запахи задают общую эмоциональную тональность атмосферы, а их распространение

¹⁰ Ibid. P. 121.

¹¹ Фуко, М. Рождение социальной медицины // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006. – Ч. 3. – С. 93.

¹² See: Mancipopi, E., & Perullo, N. (2020). *Estetica aromatica. Odore, politiche dell'atmosfera e impegno percettivo* [Aromatic Aesthetics. Smell, Politics of Atmosphere and Perceptual Engagement]. *Rivista di estetica*, (73). (In Italian). P. 126.



Елизавета Юрьевна КРАВЧЕНКО

| Создание эмоциональных пространств: атмосферный подход в итальянской эстетике |

изменяет суть политического климата – заключают Манчоппи и Перулло.

Сегмент дизайна интерьеров жилых и коммерческих помещений, особенно после пандемии, активно привлекает применение диффузоров для создания эмоциональных пространств. Как правило, дизайнеры нацелены на выстраивание атмосферы расслабленности, спокойствия и уюта. И здесь мы имеем дело, как пишут Элена Манчоппи и Никола Перулло, с превращением эмоций в товар или так называемыми «обонятельными постановками».

Элена Манчоппи в одной из работ пишет о связи представления о длительности времени и запахом и знакомит нас с весьма примечательными обонятельными кейсами. В первую очередь исследовательница отмечает, что для человека средневековой эпохи, не располагающего привычным для нас календарем, праздники, прерывающие повседневность, артикулировали ход времени и были окрашены собственным атмосферным ароматом. Мы и сегодня можем наблюдать, как, например, запах хвои и пряной выпечки, мимозы размечают наше годовое время. Кроме того, характерное для современности ускорение времени лишает многих людей возможности длительного пребывания дома и размеренного общения с близкими. Поскольку одним из маркеров домашней атмосферы выступают ароматы еды, в частности выпечки, повышается производство свечей и диффузоров с гастрономическими запахами. Особой спецификой отмечено решение сетей ресторанов быстрого питания, таких как KFC, Pizza Hut, выпустить серию косметической продукции и свечей с запахом их популярных блюд. Манчоппи интерпретирует этот ход следующим образом: там, где еда и ее потребление изначально быстрые, запахи, похоже, достигают своего ослабления, поэтому не могут фикси-

ровать в памяти полученный гастрономический опыт надолго¹³. В связи с этим эффект продолжительности такого опыта и его закрепление в памяти посетителей возможны путем перенесения характерных ароматов в пространство дома.

В секторе продуктов питания работа с запахами направлена на создание искусственных ароматизаторов во избежание аллергических реакций, а также на снижение концентрации ароматов в продуктовых отделах с целью сокращения раздражителей, опять же, путем вмешательства в процесс выращивания овощей и фруктов. Эта практика имеет обратную сторону – выработанная стерильность и омологация стирают присутствие натуральных ароматов, естественное биоразнообразие, а также нивелируют богатство человеческих отношений со средой.

Эмоциональный дизайн коммерческих товаров и современный маркетинг Тонино Гриффоро видит как совокупность полисенсорных стратегий. Создаются не только образы, но и атмосферы, которые воспринимает клиент. Эти атмосферы определяют благоприятные для продавца когнитивные и/или аффективные реакции покупателя. Особенности ароматического маркетинга и эмоционального пространства рынка прослеживает Элизабетта Ди Стефано. В качестве отправной точки она берет термин «постановочная стоимость», заимствованный у Г. Бёме. «Постановочная стоимость» подразумевает, что товар оценивается по способности к излучению экстазов и качеству исполнения своей сценической функции. Отсюда следует, что на первое место выходит не сам товар, а его дизайн, упаковка и удачные маркетинговые реше-

¹³ See: Mancipopi, E. (2021). Towards a Sociopolitical Aesthetics of Smell. *Rivista di estetica*, (78). P. 146.



Елизавета Юрьевна КРАВЧЕНКО

| Создание эмоциональных пространств: атмосферный подход в итальянской эстетике |

ния¹⁴. Полезность товара задается не его функциональными возможностями, а тем, насколько хорошо он выглядит и способствует ли эстетическому восприятию жизни, столь востребованному в сегодняшних реалиях. Здесь, как показывает Ди Стефано вслед за Бёме, эстетика обретает свою связь с риторикой. Эстетика преследует убедительную цель – усилить эмоциональное участие клиента/зрителя. Яркими примерами здесь станут рекламные ролики компании Barilla, отсылающие к миру подлинных и, как считается, ныне утрачиваемых ценностей – к искренней семейной атмосфере. Ди Стефано полагает, что независимо от качества производимой продукции любая рекламная кампания или товар могут вызвать эстетический опыт¹⁵, именно эта задача на данный момент является приоритетной для большинства брендов.

Выводы

Резюмируем изложенное. Нами были рассмотрены основные понятия, которыми оперирует Тонино Гриффери: патическая эстетика, экстазы вещей и аффордансы. Далее мы проанализировали основные измерения, в рамках которых разворачиваются актуальные в итальянской академии стратегии по изучению создания эмоциональных пространств. Их допустимо классифицировать следующим образом: (1) запах атмосферы может исследоваться как условие социокультурного взаимодействия и идентификации (обряды, социальная включенность/исключенность, чувство общности, места личной и коллективной памяти и т. п.); (2) по-

литика создания эмоциональных атмосфер может быть проанализирована с точки зрения дальнейшего убеждения и манипулирования; (3) критическому осмыслению стоит подвергнуть экономику, куда входит ароматический маркетинг, производство продуктов питания и дизайн коммерческих помещений. По нашему мнению, интерес итальянских эстетиков к непосредственному созданию атмосфер обусловлен богатым культурным наследием, опытом тоталитарного режима, а также лидирующими позициями в сегменте знаменитых «4 А» бренда Made in Italy – производство продуктов питания и вина (Alimentazione), одежды (Abbigliamento), мебели (Arredamento) и автоматики (Automazione).

Однако, несмотря на свежие для атмосферологии исследовательские предложения, мы не встретим в работах конкретной методологии выстраивания атмосфер, наполненных определенным эмоциональным оттенком, чего зачастую ждут заинтересованные читатели подобных работ. В то же время сами атмосферологи пока отмечают, что четких правил здесь в принципе нет. Мы же подчеркиваем необходимость учитывать специфику времени, культурных особенностей, целевой аудитории, что подразумевает междисциплинарное сотрудничество эстетиков, культурологов, дизайнеров и архитекторов. Еще одной проблемой конструирования атмосфер является недостаток понимания взаимодействия экстазов вещей, то есть синергетического эффекта их работы, что может представлять собой новый виток в атмосферологии.

Кроме того, и на это указывал в своих публичных выступлениях Тонино Гриффери, не хватает критической теории атмосферы: важно задаться вопросом о том, какие позитивные и негативные условия производятся атмосферами

¹⁴ Di Stefano, E. (2012). *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie* [Hyperaesthetics. Art, Nature, Everyday Life and New Technologies]. AESTHETICA. PRE-PRINT, 95, 7–78. (In Italian). P. 69.

¹⁵ See: Di Stefano, E. (2012). *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie* [Hyperaesthetics. Art, Nature, Everyday Life and New Technologies]. AESTHETICA. PRE-PRINT, 95, 7–78. (In Italian). P. 69.



Елизавета Юрьевна КРАВЧЕНКО

| Создание эмоциональных пространств: атмосферный подход в итальянской эстетике |

и как мы можем их использовать без эксплуатации человеческих привязанностей, предпочтений или же страхов.

Было выявлено, что практики конструирования ольфакторного уровня эмоциональных пространств притупляют нашу обонятельную чувствительность, не позволяя различать более тонкие ароматы и воспринимать естественное биоразнообразие. Для защиты биоразнообразия и восстановления нашей чувствительности, не только обонятельной, стоит обратиться к области педагогики. Одним из примеров может послужить учебно-методическое пособие по сенсорному воспитанию детей, изданное под эгидой движения Slow Food и переведенное в том числе на русский язык¹⁶. Авторы признают расширение человеческих возможностей благодаря глобализационным процессам, однако подчеркивают угрозу сенсорной депривации ввиду снижения разнообразия нашего эстетического опыта. Таким образом, одна из задач специалистов по созданию атмосфер – придерживаться корректного этического подхода, в свою очередь, наше самовоспитание предполагает углубление знания о сенсорной культуре.

Список литературы

Griffero, T. *Atmospheres: Aesthetics of emotional spaces*. – 2016. – Routledge.

Грифферо, Т. Кто боится атмосфер (и их власти)? // *Фонарь Диогена: человек в многообразии практик*. – 2016. – Т. 2. – №. 2. – С. 240–263.

Di Stefano, E. *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*. – 2012. – AESTHETICA. PRE-PRINT. – Vol. 95. – P. 7–78.

Кант, И. *Антропология с прагматической точки зрения / Сочинения*. В 8-ми т. – Т. 7. – М.: Чоро, 1994. – 495 с.

¹⁶ Барцано, К., Фосси, М. В каком вкусе? Учебно-методическое пособие по сенсорному обучению. – *Slow Food: 2009*. – 76 с.

Фанон, Ф. *Весь мир голодных и рабов* (отрывки из книги) // *Антология современного анархизма и левого радикализма / Сост. А. В. Цветков*. – М.: Ультракультура. – 2003. – Т. 2. URL: http://www.plam.ru/polit/antologija_sovremennogo_anarhizma_i_levogo_radikalizma_tom_2/p2.php. (Дата обращения: 07.12.2024).

Mancioppi, E., Perullo, N. *Estetica aromatica. Odore, politiche dell'atmosfera e impegno percettivo* // *Rivista di estetica*. – 2020. – No. 73. – P. 118–135.

Фуко, М. *Рождение социальной медицины* // *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*. – М.: Праксис, 2006. – Ч. 3. – С. 79–107.

Mancioppi, E. *Towards a Sociopolitical Aesthetics of Smell* // *Rivista di estetica*. – 2021. – No. 78. – P. 131–152.

Барцано, К., Фосси, М. *В каком вкусе – учебно-методическое пособие по сенсорному обучению*. – *Slow Food: 2009*. – 76 с.



Elizaveta Yu. KRAVCHENKO

| **Creating Emotional Spaces: the Atmospheric Approach in Italian Aesthetics** |

Elizaveta Yu. KRAVCHENKO

Saint Petersburg State University
7-9, Universitetskaya emb., Saint Petersburg, 199034, Russian Federation
Institute of Philosophy, Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics
PhD (in Cultural Studies), Assistant
ORCID: 0000-0002-6632-517
E-mail: e.kravchenko@spbu.ru

CREATING EMOTIONAL SPACES: THE ATMOSPHERIC APPROACH IN ITALIAN AESTHETICS

This study is devoted to the so-called atmospheric turn that has become a common place for various scientific fields such as aesthetics, cultural studies, philosophy of art and architecture. The relevance of the topic corresponds to the actualization of the study of everyday life and the expansion of the disciplinary fields of aesthetics. Moreover, the discussion of the concept of atmosphere is accompanied by a dynamic growth of scientific publications on the topic as well as the organization of conferences on atmospheric aesthetics.

The author's research interest is focused on the specifics of the development of atmospheric studies in Italy. The works of Tonino Griffero, one of the most famous theorists of atmospheres, are already known to Russian-speaking readers. The novelty of this article lies in bringing into scholarly circulation the works of other representatives of the Italian academy, e.g. Elena Mancioppi, Nicola Perullo and Elisabetta Di Stefano. The author puts particular emphasis on the problem of creating atmospheres, one of the most discussed topics among Italian scholars on atmospheric studies, and on the controversial issue of possible implications of this process.

The article examines the key terms of Tonino Griffero's approach related to design of emotional spaces: the concepts of affordance and ecstasy of materials. It identifies the leading directions of the research in this area presented in the works of Italian aestheticians, that is, the ways that marketers, advertising specialists, designers and make-up artists create emotional spaces. The author examines the problem of interrelation between the process of creating atmospheric spaces and ideological discourse.

As a result, it was established that in Italian studies the atmospheric approach is closely intertwined with the academic interest in the senses of touch, smell and taste viewed as secondary within the Western European culture, as well as the development of the somaesthetics project proposed by Richard Shusterman. The author considers the approach of Italian philosophers to be very productive for stimulating projects in line with the practical aesthetics and critical reflection on the mechanisms of creating atmospheres, on their impact on humans and the environment.

Key words: atmosphere, atmospherology, aesthetics of atmospheres, Italian aesthetics, olfactory aesthetics, aesthetics of smell, politics of atmospheres, emotional space, olfactory marketing, Tonino Griffero, Nicola Perullo, Elena Mancioppi, Elisabetta Di Stefano.

References

Griffero, T. (2016). *Atmospheres: Aesthetics of emotional spaces*. Routledge.

Griffero, T. (2016). *Kto boitsya atmosfer (i ih vlasti)? [Who's Afraid of Atmospheres (and of Their Authority)]? // Fonar' Diogena: chelovek v mnogoobrazii praktik*, 2 (2). 240–263. (In Russian)



Elizaveta Yu. KRAVCHENKO

| Creating Emotional Spaces: the Atmospheric Approach in Italian Aesthetics |

Di Stefano, E. (2012). *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie* [Hyperaesthetics. Art, Nature, Everyday Life and New Technologies]. AES-THETICA. PRE-PRINT, 95, 7–78. (In Italian)

Kant, I. (1994). *Antropologiya s pragmaticheskoy tochki zreniya* [Anthropology from a Pragmatic Point of View] / *Sochineniya. V 8-mi t. (Essays. In 8 vols)*. Vol. 7. Moscow: CHoro. (In Russian)

Fanon, F. (2003). *Ves' mir golodnyh i rabov (otryvki iz knigi)* [The Wretched of the Earth (excerpts from the book)] // *Antologiya sovremennogo anarhizma i levogo radikalizma (Anthology of Contemporary Anarchism and Left Radicalism)* / Comp. A. V. Tsvetkov. Moscow: Ul'trakul'tura. Vol. 2. URL: http://www.plam.ru/polit/antologija_sovremennogo_anarhizma_i_levogo_radikalizma_tom_2/p2.php. (accessed: 07.12.2024). (In Russian)

Mancioppi, E., & Perullo, N. (2020). *Estetica aromatica. Odore, politiche dell'atmosfera e impegno percettivo* [Aromatic Aesthetics. Smell, Politics of Atmosphere and Perceptual Engagement]. *Rivista di estetica*, (73), 118–135. (In Italian)

Foucault, M. (2006). *Rozhdenie social'noj mediciny* [The Birth of Social Medicine] // *Intellektualy i vlast': Izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniya i interv'yu (Intellectuals and Power: Selected Political Essays and Interviews)*. Moscow: Praxis. Pt. 3. 79–107. (In Russian)

Mancioppi, E. (2021). Towards a Sociopolitical Aesthetics of Smell. *Rivista di estetica*, (78), 131–152.

Barzano, C., Fossi, M. (2009). *V kakom vkuse — uchebno-metodicheskoe posobie po sensornomu obucheniyu* [What a sense – small manual of sensory education]. Slow Food. (In Russian).



Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО

| Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы |

Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7-9
Институт философии, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики
Лаборант-исследователь
Университет Павии
27100, Италия, Павия, Корсо Страда Нуова, д. 65
Факультет гуманитарных наук
Исследователь
ORCID 0009-0000-1808-4722
E-mail: nastia.glu@mail.ru

Энцо ФОРНАРО

ЭФ Интернешнл Сервис Арт
10100, Италия, Турин, Кастелламонте, виа Ботта, д. 68
Архитектор, куратор
ORCID 0009-0009-3321-5968
E-mail: eande.effe@virgilio.it

АРХИТЕКТУРНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ В ИТАЛИИ: ЭТИКО-ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ*

Архитектура в том виде, в каком мы ее знаем, является одним из продуктов или творений эпохи человека (антропоцена), а также одной из предпосылок для нее. Цель поддержания определенных объектов в состоянии актуальности является одной из этических задач архитектуры. Мы живем в эпоху, когда устаревание зданий все больше ускоряется, параллельно с тем, как накапливается объем подлежащих уничтожению объектов. Реставрационная теория обладает способностью не только научно подойти к преодолению разрушений окружающей среды человеком, но и, правда гораздо реже, помогает изобретать новые способы сосуществования, более устойчивые способы совместного использования территорий и более этичный опыт обитания.

История итальянской архитектурной реставрации после Второй мировой войны в значительной степени определяет общемировые тенденции в этом виде деятельности. В статье предлагается рассмотреть основания теории архитектурной реставрации в Италии с целью выявления этико-эпистемологических подходов и перспектив их применения в обновляющейся антропогенной среде. Наряду со

стандартной теорией архитектурной реставрации (эпистемологией и теорией использования техник и материалов) особое внимание уделено локальным (городским, региональным) этическим критериям выбора подходов к принятию решений о реставрационном методе и вопросы о сложностях в соблюдении нормативов, зависящих от множества факторов, осмысление которых находится в поле наук о культуре.

Статья обращается и к проблеме истоков концепции «искусства строить» как сакрального и мифопоэтического творчества, вполне совместимого с актуальным теоретическим значением подходов к сохранению и актуализации классического и более современного наследия.

Ключевые слова: Архитектурная реставрация, Ч. Бранди, Дж. Карбонара, Италия, философия архитектуры, эпоха антропоцена, этические критерии.

* *Статья подготовлена по проекту РФФ 24-28-01707 «Современная философия архитектуры в Италии».*



Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО

| Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы |

Введение

В труде Сальваторе Ди Паскуале «Искусство строить»¹ рассматривается противоречивая взаимосвязь, существующая между строительной практикой и теоретико-научными воззрениями, которые составляют основу реализованных архитектурных конструкций. Автор ставит под сомнение эффективность интерпретаций, основанных на принципах строительной науки прошлого, в наши дни. Излагая свою точку зрения, неаполитанский архитектор подчеркивает важность концепции «искусства строить», поскольку именно о творческом акте и идет речь. Это непрерывное совершенствование методов работы с памятниками, основанное на опыте предшественников – то, что позволило выдающимся архитекторам, от Брунеллески до Леона Баттиста Альберти и Андреа Палладио, «знать, прежде чем делать»². Тщательное исследование Ди Паскуале рассматривает в новом свете проблему интерпретации решений, разработанных для удовлетворения внезапно возникающих потребностей, которые должны отвечать вызовам новой эпохи, не пренебрегая прошлым.

Очевидно, что становление интереса к архитектурным объектам былых эпох в западноевропейской культуре имеет долгую традицию. Практики «починки» памятников – естественное явление, изначально направленное на сохранение функциональности постройки, которое не атрибутировало наследию прошлого ни исторической, ни культурной ценности. Обращение к Античности, симптоматичное для возрожденческой Италии, инициировало процесс сакрализации памятников. Это эпоха те-

ретизации архитектуры, фиксации античных образцов на полотнах, включения классических форм в современные постройки. Позднее актуализации интереса способствовали археологические раскопки в Геркулануме и Помпеях, определившие новое отношение к образцам древности. Отныне памятник – объект, имеющий культурную и историческую ценность, ввиду чего, подлежит сохранению.

Изменение отношения к архитектурным образцам прошлого инициировало серию реставрационных проектов. Первые опыты скорее явились неосознанным стремлением архитекторов сохранить разрушающиеся памятники, нежели выработанными теоретическими подходами. Так проект Р. Стерна по восстановлению Амфитеатра Флавия дополнил обваливающиеся конструкции кирпичными контрфорсами³. Диссонанс между оригиналом и проделанной работой на отдельных участках был ошутим: одна из конструкций носила утилитарный характер и практически не была стилизована, и только другой контрфорс предусмотрел сохранение декоративных элементов – эффект «заморозки» падающих арок. Консервацию руинированной арены можно определить как попытку Стерна «остановить момент», зафиксировать архитектуру в том состоянии, в котором она дошла до наших дней без ее стилизации под Античность. Таким образом, не произошло устранения признаков времени памятника, что сохранило его культурно-историческую ценность.

Критические оценки реставрационных проектов Дж. Валадье, зодчего, работавшего в ту же эпоху, продемонстрировали острую потребность в теоретизации реставрационных

¹ Di Pasquale, S. (1996). *L'arte di costruire*. Venezia: Marsilio Venice.

² Dassori, E. (2018). *Percorsi della tecnica in architettura*. Genova: Genova University press, p. 17.

³Saracco, M. (2020). *Restauri in Italia tra '700 ed '800 R. Stern e G. Valadier*. Available at: <https://docenti.unimc.it/mauro.saracco/teaching/2020/22042/files/approfondimenti/01-r.-stern-e-g.-valadier> (Accessed 25 February 2024).



Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО

| Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы |

практик. Требовались четкие директивы, которые могли бы дать ответы на волнующие культурное сообщество вопросы: Реставрация есть исправление повреждений или реконструкция памятника до его исходного состояния? Подход должен быть миметическим или, напротив, нужно отличать трансформированные части от подлинных? Можно ли бесследно устранять наслоения предшествующих эпох?

Научно-детерминированные теоретические воззрения на способы сохранения культурно-исторического наследия в Италии возникли лишь в середине XIX века. В этот период утверждается принцип «исторической верности» по отношению к зданиям прошлого. Именно тогда были сформулированы первые принципы этико-эпистемологического подхода. Особое значение теория итальянской архитектурной реставрации обрела после Второй мировой войны. Во многом популяризация этико-эпистемологических подходов к архитектурной реставрации была обусловлена появлением в печати трудов таких зодчих как Ч. Бранди, Дж. Карбонара, М. Децци Бардески и других.

Актуальность рассмотрения теорий архитектурной реставрации в Италии рубежа XX–XXI веков обусловлена двумя причинами. Прежде всего, принимая во внимание исключительность социокультурного контекста Италии, мы утверждаем, что изучение методов работы с объектами городского пространства, имеющих целью поддержание архитектуры в состоянии актуальности и ее сохранение вопреки непрерывным трансформациям, которыми характеризуется эпоха антропоцена, является наиболее релевантной темой. Италия занимает лидирующую позицию среди стран с наибольшим числом объектов культурного наследия, включен-

ных в список ЮНЕСКО (59 объектов)⁴. Однако стоит понимать, что это лишь малая часть памятников, чей охранный статус был признан на международном уровне. Значительное число архитектурных конструкций по-прежнему остается без должного контроля. Немаловажную роль здесь играет статья №9 итальянской конституции, которая влечет за собой ответственность за надлежащую и эффективную защиту, сохранение и улучшение состояния памятников культуры: «Итальянская Республика защищает ландшафт и историческое и художественное наследие нации»⁵. Именно по этим причинам рассмотрение теоретических установок, стимулирующих реализацию проектов, направленных на валоризацию наследия прошлого и этичного отношения к постройкам, представляется актуальным.

Не менее существенной причиной становится и степень освещенности периода: теории архитектурной реставрации, начиная с конца 1990-ых годов, оказываются наиболее проанализированными. Однако работы, посвященные этому периоду, опубликованы преимущественно в зарубежных изданиях. Поэтому для отечественного читателя многие из тех течений, что будут рассмотрены нами в настоящей статье, могут предстать в качестве новых. Ввиду того, что на данный момент пока не существует сборников по архитектурной реставрации, способных объединить теоретические воззрения архитекторов – наших современников, – нашей задачей становится систематизация реставраци-

⁴UNESCO: World Heritage Convention. (2024). Available at: <https://whc.unesco.org/en/list/stat#s2> (Accessed 02 May 2024).

⁵Normativa. Il portale della legge vigente. (2024). Available at: <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:costituzione:1947-12-27~art9#:~:text=Art.,storico%20e%20artistico%20della%20Nazione> (Accessed 10 October 2024)



Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО

| Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы |

онных доктрин, опирающихся на этико-эпистемологические подходы.

Новая архитектурная этика

Следует понимать, что моментальной смены методологии работы по восстановлению памятников к началу XX в. не произошло. В итальянской реставрационной традиции развивались антагонистические течения, аналогичные общеевропейским практикам, предложенным французской (Э. Виоле-ле-Дюк) и английской реставрационной школами (Дж. Рёскин).

У истоков истинно итальянского пути развития теории архитектурной реставрации стоял Камилло Боито⁶. Его метод получил название филологической реставрации. Данный подход предполагал рассмотрение памятника как исторического документа. Архитектор, восстанавливающий здание, должен был основываться на научных фактах, которые можно было почерпнуть в книгах и архивах. Отрекаясь от фальши стилистического подхода, предполагающего неэтичное отношение к памятнику, Боито превозносит важность сохранения его художественно-исторической ценности. Его концепция не предполагает устранения наслоений времени, определенных им как «великолепная грязь веков»⁷, удаление которой влечёт обесценивание памятника как исторически подлинного. В число ключевых принципов теоретика входят следующие: трансформация привносимых реставратором элементов, как стилистическая, так и материальная, не искажающая сово-

купный вид памятника; осуществление дополнений актуальными произведениями, а не объектами прошлого; тенденция к сохранению единообразия постройки – избегание резких контрастов, демонстрация аутентичных предметов прошлого, обнаруженных во время реставрации; размещение табличек с информацией о проведенных реставрационных работах⁸. Настоящие идеи были озвучены им на Конгрессе инженеров и архитекторов, состоявшемся в Риме в 1883 г. Это были первые шаги, способствовавшие как выстраиванию итальянского пути, явившегося срединным вариантом между реставрационным методом Рёскина и стилистической реставрацией французской школы, так и институционализации этико-эпистемологического подхода. Боито станет предтечей критической реставрации, идеологом которой в послевоенные годы явится Ч. Бранди.

Утраченная гармония требовала восстановления. Сообщество архитекторов и урбанистов, в том числе принимая во внимание состояние городов, переживших ужасы Второй мировой войны, сконцентрировалось на вопросах памяти и сохранения культурно-исторического наследия. Это период принятия Венецианской Хартии (1964 г.), инициировавшей рассмотрение исторических центров городов как территорий, выражающих ценности цивилизации и, следовательно, нуждающихся в защите. В Италии формируется Национальная Ассоциация Историко-Художественных Центров (ANCSA), работающая с местными властями и продвигающая необходимость реализации проектов по восстановлению исторических центров и их вальоризации. Очевидно, что конец первой половины XX в. на Апеннинском полуострове обо-

⁶ Прим. авт. Традиционное написание фамилии архитектора (*Бойто*), встречающееся в немногочисленных переведенных на русский язык источниках, излишне русифицировано. Мы же будем использовать более современное написание данной фамилии, наиболее приближенное к итальянским нормам произношения.

⁷ *Dizionario italiano* (2024). Available at: https://www.dizionario-italiano.it/autori/camillo_boito.php (Accessed 26 February 2024).

⁸ Горячева, А. В. Архитектурная реставрация в Италии в 1990–2000-х гг.: дис. на соискание уч. степ. канд. арх.: 05.23.20; Моск. арх. инст. – Москва, 2017. – С. 13.



Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО

| Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы |

значился ростом интереса к валоризационным теориям как урбанистического характера – крупномасштабных изменений, так и реставрационных практик – маломасштабных модификаций. Проводятся дискуссии, посвященные вопросам сохранения культурных объектов городского пространства и бережного к ним отношения, формируются объединения архитекторов единомышленников. Апогеем «брожений» в кругах римской интеллигенции стало образование в 1955 г. «Italia Nostra»⁹, ассоциации по охране природного и культурного наследия. В руководящий состав группы, работавшей над созданием такой инициативы, вошли Е. Кроче, У. З. Бьянко и Д. Пазолини Далл’Онда. Это была реакция на преднамеренные разрушения исторического пространства города, то есть ответ на градостроительные реформы фашистского правительства. Благодаря деятельности членов ассоциации была вновь актуализирована концепция исторического центра как «единого блага»¹⁰, подлежащего защите. Отголоски настоящих воззрений будут звучать в хартиях¹¹, повлиявших на развитие философии архитектуры во второй половине XX в. Более того, послевоенная потребность в восстановлении городов явилась катализатором для софистикации реставрационной, преимущественно теоретико-философской мысли.

Назревает протест против восстановления в исторических формах жалких копий былых памятников. Произведение искусства неповторимо¹². Тот, кто посягает на его воспроизве-

дение (реставратор), вступая в диалог с архитектором, реализовавшим постройку, становится лишь новым креатором – создателем нового временного слоя, трансформирующего постройку, даже если эти модификации минимальны. Результатом работы становится не тот памятник, что был замыслен, не копия произведения искусства зодчего прошлого, а совершенно новый объект, претендующий на автономию существования и оценки. Основной целью, ввиду этого, согласно теории Бранди, становится распознавание сущности памятника. Теоретик архитектуры прежде всего подчеркивает наличие в нем его историко-документальной и эстетической ценности, его биполярную натуру (эстетическую и историческую), которую необходимо транслировать будущим поколениям. Он размышляет о том, как помочь увидеть и почувствовать в фрагментарно сохранившемся памятнике художественный смысл целого – целостности, одновременно скрытой, но в то же время потенциально присутствующей в разрозненных элементах.

Все наработки были систематизированы в труде Бранди «Теория реставрации», вышедшем в 1964 г., параллельно с принятием Венецианской хартии. Именно в этой книге философ изложил свою теорию потенциального единства. Отражение ее основной идеи нетрудно рассмотреть в определении, которое Бранди дает реставрации как практике, применимой к любому продукту человеческой деятельности, требующему восстановления его функциональности: «Реставрация представляет собой методологический момент признания художественности произведения искусства, как с точки зрения его физической консистенции, так и с точки зрения его биполярности (эстетической и исто-

Modern Information Technologies. – 2017. – № 3(40). – С. 57.

⁹ Italia Nostra. (2024). Available at: <https://www.italianostra.org/> (Accessed 12 March 2024).

¹⁰ Там же.

¹¹ Горячева, А. В. Архитектурная реставрация в Италии в 1990-2000-х гг.: дис. на соискание уч. степ. канд. арх.: 05.23.20; Моск. арх. инст. – Москва, 2017. – С. 34.

¹² Горячева, А.В. О реставрационной мысли в Италии на рубеже XX–XXI веков / А.В. Горячева // Architecture and



Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО

| Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы |

рической) с целью передачи произведения будущему»¹³. Целью реставрации таким образом становится восстановление целостности произведения искусства. Неумолимым условием становится предотвращение появления подделки, фальсифицирующей произведения как со стилистической точки зрения, так и с исторической. Напротив, требуется сохранять следы былых эпох – символов смены временных циклов.

Практические установки Бранди в рамках этико-эпистемологического подхода резюмируются следующим образом: изменения при восприятии объекта наследия в целом должны быть неразличимы, однако при детальном рассмотрении памятника, они должны быть легко считываемыми. Материя незаменима только в том случае, если она является слагаемым художественного целого памятника, в том случае, когда она таковой ценности не несет ее можно модифицировать. Поэтому важное место в данном подходе к архитектурной реставрации занимает реверсивность, обратимость реставрационных вмешательств, против которых, однако, выступал П. Санпаолози¹⁴. По мнению последнего неочевидность реставрационных вмешательств должна была побудить публику вопрошать, стать невольным исследователем изменений – темпоральных сдвигов.

В наши дни трудно отрицать главенство техники над человеком: «Шум и грохот аппаратов полонили их слух, и они едва ли не признают его гласом Божиим»¹⁵. Техника вездесуща и

стремится наложить свои законы на практики, связанные и с вопросами реставрации. Противостоят ли этой новой силе или принять неизбежность изменений, обусловленных ею? Состояние актуальности архитектуры, подвергающейся в эпоху антропоцена различного рода разрушениям, во многом зависит от используемых материалов и подходов для ее поддержания. Стоит понимать, что сам реставратор в данном случае предстает в качестве «техника»¹⁶. Зачастую, может случиться так, что он вовсе не будет задаваться вопросом о ценности объекта. Нередко он становится простым исполнителем: его цель – реализовать поставленную перед ним задачу – восстановить функциональную составляющую памятника. Однако «техник» в праве и сам решить «уничтожить или консервировать материалы»¹⁷. В результате особенности применения той или иной техники способствуют либо акселерации процессов разрушения, забвения и трансформаций архитектурного прошлого, либо, напротив, замедлению пагубных процессов.

В итальянской действительности центральный институт реставрации еще в довоенные годы инициировал процесс становления новой архитектурной этики. Институт реставрации явился центром, аккумулирующим теоретико-философские идеи, касающиеся архитектурной реставрации. Он взрастил плеяду мыслителей, которые ценят прошлое и историю, однако не сопротивляются техническому развитию, веря в возможность установления диалогической системы взаимодействия эпох. На сегодняшний день в Италии каждый профессиональный реставратор осуществляет свои проекты, соблюдая пять основных принципов

¹³Горячева, А. В. Архитектурная реставрация в Италии в 1990-2000-х гг.: дис. на соискание уч. степ. канд. арх.: 05.23.20; Моск. арх. инст. – Москва, 2017. – С. 41.

¹⁴Горячева, А.В. О реставрационной мысли в Италии на рубеже XX–XXI веков / А.В. Горячева // *Architecture and Modern Information Technologies*. – 2017. – № 3(40). – С. 55.

¹⁵Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер. – Москва: Академический Проект, 2008. – С. 393.

¹⁶Freyer, H. (1987). *Zur Philosophie der Technik*. Weinheim: Acta humaniora, VCH Verlagsgesellschaft.

¹⁷Freyer, H. (1987). *Zur Philosophie der Technik*. Weinheim: Acta humaniora, VCH Verlagsgesellschaft.



Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО

| Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы |

реставрации: узнаваемость, обратимость, совместимость (предотвращение угрозы нанесения физического и эстетического ущерба оригинальным материалам), минимальное вмешательство и междисциплинарность (взаимодействие специалистов в различных областях знаний для реализации качественной реставрации). Таким образом, междисциплинарный характер реставрационной практики отражает сложность современных проектов по восстановлению памятников. Это область, требующая глубоких знаний, высокоспециализированных навыков, опыта и непрерывного процесса совершенствования зодчего. Реставрация есть культурный факт, в котором уместна чувствительность, любопытство, страсть и уважение – уважение к тому, что приходит к нам из прошлого, и к тем, кто реализовывал подобные проекты до нас.

Национально-географические подходы в архитектурной реставрации: итальянские школы

После Второй мировой войны в Италии начинают появляться центры-школы архитектурной реставрации. Стоит отметить, что они функционируют по сей день. Такого рода объединения теоретиков и философов архитектуры способствовали формированию ведущих специалистов в вопросах преодоления разрушения архитектурных объектов. Выпускники 1970-1980 гг. ориентировались на умозрения своих предшественников – ведущих теоретиков XX столетия, среди которых наиболее видным представителем профессии, безусловно, является Чезаре Бранди.

Ч. Бранди заложил основы современных теории архитектурной реставрации в Италии, что оказало значительное влияние на практики сохранения культурно-исторического наследия. В результате осмысления реставрационных

практик XIX–XX вв. в науке об историческом наследии к концу XX столетия сложилось следующее понимание реставрации: это комплекс мероприятий, направленных либо на поддержание целостности, либо на восстановление объекта материального наследия (конкретизация метода работы зависит от реставрационной школы). Сущность такой операции зачастую заключается в попытках сохранения аутентичных материалов постройки и в стремлении транслировать культурные ценности, заложенные в объекты прошлого.

Одним из видных представителей Флорентийской школы архитектурной реставрации становится М. Децци Бардески – ученик архитектора-рационалиста Дж. Микелуччи и П. Санпаолези. Его теоретико-практические установки основывались на валоризации сохранившейся материи. Подход Децци Бардески носит имя «чистой консервации»¹⁸, подтверждающей безопасное намерение архитектора сохранить материю архитектурных сооружений в дошедшем до нас виде. Его кредо: «Консервировать, не реставрировать»¹⁹. Такой подход отличает особый пиетет к истории конструкции и к материи, из которой она была создана, в сочетании с модернистским взглядом. В результате его деятельность отвечает двум требованиям: во-первых, консервация памятника, предполагающая фиксацию имеющегося, а во-вторых, привнесение сверхновых элементов и материй, должных помочь реставратору в реализации его первой цели – маскировки новыми материалами старых прорех с целью добиться их сохранения.

¹⁸Il restauro architettonico: teorie e buona prassi (2024). Available at: <https://www.veneto.beniculturali.it/il-restauro-architettonico-teorie-e-buona-prassi> (Accessed 26 February 2024).

¹⁹Горячева, А.В. Архитектурная реставрация в Италии в 1990-2000-х гг.: дис. на соискание уч. степ. канд. арх.: 05.23.20; Моск. арх. инст. – Москва, 2017. – С. 77.



Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО

| Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы |

Пока существует возможность сохранить первозданное состояние постройки, необходимо поддерживать его, по мере надобности замещая разрушаемые элементы. Эмблематичен в данной связи реставрационный проект миланского Палаццо делла Раджионе (XIII в.), реализованный Децци Бардески в 1978 г. Неустойчивость строения побудила архитектора прежде всего позаботиться о его структурном укреплении. Следующим шагом было покрытие стен легким слоем штукатурки, практически незаметным для глаза, с целью укрепления поверхностей посредством сцепления разломов. Системные модификации выразились в установке противопожарной лестницы, которая подверглась критике за отказ Децци Бардески от стилистического единства. Однако с позиций самого зодчего это привнесенное «новое» ориентировано на будущие поколения²⁰. Реставрация, таким образом, есть чистая консервация, позволяющая предоставить будущим поколениям памятник-документ, позволяющий прочесть каждый слой его темпоральной материи, тогда как акцентуация на тех или иных привнесенных фрагментах не должна скрадывать материальную ценность исторической ткани строения. Подход Децци Бардески характеризуется стремлением зодчего привнести новые материи для продления жизни памятников. Синтезируя вышеприведенные заповеди архитектора, мы можем подчеркнуть следующее: «чистая консервация», нацеленная на перманентность во времени, на потенциальное продление существования постройки, возможное благодаря реставрационным вмешательствам, которые ограничиваются привнесением дополнений (преимущественно функционального характера), не

посягает на устранение материальной ценности и аутентичного облика здания, соблюдая этические нормы работы с архитектурными конструкциями.

Устранять неуместные на первый взгляд для актуальной эпохи фрагменты зданий не следует (если исходить с позиций эстетической ценности фрагментов). Разрушение или более разрушительное для архитектурной конструкции удаление ее палимпсеста – многослойности исторических эпох, отразивших на фасаде здания все метаморфозы, произошедшие с ним в течение времени, не допустимо. Трансляция сохранившихся наслоений для будущих поколений – цель метода «чистой консервации», входящего в число этико-эпистемологических подходов. Тем не менее все новое, привнесенное в ходе реставрации, должно обладать свойством читаемости, различимости, являясь тем самым «выражением нашей культуры»²¹ – новым слоем в структуре сооружения.

Революцию в этом плане совершила итальянская школа критической реставрации, представленная теоретическими работами Ч. Бранди и практическими работами Р. Пани. Архитектура должна анализироваться как совокупность наслоений эпох. Здесь вновь проговаривается идея памятника как палимпсеста. На первое место выступает сохранение его историко-документальной и эстетической ценности, которые необходимо транслировать будущим поколениям. Настоящая установка позволяет трактовать практики реставрации с позиций культуры. Согласно реставратору, архитектурный памятник – не просто материальный объект, – это явление культурно-ценностного ряда²².

²⁰Горячева, А.В. О реставрационной мысли в Италии на рубеже XX–XXI веков / А.В. Горячева // *Architecture and Modern Information Technologies*. – 2017. – № 3(40). – С. 56.

²¹Там же.

²²*Il restauro architettonico: teorie e buona prassi* (2024). Available at: <https://www.veneto.benicultura.it/il-restauro->



Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО

| Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы |

Реставрация должна стремиться к восстановлению потенциальной целостности произведения искусства при условии, что это возможно без совершения ошибки художественной или исторической и без разрушения всех следов движения произведения искусства во времени²³.

Речь больше не идет о поиске идеальной или изначальной формы постройки. Не стилистическая целостность, стирающая следы времени, но единство различных элементов, как аутентичных, так и привнесенных, выдвигается на первый план. Практическим воплощением его идей становится реставрация Церкви Святой Кьяры в Неаполе по проекту Р. Пана. Бомбардировки 1943 г. привели постройку в плачевное состояние, не оставив и следа от внутреннего обрамления эпохи Барокко. Сохранился лишь каркас XIV в. Оставлять памятник в руинированном виде Пана отказался, однако ущерб, нанесенный зданию, не позволял воссоздать его в последней из существовавших версий.

Реставрация предлагает только одну возможность: <...> повторить формы XIV в. <...> Неаполитанский XVIII в. не достиг своего наилучшего воплощения в архитектуре комплекса. <...> Однако это не значит, что барочная Санта Кьяра не достойна сожаления <...> В этом смысле антитеза между церковью XVIII в., столь богатой, и церковью, суровой и обнаженной, которая воскреснет после реставрации, будет символизировать антитезу между прошедшим временем и тем, которое нас ожидает <...> Реставрация должна будет ограничиться переделкой, где это необходимо, некоторых несущих

элементов <...> таким образом, чтобы она распознавалась²⁴.

Критический подход стимулирует зрителя, в равной степени, как и архитектора, реализующего реставрацию, рефлексировать, давать свою интерпретацию работе. Воссозданные фрагменты должны быть различимыми, но не броскими. Целостность объекта – ключевое условие для реставратора. Произведение, будучи физически раздробленным на части, должно «продолжать существовать потенциально как некое целое в каждом из своих фрагментов»²⁵.

Последователь Бранди, ориентирующийся на разработанную им теорию художественного единства образа, Джованни Карбонара развивает теорию критико-консервативного подхода в рамках римской реставрационной школы. Свои воззрения он изложил в книге «Восстановление образа»²⁶. Уже из названия труда видно, что в работе Карбонара переосмысливает, а в некоторых местах дорабатывает идеи своего наставника. К числу положений, которые модифицировал в 1976 г. Карбонара, можно отнести мысль о потенциальном единстве методов работы как с движимыми объектами искусства, так и с неподвижными, к которым относится архитектура, в плане реставрации; и заявление о «двойственной природе произведений искусства, обладающих исторической и этической ценностью»²⁷.

²⁴Pane, R. (1944). Il restauro dei monumenti. *Aretusa*. Vol. I, n. 1, pp. 74–77.

²⁵Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства. – 1997. URL: <https://www.dissercat.com/content/teoriya-restavratsii-pamyatnikov-iskusstva> (дата обращения: 26.02.2024).

²⁶Carbonara, G. (1976). *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*. Roma, Bulzoni.

²⁷Горячева А.В. О реставрационной мысли в Италии на рубеже XX–XXI веков / А.В. Горячева // *Architecture and Modern Information Technologies*. – 2017. – № 3(40). – С. 53.

[architetonico-teorie-e-buona-prassi](#) (Accessed 26 February 2024).

²³Бранди Ч. Теория реставрации и другие работы по темам охраны, консервации и реставрации / Ч. Бранди. – Москва: Nardini editore, 2011. – С. 32–33.



Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО

| Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы |

Анализируя теоретические высказывания Карбонары, мы можем утверждать, что реставратор следует традиции филологической реставрации. Ее основной целью видится восстановление первоначальной сущности памятника, достижимое за счет приведения научных обоснований производимых действий. Однако номинирует он свой метод иначе. Толкование настоящего названия метода объясняется следующим образом: он «консервативный», поскольку реставрируемый памятник необходимо передать будущим поколениям в наилучшем из состояний (расширяется и список элементов достойных консервации), подход его «критический», так как любая трансформация архитектурного объекта, мелкомасштабное изменение, каковым и является реставрация, есть «уникальный эпизод в истории объекта»²⁸, предполагающий работы, не регулируемые традиционным сводом правил, а, напротив, требующие новых поисков.

Карбонара определяет реставрацию как комплекс мер, направленных на поддержание памятника в состоянии актуальности с целью его сохранения для будущего, не основывающихся на строгих правилах. Мы можем убедиться, что подобный метод есть постоянные воспроизведение и пересмотр прошлых теоретических наработок. Мы обнаруживаем следующую дефиницию: «[Реставрация – это] действие культурное [акт культуры] и в тоже время глубоко специализированное. <...> Она имеет функции образования и памяти для будущих поколений, для молодых, и занимается, в основном, не самодовольными исследованиями для себя самой, но воспитанием каждого гражданина и формированием качества его жизни, понимаемой в духовном смысле и наиболее

широком материальном»²⁹. Конкретизируя настоящее определение в 1987 году, теоретик заметит, что первостепенной остается необходимость валоризации каждого временного слоя – ни один из них не может быть утрачен в ходе реставрационных работ («не стирая следы жизни во времени»³⁰). Подобные вмешательства в структурное единство архитектурных объектов руководствуются идеей уважения к исходным материалам, использованным зодчими. Он приходит к такому выводу: реставрацию следуют понимать как акт невербальной интерпретации, критической обработки объектов, результаты высказывания которого видны в реализованной мастерами деятельности. Более того, модификации памятника уместны в том случае, если они призваны «облегчить его прочтение»³¹. Одно из замечаний, касающихся реставрационной практики, ссылается на теорию его учителя Бранди. Речь идет об обязательной обратимости внесенных изменений. Существующая между определениями разница наглядно демонстрирует как от философской дефиниции Карбонара движется к практическим указаниям, которыми можно руководствоваться при реализации реставрационных проектов.

Тем не менее, архитектор делает важное замечание об отсутствии нейтральности при работе с памятниками прошлого: каждая, пусть и наименее болезненная его трансформация, сопровождается применением креативности автора. Ввиду этого зодчий постулирует важность признания «автономности нового архитектурного вмешательства»³². Очевидно, что трудным в данном случае становится применение эсте-

²⁸Bellini. A., Torsello, P. B. (2005). *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*. Venezia: Marsilio, p. 28.

²⁹Горячева А.В. О реставрационной мысли в Италии на рубеже XX–XXI веков / А.В. Горячева // *Architecture and Modern Information Technologies*. – 2017. – № 3(40). – С. 54.

³⁰Там же.

³¹Там же.

³²Там же. С. 55.



Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО

| Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы |

тических, исторических и этических требований по отношению к трансформируемому архитектурному сооружению. Из этого следует, что одна из центральных проблем реставрации для него – привести к единому знаменателю историко-эстетические и этические требования, стоящие перед автором.

Что касается материалов, то Карбонара настаивает на отказе от мимикрии и приспособляемости: следует оставаться в рамках нашего времени и не использовать материалы, обладающие флером старины. Реставрация в качестве практики уже есть травматичное событие для артефакта.

Последний из представителей национально-территориального подхода к архитектурной реставрации – это Паоло Маркони, ориентирующийся на принципы подхода «ремонта и обслуживания», идущие вразрез с теоретическими установками его римского предшественника. Мы допускаем, что именно поэтому Маркони во многом может быть рассмотрен в качестве наследника традиций Виолле-ле-Дюка (стилистика реставрация), поскольку в его проектах ощутимо тяготение к воспроизведению старых форм и использованию материалов, аналогичных прошлым. Одна из ключевых идей реставрационного подхода, развиваемого Маркони, – трансляция смыслов, заложенных еще на этапе идеализации архитектурных конструкций. Ввиду этого, реставратор должен стремиться минимизировать свои вмешательства, чтобы избежать трансформации подлинного образца. Уязвимость архитектурных памятников в разы превосходит уязвимость других объектов искусства, хранящихся в музеях. Их степень износа ниже в том числе потому, что они периодически подвергаются чистке, незначительным реставрациям, а также постоянно переживает погодные аномалии.

Значительной критике с его стороны подверглась Венецианская Хартия реставрации 1964 года, которая определила становление исключительно итальянского пути реставрации, отделявшего ее от практики реставрации и тем самым приближая ее преимущественно к консервации памятников. Итальянский путь, согласно реставратору, был обусловлен неким страхом перед возможностью множить фальсификации – постройки искусственные, лишённые истории. Вторя Бельтрами, Маркони убежден – реставрационный подход «как было, где было»³³ – единственное решение. Физическое единство здания должно превалировать над всеми прочими конфигурациями. Отвечая на вопрос: «Существуют ли национально-географические особенности в использовании материалов и принципов?», архитектор бы настаивал на том, что универсальные принципы Венецианской хартии могут быть применимы повсеместно. Единственное замечание: в таком случае практики этической архитектурной реставрации трансформируются в консервацию, граничащую с реконструкцией, которая предполагает аннулирование всякой культурно-исторической ценности памятника.

Заключение

Новые реставрационные практики, наметившиеся в работе с культурно-историческим наследием на рубеже тысячелетий, кристаллизовались в различные этико-эпистемологические подходы. Данный поворот в реставрационной теории закрепил за памятниками статус явлений культурно-ценностного характера. Настоящие изменения происходили параллельно с актуализацией интереса к мемо-

³³Горячева А.В. Архитектурная реставрация в Италии в 1990–2000-х гг.: дис. на соискание уч. степ. канд. арх.: 05.23.20; Моск. арх. инст. – Москва, 2017. – С. 82.



Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО

| Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы |

риальным исследованиям, рассматривавшим архитектурные объекты как конгломераты знаний о прошлом. Со временем наложение одного временного слоя на предшествующий ему исторический пласт превратило памятник в своего рода ретранслятор ценностей, собранных культурой в течение столетий. Практика точечной реставрации – маломасштабных изменений объектов – имеет важное значение в сохранении стилистического разнообразия городского пространства в эпоху антропоцена – разнообразия, необходимого как для демонстрации его истории, так и для сохранения памяти об отдельных ее моментах, устранение которых недопустимо. Более этичный опыт обитания и совместного существования с памятниками прошлого, формирует определенную политику памяти, выстроенную на межпоколенческой коммуникации и практиках наследования. Обращение к архитектурным формам и конструкциям прошлого важно. Гармонизируя временные контрасты, реставраторы стремятся представить синтез темпоральностей, в котором каждый элемент «высвечен». Это свидетельствует об умении выстроить диалогическую систему взаимодействий темпоральностей. Рассмотренные выше практики, во многом предугадали методологические установки работы с культурным наследием в рамках архитектурной реставрации, а основы теории, заложенные в Италии в конце XX – начале XXI веков, оказали и по-прежнему продолжают оказывать значительное влияние на практики сохранения культурно-исторического наследия в городском пространстве.

Список литературы

Di Pasquale S. *L'arte di costruire*. Venezia: Marsilio Venice, 1996. 499 p.

Dassori E. *Percorsi della tecnica in architettura*. Genova: Genova University press, 2018. 303 p.

Saracco M. *Restauri in Italia tra '700 ed '800*. R. Stern e G. Valadier, 2020. URL: <https://docenti.unimc.it/mauro.saracco/teaching/2020/22042/files/approfondimenti/01-r.-stern-e-g.-valadier> (дата обращения: 25.02.2024).

UNESCO: World Heritage Convention. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/stat#s2> (дата обращения: 02.05.2024)

Normativa. Il portale della legge vigente. URL: <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:costituzione:1947-12-27~art9#:~:text=Art.,storico%20e%20artistico%20della%20Nazione>. (дата обращения: 10.10.2024).

Dizionario italiano. URL: https://www.dizionario-italiano.it/autori/camillo_boito.php (дата обращения: 26.02.2024).

Горячева, А.В. *Архитектурная реставрация в Италии в 1990–2000-х гг.: дис. на соискание уч. степ. канд. арх.*: 05.23.20; Моск. арх. инст. – Москва, 2017. – 248 с.

Italia Nostra URL: <https://www.italianostra.org/> (дата обращения 12.03.2024).

Горячева, А.В. *О реставрационной мысли в Италии на рубеже XX-XXI веков / А.В. Горячева // Architecture and Modern Information Technologies*. – 2017. – № 3(40). – С. 52–60.

Хайдеггер, М. *Исток художественного творения / М. Хайдеггер*. – Москва: Академический Проект, 2008. – 528 с.

Freyer H. *Zur Philosophie der Technik*. Weinheim: Acta humaniora, VCH Verlagsgesellschaft, 1987.

Il restauro architettonico: teorie e buona prassi. URL: <https://www.veneto.benicultura.rali.it/il-restauro-architettonico-teorie-e-buona-prassi> (дата обращения: 26.02.2024).

Russo L. *Attraverso l'immagine*. In ricordo di Cesare Brandi. Palermo: Supplementa, 2006. 246 p.

Бранди Ч. *Теория реставрации и другие работы по темам охраны, консервации и реставрации / Ч. Бранди*. – Москва: Nardini editore, 2011. – 263 с.

Pane R. *Il restauro dei monumenti // Aretusa*. 1944. Vol. I, n. 1. PP. 68–79.



Анастасия Игоревна ГЛУШКОВА, Энцо ФОРНАРО

| Архитектурная реставрация в Италии: этико-эпистемологические подходы |

Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства. – 1997. URL: <https://www.dissercat.com/content/teoriya-restavratsii-pamyatnikov-iskusstva> (дата обращения: 26.02.2024).

Carbonara G. La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti. Roma, Bulzoni, 1976. 264 p.

Bellini A., Torsello P. B. Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto. Venezia: Marsilio, 2005. 160 p.



Anastasiia I. GLUSHKOVA, Enzo FORNARO

| Architectural Restoration in Italy: Ethical and Eistemological Approaches|**Anastasiia I. GLUSHKOVA**

Saint Petersburg State University
5, Mendeleevskaya liniya, Saint Petersburg, 199034, Russian Federation
Institute of Philosophy, Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics
Research Assistant
University of Pavia
65 build., Corso Strada Nuova, Pavia, 27100, Italy
Department of Humanities
Researcher
ORCID 0009-0000-1808-4722
E-mail: nastia.glu@mail.ru

Enzo FORNARO

EF International Service Art
68, via Botta, Castellamonte, Turin, Italy, 10100
Architect, Curator
ORCID 0009-0009-3321-5968
E-mail: eande.effe@virgilio.it

ARCHITECTURAL RESTORATION IN ITALY: ETHICAL AND EISTEMOLOGICAL APPROACHES*

Architecture as we know is one of the products or creations of the human epoch (Anthropocene), as well as one of the prerequisites for it. The goal of keeping certain objects up to date is one of the ethical tasks of architecture. We live in an era when the obsolescence of buildings is accelerating more and more, in parallel with the accumulation of the volume of objects that cannot be destroyed. Restoration theory has the ability not only to overcome the destruction of the human environment, but also, much less often, to invent new ways of coexistence, more sustainable ways of life and a more aesthetic living experience.

The history of Italian architectural restoration after World War II largely determines global trends in this type of activity. The article proposes to consider the foundations of the theory of architectural restoration in Italy in order to identify ethical and epistemological approaches and prospects for their application in a renewed anthropocene environment. Along with the

standard theory of architectural restoration (epistemology and theory of the use of techniques and materials), special attention is paid to local (urban, regional) ethical criteria for choosing approaches to decision-making about the restoration method and questions about the difficulty in complying with standards, depending on many factors, the understanding of which is in the field of cultural sciences.

The article also addresses the problem of the origins of the concept of the "art of building" as a sacred and mythopoeic creation, which is quite compatible with the actual theoretical significance of approaches to the preservation and actualization of classical and more modern heritage.

Key words: Architectural restoration, C. Brandi, G. Carbonara, Italy, philosophy of architecture, era of Anthropocene, ethical criteria.

* *The research is supported by the RSF grant Project 24-28-01707 «The Actual Philosophy of Architecture in Italy».*



Anastasiia I. GLUSHKOVA, Enzo FORNARO

| Architectural Restoration in Italy: Ethical and Eistemological Approaches |

References

Di Pasquale, S. (1996). *L'arte di costruire*. Venezia: Marsilio Venice.

Dassori, E. (2018). *Percorsi della tecnica in architettura*. Genova: Genova University press.

Saracco, M. (2020). *Restauro in Italia tra '700 ed '800 R. Stern e G. Valadier*. Available at: <https://docenti.unimc.it/mauro.saracco/teaching/2020/22042/files/approfondimenti/01-r.-stern-e-g.-valadier> (Accessed 25 February 2024).

UNESCO: World Heritage Convention. (2024). Available at: <https://whc.unesco.org/en/list/stat#s2> (Accessed 02 May 2024)

Normativa. Il portale della legge vigente. (2024). Available at: <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:costituzione:1947-12-27~art9#:~:text=Art.,storico%20e%20artistico%20della%20Nazione>. (Accessed 10 October 2024).

Dizionario italiano (2024). Available at: https://www.dizionario-italiano.it/autori/camillo_boito.php (Accessed 26 February 2024).

Goryacheva, A.V. (2017). Architectural restoration in Italy in the 1990-2000s: Dissertation for the search of an academic degree candidate of architecture: 05.23.20; Moscow Arch. Inst. [Arkhitekturnaia restavratsiia v Italii v 1990-2000-kh gg.: dis. na soiskanie uch. step. kand. arkh.: 05.23.20; Mosk. arkh. inst.]. Moscow. 248. (In Russian).

Italia Nostra. (2024). Available at: <https://www.italianostra.org/> (Accessed 12 March 2024).

Goryacheva, A.V. (2017). About the theory of restoration in Italy on the border of XX–XXI centuries [O restavratsionnoi mysli v Italii na rubezhe XX–XXI vekov]. *Architecture and Modern Information Technologies*. № 3(40). P. 52–60. (In Russian).

Heidegger, M. (2008). *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Moscow: Academic Project [Akademicheskii Proekt]. 528 p. (In Russian).

Freyer, H. (1987). *Zur Philosophie der Technik*. Weinheim: Acta humaniora, VCH Verlagsgesellschaft.

Il restauro architettonico: teorie e buona prassi (2024). Available at: https://www.veneto.benicultu_rali.it/il-restauro-architettonico-teorie-e-buona-prassi (Accessed 26 February 2024).

Russo, L. (2006). *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*. Palermo: Supplementa.

Brandi, C. (2011). Theory of restoration and other works on the topics of protection, conservation and restoration [Teoriia restavratsii i drugie raboty po temam okhrany, konservatsii i restavratsii]. Moscow: Nardini editore. 263 p. (In Russian).

Pane, R. (1944). Il restauro dei monumenti. *Aretusa*. Vol. I, n. 1. PP. 68-79.

Bobrov, Yu.G. (1997). *Theory of restoration of art monuments* [Teoriia restavratsii pamyatnikov iskusstv]. Available at: <https://www.dissercat.com/content/teoriya-restavratsii-pamyatnikov-iskusstva> (Accessed 26 February 2024).

Carbonara, G. (1976). *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*. Roma, Bulzoni.

Bellini, A., Torsello, P. B. *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*. Venezia: Marsilio.



Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА, Алексей Викторович СМОРНОВ

| Рим в кинематографе второй половины XX века: образ городского пространства |

Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7-9
Институт философии, кафедра музейного дела и охраны памятников
Доцент, кандидат философских наук
ORCID: 0000-0002-0494-3386
E-mail: o.bezzubova@spbu.ru

Алексей Викторович СМОРНОВ

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7-9
Институт философии, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики
Профессор, доктор философских наук
ORCID: 0000-0002-4640-6263
E-mail: aleksey.smirnov@spbu.ru

РИМ В КИНЕМАТОГРАФЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ОБРАЗ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Кинематографический образ современного крупного города достаточно часто привлекает внимание современных исследователей. В данной статье акцент сделан на специфике построения образа Рима в кинематографе второй половины XX века. В качестве отправной точки рассматривается изображение античного Рима в фильмах жанра «пеплум», где Рим изображается не как город, но как главный топос Римской империи или республики, а элементы городского пространства Рима формируют визуализированный и мифологизированный репрезентант римской политической системы.

Следующий способ конструирования городского пространства был предложен в художественной традиции итальянского неореализма. Анализ фильмов В. де Сики «Похитители велосипедов» и «Умберто Д.» позволяет сделать вывод о том, что данное направление рассматривает и конструирует городское пространство Рима как место социальной неоднородности, а также социальных противоречий и конфликтов. В фильмах позднего неореализма Рим также изображен в виде пространства социальных противоречий, которые не исчезли, а просто сместились в область римских окраин.

Примером иного подхода к репрезентации городского пространства Рима стал американский фильм «Римские каникулы», вышедший на экраны в

1953 году. В этом фильме город изображен как место всеобщего счастья, а городское пространство становится основой для создания целого ряда новых мифологем современной массовой культуры.

В фильмах М. Антониони «Затмение» и Ф. Феллини «Сладкая жизнь» Рим становится пространством обретения личного экзистенциального опыта, в частности опыта одиночества и социальной фрустрации. Несмотря на неоднозначный характер опыта, приобретаемого главными героями, такие фильмы приобретают особую популярность во многом именно за счет особого использования образа Рима.

Особым примером создания кинообраза Рима стал фильм П. Гринуэя «Живот архитектора». За счет целого ряда визуальных средств и использования европейских культурных мифологем английскому режиссеру удалось представить городское пространство Рима как воплощение идеи абсолютной архитектуры, то есть пространства художественно-эстетических смыслов, реализованных в архитектурных шедеврах «вечного города».

Ключевые слова: городское пространство, Рим в кино, город в кино, кино Италии, итальянская культура, Ф. Феллини, итальянский неореализм, образ города, архитектура в кино, массовая культура, современная мифология, кино XX века.



Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА, Алексей Викторович СМИРНОВ

| Рим в кинематографе второй половины XX века: образ городского пространства |**Введение**

Образ города в искусстве приобрел особую значимость тогда, когда города стали физически достижимы для путешественников. Процесс развития туризма занял несколько десятилетий и продолжается сейчас. Туризм становится все более массовым. Италия в этом процессе всегда играла особую роль как одна из наиболее привлекательных стран для путешественников. Она стала центром туризма, привлекая аристократов и буржуа, интересующихся классическим искусством, чему в немалой степени поспособствовали популярные книги по итальянскому искусству. Для европейского читателя это были такие книги как «Камни Венеции» Дж. Рескина, для отечественного – «Образы Италии» П. Муратова. Если говорить о художественных произведениях, то итальянские города как специфические культурные пространства, открывающие себя иностранцу, сначала отразились в литературе модернизма (в частности, в романах Г. Манна, «Смерть в Венеции» и М. Пруста «В поисках утраченного времени»), однако, после Второй мировой войны, когда туристический поток в Европу, прежде всего, из США, становится массовым, культурный образ Италии завоевывает киноэкран.

Кинематограф создавал образы различных городов, которые становились не просто местом развития сюжета, но их пространство обретало в фильме художественную ценность или символическую значимость. В качестве примеров можно привести города, яркие образы которых были созданы в мировом кинематографе: Москва («Человек с киноаппаратом» (реж. Д. Вертов, 1929), «Я шагаю по Москве» (реж. Г. Данелия, 1964)), Берлин («Берлин: симфония большого города» (реж. В. Рутман, 1927) и «Небо над Берлином» (реж. В. Вендерс,

1987)), Стамбул («Турецкая Баня» (реж. Ф. Озтепек, 1996)), Париж («На последнем дыхании» (реж. Ж.-Л. Годар (1960)), «Подземка», (реж. Л. Бессон, 1985). Этот список, конечно же, не является полным без Рима, образ которого оказывается особенно значимым в силу того, что «вечный город» является столицей Италии – страны с огромным количеством культурных смыслов, сыгравшей уникальную роль в истории современной цивилизации.

Тема образа города в искусстве и, в частности, в кино не является новой для гуманитаристики. Мы можем выделить несколько ключевых направлений в ее изучении. Образ города в художественной культуре, медиа и в искусстве рассматривался в книге С. Маккуайра¹, статьях М. Оже², Ю.Р. Гореловой³, диссертациях Ю.В. Лобановой⁴ и Л.Е. Трушиной⁵. Наиболее значимые исследования образа города в кинематографе проводились С. Барбером⁶, Б. Менеллом⁷, Н.А. Хреновым⁸, С.С. Аванесовым⁹, П.М. Колычевым¹⁰.

¹ Маккуайр, С. Медийный город: медиа, архитектура и городское пространство. – М. Strelka Press. 2014. – 388 с.

² Оже, М. От города воображаемого к городу-фикции // Художественный журнал. – № 24. – 1999. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://moscowartmagazine.com/issue/75/article/1623> (дата обращения 15.12.2024)

³ Горелова, Ю.Р. Город как концепт и визуально-художественный образ // Урбанистика. – 2018. – № 1. – С. 74–89.

⁴ Лобанова, Ю.В. Образ города в художественной культуре. – СПб., РГПУ им. А.И.Герцена. 1998. – 19 с.

⁵ Трушина, Л.Е. Образ города и городской среды. – СПб, 2000. – 205 с.

⁶ Barber, S. Projected Cities: Cinema and Urban Space. – London: Reaktion Books, 2004. – 208 p.

⁷ Menell, B. Cities and Cinema. – London, New York: Routledge, 2008. – 245 p.

⁸ Хренов, Н.А. Кино как интертекст: от мифа города как праздничного разгула к апокалиптическим образам // Культура и искусство. – 2016. – № 5. – С. 632–642. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68265;



Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА, Алексей Викторович СМИРНОВ

| Рим в кинематографе второй половины XX века: образ городского пространства |

Отдельным аспектам данной темы посвящены работы Е.В. Сальниковой¹¹, Ф.В. Ушакова¹², И.С. Петрина¹³, Н.А. Бояршиновой¹⁴. Вопросы изображения города в итальянском кино рассматривались в работах А.А. Синицына¹⁵, Н.В. Заваровой¹⁶. При этом в научной литературе отсутствуют работы, посвященные комплексному анализу того, как столица Италии представлялась в итальянском и мировом кинематографе.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы выделить основные направления формирования кинематографического образа городского пространства на примере репрезентации Рима в фильмах второй половины XX века. Интересующее нас понимание городского пространства стало складываться в европейской науке под влиянием работ ряда французских авторов второй половины XX века, в частности,

Хренов, Н.А. Рецепция кинематографа на раннем этапе его истории как проблема культуры. Часть 2. Кино и город // Вопросы культурологии. – 2016. – №10. – С. 43–56.

⁹ Аванесов, С. С. Город: кинороли // Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. – 2022. – № 1 (2). – С. 43–74. DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-43-74](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-43-74)

¹⁰ Колычев, П. М. Город и личность в кино: образы города и Другого // Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. – 2022. – № 1 (2). – С. 75–85.

¹¹ Сальникова, Е.В. Образы цивилизации и города в фильмах Жоржа Мельеса // Художественная культура. – № 2. – 2020. – С. 170–201.

¹² Ушаков, Ф.В. Образ города во французском экспериментальном кино 1970-х гг.: «Человек, который спит» Жоржа Перека // Артикульт. – 2022. – № 3 (47). – С. 56–66.

¹³ Петрин, И.С. Кино и город: случай Алена Роб-Грийе // Пространство документации: режимы существования кинематографических свидетельств. – УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. 2019. – С. 91–102.

¹⁴ Бояршинова, Н.А. Формирование образа Москвы в отечественном кинематографе. – М. – 2016. – 180 с.

¹⁵ Синицын, А.А. Историографическое кино Федерико Феллини и киномифология Рима // Terra Aesthetica №1(3). – 2019. – С. 106–130.

¹⁶ Заварова, Н.В. Итальянский город: разрушитель и вдохновитель (к вопросу об экранном образе города в послевоенном итальянском кино) // Искусство и культура. – 2013. – № 3 (11). – С. 51–56.

Г. Дебора¹⁷, А. Лефевра¹⁸ и М. де Серто¹⁹. Данный подход и позволяет нам в нашем исследовании говорить о том, как создатель фильма не только конструирует образ города, но предлагает собственный способ репрезентации городского пространства. При этом каждый город обладает уникальной историей и собственными культурными смыслами, что дает возможность конструировать городское пространство разными способами.

Задача, стоящая перед нами, существенно осложняется тем, что количество фильмов, действие которых происходит в Риме, составляет несколько десятков, проанализировать их в полном объеме в рамках одной статьи просто невозможно. По этой причине мы обратимся к анализу ключевых кинофильмов, сыгравших существенную роль в истории кино или в массовой культуре, либо фильмов, специфическим образом репрезентирующих символическое пространство «вечного города». При отборе фильмов мы руководствовались следующими принципами: во-первых, элементы городского пространства Рима должны являться частью визуального ряда картины, и, во-вторых, само пространство должно играть ключевую роль в развитии сюжета. Тем самым мы не стали рассматривать те фильмы, в названии которых Рим просто упомянут, кроме того, мы не рассматривали те фильмы, где действие происходит в Риме, но сам город в кадре практически не представлен.

¹⁷ Дебор, Г. Психогеография. – М.: Ad marginem, 2017. – 112 с.

¹⁸ Лефевр, А. Производство пространства. – М.: Strelka Press, 2015. – 432 с.

¹⁹ Серто, М. де Изобретение повседневности. 1. Искусство. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 330 с.



Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА, Алексей Викторович СМИРНОВ

| Рим в кинематографе второй половины XX века: образ городского пространства |**Рим как воображаемое пространство власти**

Едва ли не самыми многочисленными фильмами, где представлен «вечный город», являются фильмы о Древнем Риме, составляющие значительную часть корпуса картин исторического жанра, известного в истории кино под названием «пеплум». Конечно же, это фильмы не о Риме и его городском пространстве, но они важны для нашего исследования по ряду причин. Прежде всего они, как и прочие исторические фильмы, могут рассматриваться в качестве иллюстративного материала общедоступным сведениям об античной истории, формирующего и укрепляющего популярные представления о прошлом, в том числе визуальные. «Рим» в этих фильмах представляет собой набор воссозданных археологических памятников, необходимых для создания образа власти, типичного (по мнению историков XIX века) для римской античности. Среди фильмов про этот период существования «вечного города» есть и исключения, например «Сатирикон» (реж. Ф. Феллини, 1969), где городская среда античного Рима практически отсутствует, где важнее лица и образы, а не городские пейзажи или интерьеры. Но этот фильм ни в коей мере не относится ни к историческим кинопроектам, ни к жанру «пеплум», в частности. В фильмах же указанного жанра Рим предстает перед нами своего рода набором театральных декораций, созданных на основе образов римских развалин, восстановленных согласно принципам классической архитектуры.

О такой тенденции в реконструкции образов античности в массовой культуре писал Р. Барт в книге «Мифологии»²⁰, отдельный сюжет которой был посвящен Древнему Риму. «Римскость» как мифологический смысл может

²⁰ Барт, Р. Мифологии. – М. Из-во им. Сабашниковых. 1996. – 314 с.

конструироваться не только при помощи образов древних римлян, но и за счет создания кинематографического образа «Вечного города». Сама архитектура подобных произведений мало изменилась с тех времен, когда Рим стал интересовать творцов новоевропейского искусства, вдохновленных его историей. Фильм про античный Рим – это инструмент взаимной трансформации и взаимодействия историко-архитектурных нарративов и исторических и литературных сюжетов, с одной стороны и визуальных стереотипов и мифологем имперской или республиканской власти – с другой.

Образ Древнего Рима в кино является отличным примером вымышленной топологии. Рима как города в этих фильмах нет, есть лишь набор сконструированных интерьеров, мест или пространств (например, арены Колизея). Подобные фильмы изображают не Рим, точнее, Рим изображается не как город, а как главный топоним Римской империи или республики. Городские пространства Рима суть визуализированный и мифологизированный репрезентант римской политической системы. Отметим, что одной из важных задач культурологического анализа мог бы стать анализ изменения визуальной топологии Рима времен республики или империи на протяжении нескольких десятилетий развития массового кинематографа, от классических «пеплумов» до современных фильмов на историческую тематику.

**Рим как пространство
социальных противоречий**

Неореализм (как ранний, так и поздний) является единственным направлением в кинематографе XX века, значительная часть фильмов которого показывает Рим в интересующем нас аспекте. Однако мы обращаем внимание лишь на те фильмы данного направления, в ко-



Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА, Алексей Викторович СМИРНОВ

| Рим в кинематографе второй половины XX века: образ городского пространства |

торых изображено именно городское пространство итальянской столицы, так как в целом ряде «римских» фильмов неореализма сам Рим визуально представлен не всегда («Европа 51» (реж. Р. Росселини, 1951), «Рим в 11 часов» (реж. Дж. де Сантис)).

Из фильмов «раннего» неореализма для нас наиболее значимым является фильм «Похитители велосипедов» (реж. В. де Сика, 1948). В этом фильме мы видим еще, условно говоря, «старый» Рим, который представлен, прежде всего, как средоточие бедности и пространство социальных конфликтов. С одной стороны, он представляет собой замкнутое двумерное пространство большого города, но в то же время, сами события, происходящие с главными персонажами этого фильма, отцом и сыном, характерны для классического «роуд-муви». В данном фильме мы можем увидеть особый способ репрезентации городского пространства как пространства социальной неоднородности, а также социальных противоречий и конфликтов. Это если и не уникальный, то первый в кинематографе пример рассмотрения города как такого пространства, где возможно путешествие. В фильме «Похитители велосипедов» город предстает в качестве пространства путешествия героя по различным социальным ролям: рабочего, отца, безработного, преследователя, преступника. Это путешествие по тем районам «вечного города», которые считались рабочими окраинами, а сейчас входят в состав исторического центра. Рим предстает «городом контрастов», источником и пространством конфликтов, где сосуществуют разные социальные группы и люди, вынужденно становящиеся участниками социальных конфликтов. Подобный же взгляд на Рим был еще более радикализирован в фильме «Умберто Д.» (реж. В. де Сика, 1952). Социальное пространство города предстает перед нами

как место жестокости и антигуманизма, где, тем не менее, присутствует «человечность» отдельных его жителей.

В фильмах итальянского неореализма Рим представлен в качестве пространства реальности, где реальны люди и отношения между ними. Рим избран в качестве места действия фильма по причине того, что из всех городов Италии он обладал максимальным разнообразием как в топически-ландшафтном, так и в социальных планах. Для того, чтобы увидеть всю Италию, достаточно было сделать круг по Риму, в котором были представлены едва ли не все социальные группы и все социальные проблемы послевоенной страны.

Специфика кинорепрезентации Рима в неореалистической традиции состоит в том, что он предстает перед нами полностью демифологизированным городом, что характерно для реалистической традиции. Городское пространство Рима репрезентирует реальность органично устроенного и «прозрачного» социума, в котором несмотря на беды и противоречия существует определенное единство, вызванное взаимной необходимостью социальных групп, что характерно, скорее, для доиндустриального города. И Рим представляет собой пространство этого трагического симбиоза, путешествие по которому становится способом познания характерных типов римский обитателей. Каждый персонаж сущностно не столь уж и плох, он просто задавлен собственными проблемами и вынужден сосуществовать с остальными в ограниченном пространстве вечного города. Единство горожан оказывается достаточно хрупким, и нарушать законы городского сосуществования опасно, так как это может разрушить социальный гомеостаз.

Отличительной особенностью фильмов классического неореализма рубежа 1940-х –



Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА, Алексей Викторович СМИРНОВ

| Рим в кинематографе второй половины XX века: образ городского пространства |

начала 1950-х гг. было то, что они показывали действительность, в том числе и действительность Рима, такой, какой она виделась итальянцам. Но всего за 10 лет европейская, в том числе и итальянская, действительность изменилась, и Рим стал другим. Городская среда «старого» центра Рима конца 40-х – начала 50-х гг. уже стала приобретать черты национального мифа, обрастая новыми культурными означаемыми-мифологемами. Соответственно, действие фильмов позднего неореализма, таких, как, в частности, «Аккатоне» (реж. П.П. Пазолини, 1961), «Мама Рома» (реж. П.П. Пазолини, 1962) и «Отвратительные, грязные и злые» (реж. Э. Скола, 1976), сместилось на римские окраины, возникшие в 1950-х годах. Э. Скола в фильме «Отвратительные, грязные, злые», хотя и иначе расставляет акценты, но, тем не менее, продолжает изображать городскую среду Рима в виде пространства социальных противоречий, которые не исчезли, а просто сместились в направлении римских окраин.

Голливудский Рим 1950-х – романтический путеводитель по Риму

Совершенно иначе Рим представлен в американском кинематографе середины XX века. Хрестоматийным примером является фильм «Римские каникулы» (реж. У. Уайлер, 1953), практически сразу приобретший статус «культового». Фильм вышел на экраны как раз в то время, когда поток туристов из США в Европу и, прежде всего, в Италию, начал быстро расти. Фактически, этот фильм «открыл» Рим американцам.

Каким же предстает перед нами Рим в этом фильме? Как он выглядит, если смотреть на него «взглядом из Голливуда»? Прежде всего, это город, где возможна сказочная история, и где происходят чудеса. Это город-праздник,

который любит своих гостей и всегда готов прийти им на помощь. Настроение праздника создается не только жителями города, но самим городом, его образом, его историей, его новым мифом, создаваемым прямо на наших глазах. Пространство города в данном фильме показано как пространство, открытое для построения новых культурных мифов. Собственно, благодаря мифологии город (и не только) становится возможным как культурное пространство.

Рим как культурное мифологизированное пространство создавался с расчетом не на итальянцев, его обитателей, а в первую очередь на американцев, его потенциальных гостей, а потом и на жителей иных стран, для которых путешествие в Рим становилось мечтой. Рим – это город, где происходят чудеса и где так просто почувствовать себя героем сказки, стоит только пройти по тем местам, где герои были по сюжету фильма. Данный фильм является своего рода кинематографически-культурологическим путеводителем по Риму. Он сделал те или иные места Рима не просто узнаваемыми, но привлекательными для туристов, создав их культурный образ. Город изображен как пространство всеобщего счастья, путеводителем по которому и является как фильм «Римские каникулы», так и фильмы, подобные ему (например, фильм «Римские приключения» (реж. В. Аллен, 2012). Культовый статус фильма «Римские каникулы» привел к тому, что в Рим специально приезжают туристы, которые хотят увидеть город глазами героев этого фильма. Ради них в городе создан туристический маршрут по значимым местам, показанным в фильме. Городское пространство Рима конструируется в соответствии с идеей, транслируемой фильмом: «Рим – это место, где с красивыми людьми случается только самое хорошее». Соответственно, это внекинематогра-



Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА, Алексей Викторович СМИРНОВ

| Рим в кинематографе второй половины XX века: образ городского пространства |

фическая, «маркетинговая», «мифологическая» цель. Итак, городское пространство Рима не столько изображается, сколько конструируется в данном фильме, Рим становится иллюзорным пространством, городом-мечтой или городом-открыткой. Создатели фильма ставят проблему конструирования мифа в кинематографе, которую в самом общем виде можно сформулировать следующим образом: как связать кинематографический образ с одним или несколькими культурными смыслами, ранее с этими образами несоотносимыми. При таком взгляде на Рим его архитектура уже не является репрезентантом власти, она не подавляет величием, она романтична, красива и привлекательна как картинка в путеводителе, а не в учебнике истории. Рим таким образом может быть и мифологическим пространством любви и счастья, а не только политики или мировой истории.

Итак, городское пространство в фильме «Римские каникулы» представляет собой ряд ключевых мест, в максимальной степени нагружаемых романтизирующими смыслами, приобретающими свойства мифа. Материальная однородность городского пространства трансформируется в подобие туристической карты, где на фоне серых фигур-кварталов изображены контрастные картинки-значки туристических достопримечательностей, рекомендуемых к просмотру. Мы видим город, пространство которого представлено предельно фрагментарно: это лишь набор знаков, подразумевающих наличие скрытой карты, на которую эти знаки могут быть нанесены.

Рим как пространство одиночества

Однако уже вскоре появились фильмы, снятые как в самой Италии, так и вне ее, которые предостерегали от восприятия Рима как пространства всеобщего счастья, наиболее из-

вестным и значимым из которых является «Сладкая жизнь» (реж. Ф. Феллини, 1960). Городское пространство Рима обретает здесь более сложную структуру. Конечно, с одной стороны, это историческое городское пространство, в котором используются традиционные образы старого Рима, в частности фонтан Треви, приобретший после этого фильма и сохраняющий до настоящего времени особое значение. Кроме этого, нам показано и городское пространство постиндустриального города, одного из центров современной цивилизации, то есть современный Рим начала 1960-х является результатом реализации послевоенного проекта построения общества всеобщего благоденствия, к которому стремилась Европа. Но оба этих города, древний и новый, немыслимы друг без друга, о чем говорит постоянное перемещение героя между ними. Обитатели современного Рима, нуждались в Риме классическом, рассматривали его в качестве места, куда можно попытаться убежать из рафинированной и стерильной современности. Именно такие современные европейцы, как герои «Сладкой жизни», пытаются заново витализировать безжизненные исторические пространства ночного Рима. Соответственно, подобный римский миф – это уже не миф счастья, но миф языческого праздника времен упадка Империи, появившегося впоследствии в таких фильмах Ф. Феллини как «Сатирикон» (1969) и «Рим» (1972). Герои видят современные «танцы упадка» в городском пространстве «глобализированного» Рима начала 1960-х и устраивают подобное же действие в пространстве города-памятника, который оказывается абсолютно равнодушным к их присутствию. Однако в отношениях персонажей, в отличие от фильмов неореализма, нет подлинности чувств, и герой фильма, Марчелло Рубини, остается в одиночестве, несмотря на актив-



Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА, Алексей Викторович СМИРНОВ

| Рим в кинематографе второй половины XX века: образ городского пространства |

ное социальное взаимодействие, оказывающее-ся лишь симулякр ом искомого счастья.

Однако «Сладкая жизнь» по сравнению с «Римскими каникулами» внесла едва ли не больший вклад в мифологизацию городского пространства Рима. Именно в персонажах «Сладкой жизни» европейскому зрителю, интеллектуалу второй половины XX века, было легче узнать себя. Если «Римские каникулы» были лишь романтической сказкой (что, собственно, и характерно для кинопродукции Голливуда), то «Сладкая жизнь» показывала личную драму современного успешного человека. Поэтому и городское пространство показано в этих фильмах совершенно по-разному. Образ Рима уже не является туристической картой-путеводителем по местам возможного счастья. Рим, как старый, так и современный, изображен в «Сладкой жизни» как набор топосов разных типов одиночества, как индивидуального, так и группового. Их образами можно заполнить недостаток любых индивидуальных впечатлений, уже ставших привычными и не приносящих радость. Заметим, что сходную роль играет городское пространство Рима в фильме «Затмение» (реж. М. Антониони, 1962), где в ряде сцен одиночество героев подчеркивается отсутствием людей в городском пространстве обычно многолюдной столицы.

К числу фильмов, специфически представляющих городское пространство Рима, можно отнести также фильм «Девушка, которая слишком много знала» (реж. М. Бава, 1963), который можно рассматривать как своего рода инверсию фильма «Римские каникулы». В этой картине городское пространство Рима также играет значимую роль, а ряд эпизодов разворачиваются едва ли не в тех же местах, что и эпизоды «Римских каникул». Однако Рим Марио Бавы оказывается не столь благосклонным к

приезжим, а его обитатели уже не столь доброжелательны и добродушны. Рим показан как деромантизированный город, несущий опасность, порождающий злодеев и маньяков. Конечно же, М. Бава получил известность не как представитель кинематографического мейнстрима, а, скорее, как режиссер-маргинал, но данный фильм также стал своего рода эталоном в жанре «джалло».

Рим как пространство абсолютной архитектуры

Отдельное и весьма значимое место среди фильмов о Риме занимает фильм «Живот Архитектора» (реж. П. Гринэуи, 1987). Сюжет в данном фильме, как и большинстве других фильмов П. Гринуэя, играет лишь вспомогательную роль, служа некой большой цели, связанной, в частности, с пониманием творчества и его влияния на жизнь индивида. Так и «Живот Архитектора» является фильмом не о жизненных коллизиях, но об искусстве, в частности об архитектуре, и о драме, которая не была бы возможной вне пространства архитектуры в обоих смыслах (то есть, архитектуры как вида искусства и архитектуры как специфически организованного городского пространства). Данный фильм значим для нашего анализа прежде всего тем, что в нем выстраивается специфическое представление о городском пространстве Рима, элементами которого являются знаки-памятники, репрезентирующие уже не мифологемы любви, счастья, одиночества или власти, но идею чистой архитектуры как абсолютного искусства.

Архитектоника городского пространства выстраивается на основе отношений архитектора, набора архитектурных шедевров и архитектуры как искусства. Сюжет фильма подчинен цели визуализации, уплотнения этих отноше-



Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА, Алексей Викторович СМИРНОВ

| Рим в кинематографе второй половины XX века: образ городского пространства |

ний и показа возможности их формирования и развития. Архитектурные объекты не просто служат фоном для разворачивающегося сюжета, но сам сюжет и образы этих объектов позволяют раскрыть идею чистого искусства и связанные с нею отношения. Сюжет наделяет значением образы архитектурных памятников, само наличие которых, в свою очередь, дает возможность сюжету реализоваться. Таким образом, архитектура Рима воспринимается как условие для реализации сюжета о чистой архитектуре.

Рим в данном фильме представлен как пространство и результат более чем двухтысячелетнего развития классической архитектуры, фактически, он играет роль ее идеального музея, то есть не музея материальных объектов – памятников архитектуры, – но музея архитектурной мысли. Перед нами предстает не просто набор памятников – архитектурных шедевров, но единое пространство города как результат развития архитектурной мысли отдельных архитекторов, зачастую забытых или безымянных. Гринуэй стремится создать у зрителя впечатление, что архитекторы-создатели Рима работали без единого замысла и учета мысли предшественников и последователей, не ставя перед собой цели создания уникального городского пространства. Однако в результате их совместного творчества, развернутого во времени и продолжавшегося века, сформировалось многомерное единое пространство архитектурных идей и в разной степени воплощенных творческих замыслов, образующих тончайшую сетку интеллектуальных взаимосвязей, как будто само это пространство организовывало себя с помощью отдельных творцов. Гринуэй внушает нам гегелевскую по своей сути мысль об

абсолютной архитектуре²¹, реализующей себя в едином месте – Риме, который представлен как идеальный в архитектурном плане город, то есть не как город с совершенной архитектурой, а как город, наилучшим образом воплощающий саму идею абсолютной архитектуры как пространства художественно-эстетических смыслов, воплощенных в творчестве авторов-архитекторов.

Выводы

Подведем некоторые итоги нашего рассмотрения. В итальянском, да и в целом, в европейском, кинематографе город может быть представлен двояко: как пространство существования локального сообщества горожан и как самостоятельное пространство, в котором разворачиваются специфические социальные отношения, не ограниченные отношениями между индивидами – членами городского сообщества. Рим изображается по второму типу, но способ построения его образа менялся в разное время и у разных авторов.

Трансформацию образа Рима отчасти в мировом, но, прежде всего, в итальянском кино можно рассматривать в контексте реконструкции или пересборки итальянской национально-культурной идентичности в послевоенные годы. Эпоха фашизма и вторая мировая война привели к кризису этой относительно недавно выстроенной итальянской идентичности и потребовали ее переосмысления в послевоенное время. Режиссеры-неореалисты, в частности, В. де Сика, впервые поставили проблему необходимости такого пересмотра и показа противоречий якобы единого итальянского общества, которые проявлялись в отношениях, существо-

²¹ Интервью с П. Гринуэем о его фильме «Живот Архитектора» (заголовок с экрана) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.c-culture.ru/go/219> (дата обращения 15.10.2024)



Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА, Алексей Викторович СМЕРНОВ

| Рим в кинематографе второй половины XX века: образ городского пространства |

вавших в городском пространстве столичного города. Город, претендовавший на роль столицы и объединяющего центра новой Италии, в первые послевоенные годы стал пространством едва ли не самой острой социальной разобщенности.

Начало 1950-х гг. стало для Италии временем больших надежд. Послевоенный проект формирующейся «единой Европы» должен был превратить европейские города в нечто новое по сравнению с пространством социальных конфликтов и местом личных трагедий, в котором пребывали, в общем-то, неплохие и в чем-то даже счастливые люди. Естественно, что итальянское счастье в Риме должно было остаться, а социальные конфликты – уйти из него навсегда. Однако ряд фильмов неореализма начала 1960-х гг., снятых, прежде всего, П. П. Пазолини и Э. Сколой стали критикой социального проекта послевоенной Италии, показав, что проблемы из городов никуда не исчезли, просто они приобрели иное место локализации. Эпоха рубежа 1950-х – 1960-х годов показала, что большинство противоречий так и остались неразрешенными, кроме того, предполагавшийся носитель и провозвестник новой итальянской идентичности, средний класс больших городов, столкнулся с целым рядом новых проблем, выразившихся в отчужденности от национальных корней, метафорой чего, в частности, стало изображение городского пространства итальянской столицы в фильмах Ф. Феллини («Сладкая жизнь») и М. Антониони («Затмение»). В этих фильмах Рим становится пространством обретения личного экзистенциального опыта, в частности опыта одиночества и социальной фрустрации. Этот эффект достигается усложнением структуры городского пространства (старый центр – современные кварталы). И несмотря на неоднозначный характер опыта, приобре-

таемого главными героями, такие фильмы приобретают особую популярность (становятся «культовыми») во многом именно за счет особого использования образа Рима.

Фактически, фильмы про Рим создают историко-культурный миф об Италии, ориентированный на массового потребителя, прежде всего, на средний класс и на тех, для кого средний класс являлся референтной группой. Подобный миф, но ориентированный на аристократию, создавался и веком ранее, однако инструментом его создания выступала литература, прежде всего, научная или научно-популярная, образчиком которой является книга Дж. Рёскина «Камни Венеции». Успех фильмов об Италии обусловлен как раз тем, что из доступных лишь искусствоведам или богатым туристам-аристократам знаний об архитектурных памятниках они создавали общедоступные культурные мифологемы об Италии. Кино выступало как некий мифологический текст, а режиссеры становились мифотворцами, связывая архитектурные образы с культурными значениями, как это было реализовано в фильмах «Римские каникулы» и «Сладкая жизнь».

Рим как носитель старинных культурных смыслов уже не мог стать основой национальной мифологии (лежащей в основе итальянской идентичности), но его образ оказался вполне пригодным для построения новых наднациональных мифологем, вызванных к жизни глобализацией, в частности, массового международного туризма, что и было показано в американском фильме «Римские каникулы». В этом глобалистском контексте Италию также можно было рассматривать как пространство экзотики, что было характерно для кинематографа стран, находившихся по тем или иным причинам в условиях культурной самоизоляции (Итальянцы в России).



Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА, Алексей Викторович СМИРНОВ

| Рим в кинематографе второй половины XX века: образ городского пространства |

В конце XX века кинематографисты редко создавали новые мифы, но усиленно анализировали или деконструировали уже существующие, созданные несколькими десятилетиями ранее. Причина этого, состояла, по нашему мнению, в изменении отношения к прошлому, служившему источником как мифологических означающих, так и конструируемых мифологем. Поэтому, формируя образы городского пространства, кинематографисты XXI века стали использовать совершенно иные стратегии репрезентации, требующие отдельного рассмотрения.

Список литературы

Маккуайр, С. Медийный город: медиа, архитектура и городское пространство. – М.: Strelka Press. 2014. – 388 с.

Оже, М. От города воображаемого к городу-фикции // *Художественный журнал*. – № 24. – 1999. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://moscowartmagazine.com/issue/75/article/1623> (дата обращения 15.12.2024)

Горелова, Ю.Р. Город как концепт и визуально-художественный образ // *Урбанистика*. – 2018. – № 1. – С. 74–89. DOI: 10.7256/2310-8673.2018.1.24086

Лобанова, Ю.В. Образ города в художественной культуре. – СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена. 1998. – 19 с.

Трушина, Л.Е. Образ города и городской среды. – СПб, 2000. – 205 с.

Barber, S. *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. – London: Reaktion Books, 2004. – 208 p

Mennel, B. *Cities and Cinema*. – London, New York: Routledge, 2008. – 245 p.

Хренов, Н.А. Кино как интертекст: от мифа города как праздничного разгула к апокалиптическим образам // *Культура и искусство*. – 2016. – № 5. – С. 632–642. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68265

Хренов, Н.А. Рецепция кинематографа на раннем этапе его истории как проблема культуры. Часть 2.

Кино и город // *Вопросы культурологии*. – 2016. – № 10. – С. 43–56.

Аванесов, С. С. Город: кинороли // *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*. – 2022. – № 1 (2). – С. 43–74. DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-43-74](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-43-74)

Колычев, П. М. Город и личность в кино: образы города и Другого // *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*. – 2022. – № 1 (2). – С. 75–85. DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-75-85](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-75-85)

Сальникова, Е.В. Образы цивилизации и города в фильмах Жоржа Мельеса // *Художественная культура*. – № 2. – 2020. – С. 170–201.

Ушаков, Ф.В. Образ города во французском экспериментальном кино 1970-х гг.: «Человек, который спит» Жоржа Перека // *Артикульт*. – 2022. – № 3 (47). – С. 56–66. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-56-66

Петрин, И.С. Кино и город: случай Алена Роб-Грийе // *Пространство документации: режимы существования кинематографических свидетельств*. — Екатеринбург: УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. 2019. – С. 91–102.

Бояршинова, Н.А. Формирование образа Москвы в отечественном кинематографе. – М. – 2016. – 180 с.

Синицын, А.А. Историографическое кино Федерико Феллини и киномифология Рима // *Terra Aestheticae* №1(3). – 2019. – С. 106–130.

Заварова, Н.В. Итальянский город: разрушитель и вдохновитель (к вопросу об экранном образе города в послевоенном итальянском кино) // *Искусство и культура*. – 2013. – № 3 (11). – С. 51–56.

Дебор, Г. *Психогеография*. – М.: Ad marginem, 2017. – 112 с.

Лефевр, А. *Производство пространства*. – М.: Strelka Press, 2015. – 432 с.

Серто, М. *де Изобретение повседневности. 1. Искусство*. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 330 с.

Барт, Р. *Мифологии*. – М. Из-во им. Сабашниковых. 1996. – 314 с.

Интервью с П. Гринузем о его фильме «Живот Архитектора» (заголовок с экрана) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.c-culture.ru/go/219> (дата обращения 15.10.2024).



Olga V. BEZZUBOVA, Aleksey V. SMIRNOV

| Rome in the Cinema of the Second Half of the Twentieth Century: The Image of Urban Space |**Olga V. BEZZUBOVA**

Saint Petersburg State University
7-9, Universitetskaya Embankment (Universitetskaya naberezhnaya), Saint Petersburg, 199034, Russian Federation
Institute of Philosophy, Department of Museum Management and Historical Monuments Preservation
PhD (in Philosophy), Associate Professor
ORCID: 0000-0002-0494-3386
E-mail: o.bezzubova@spbu.ru

Aleksey V. SMIRNOV

Saint Petersburg State University
7-9, Universitetskaya Embankment (Universitetskaya naberezhnaya), Saint Petersburg, 199034, Russian Federation
Institute of Philosophy, Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics
Professor, Doctor of Science in Philosophy
ORCID: 0000-0002-4640-6263
E-mail: aleksey.smirnov@spbu.ru

ROME IN THE CINEMA OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY: THE IMAGE OF URBAN SPACE

The cinematic image of a modern large city often attracts the attention of modern researchers. This article focuses on the specifics of constructing the image of Rome in the cinema of the second half of the twentieth century. As a starting point, the image of ancient Rome in the peplum genre of films is considered, where Rome is depicted not as a city, but as the main topos of the Roman Empire or Republic, and the elements of the urban space of Rome form a visualized and mythologized representative of the Roman political system. The following method of constructing urban space was proposed in the artistic tradition of Italian neorealism. An analysis of V. de Sica's films *Bicycle Thieves* and *Umberto D.* allows us to conclude that this trend considers and constructs the urban space of Rome as a place of social heterogeneity, as well as social contradictions and conflicts. In the films of late neorealism, Rome is also depicted as a space of social contradictions that have not disappeared, but have simply shifted to the area of the Roman outskirts. An example of a different approach to the representation of the urban space of Rome is the American film *Roman Holiday*, released in 1953. In this film, the city is depicted as a place of universal happiness, and the urban space becomes the

basis for the creation of a number of new mythologemes of modern mass culture.

In the films *Eclipse* by M. Antonioni and *La Dolce Vita* by F. Fellini, Rome becomes a space for gaining personal existential experience, in particular the experience of loneliness and social frustration. Despite the ambiguous nature of the experience acquired by the main characters, such films gain particular popularity largely due to the special use of the image of Rome.

A special example of the creation of a cinematic image of Rome is the film *The Belly of an Architect* by P. Greenaway. Due to a number of visual means and the use of European cultural mythologemes, the English director managed to present the urban space of Rome as the embodiment of the idea of absolute architecture, that is, the space of artistic and aesthetic meanings realized in the architectural masterpieces of the "eternal city".

Key words: urban space, Rome in cinema, city in cinema, cinema of Italy, Italian culture, F. Fellini, Italian neorealism, image of the city, architecture in cinema, mass culture, modern mythology, cinema of the 20th century.

References

Augé, M. (1999). *Ot goroda voobrazhaemogo k gorodu-fiktzii*

[From the Imaginary City to the Fictional City], *Khudozhestvennyi zhurnal*, 24. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/75/article/1623> (accessed 15.12.2024). (In Russian).



Olga V. BEZZUBOVA, Aleksey V. SMIRNOV

| Rome in the Cinema of the Second Half of the Twentieth Century: The Image of Urban Space |

Avanesov, S.S. (2022). Gorod: kinoroli [City: movie roles], *Urbis et Orbis. Mikroistoriia i semiotika goroda*, 1(2). 43–74. DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-43-74](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-43-74) (In Russian).

Barber, S. (2004). *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. Reaktion Books.

Barthes, R. (1996). *Mifologii [Mythologies]*, Iz-vo im. Sabashnikovykh. (In Russian).

Boiarshinova, N.A. (2016). Formirovanie obraza Moskvy v otechestvennom kinematografe [Formation of the image of Moscow in Russian cinema], *Vserossiiskii gosudarstvennyi institut kinematografii im. S.A. Gerasimova*. (In Russian).

Certeau, M. de (2013). *Izobretenie povsednevnosti. 1. Iskusstvo [The Invention of Everyday Life. 1/ Art]*, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge. (In Russian).

Debord, G. (2017). *Psikhogeografiia [Psychogeography]*, Ad marginem. (In Russian).

Gorelova, Iu.R. (2018). Gorod kak kontsept i vizual'no-khudozhestvennyi obraz [The city as a concept and visual-artistic image], *Urbanistika*, 1. 74–89. (In Russian)

Interv'iu s Grinueem o ego fil'me «Zhivot Arkhitekтора» [Interview with Greenaway about his film "The Belly of an Architect"]. URL: <https://www.c-culture.ru/go/> (accessed 15.12.2024). (In Russian).

Khrenov, N.A. (2016). Kino kak intertekst: ot mifa goroda kak prazdnichnogo razgula k apokalipticheskim obrazam [Cinema as an intertext: from the myth of the city as a festive revelry to apocalyptic images], *Kul'tura i iskusstvo*, 5. 632–642. (In Russian).

Khrenov, N.A. (2016). Retseptsii kinematografa na rannem etape ego istorii kak problema kul'tury. Chast' 2. Kino i gorod [Reception of cinematography at an early stage of its history as a problem of culture Part 2. Cinema and the city], *Voprosy kul'turologii*, 10. 43–56. (In Russian).

Kolychev, P.M. (2022). Gorod i lichnost' v kino: obrazy goroda i Drugogo [City and personality in cinema: images of the city and the Other], *Urbis et Orbis. Mikroistoriia i semiotika goroda*, 1(2). 75–85. DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-75-85](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-75-85) (In Russian).

Lefebvre, H. (2015). *Proizvodstvo prostranstva [Production of space]*, Strelka Press. (In Russian).

Lobanova, Iu.V. (1998). *Obraz goroda v khudozhestvennoi kul'ture. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata kul'turologii [The Image of the City in Artistic Culture. Abstract of a Dissertation for the Degree of Candidate of Cultural Studies]*, RGPU im. A.I.Gertsena. (In Russian).

McQuire, S. (2014). *The Media City: Media, Architecture and Urban Space* Strelka Press. (In Russian)

Mennel, B. (2008). *Cities and Cinema*. London. Routledge.

Petrin, I.S. (2019). Kino i gorod: sluchai Alena Rob-Griie [Cinema and the City: The Case of Alain Robbe-Grillet], *Prostranstvo dokumentatsii: rezhimy sushchestvovaniia kinematograficheskikh svidetel'stv, Ural'skii federal'nyi universitet im. pervogo Prezidenta Rossii B.N. El'tsina*. (In Russian).

Sal'nikova, E.V. (2020) *Obrazy tsivilizatsii i goroda v fil'makh Zhorzha Mel'esa [Images of Civilization and the City in the Films of Georges Méliès]*, *Khudozhestvennaia kul'tura*, 2. 170–201. (In Russian).

Sinitsyn, A.A. (2019). *Istoriograficheskoe kino Federiko Fel'lini i kinomifologiya Rima [Federico Fellini's Historiographic Cinema and the Cinematic Mythology of Rome]*, *Terra Aesthetica*, 1(3). 106–130. (In Russian).

Trushina, L.E. (2000). *Obraz goroda i gorodskoi sredy. Dissertatsiia na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filosofskikh nauk [The image of the city and urban environment. Dissertation for the degree of candidate of philosophical sciences]*, Saint Petersburg. (In Russian).

Ushakov, F.V. (2022). *Obraz goroda vo frantsuzskom eksperimental'nom kino 1970kh gg.: «Chelovek, kotoryi spit» Zhorzha Pereka [The Image of the City in French Experimental Cinema of the 1970s: Georges Perec's The Man Who Sleeps]*, *Artikul't*, 3(47). 56–66. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-56-66 (In Russian).

Zavarova, N.V. (2013). *Ital'ianskii gorod: razrushitel' i vdkhnovitel' (k voprosu ob ekrannom obraze goroda v poslevoennom ital'ianskom kino) [Italian city: destroyer and inspirer (on the issue of the screen image of the city in post-war Italian cinema)]*, *Iskusstvo i kul'tura*. 3(11). 51–56. (In Russian).



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Проблема взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов в зеркале художественной критики второй половины XIX века |

Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская набережная 7-9
Младший научный сотрудник
Кандидат искусствоведения
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
E-mail: d.o.martynova@gmail.com

ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЯЗЫКА ЖЕСТОВ В ЗЕРКАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА*

Объектом исследования являются критические заметки и карикатуры на мюзик-холлы, кабаре и кафе-шантаны в XIX веке, а предметом – развитие рецепции взаимовлияний музыки и жестового языка в критике и графике XIX века. Выбор подобных объекта и предмета определен тем, что в XIX веке развитие кафе-шантанов, мюзик-холлов, кабаре стимулирует публикацию иллюстрированных монографий и критических заметок, осмысляющих значение новых музыкальных форм для визуальной культуры, в частности нового жестового языка в новых формах танцев и песен. Основное внимание в исследовании уделяется не только и не столько критическим заметкам, а иллюстративному материалу к ним, через который карикатурист или иллюстратор ярко демонстрируют описываемую специфику рецепции слияния музыки и жестового языка в теле артиста. Цель исследования – изучить способы и методы рецепции взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов на страницах иллюстрированных печатных изданий второй половины XIX века.

Проанализировав иллюстрации, карикатуры и критические заметки о музыке и жестах в развлекательных заведениях второй половины XIX века, автор пришел к выводу, что в основном критические заметки, посвященные кабаре, кафе-шантанам и

Введение

Объектом исследования являются критические заметки и карикатуры на мюзик-холлы, кабаре и кафе-шантаны в XIX веке, а

мюзик-холлам опираются исключительно на личный опыт написавшего их критика. Это связано с отсутствием критического и академического инструментария для анализа новых интермедий. Из-за этого в прессе этого периода статьи и заметки начинают сопровождаться иллюстрациями, помогающими донести посыл критической записи. Так, некоторые тексты превращаются в своеобразные «комиксы», подражающие другим формам газетных заметок и критики (например, криминалистической журналистике), или вообще заменяются исключительно иллюстрациями, как в случае с кафе-шантанным микробом из «Шута», самым своим образом демонстрирующим негативное отношение к песням, амплуа и музыкальным номерам артисток кафе-шантанов.

Ключевые слова: искусство XIX века, межкультурное взаимодействие, популярная культура, рецепция музыкальных практик, теория рецепции в искусстве, графика, поликодовый текст в искусстве, интермедийные исследования, визуальные коммуникации.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ в рамках научного гранта № 23-28-01577.

предметом – развитие рецепции взаимовлияний музыки и жестового языка в критике и графике XIX века. Основное внимание в исследовании уделяется не только и не столько критическим заметкам, а иллюстративному материалу к ним, через который карикатурист или иллюстратор



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Проблема взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов в зеркале художественной критики второй половины XIX века |

ярко демонстрирует описываемую специфику рецепции слияния музыки и жестового языка в теле артиста кафе-шантана или мюзик-холла. Научная проблема настоящей статьи связана с тем, что в последние десятилетия все чаще исследователи обращают внимание на изучение взаимосвязей музыки и изобразительного искусства. Так, в 1998 году был основан междисциплинарный журнал «Музыка в искусстве», посвященный исследованию и интерпретации визуальных источников, связанных с музыкой Запада и Востока от Античности до наших дней¹. Проблемы синестезии в авангарде, музыкальные обложки, репрезентация и символика музыкальных инструментов – вот основные темы, волнующие ученых. Однако в современных научных работах на тему взаимосвязи музыки и визуальной культуры все еще присутствуют лакуны: отклик на музыкальные перформансы второй половины XIX века, взаимосвязь жестового языка и музыки в пространстве кабаре и мюзик-холлов, роль музицирования в конституировании тела танцовщика и тела актера в ранних немых фильмах не занимают исследователей. При этом новые развлекательные формы становились теоретическими и творческими реперными точками рубежа веков, осмыслялись самыми разными деятелями культуры и искусства, например Анри Тулуз-Лотреком.

Во второй половине XIX века, в связи с развитием кафе-шантанов, мюзик-холлов, кабаре, начинают публиковаться иллюстрированные монографии и иные публикации, осмысляющие значение новых музыкальных форм для визуальной культуры, в частности нового жестового языка в новых формах танцев, второй половины XIX века. Как в отечественной, так и в зарубеж-

ной науке эту тему затрагивали вскользь, лишь упоминая некоторые труды в контексте творчества отдельных персоналий. В рамках настоящей публикации основная цель – изучить способы и методы рецепции взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов на страницах иллюстрированных печатных изданий второй половины XIX века. Материалами для статьи служат опубликованные книги, критические статьи, журнальные заметки и иллюстрации к ним второй половины XIX века на русском и французском языках, основными материалами: русский журнал «Шут» и французский журнал «Лирическое искусство и мюзик-холлов», посвященный непосредственно изучаемым феноменам.

**«Вирус пения»:
патологичность кафе-шантана
на страницах журнала «Шут»**

На протяжении всего 1897 года в художественном журнале карикатур «Шут» публиковали «галерею» под названием «Микробы современных людских недугов», среди которых встречались, например, микробы сплетен и декадентства. В номере 25 от 21 июня 1897 года появляется любопытное изображение: кафе-шантанный микробов². Микроб изображен в нескольких положениях: «в фас», сзади, по бокам. Представляет собой серо-зеленый круг с большим количеством щупалец по окружности. Почти все «лицо» микроба занимает широко разинутый рот. Подобная доскональная схема микроба, словно перед читателем представлен «бертильонаж», дополнена «окном» с пояснительным комментарием, как и во всех других рисунках на тему микробов современности в

¹ См., например: Bergquist, S.A. (2020). John Sloan and Angha Enters: Portraits of a Dance-Mime. *Music in Art*. Vol. 45, № ½. 201–216.

² Микроб кафе-шантанный // Шут: художественный журнал карикатур. – 21 июня 1897. – № 25. – С. 16.



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Проблема взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов в зеркале художественной критики второй половины XIX века |

«Шуте». В комментариях читаем: «Гнездится в звездах, вопиющих на различных, преимущественно же летних и открытых сценах, а также на зевающей там публике, в зияющих у последних карманах и во всевозможных зеваках и ротозеях» (такой же комментарий продублирован в листе и на французском).

Само изображение микроба напоминает способы репрезентации кафешантанских певиц: так, в журнале *Le Charivari* опубликовали лист Оноре Домье «Музыкальные зарисовки», на котором изображена подавленная к листу со словами певица с широко раскрытым ртом. Ссутулившаяся поза, вытянутые черты лица придают сатирический характер позе исполнительницы. Подпись к листу гласит: «Первая певица кафе-концерта, поющая с семи утра до полуночи, с руладами или без них, в зависимости от вкуса потребителей». Другие художники Франции также акцентировали свое внимание на открытом рте певиц кафе-шантанов и их связи с делинквентным поведением: здесь можно вспомнить Эдгара Дега и его листы с изображением певицы «эпилептики» Эмили Бека³.

Однако в случае с русской карикатурой возникает закономерный вопрос: почему кафе-шантан представлен именно в виде микроба? Для ответа на этот сложный вопрос нужно рассмотреть сразу две проблемы: восприятие кафе-шантанов современниками и отношение к микробам на рубеже XIX–XX вв. Кафе-шантан является важным свидетельством урбанизации в этот период. Академическая критика игнорирует его, однако художественная, журнальная критика, напротив, активно изучает. Журналисты указывают на «посредственность», «несерьез-

ность» и «патологичность» кафе-шантанов⁴. Как показали Э. Пийе и К. Кондеми, на критику влияют социальные страхи перед тем, что воспринимается как популярный способ выражения⁵.

Запрет Второй империей певческих обществ, каналов создания и распространения, цензурные ограничения спровоцировали прилив граждан разного социального положения в кафе под открытым небом, где можно было послушать не просто музыку, а визуализацию музыки с помощью тела танцовщиц, как в случае с упомянутой Эмили Бека. Во многом кафе-концерты были похожи на карнавалы, но их деятельность сдерживалась узаконенными культурными моделями, при этом часто эти модели можно было «мягко» обходить: аккуратно, вводя себя в маргинальные амплуа, танцовщицы и певицы завуалированно репрезентировали сексуальные темы и социальную критику. Кафе-концерт позволял высвободить подавленные эмоции в силу массовости, эйфории от ощущения себя в толпе людей, ощущения причастности к коллективному событию. Общие песни и общие движения усиливали чувство единения.

Такая роль кафе-концерта подробно описана в книге Андре Шадурна, критика и писателя, «Кафе концерты» 1889 года, в которой можно прочитать следующее: «Из всех наслаждений народа, как показывает история с древнейших времен, самым важным является зрелище. Этому способствуют очарование встречи, шума, света, музыки, декораций и другие, не менее сильные стороны. Но, пожалуй, главная привле-

³ Мартынова, Д. «В кафе “Амбассадор”. Мадемуазель Бека» Эдгара Дега: образ истеро-эпилептического тела / Д. Мартынова // Искусствознание. – 2020. – № 1/2. – С. 146–161.

⁴ Об этом подробнее: Condemi, C. (1992). *Les cafés-concerts, Histoire d'un divertissement (1849–1914)*. Quai Voltaire. 205 p.

⁵ Pillet, É. (2009). Une forme de culture orale urbaine au XIXe siècle: le café-concert. *L'histoire littéraire des écrivains. Roles vives*. 293.



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Проблема взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов в зеркале художественной критики второй половины XIX века |

кательность в том, что человек отказывается от обычной жизни; мы забываем свой дом, свои дела, свои заботы; мы фокусируем наши глаза, наши мысли и наше сердце на воображаемых существах и мы беремся за дело того или иного персонажа, живя их эмоциями в течение нескольких часов»⁶. Впоследствии Шадурн приводит цитату французского писателя и историка-искусствоведа Шанфлери о кафе-концерте: «Близкие родственники, как балы и кафе-концерты. Последние служат развлечением для людей, которые разучивают там какую-нибудь песню, чтобы скрасить свое рабочее время»⁷.

Отдельное внимание Шадурн уделил жестам артистов: «В наше время, когда, к сожалению, я считаю, бесспорно, мир театров посягает на других и вторгается в нас; разглашаются, комментируются малейшие факты и жесты артистов, к великому раздражению наших нервов и ущемлению нашего достоинства»⁸; «Безусловно, в кафе эпатажная индивидуальность играет слишком значительную роль. Кто вводит их в моду, кто их поддерживает? Кто принимает наедине этих певцов, которых мог идеализировать только Рибейра, он, великий идеализатор идиотов и паршивых людей?»⁹; «смысл кафе-концерта в том, чтобы покончить со всеми приличиями. Для большей части публики – это Бисетр, где они могут свободно выражать свое безумие»¹⁰. Об этом писал и Пьер Вернон в книге «Развлечение» 1861 года. Он указал, что в кафе-концерте есть два типа артисток: не поющие, а только танцующие и одновременно поющие и танцующие¹¹. Действительно, как отме-

чает Джеральдин Харрис, успехом пользовались те из исполнительниц, кто умел петь¹².

В целом Джеральдин Харрис указывает, что большая часть танцовщиц находилась под так называемым *public gaze*, то есть была своеобразной призмой воплощения желаний зрителя¹³. Основная задача исполнительниц заключалась не просто в привлечении и удерживании внимания публики, но и в создании особой атмосферы. Это связано с тем, что в залах было беспокойно, шумно, интерес публики нужно было «заслужить», завоевать. Публика должна была не просто слушать, но и участвовать в пении, это способствовало бы сплочению и общему интересу к исполнителю. Именно поэтому тексты и музыка были сконструированы так, чтобы быть понятными всем, припевы и мотивы «заедали» в головах посетителей, кроме того, припевы можно было петь хором, что тоже способствовало созданию чувства единения.

Внимание публики удерживалось артистками разными способами: флиртом, наклонами к зрителям и другими приемами. Еще одним приемом привлечения внимания была экстраординарная внешность как у Иветт Гильбер или Полер. Артистки не обладали общими стандартами, они были либо болезненно худощавыми, либо тучными, как отмечает Харрис, «в некотором роде преувеличением или даже отрицанием общепринятого женского телосложения»¹⁴. Песни их были предельно ироничными, посвящены сексуальными отношениям, бытовым ситуациям. В 1891 году Жорж Монторгей дал такую характеристику одной из любимых моделей Лотрека Иветте Гильбер: «худенькая, бледная, никогда не жестикулирующая, по сути,

⁶ Chadourne, A. (1889). *Le café-concert*. Dentu. 1.

⁷ Chadourne, A. (1889). *Le café-concert*. Dentu.

⁸ Chadourne, A. (1889). *Le café-concert*. Dentu. 3.

⁹ Chadourne, A. (1889). *Le café-concert*. Dentu. 7.

¹⁰ Chadourne, A. (1889). *Le café-concert*. Dentu. 277.

¹¹ Veron, P. (1872). *Paris s'amuse*. Micelle Levy frere. 87.

¹² Harris, G. (1989). But Is It Art? Female Performers in the Café-Concert. *New Theatre Quarterly*. № 5(20). 335–336.

¹³ Ibid. 334.

¹⁴ Ibid. 339.



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Проблема взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов в зеркале художественной критики второй половины XIX века |

произведение искусства...»¹⁵; о Терезе он писал вот так: «Грубая и мощная певица, дегенератка, скандалистка, крикунья... мускулистая, крепкая, широкоплечая...»¹⁶. Из этих комментариев становится понятно, что исполнение артистки напрямую зависело от ее сценического образа, манеры поведения. Если Гильбер подавала себя как утонченную, изнеженную натуру, то Тереза была вульгарной, мощной женщиной, отличающейся от своих современниц.

При этом для создания чувства единения, понимания у зрителя исполнительницы всегда должны были быть предельно честны, обращены лицом к публике, уничтожать стену, которая разделяет сцену и наблюдателя в зале. Созданию эффекта интимного общения способствовали именно тексты песен и лирическая музыка: чаще всего песня была адресована непосредственно аудитории или вымышленному собеседнику. Сами песни напоминали собой музыку и визуальную поэзию: артистки повторяли некоторые слова, имитировали звуки, исполняли скаты, что способствовало, как выражаются исследователи, «нарастанию звуковой радости»¹⁷. Как пишет Элизабет Пийе, ритмически повторяющиеся слова «заражали» и не отпускали зрителя. Экцентричные песни в силу подобной прилипчивости получили впоследствии названия «пила»¹⁸; в них основное значение имели запоминающаяся мелодия и бессмысленные повторяющиеся слова, которые потом надоедали, но не уходили из голов посетителей.

В этом контексте Харрис приводит цитату Феликса Яхьера 1874 года о том, что «Язык,

на котором она, говорит – язык народа, но он исходит из уст художника, который не выдает его истинный характер, смягчает его вульгарность»¹⁹. В этом контексте незатейливость слов и музыки были способом донесения сложной и противоречивой информации для зрителя, а сценическое поведение – вобблером для удержания зрителя. Представление и вербальная составляющие кафе-концерта должны восприниматься через контекст высказывания.

Однако из предыдущих критических заметок становится понятно, что писатели и художественные критики не принимали некоторые реалии кафе-концерта. Неприятие песен исполнительниц кафе-концертов связано с языком этих песен, нарушавшим сразу несколько общепринятых норм. Исполнительницы использовали грубые каламбуры, подражали звукам, употребляли обценную лексику, устраивали своеобразные просодические игры, что вызывало противоречивые отклики. Кафе-концерт – место, где по большей части не было запретов, социальных ограничений: певицы имитировали коитус, занимались проституцией, а посетители пили и курили без ограничений, громко ругались и смеялись. Например, в качестве первой звезды кафе-концерта выделяют Терезу, умевшую одновременно и петь, и танцевать, отличающуюся трансгрессивным поведением и особым амплуа: она была жесткой, грубой, не отличалась мягким нравом. Тереза была олицетворением эмансипэ, способной самостоятельно постоять за себя, выполнявшую в некоторой степени мужскую, грубую, активную роль в отличие от пассивной и болезненно утонченной Гильбер. Именно грубую, кричащую Терезу и изображали на карикатурах с широко разверз-

¹⁵ Montorgeuil, G. (1893). *Le café-concert*. L'estampe originale. 9.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Pillet, É. (2009). Une forme de culture orale urbaine au XIX^e siècle: le café-concert. *L'histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*. 295–300.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Цит. по: Harris, G. (1989). But Is It Art? Female Performers in the Café-Concert. *New Theatre Quarterly*. № 5(20). 342.



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Проблема взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов в зеркале художественной критики второй половины XIX века |

нутым ртом на пол лица, как и микроб в карикатуре из «Шута».

Почему же именно микроб, а не гипертрофированный образ певички с разverzнутым в вопле ртом, как это было принято во Франции? Это связано с историей изучения микроорганизмов. Несмотря на то, что уже в XVII веке был изобретен микроскоп, изображения в нем были нечеткими и обладали хроматическими искажениями. Ахроматические линзы, изобретенные в 1830-х годах, устранили все аберрации, и человек впервые смог четко увидеть микроорганизмы, различить не только их стенки, но и самые мельчайшие подробности.

Однако вскоре восхищение тонкими узорами природы сменились ужасом: французский химик Луи Пастер обнаружил, что «невидимый» мир природы буквально соткан и из болезнетворных микробов (герм), впоследствии он же выдвинул микробную теорию болезней, которая была экстраполирована на всю тысячелетнюю историю заболеваний человечества. Открытие Пастером и немецким врачом Робертом Кохом каждого нового микроба подробно освещалось в прессе, будто не хроникерами, а военными журналистами на фронте: за несколько десятилетий были обнаружены проказа (1873), туберкулез (1882), холера (1884) и многие другие смертельные и опасные заболевания.

Открытие того, что «невидимые враги» повсюду вокруг нас привели к закономерным мерам предосторожности: буквально все стремились дезинфицировать. Изображения напоминали об этой опасности: карикатуры и гравюры с изображением маленьких «врагов» в воде или воздухе побуждали человека кипятить воду или выехать загород. Мир стал восприниматься как место, наполненное заразой, опасностью, при этом опасностью красивой, тонкой.

Об этом свидетельствует то, что откры-

тие микробов, как и сами микробы, стало одним из основных сюжетов в малоизвестном жанре *merveilleux scientifique* – «научного чуда»²⁰. Одна из повторяющихся тем этого жанра – стать частично или полностью невидимым или проявить невидимое, используя науку. Так, в 1884 году была создана театральная постановка под названием «Невидимые», в гравюрах к которой были изображены попытки увидеть «врагов»-микробов: их подсвечивали и выводили на сцену с помощью волшебных фонарей (то же делали и на самой постановке). В некоторых произведениях, например во «Вторжении микробов» 1910 года авторства Анри Куврера, напротив, микробы становились гигантскими и захватывали города.

Представления о том, что микробы повсюду, они контагиозны и могут навредить человеку и привели к тому, что ряд явлений рубежа веков в журнале «Шут» был представлен в виде своеобразных герм. Декадентство, флирт, кафе-шантан – феномены амбивалентные, чаще воспринимающиеся негативно в общественном сознании того периода, и именно поэтому их визуализировали, можно даже сказать персонафицировали, в виде микробов. Это была своего рода завуалированная, саркастичная критика популярных феноменов своего времени. В случае с кафешантанным микробом были скрещены две иконографии, взятые из карикатур на певиц и изображений микробов жанра «научного чуда». Кафешантанный микроб – синтез орошей и грубой певички кафе-концерта и ироничного микроба, напоминающего своим видом увядающую звезду. Такая репрезентация создает образ опасности кафе-шантана, а сам этот

²⁰ Чекалов, К.А. *Протонаучная фантастика и становление жанровой номенклатуры французской массовой прозы* // Вестник Костромского государственного университета. – 2022. – Т. 28. – № 1. – С. 82.



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Проблема взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов в зеркале художественной критики второй половины XIX века |

феномен напрямую связывается с песнями (основной акцент делают на раскрытом в песне рте), «заражающими» зрителя кафешантанной манерой, вирусом. Можно предположить, что автор этой карикатуры подобным образом представил критику и рецепцию восприятия артистической и музыкальной культуры внутри кафешантана: песни, напоминающие заедающую мелодию, имитирующие ритмы, скаты, своей эмоциональностью, грубой витальностью удерживали и притягивали зрителей в кафешантаны.

**«Лирическое искусство и мюзик-холл»:
музыка и ампула певиц и актеров
на страницах иллюстрированного журнала**

В XIX веке развитие прессы привело к быстрой реакции на все новые и новые феномены своей эпохи, шло приспособление к запросам читателей. Так, Фоли-Бержер рано осознали рекламный смысл владения собственным печатным изданием и с 1879 по 1901 год издавали одноименный журнал²¹. Точно так же «Черный кот» под руководством Родольфа Салиса в 1882 году создал одноименный программный журнал, в котором публиковались стихи, зарисовки и драматические обзоры²². Миссия подобных журналов была не просто в освещении репертуара кабаре или мюзик-холла, но и поддержании конкурентной борьбы с другими подобными заведениями.

Одним из свидетельств реакции прессы

²¹ См., например: *Les Folies-Bergère: journal spécial au théâtre*. 29 novembre 1893. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9801384.r=Folies%20Bergère%20journal?rk=21459;2> (дата обращения: 12.09.2024)

²² См., например: *Le Chat noir: organe des intérêts de Montmartre: paraissant le samedi*. 14 janvier 1882. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1055082z?rk=21459;2> (дата обращения: 12.09.2024)

на новинки своего века является иллюстрированный, независимый журнал «Лирическое искусство и мюзик-холл», впервые вышедший в свет в 1896 году (редактор – Ги де Терамон) и продающийся за 7 франков до 1898 года. Заметки и иллюстрации в этом издании всецело были посвящены выступлениям и событиям популярных массовых зрелищ: мюзик-холлам, кафе-концертам и кабаре.

В номере от 27 декабря 1896 года «Лирического искусства и мюзик-холла» в рубрике «Свободные хроники» можно было прочитать о «чувственных песнях» и некоем артисте-поэте Хабрекорне²³, который своими эротическими текстами и комичным ампула приковывал внимание публики к себе. На странице 12 этого же номера появляются фотографии артистов увеселительных заведений: Берты Стольди, «эксцентричной комикессы», Сицилианки Ирисы, способной на трансформации, и многих других. В обложке номера от 6 декабря 1896 года можно увидеть рецепцию становившейся модной музыкальной и танцевальной практики, напрямую связанной с жестами: «животного танца», суть которого была в повторении жестов животных под отрывистую, синкопированную, вводящую в своеобразный транс музыку. В нижнем правом углу изображена рекламная иллюстрация «Эксцентричной комикессы и ее песни конца века», а выше уточнение – «Клер и ее свинья». На ироничной иллюстрации представлена девушка в модном платье с хлыстом, сидящая верхом на свинье во фраке. Выше этой сцены автор вводит вставку «домашнего быта» этих двух героев: в комнате девушка отдает команды свинье во фраке. Очевидно, иллюстратор создает визуальный ребус, через который зритель может понять

²³ Tranel, V. (1896) *Les Chansons Sensuelles. L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 27 decembre. N.p.



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Проблема взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов в зеркале художественной критики второй половины XIX века |

суть песни: здесь представлена популярная иконография эмансипэ, заимствованная из иллюстраций Фелисьена Ропса: женщины, контролирующей мужчину, погрязшего в низменных, животных инстинктах. Кроме того, мужчина-свинья – отсылка к популярному номеру танцора-свиньи, пристающего к танцовщице в мюзик-холле в этот период.

Далее в журнале идет статья о певице Аделине Клер, представленной со свиньей. Ее описывают как «красивую, темноволосую женщину с энергичной физиономией, голубыми глазами, самой красивой грудью и самыми замечательными плечами из всех, какие только есть»²⁴. Из текста мы узнаем, что в 1881 году она уехала в Бельгию, где после успеха ее вызвали в Россию. Затем она с триумфом проехала по Италии, Англии и т. д., «повсюду празднуемая, ликующая, торжествующая». Она была одновременно певицей и дрессировщицей. Свинья стала ее животным из-за того, что другие артисты не использовали его для дрессировки. Как пишет критик, «... необычная свинья, свинья вульгарная, свинья-джентельмен, свинья-сноб, которая сопровождает свою госпожу, облаченную в красное платье, с гарденией в петлице фрака, белом галстуке и цилиндре. Свинья прыгает и танцует вальс. Грациозная и привлекательная Аделина Клер направляет ее, подпевая в хорошо подходящих мелодиях, особенных – для нее написали специальные песни»²⁵.

В рубрике «Обзор парижских концертов»²⁶ репортер Транель описывает свой визит в различные заведения. Первым под его внимание

попадает место под названием «Паризиана-Концерт», где основное свое внимание он сконцентрировал на сочетании музыки и амплуа танцовщиц: испанок и серенад, польки и жиголо... Упоминает Транель и конкретные персоналии: Мисс Бишоп, которая имитирует кошку под музыку, Мисс Карина, так плохо поющая, что парижская публика не хочет ее поддерживать и подпевать. Последним Транель посещает место «Ба-Та-клан». Здесь критик прямо связывает жесты и поведение артистки с той музыкой, которую она исполняет. Иронизируя над заведением, в котором мало исполнительниц, Транель указывает: «Мисс Рай похожа на карлицу Вартон; она широко открывает рот и закатывает глаза из-за звуков трубы». Остальных артистов он описывает как копий Паулюса и Полер, артистов жанра «эпилептика», выступающих и поющих нервно и под отрывистую, волнующую музыку.

В заметке Ривэ «В мюзик-холлах» описываются последние новинки: так, в «Казино-Пари» появились новые артисты: китайские акробаты (очевидное влияние второй волны увлечения шинуазри)²⁷, некая мисс Цица, русские танцы, эксцентричные мюзиклы, бурлеск негров Брока и Дункана. Все это свидетельство проникновения новых, свободных музыкальных и танцевальных практик в парижский мир.

Статьи, сопровождающиеся иллюстрациями, чаще появляются в номерах 1898 года. Основным мастером иллюстрированных обложек был Ж. Эш (Esch), о котором ничего не известно, даже годы рождения и смерти. Так, в номерах за 1898 год он создавал обложки на тему «Наши директора», на которых карикатурно изображал главных в критике и создании увесе-

²⁴ Apelles. (1896). Adeline Claire. *L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 6 decembre. N.p.

²⁵ Ibid.

²⁶ Tranel, V. (1896). *Revue des Concerts de Paris. L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 27 decembre. 5–6.

²⁷ Ryvez. (1896). Dans les Music-Hall. *L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 27 decembre. 6.



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Проблема взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов в зеркале художественной критики второй половины XIX века |

лительных заведений: например, кого-то в виде Адама, чье сердце напоминает запретный плод, а мечты связаны с танцующими кабареками (над головой у него появляется облако с обнаженными женскими ногами), а в самом его описании можно прочитать «сенсуалистический поэт», справа от него – он сам, в приличном костюме, заточенный в клетку с абсентом. Так иронично Эш представил, как создается критика заведения этим человеком: сугубо из его порочных мечтаний, подпитанных алкоголем (и музыка, и песни так же зависят от этого).

Изданная статья превращала в своеобразные комиксы: иллюстратор визуализирует краткие фразы критика, находящиеся в рамке под иллюстрацией, как в номерах 1898 года. Так, на обложке иллюстратор Сигаль иронично изобразил и описал переезд 15 апреля в «комиксе» под названием «Переезды Quinze Avril (15 апреля)». В каждой вставке изображают события в разных заведениях и местах: критик Клевейри скорбно отправляется (скорее, был отправлен иллюстратором) в лечебницу Шарантон, а в кафе-концерт «Амбассадор» прибывают новые артисты: музыканты-белые медведи (очередная отсылка к засилью «животных» танцев и музыки, ярких, грубых, отрывистых и новых). Еще на одной такой обложке представлены разные «криминальные» истории в кабаре: очевидно Эш позаимствовал такую повествовательную визуальную структуру из иллюстраций к криминальной прессе того периода. Художники для подобных изданий стремились наиболее ярко визуализировать читателю описанные сцены преступлений. Эш на обложке представляет: «песню, доводящую до убийства» (преступница в маске убивает обезумевшую от пения и музыки зрительницу) и ряд других «преступлений».

Из всех иллюстраций в журнале выделяется иллюстрация под названием «Голосова-

ния», как бы суммирующая и подводящая итог популярным сценическим амплу артисток. Художник – некий Х. Бертран, автор подписей – Г.А. Ленуар²⁸. На иллюстрации изображены пять кандидаток: четыре артистки и белая вставка с именем художника. Артистки угадываются по их позам и жестам: первая – пародия на Иветт Гильбер, перед читателем представлена тощая, высокая, нервная, изможденная женщина, крепко сцепляющая руки. Под этим изображением подпись-наименование кандидатки – «партия воздержавшихся» (очевидная ирония по поводу сдержанной манеры пения и саморепрезентации Гильбер). Вторая кандидатура – отсылка к Терезе. Перед читателем маленькая, тучная женщина с провокационным разрезом на платье и хлыстом в одной из рук. Из ее платья вываливается огромная грудь, похожая на воздушные шары, на которой написано: «В Лувр». В подписи читаем: «Большие массы гарантируют победу», что намекает на стремление артисток такого амплу доминировать и подавлять зрителя.

Для третьей кандидатки выбрали такую подпись: «Режим избирательного давления». Изображена утонченная девушка в вызывающем платье, вероятнее всего, – это собирательный образ современной артистки эксцентричного направления, наиболее популярной в увеселительных заведениях. Под номером четыре – знаменитая прародительница кан-кана, опирающегося на танцы сумасшедших, Жанна Авриль, или Мэй Белфорт, ее близкая подруга, в подписи к изображению читаем – «Сумасшедший человек Джей». Поза ее горделива, голова поднята вверх, она облачена в нелепые одежды: меховые накидки, рукавички, богато украшен-

²⁸ Lenoir, G.N. (1898). Ballotage. *L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 1 janvier. 4.



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Проблема взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов в зеркале художественной критики второй половины XIX века |

ное платье, на голове у нее красуется огромный бант (на знаменитых работах Тулуз-Лотрека Авриль так же изображена в экстравагантных головных уборах). Предположительно, конечно, это артистка Мэй Белфорт из кафе-концерта «Декадент», так как сам костюм чрезвычайно похож на костюм с изображений Белфорт руки Тулуз-Лотрека. В большом чепчике с огромным бантом Белфорт изображала маленькую девочку, под сентиментальную музыку тонким голоском, сюсюкая, она исполняла песни о любви к котяткам и так далее (у Лотрека она также на одной из литографий изображена с котенком в руках). Под номером шесть «Бочонок в аренду» – реклама художника Бертрана.

В такой карикатуре Бертран, во-первых, ярко показывает и сравнивает различные амплуа артисток, по которым сразу видны характер музыки, под которую они выступали, и репертуар песен, а во-вторых, – предлагает увидеть и также сравнить популярных и современных читателю исполнительниц. Таким образом, в журнале «Лирическое искусство и мюзик-холл» комплексно анализировали феномен развлекательных заведений. Амплуа артистов, их репертуар и сценическую музыку в основном визуализировали с помощью художника-иллюстратора, чтобы нагляднее объяснить публике специфику этих артистов (в случае с некоторыми, например Клер и ее свиньей, иллюстрации даже дополняли фотографиям). Это было связано с тем, что критики сталкивались с определенными трудностями в описании сценических номеров и музыки: для новых форм искусств у них не было подходящих инструментов анализа, которые были, например для анализа театральных постановок. Тексты отличались субъективностью, личными взглядами и мнением критиков (что тоже отражалось в карикатурах), поэтому иллюстрации нагляднее

объясняли трудно описываемые и уловимые с помощью языка феномены влияния песен и музыки на амплуа артисток и наоборот.

Заключение

В основном критические заметки, посвященные кабаре, кафе-шантанам и мюзик-холлам, опираются исключительно на личный опыт написавшего их критика. Это связано с отсутствием критического и академического инструментария для анализа новых интермедий. Критики не понимают, как анализировать номера дрессировщиков (часто, как в случае с Клер, их также считают исключительно артистками песни), атлетов или комикесс, которых называют эксцентричными певицами. Это связано не только с разнообразием номеров, но и с разнообразием музыки, музыкальных инструментов, отсутствием логики повествования в песнях и номерах. Чаще всего критики описывают костюмы, прелести тел артистов, красоту декораций. Не совсем разбираясь в нормах и правилах этих заведений, они могут начать критиковать вполне естественные для кабаре и прочих подобных мест вещи: так, например, вызывающее поведение Аристиды Брюана должно было пробудить аристократию и показать специфику их поведения, когда как критики часто осуждали такую стратегию поведения артиста. Именно из-за всех перечисленных причин художественная критика мюзик-холлов, кабаре и кафе-концертов, скорее, напоминает дневниковые записи или саморефлексию критиков, не отличающуюся объективностью.

Вероятно, именно из-за этого в прессе этого периода статьи и заметки начинают сопровождаться иллюстрациями, помогающими донести посыл критической записи. Так, некоторые тексты превращаются в своеобразные



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Проблема взаимодействия музыкальной культуры и языка жестов в зеркале художественной критики второй половины XIX века |

«комиксы», подражающие другим формам газетных заметок и критики (например, криминалистической журналистике), или вообще заменяются исключительно иллюстрациями, как в случае с кафе-шантанным микробом из «Шута», самим своим образом демонстрирующим негативное отношение к песням, амплуа и музыкальным номерам артисток кафе-шантанов. В итоге постепенно тело артисток превращается в основной инструмент визуализации сути популярных интермедий, а их жесты и позы символизируют слова песен, музыку, ритм и в целом – флер места, в котором они работают. Телесность, эстетика игры становятся воплощением повествования и своеобразным инструментом в руках критиков рубежа веков. Постепенно в прессе большее внимание уделяют именно телу артиста, а не музыкальному и песенному репертуару интермедий.

Список литературы

- Bergquist, S.A. (2020). John Sloan and Angna Enters: Portraits of a Dance-Mime. *Music in Art*. 2020. Vol. 45, № ½. 201–216.
- Микроб кафе-шантанный // Шут: художественный журнал карикатур. – 21 июня 1897. – № 25. – С. 16.
- Мартынова, Д. «В кафе “Амбассадор”. Мадемуазель Бека» Эдгара Дега: образ истеро-эпилептического тела / Д. Мартынова // Искусствознание. – 2020. – № 1/2. – С. 146–161.
- Condemni, C. (1992). *Les cafés-concerts, Histoire d'un divertissement (1849–1914)*. Quai Voltaire. 205 p.
- Pillet, É. (2009). Une forme de culture orale urbaine au XIXe siècle: le café-concert. *L'histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*. 293–310.
- Chadourne, A (1889). *Le café-concert*. Dentu. 386 p.
- Veron, P. (1872). *Paris s'amuse*. Michelle Levy freres. 283 p.
- Harris, G. (1989). But Is It Art? Female Performers in the Café-Concert. *New Theatre Quarterly*. № 5(20). 335–336.
- Чекалов, К.А. Протонаучная фантастика и становление жанровой номенклатуры французской массовой прозы / К.А. Чекалов // Вестник Костромского государственного университета. – 2022. – Т. 28. – № 1. – С. 77–84.
- Les Folies-Bergère: journal spécial au théâtre*. 29 novembre 1893. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9801384.r=Folies%20Bergère%20journal?rk=21459;2> (дата обращения: 12.09.2024).
- Le Chat noir: organe des intérêts de Montmartre: paraissant le samedi. 14 janvier 1882. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1055082z?rk=21459;2> (дата обращения: 12.09.2024).
- Tranel, V. (1896). Les Chansons Sensuelles. *L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 1896. N.p.
- Apelles. (1896). Adelina Claire. *L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 6 decembre. N.p.
- Tranel, V. (1896). Revues des Concerts de Paris. *L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 27 decembre. 5–6.
- Ryvez. (1896). Dans les Music-Hall. *L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 27 decembre. 6.
- Lenoir, G.N. (1898). Ballotage. *L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 1 janvier. 4.
- Montorgeuil, G. (1893). *Le café-concert*. l'Estampe originale. 16 p.



Daria O. MARTYNOVA

| **The Problem of the Interaction of Musical Culture and Sign Language in the Mirror of Art Criticism of the Second Half of the XIXth Century** |

Daria O. MARTYNOVA

Saint Petersburg State University
7-9, Universitetskaya Embankment (Universitetskaya naberezhnaya), Saint Petersburg, 199034, Russian Federation
Junior Researcher
PhD (in Art Studies)
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
E-mail: d.o.martynova@gmail.com

THE PROBLEM OF THE INTERACTION OF MUSICAL CULTURE AND SIGN LANGUAGE IN THE MIRROR OF ART CRITICISM OF THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY*

The object of the research is the critical notes and caricatures from music halls, cabarets, and cafe-chantants in the XIXth century, while the subject is the evolution of the mutual influence between music and sign language as reflected in the criticism and graphics of that era. The choice of this object and subject was determined by the fact that during the XIXth century, the growth of cafes-concerts, music halls, and cabarets stimulated the publication of illustrated books and critical reviews that discussed the significance of new musical forms for visual culture. These publications often featured critical notes accompanied by illustrations that vividly demonstrated the fusion of music with sign language through new dance and song forms. While critical notes are an important part of the study, the focus is also on the illustrative material that accompanies them. These illustrations are crucial in demonstrating how the cartoonists and illustrators of the time used visual language to express the unique aspects of the interaction between music and sign in the performance. The aim of this study is to investigate the ways and methods in which musical culture and sign language interacted on the pages of illustrated print publications in the second

half of the XIXth century. After analyzing illustrations, cartoons, and critical notes about music and entertainment in the second half of the XIXth century, the author concluded that most critical notes on cabarets, cafes-concerts, and music halls were based solely on the personal experiences of the critics who wrote them. This was due to a lack of critical and academic tools to analyze new interludes. As a result, articles and notes in the press during this period began to be accompanied by illustrations to help convey the message of the critical record. Some texts turned into a kind of “comic book”, imitating other forms of newspaper writing and criticism (such as forensic journalism), or were replaced entirely by illustrations, like the cafe-chantant microbe from “The Fool”, which, in its very appearance, demonstrated a negative attitude towards the songs, roles, and musical numbers of café-chantant’s artists.

Key words: art of the XIXth century, intercultural interaction, popular culture, reception of musical practices, theory of reception in art, graphics, polycode text in art, intermedia studies, visual communications.

* *The article is prepared according to the Russian Science Foundation project N 23-28-01577.*

References

Bergquist, Stephan A. John Sloan and Angna Enters: Portraits of a Dance-Mime, *Music in Art*, 2020, vol. 45, ½. 201–216.

Mikrob kafe-shantannyj [Café-chantant Mirobe], *Shut: hudozhestvennyj zhurnal karikatur*, 21 June 1897, 25. 16. (In Russian).

Martynova, D. (2020). «V kafe “Ambassador”. Made-muazel' Beka» Jedgara Dega: obraz istero-jepilepticheskogo tela [“At the Ambassador Cafe. Mademoiselle Beka” by Edgar Degas: the image of the hys-



Daria O. MARTYNOVA

| **The Problem of the Interaction of Musical Culture and Sign Language in the Mirror of Art Criticism of the Second Half of the XIXth Century** |

tero-epileptic body], *Iskusstvoznanie*. 1/2. 146–161. (In Russian).

Condemni, C. (1992). *Les cafés-concerts, Histoire d'un divertissement (1849–1914)*. Paris: Quai Voltaire. 205 p.

Pillet, É. (2009). Une forme de culture orale urbaine au xixe siècle: le café-concert, *L'histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*. 293–310.

Chadourne, A. (1889). *Le café-concert*. Paris: Dentu. 386 p.

Veron, P. (1872). *Paris s'amuse*. Michelle Levy freres. 383 p.

Harris, G. (1989). But Is It Art? Female Performers in the Café-Concert. *New Theatre Quarterly*. 5(20). 335–336.

Chekalov, K.A. (2022). Protonauchnaja fantastika i stanovlenie zhanrovoj nomenklatury francuzskoj massovoj prozy [Protoscientific fiction and the formation of the genre nomenclature of French mass prose], *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*. vol. 28, 1. 77–84. (In Russian).

Les Folies-Bergère : journal spécial au théâtre. 29 novembre 1893. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9801384.r=Folies%20Bergère%20journal?rk=21459;2> (Accessed 12.09.2024)

Le Chat noir: organe des intérêts de Montmartre: paraissant le samedi. 14 janvier 1882. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1055082z?rk=21459;2> (Accessed 12.09.2024)

Tranel, V. (1896). Les Chansons Sensuelles. *L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 27 decembre. N.p.

Apelles. (1896). Adelina Claire. *L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 6 decembre. N.p.

Tranel, V. (1896). Revues des Concerts de Paris, *L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 27 decembre. 5–6.

Ryvez. (1896). Dans les Music-Hall, *L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 27 decembre. 6.

Lenoir, G.N. (1898). Ballotage. *L'Art lyrique et le music-hall: journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*. 1 janvier. 4.

Montorgeuil, G. (1893). *Le café-concert*. l'Estampe originale. 16 p.



Евгения Сергеевна РЕДЬКОВА

| Народная музыкальная культура в научном наследии Татьяны Сергеевны Бершадской |

Евгения Сергеевна РЕДЬКОВА

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190000, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Театральная пл., д. 3

Доцент кафедры этномузыкалогии

Заведующая кабинетом народного музыкального творчества

Кандидат искусствоведения

ORCID: 0000-0003-4073-3308

E-mail: e_redkova@mail.ru

НАРОДНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ ТАТЬЯНЫ СЕРГЕЕВНЫ БЕРШАДСКОЙ

Научный вклад профессора, доктора искусствоведения, профессора кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Татьяны Сергеевны Бершадской (1921–2021) в музыковедение неоспорим, однако всесторонняя его оценка пока не осуществлена в полной мере. Одна из тем, заслуживающих внимания, связана с интересом ученого к народной музыкальной культуре (и не только русской). В этом смысле Т. С. Бершадская продолжатель традиции, воспринятой от своих непосредственных учителей, в первую очередь от Х. С. Кушнарева. Народная музыка – это и исторически ранний слой музыкальной культуры, позволяющий наблюдать развитие и становление ладового мышления, форм многоголосия, и часть мирового музыкального наследия, на основании которого развивалось с течением времени профессиональное музыкальное искусство.

В рамках настоящей статьи намечаются некоторые линии биографического порядка, свидетельствующие о том, что народная музыка на протяжении всей жизни находилась в поле внимания

«Музыка — это одно из самых близких человеку искусств»

Т. С. Бершадская

Имя выдающегося ленинградского ученого – музыковеда Татьяны Сергеевны Бершадской (1921–2021) – широко известно, прежде всего, в связи с работами по теории лада, ладообразованию, классификации

Т. С. Бершадской: так было и в период подготовки кандидатской диссертации «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни», и в ходе работы в качестве члена секции музыкального фольклора Ленинградского отделения Союза композиторов, и в процессе педагогической деятельности – осуществлении научного руководства дипломными работами и диссертационными исследованиями.

Материалом для публикации послужили изданные работы, интервью и архивные документы, хранящиеся в Архиве Санкт-Петербургской консерватории (Архив СПбГК) и Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб).

Ключевые слова: Татьяна Сергеевна Бершадская, многоголосие народной песни, лад, секция фольклора, Ленинградское отделение союза композиторов, народная музыка, Феодосий Антонович Рубцов, Христофор Степанович Кушнарев.

ладовых систем, созданием специального курса гармонии. Как исследователь она сумела осмыслить и органично обобщить самый разнообразный в историческом, стилевом, жанровом отношении музыкальный материал: от образцов музыкального фольклора, укорененного в древних обрядовых практиках, до музыки современных ей композиторов как отечественных, так и зарубежных. Занимаясь проблемами лада, Т. С. Бершадская выступала против того, чтобы



Евгения Сергеевна РЕДЬКОВА

| Народная музыкальная культура в научном наследии Татьяны Сергеевны Бершадской |

разрабатываемые теоретические аспекты были бы применимы и справедливы только в отношении музыки академической. Показательно, как со свойственной ей прямотой высказывания, в статье 1971 года «Принципы ладовой классификации» она ставит вопрос о «правомерности утвердившихся в теории музыки разделения ладовых систем на профессиональные и народные и выделения последних в особую теоретическую категорию»: «Такой подход представляется нам ошибочным. Разделение “мажоро-минор” – “народные лады” неверно уже потому, что нарушает принцип научной классификации, требующий, чтобы явления разделялись на ряды по единому признаку. <...>. Кроме того, подобное разделение влечет за собой вывод, что фольклор обладает иной интонационно-логической сущностью, чем искусство профессиональное, а это в корне неверно.

Анализ образцов европейского народного и профессионального творчества заставляет пересмотреть сложившиеся представления»¹.

Идеи, высказанные Т. С. Бершадской, актуальны для специалистов-этномузыкологов, занимающихся изучением традиций народной музыкальной культуры, поскольку являются значительным этапом в осмыслении специфики музыкально-стилевой организации народных песен. Востребована монография «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни»², где Т. С. Бершадская одной из первых обосновала непосредственную связь стилового своеобразия

русского музыкального фольклора различных регионов и принципов соотношения голосов при пении, взаимообусловленность склада многоголосия, ладовых и интонационных свойств песни. Важны позиции о ладе и складе, высказанные в работе «Гармония как элемент музыкальной системы», а также ряд статей, созданных в разное время и объединенных в сборнике 2004 года «Статьи разных лет»³. Отдельно выделим теоретическую и практическую значимость подготовленного Т. С. Бершадской совместно с Е. В. Титовой словаря «Звуковысотная система музыки»⁴.

Т. С. Бершадская не являлась исследователем-фольклористом, который воспринимал и систематически фиксировал народную музыку непосредственно от деревенских музыкантов в ходе музыкально-этнографических экспедиций. Ее представления о народной музыке формировались посредством общения и консультаций с педагогами и коллегами, имеющими опыт экспедиционной работы и расшифровки фонозаписей, внимательной работы с литературой (публикациями народных песен), а также прослушивания экспедиционных записей, что особенно важно для формирования слухового опыта. В рамках настоящей статьи представим некоторые наблюдения, касающиеся данных аспектов.

³ Бершадская, Т. С. Статьи разных лет: сборник статей / Ред.-сост. О. В. Руднева. – СПб.: Союз художников, 2004. – 318 с. В рамках заявленной проблематики выделим: «Б. В. Асафьев об интонационно-процессуальной природе лада», «Типологические особенности российской теории лада и концепция Ф. А. Рубцова», «Некоторые особенности русского народного многоголосия», «К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни», «Обработки М. А. Балакирева и звуковысотная система русской песни».

⁴ Бершадская, Т. С., Титова, Е. В. Звуковысотная система музыки: словарь ключевых терминов: учебное пособие для средних и высших учебных заведений / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; Кафедра теории музыки. – Изд. 2-е, перераб. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2013. – 100 с.

¹ Бершадская, Т. С. Принципы ладовой классификации // Советская музыка. – 1971. – № 8 (393) – С. 126.

² Бершадская, Т. С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни / Под ред. Х. С. Кушнарева. – Л.: Музгиз, 1961. – 156 с. Исследование было защищено как кандидатская диссертация в 1954 году под руководством Х. С. Кушнарева, позже опубликовано под его редакцией.



Евгения Сергеевна РЕДЬКОВА

| Народная музыкальная культура в научном наследии Татьяны Сергеевны Бершадской |

Безусловно, они не будут исчерпывающими, однако в дальнейшем могут быть полезными при составлении биографии, более объемного и многогранного творческого портрета ученого.

В возникновении особого внимания Т. С. Бершадской к народной музыке можно усмотреть влияние непосредственных учителей, она и сама не раз высказывалась о значении в ее формировании как музыканта и ученого профессоров Ленинградской консерватории Х. С. Кушнарера и Ю. Н. Тюлина. Напомним, что они были участниками экспедиций конца 1920-х годов, организованных на базе Музыкально-этнографического кабинета⁵ консерватории, выполняли записи на фонограф песен и инструментальных наигрышей, внесли вклад в науку не только как музыковеды-теоретики, но и как собиратели фольклора: благодаря их поездкам стал формироваться фоноархив Музыкально-этнографического кабинета, открытого в 1927 году в Ленинградской консерватории при поддержке Б. В. Асафьева. Сегодня эти записи составляют исторические коллекции Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН⁶.

Обучение Т. С. Бершадской в консерватории пришлось на сложное военное время, что, безусловно, повлияло на обстоятельства и ход учебного процесса. При этом в 1930-е – 1940-е годы преподаванию народного музыкального творчества в Ленинградской консерватории уделялось особое внимание. В 1940 году в кон-

серватории действовала кафедра Народного музыкального творчества, заведующим которой был ученик Б. В. Асафьева Е. В. Гиппиус⁷. Именно они содействовали обращениям от ректората консерватории в Главное управление учебных заведений с инициативой преподавания народного музыкального творчества для всех историков и теоретиков в обязательном порядке, поднимали вопрос об актуальности подготовки специалистов по музыкальному фольклору. Идея преподавания дисциплины была поддержана со второго полугодия 1939–1940 учебного года⁸. Кроме того, согласно учебным планам и экзаменационным требованиям темы, связанные с народной музыкой, были включены в курс «История музыки народов СССР»⁹. Музыкальный фольклор понимался как важная часть истории развития музыкальной культуры любого народа. Предполагалось изучение не только русского музыкального фольклора, но и украинского, грузинского, армянского и других народов СССР, при этом рассматривались особенности воплощения народных мелодий в композиторском творчестве, принципы становления национальных композиторских школ в опоре на жанры тради-

⁵ Более подробно о первых экспедициях см. Редькова, Е. С. Из истории первых экспедиций Этнографического кабинета Ленинградской Консерватории // *Opera Musicologica*. – 2019. – № 3 (41). – С. 43–55.

⁶ В 1927 г. Кушнарера Х. С., Гиппиуса Е. В., Эвальд З. В. делали записи музыкального фольклора в Закавказье; в 1928 году Кушнарера Х. С., Тер-Ованесян А. А. были в экспедиции в Армянской и Грузинской ССР; в этих же республиках в 1929 году делали записи музыкального фольклора Кушнарера Х. С., Тер-Мартirosян Т. Г., Тюлин Ю. Н., Степанян А. Л.

⁷ «В ЛОЛГК Е. В. Гиппиус начал работу лишь осенью 1940 года после избрания на должность профессора – заведующего кафедрой народного музыкального творчества» [Личное дело Е. В. Гиппиуса // Архив СПбГК. Личные дела профессорско-преподавательского состава за 1925–1954. – Д. 62. – Л. 120].

⁸ Переписка с комитетом по делам искусств при Совете народных комиссаров Союза ССР об организации при консерватории новой кафедры «Народное музыкальное творчество», подготовительных курсов для вокалистов, о планах научно-исследовательской работы кафедр и о защитах диссертаций // ЦГАЛИ СПб. – Ф. 298. – Оп. 4-1. – Д. 251. – Л. 79.

⁹ Например, об этом свидетельствует «Программа государственных экзаменов по истории музыки народов СССР на 1938/39 учебный год» [Программа государственных экзаменов по истории музыки народов СССР на 1938/39 учебный год // ЦГАЛИ СПб. – Ф. 298. – Оп. 4-1. – Д. 189. – 18 л.].



Евгения Сергеевна РЕДЬКОВА

| Народная музыкальная культура в научном наследии Татьяны Сергеевны Бершадской |

ционной музыки. В этой связи показательно, что введение к исследованию о народном многоголосии Т. С. Бершадская начинает с историко-стилевой оценки народной песенности: «Русская народная песня – явление весьма разнообразное. Она создавалась в различные эпохи, в различных областях, что в целом и явилось основанием для возникновения различных ее жанров и различных форм.

Наиболее ранним слоем песен, относящимся еще к первобытно-общинному строю, являются песни трудовые и обрядовые, в первую очередь календарно-обрядовые. Связанные в основном с речевыми возгласами-сигналами, эти песни основывались на коротких попевах и отличались примитивностью ладо-интонационного строя, мало развитым складом многоголосия»¹⁰. Безусловным авторитетом при теоретических разработках для Т. С. Бершадской являлся ее научный руководитель – Х. С. Кушнарев¹¹. Опубликованная в 1948 году статья Е. В. Гиппиуса «О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII – начале XIX века»¹², упоминается в предисловии к работе, но получает весьма скромную оценку. Однако стоит отметить, что некоторые аспекты, рассматриваемые в связи с многоголосием, затрагивают и Е. В. Гиппиус, и

Т. С. Бершадская¹³ (например, связь многоголосия с ладовым своеобразием русской мелодики, первичность мелодического начала).

«Фольклорная» библиотека Т. С. Бершадской¹⁴, переданная на хранение в Кабинет народного музыкального творчества Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, насчитывает более тридцати работ, посвященных традиционной музыке русских, украинцев, татар, хакасов, грузин, азербайджанцев, а также некоторых финно-угорских народов. Очевидно, что работы, связанные с музыкальным фольклором, поступали в личную библиотеку практически на протяжении всей жизни благодаря коллегам и ученикам¹⁵. Многие труды были получены в дар, на что указывают соответствующие надписи авторов. Встречаются довоенные издания, ставшие в наши дни библиографической редкостью, например, работа Квитки К. «Українські

¹⁰ Бершадская, Т. С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни / Под ред. Х. С. Кушнарера. – Л.: Музгиз, 1961. – С. 11.

¹¹ В интервью О. Бобрик она отмечала: «Христофор Степанович Кушнарера написал свою гениальную работу “Вопросы истории и теории армянской монодической музыки”. То есть он относит это как будто бы только к армянской музыке, а на самом деле он открыл монодию как общий закон. И я стала видеть проявление этого закона во всей музыке...» [Бобрик, О. Татьяна Сергеевна Бершадская: Я по натуре оптимист // Musicus. – 2015. – № 2. – С. 25].

¹² Гиппиус, Е. В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII – начале XIX века // Советская этнография. – 1948. – № 2. – С. 86–104.

¹³ В большей степени она отталкивается от позиций, изложенных Л. В. Кулаковским в работе «О русском народном многоголосии» [Кулаковский, Л. В. О русском народном многоголосии. – М.; Л.: Музгиз, 1951. – 114 с.].

¹⁴ Передача книг состоялась осенью 2021 года с согласия родственников при содействии коллег и учеников (Е. В. Титовой, Н. Ж. Айдарова, А. Г. Остапенко).

¹⁵ Под руководством Т. С. Бершадской были подготовлены и защищены кандидатские диссертации, в разной степени связанные с народной музыкой: Тимонен, Т. Н. Общие проблемы гармонической обработки монодийных народных напевов. Опыт композиторов Карелии (1980), Ву, Хан Лам. Ладовая организация вьетнамских народных песен (1992), Пяртлас, Ж. В. Гетерофонное многоголосие русской народной песни: определение феномена, закономерности образования и строения (на материале традиций русско-белорусского пограничья) (1992), а также докторская диссертация: Смирнова, Е. М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья (2010). Полный список работ, выполненных под руководством Т. С. Бершадской см. [Татьяне Сергеевне Бершадской посвящается: К 100-летию Учителя: сборник статей / Ред.-сост. Е. В. Титова, А. В. Денисов, Т. И. Твердовская. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; Скифия-принт, 2023. – С. 293–299].



Евгения Сергеевна РЕДЬКОВА

| Народная музыкальная культура в научном наследии Татьяны Сергеевны Бершадской |

народні мелодії» (1922 г.)¹⁶ или «Песни Пинежья» (1937 г.)¹⁷. Книги имеют закладки, отдельные рукописные пометы, свидетельствующие об их использовании. Можно говорить об особенно активной работе с пинежским материалом. Помимо того, что есть естественные потертости обложки и отдельных страниц (подчеркнем, что издание пережило блокаду Ленинграда), в книге встречаются сложенные пополам листы писчей бумаги формата А4, на которых простым карандашом в несколько столбцов выписаны номера образцов песен по изданию. Не ставя в рамках настоящей статьи специальных текстологических задач, связанных с оценкой этих рукописных листов, отметим лишь, что подробная характеристика пинежских песен, представленная в упомянутой работе, послужила основой для главы «Многоголосие песен Пинежья» «Основных композиционных закономерностей многоголосия русской народной (крестьянской) песни». Анализируя образцы пинежских песен (их в сборнике представлено около 160), Т. С. Бершадская в качестве основного для традиции выделяет гетерофонный склад, высказывается о вероятных принципах развития многоголосия, закономерностях его становления в процессе исторического развития народной музыки: «Сравнение многоголосных песен более древних с более поздними позволяет высказать предположение, что многоголосный склад их можно представить себе как явле-

ние, исторически развившееся из унисонного пения. В песнях, принадлежащих к наиболее ранним жанрам, унисонное начало является преобладающим, и лишь в более поздних песнях появляется развитое многоголосие»¹⁸. Принципы многоголосия, характерные для раннего этапа, встречаются и в пинежских песнях.

Этот тезис хотелось бы соотнести с одним из высказываний Т. С. Бершадской в статье «Исчезнувшая магистраль». В ней она делает обобщение более широкого порядка, касающееся, по сути, принципов развития музыкального мышления в исторической динамике, где ранний этап представлен формами народной музыкальной культуры: «Одноголосие как первичная форма осмысленного музыкального выражения, как я считаю, возникло изначально прежде многоголосия (существует и другая точка зрения – например, у Харлапа). Монодическая музыка и сегодня фигурирует как основа народной, а во многих странах и профессиональной музыки. Но в Европе мажоро-минор, утвердившийся в связи с развитием многоголосия и особенно инструментальной музыки к концу XVI – началу XVII века, “поработил” слух и сознание музыкантов настолько, что все другие формы организации стали рассматриваться теоретиками как какие-то варианты этой могучей системы»¹⁹.

Немаловажную роль в процессе погружения в проблематику, связанную с народной музыкой, сыграл в жизни Т. С. Бершадской Ф. А. Рубцов. Он пришел в консерваторию в 1948 году преподавать курс «Народное музыкальное творчество», имея опыт записи народ-

¹⁶ Українські народні мелодії. Зібрав Климент Квітка: Етнографічний збірник. – Т. II. – Київ: Слово, 1922. – 256 с.

¹⁷ Песни Пинежья. Кн. 2: Для пения без сопровожд. / Материалы фонограмм-архива, собр. и разработ. Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд; Под общ. ред. Е. В. Гиппиус. – М.: Гос. муз. изд-во, 1937. – 590 с. Самая ранняя по времени выхода в свет работа датируется 1892 годом [Старое житье: Очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни / М. И. Пыляев. – СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1892. – 319 с.].

¹⁸ Бершадская, Т. С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни / Под ред. Х. С. Кушнарева. – Л.: Музгиз, 1961. – С. 14.

¹⁹ Бершадская, Т. С. Исчезнувшая магистраль (к вопросу о создании учебного курса монодии) // Opera Musicologica. – 2018. – № 4 (38). – С. 63.



Евгения Сергеевна РЕДЬКОВА

| Народная музыкальная культура в научном наследии Татьяны Сергеевны Бершадской |

ных песен в экспедициях на слух и на фонограф, их расшифровки, фондирования и хранения, подготовки изданий фольклорно-этнографических материалов, который приобрел в должности заведующего Фонограммархивом Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. О непосредственном общении с фольклористом Т. С. Бершадская указывает в предисловии к изданию «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни», выражая благодарность за консультации. Очевидно, что это взаимодействие продолжалось и в дальнейшем. Важной биографической линией является работа в составе секции музыкального фольклора Ленинградского отделения Союза композиторов, которую возглавлял Ф. А. Рубцов, и при поддержке которого именно Т. С. Бершадская была одним из первых музыковедов, официально принятых в Союз композиторов.

В ноябре 1967 года при активном участии Ф. А. Рубцова правление Ленинградского отделения Союза композиторов РСФСР принимает решение об организации секции музыкального фольклора. В течение ряда предшествующих этому решению лет силами композиторов осуществлялась большая работа по собиранию и творческому преломлению образцов музыкального фольклора: проводились экспедиционные поездки; формировались отчеты по результатам собранного «в поле»; устраивались творческие собрания для обсуждения обработок народных песен, создаваемых композиторами; оказывались методические консультации самодеятельным коллективам Ленинградской области, исполняющим народные песни.

Первые годы работы секции²⁰ Ф. А. Рубцов стремился объединить коллег: «В процессе работы секции стремились сплотить постоянный актив. Таких постоянно работающих в области фольклора, не являющихся членами Союза, можно назвать пять человек: Т. С. Бершадская, Т. Г. Знаменская, М. А. Лобанов, М. Л. Мазо и А. М. Мехнецов»²¹.

Ф. А. Рубцов считал, что на секции важно развивать научно-теоретическое направление, а для этого необходимо было привлекать музыковедов, поддерживать их выступления с научными докладами: «Мы стремимся и к сообщениям теоретического характера. Так, Т. С. Бершадская делала сообщение по вопросу классификации ладов русской народной песни»²². Во время отчета о работе секции музыкального фольклора на заседании 10 декабря 1971 года Ф. А. Рубцов и ставит вопрос о необходимости через нее принимать в члены Союза музыковедов, отмечая, что такое заявление уже

²⁰ Первое заседание состоялось 18 ноября 1967 года, рабочую группу составили: Б. М. Добровольский, И. М. Ельчева, И. И. Земцовский, Н. Л. Котикова, В. Ф. Коукаль, Ф. А. Рубцов. Однако в работе секции старались принимать участие и тогда молодые композиторы «Г. Белов, В. Гаврилин, С. Слонимский и Б. Тищенко, которые принимали участие в фольклорных экспедициях» [Стенограмма заседания правления по обсуждению отчета секции музыкального фольклора, секции камерно-симфонической музыки и секции музыки для детей и юношества от 04.10.1968 г. // ЦГАЛИ СПб. – Ф. 348. – Оп. 2-1. – Д. 55. – Л. 5].

²¹ Стенограмма заседания правления об отчете бюро секции музыкального фольклора и о неделе музыки для детей и юношества от 10.12.1971 г. // ЦГАЛИ СПб. – Ф. 348. – Оп. 2-1. – Д. 191. – Л. 4.

²² Выскажем предположение, что это сообщение непосредственно связано с ее статьей того времени «Принципы ладовой классификации» [Стенограмма заседания правления об отчете бюро секции музыкального фольклора и о неделе музыки для детей и юношества от 10.12.1971 г. // ЦГАЛИ СПб. – Ф. 348. – Оп. 2-1. – Д. 191. – Л. 13].



Евгения Сергеевна РЕДЬКОВА

| Народная музыкальная культура в научном наследии Татьяны Сергеевны Бершадской |

подала Т. С. Бершадская²³. Судя по документам, вопрос решался медленно, заседание бюро секции музыкального фольклора Ленинградского отделения Союза композиторов о приеме Т. С. Бершадской в члены союза состоялось 10 октября 1974 года²⁴.

Обратившись к стенографическим отчетам Союза композиторов, можно установить часть фольклорно-этнографических материалов, прослушанных Т. С. Бершадской. Например, в марте 1976 года в ходе отчета М. Л. Мазо об экспедиции в Вологодскую область из записанного в Тотемском районе были показаны: ауканье; игра на «барабанке» (пастушьей доске); похоронное причитание «на вынос тела»; свадебные причитания (несколько типов напевов); лирические песни. Научный интерес Т. С. Бершадской, связанный с многоголосием и исторической динамикой изменений образцов, проявился в комментарии и заданном вопросе. В частности, она отметила, что особенно «привлекают внимание типы многоголосия в свадебных причетах: 1 – антифонное несовпадение без согласования голосов; 2 – четкое гармоническое совпадение голосов», а также спросила: «Произошли ли изменения, и в каком направлении в сравнении с экспедицией 1972 г. в ту же местность?»²⁵.

Познакомилась Т. С. Бершадская и с записями, выполненными А. М. Мехнецовым (учеником Ф. А. Рубцова) в Сибири. В частности, 11 ноября 1976 года на заседании секции

музыкального фольклора состоялся отчет, на котором он представлял результаты экспедиционной работы на Алтае, в Тобольском и Тюменском районах Томской области. Собираемым были продемонстрированы звукозаписи лирических песен («При буйной ночи», «Зачем сидишь до полуночи», «Потеряла я колечко», «Посажу я куст рябины», «Чесал парень кудерцы», «Липа вековая», «Было дело под Полтавой» и др.); хороводных («Со вьюном я хожу», «Мы просо сеяли», «Завивайся, плетень», «Вокруг столика», «Заинька, выйди в сад»); вечерочных («Брошу, брошу я гусельцы», «Скоморох идет по улице», «Во поле березонька стояла», «Замешаемте кисель», «Вокруг столика хожу»); свадебный музыкальный фольклор (причитание матери и невесты «Ой, вы любые мои подруженьки», свадебные «Уж ты мама, моя мамонька» с плачем невесты, «Вы перильца», а также приуроченная к обряду лирика «Прощай сторонушка родная»)²⁶.

Кроме записей, сделанных от сибирских старожилов, А. М. Мехнецов представил пение переселенцев начала XX века из Тульской области («Веселый мальчик напевает», «С прялкой девица сидит у оконца» и другие). Т. С. Бершадская отметила именно эти образцы: «Материал очень интересен. Привлекло внимание многоголосие, в особенности, тульских поселенцев; перекликается по типу с казачьим пением»²⁷.

Отчеты о фольклорных экспедициях с представлением аудио- и видеозаписей Т. С. Бершадская посещала вплоть до начала 2000-х годов (в этот период они ежегодно проводились не только в Союзе композиторов, но и на базе Фольклорно-этнографического цен-

²³ Стенограмма заседания правления об отчете бюро секции музыкального фольклора и о неделе музыки для детей и юношества от 10.12.1971 г. // ЦГАЛИ СПб. – Ф.348. – Оп. 2-1. – Д. 191. – Л. 16.

²⁴ Протоколы заседания секции музыкального фольклора (06.03.1974–26.12.1974) // ЦГАЛИ СПб. – Ф. 348. – Оп. 2-2. – Д. 437. – Л. 16.

²⁵ Протоколы заседания секции музыкального фольклора (05.02.1976–16.02.1976) // ЦГАЛИ СПб. – Ф.348. – Оп. 2-2. – Д. 558^А. – Л. 7.

²⁶ Там же. Л. 19–21.

²⁷ Там же. Л. 22.



Евгения Сергеевна РЕДЬКОВА

| Народная музыкальная культура в научном наследии Татьяны Сергеевны Бершадской |

тра²⁸), всегда активно включаясь в обсуждение наиболее привлекательных для нее с точки зрения музыкальной организации народных песен.

Думается, что интерес Т. С. Бершадской к народной музыке как части общемирового музыкального наследия был обусловлен не только стремлением решить ряд музыкально-теоретических задач, но и тем, что направлял исследовательское внимание к вопросам более фундаментального порядка – о природе и происхождении музыки. В этом отношении большинство образцов музыкального фольклора, сложившееся в глубокой древности и сохранившееся до наших дней на основе устной передачи, обладая художественностью выражения и определенной эстетикой, не являются принадлежащими к сфере искусства в силу иного генезиса, функциональной и смысловой направленности. Чрезвычайно показательным последнее интервью Т. С. Бершадской, в котором она приводит примеры сигналов, вспоминает об исполнении колыбельных песен (т.е. фольклорных жанров), чтобы раскрыть вопрос об отличии музыки от других искусств, ее способности реализовывать комплекс функций, в том числе выходящих за пределы назначения явлений искусства. Для нее оказывается важным подчеркнуть органическую связь музыки с человеком, его мышлением, способностью и потребностью к осмысленному выражению посредством определенной языковой системы, и в этом смысле являться «одним из самых близких человеку искусств»²⁹.

²⁸ В конце 1990-х центр имел федеральное подчинение, в настоящее время Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

²⁹ Интервью Татьяны Сергеевны Бершадской Надиму Жавдетовичу Айдарову 25 декабря 2020 года, съемка и монтаж Анны Фокиной. URL: https://vk.com/wall-182520843_931 (дата обращения: 01.11.2024).

Список литературы

- Бершадская, Т. С. Принципы ладовой классификации // Советская музыка. – 1971. – № 8 (393) – С. 126–130.
- Бершадская, Т. С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни / Под ред. Х. С. Кушнарева. – Л.: Музгиз, 1961. – 156 с.
- Бершадская, Т. С. Статьи разных лет: сборник статей / Ред.-сост. О. В. Руднева. – СПб.: Союз художников, 2004. – 318 с.
- Бершадская, Т. С., Титова, Е. В. Звуковысотная система музыки: словарь ключевых терминов: учебное пособие для средних и высших учебных заведений / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; Кафедра теории музыки. – Изд. 2-е, перераб. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2013. – 100 с.
- Редькова, Е. С. Из истории первых экспедиций Этнографического кабинета Ленинградской Консерватории // Opera Musicologica. – 2019. – № 3 (41). – С. 43–55.
- Личное дело Е. В. Гиппиуса // Архив СПбГК. Личные дела профессорско-преподавательского состава за 1925–1954. – Д. 62. – Л. 110–128.
- Переписка с комитетом по делам искусств при Совете народных комиссаров Союза ССР об организации при консерватории новой кафедры «Народное музыкальное творчество», подготовительных курсов для вокалистов, о планах научно-исследовательской работы кафедр и о защитах диссертаций // ЦГАЛИ СПб. – Ф. 298. – Оп. 4-1. – Д. 251. – 81 л.
- Программа государственных экзаменов по истории музыки народов СССР на 1938/39 учебный год // ЦГАЛИ СПб. – Ф. 298. – Оп. 4-1. – Д. 189. – 18 л.
- Бобрик, О. Татьяна Сергеевна Бершадская: Я по натуре оптимист // Musicus. – 2015. – № 2. – С. 13–25.
- Гиппиус, Е. В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — начале XIX века // Советская этнография. – 1948. – № 2. – С. 86–104.



Евгения Сергеевна РЕДЬКОВА

| Народная музыкальная культура в научном наследии Татьяны Сергеевны Бершадской |

Кулаковский, Л. В. О русском народном многоголосии. – М.; Л.: Музгиз, 1951. – 114 с. (Музыка народов СССР).

Українські народні мелодії. Зібрав Климент Квітка: Етнографічний збірник. – Т. II. – Київ: Слово, 1922. – 256 с.

Песни Пинежья. Кн. 2: Для пения без сопровожд. / Материалы фонограмм-архива, собр. и разработ. Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд; Под общ. ред. Е. В. Гиппиус. – М.: Гос. муз. изд-во, 1937. – 590 с.

Татьяне Сергеевне Бершадской посвящается: К 100-летию Учителя: сборник статей / Ред.-сост. Е. В. Титова, А. В. Денисов, Т. И. Твердовская. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; Скифия-принт, 2023. – 348 с.

Старое житье: Очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни / М. И. Пыляев. – СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1892. – 319 с.

Бершадская, Т. С. Исчезнувшая магистраль (к вопросу о создании учебного курса монодии) // Opera Musicologica. – 2018. – № 4 (38). – С. 56–65.

Стенограмма заседания правления по обсуждению отчета секции музыкального фольклора, секции камерно-симфонической музыки и секции музыки для детей и юношества от 04.10.1968 г. // ЦГАЛИ СПб. – Ф. 348. – Оп. 2-1. – Д. 55. – 39 л.

Стенограмма заседания правления об отчете бюро секции музыкального фольклора и о неделе музыки для детей и юношества от 10.12.1971 г. // ЦГАЛИ СПб. – Ф.348. – Оп. 2-1. – Д. 191. – 56 л.

Протоколы заседания секции музыкального фольклора (06.03.1974–26.12.1974) // ЦГАЛИ СПб. – Ф. 348. – Оп. 2-2. – Д. 437. – 23 л.

Протоколы заседания секции музыкального фольклора (05.02.1976–16.02.1976) // ЦГАЛИ СПб. – Ф.348. – Оп. 2-2. – Д. 558^А. – 27 л.



Evgeniia S. REDKOVA

| Folk Music Culture in the Scientific Heritage of Tatyana Sergeevna Bershadskaia |

Evgeniia S. REDKOVA

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
3, Theater Square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation
Associate Professor of the Ethnomusicology Department
Head of the Cabinet of Folk Traditional Music
PhD (in Art History), Associate Professor
ORCID: 0000-0003-4073-3308
E-mail: e_redkova@mail.ru

FOLK MUSIC CULTURE IN THE SCIENTIFIC HERITAGE OF TATYANA SERGEEVNA BERSHADSKAYA

The scientific contribution of Professor, Doctor of Art History, Professor of the Department of Music Theory of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory Tatyana Sergeevna Bershadskaia (1921–2021) to musicology is undeniable, but its comprehensive assessment has not yet been fully implemented. One of the topics worthy of attention is related to the scientist's interest in folk musical culture (and not only Russian). In this sense, T. S. Bershadskaia is a continuer of the tradition adopted from her immediate teachers, primarily from Kh. S. Kushnarev. Folk music is both a historically early layer of musical culture, allowing us to observe the development and formation of modal thinking, forms of polyphony, and part of the world musical heritage, on the basis of which professional musical art developed over time.

Within the framework of this article, some biographical lines are outlined, indicating that folk music was in the field of attention of T. S. Bershadskaia throughout her life: this was the case during the preparation of her candidate dissertation “The Main Compositional Patterns of Polyphony of Russian Folk (Peasant) Songs”, and during her work as a member of the Musical Folklore Section of the Leningrad Department of the Union of Composers, and in the process of her teaching activities — the implementation of scientific supervision of diploma theses and dissertation research. The material for the article was published works, interviews and archival documents stored in the Archive of the St. Petersburg Conservatory and the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg.

Key words: Tatyana Sergeevna Bershadskaia, polyphony of folk song, scale, folklore section, Leningrad branch of the Union of Composers, folk music, Feodosij Antonovich Rubtsov, Hristofor Stepanovich Kushnarev.

References

Bershadskaia T. S. (1971). Printsipy ladovoi klassifikatsii [Principles of Modal Classification], *Sovetskaia muzyka*, 8 (393), 126–130. (In Russian).

Bershadskaia T. S. (1961). Osnovnye kompozitsionnye zakonomernosti mnogogolosiia russkoi narodnoi (krest'ianskoi) pesni [Basic Compositional Patterns of Polyphony of Russian Folk (Peasant) Songs]. *Muzgiz*. (In Russian).

Bershadskaia T. S. (2004). Stat'i raznykh let [Articles

from Different Years]. *Soiuz khudozhnikov*. (In Russian).

Bershadskaia T. S., Titova E. V. (2013). *Zvukovysotnaia sistema muzyki [Pitch System of Music]: slovar' kluchevykh terminov: uchebnoe posobie dlia srednikh i vysshikh uchebnykh zavedenii*. Sankt-Peterburgskaia gos. konservatoriia im. N. A. Rimskogo-Korsakova. (In Russian).

Red'kova E. S. (2019). *Iz istorii pervykh ekspeditsii Etnograficheskogo kabineta Leningradskoi Konservatorii [From the History of the First Expeditions of the*



Evgeniia S. REDKOVA

| Folk Music Culture in the Scientific Heritage of Tatyana Sergeevna Bershadskaya |

Ethnographic Cabinet of the Leningrad Conservatory], *Opera Musicologica*, 3 (41), 43–55. (In Russian).

Lichnoe delo E. V. Gippiusa [Personal File of E. V. Gippius]. *Arkhiv Sankt-Peterburgskoj gos. konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Lichnye dela professorsko-prepodavatel'skogo sostava za 1925–1954. D. 62. L. 110–128.* (In Russian).

Perepiska s komitetom po delam iskusstv pri Sovete narodnykh komissarov Soiuza SSR ob organizatsii pri konservatorii novoi kafedry «Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo», podgotovitel'nykh kursov dlia vokalistov, o planakh nauchno-issledovatel'skoi raboty kafedr i o zashchitakh dissertatsii [Correspondence with the Committee on Arts under the Council of People's Commissars of the USSR on the Organization of a New Department of «Folk Musical Creativity» at the Conservatory, Preparatory Courses for Vocalists, Plans for Research Work of Departments and Dissertation Defenses]. *TsGALI SPb. F. 298. Op. 4-1. D. 251. 81 l.* (In Russian).

Programma gosudarstvennykh ekzamenov po istorii muzyki narodov SSSR na 1938/39 uchebnyi god [Program of State Examinations on the History of Music of the Peoples of the USSR for the 1938/39 Academic Year]. *TsGALI SPb. F. 298. Op. 4-1. D. 189. 18 l.* (In Russian).

Bobrik O. (2015). Tat'iana Sergeevna Bershadskaya: Ia po nature optimist [Tatyana Sergeevna Bershadskaya: I am an optimist by nature], *Musicus*, 2, 13–25. (In Russian).

Gippius E. V. (1948). O russkoi narodnoi podgolosochnoi polifonii v kontse XVIII — nachale XIX veka [About Russian Folk Subvocal Polyphony at the End of the 18th — Beginning of the 19th Centuries], *Sovetskaya etnografiia*, 2, 86–104. (In Russian).

Kulakovskii L. V. (1951). O russkom narodnom mnogogolosii [About Russian Folk Polyphony]. *Muzgiz.* (In Russian).

Ukrains'ki narodni melodiï. [Ukrainian Folk Melodies. Collected by Kliment Kvitka] *Zibrav Kliment Kvitka: Etnografichnii zbirnik. Vol. II. Slovo.* (In Ukrainian).

Pesni Pinezh'ia. Kn. 2: Dlia peniia bez soprovozhd. / Materialy fonogramm-arkhiva, sobr. i razrabot. E. V. Gippius i Z. V. Eval'd; Pod obshch. red. E. V. Gippius [Songs of Pinezhye. Book 2: For singing without accompaniment]. *Gos. muz. izd-vo.* (In Russian).

Titova E. V., Denisov A. V., Tverдовskaia T. I. (2023). Tat'iane Sergeevne Bershadskoi posviashchaetsia: K 100-letiiu Uchitelia [Dedicated to Tatyana Sergeevna Bershadskaya: On the 100th Anniversary of the Teacher]: sbornik statei. Sankt-Peterburgskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. N.A. Rimskogo-Korsakova; Skiffia-print. (In Russian).

Pyliayev M. I. (1892). Staroe zhit'e: Ocherki i rasskazy o byvshikh v otshedshee vremia obriadakh, obychaiakh i poriadkakh v ustroistve domashnei i obshchestvennoi zhizni [The Old Life: Essays and Stories about the Rites, Customs, and Orders of the Past in the Organization of Home and Public Life]. *Tip. A. S. Suvorina.* (In Russian).

Bershadskaya T. S. (2018). Ischeznuvshaia magistral' (k voprosu o sozdanii uchebnogo kursa monodii) [The Disappeared Highway (on the Issue of Creating a Monody Curriculum)], *Opera Musicologica*, 4 (38), 56–65. (In Russian).

Stenogramma zasedaniia pravleniia po obsuzhdeniiu otcheta sektsii muzykal'nogo fol'klora, sektsii kamernosimfonicheskoi muzyki i sektsii muzyki dlia detei i iunoshestva ot 04.10.1968 g. [Transcript of the Board Meeting to Discuss the Report of the Folk Music Section, the Chamber and Symphonic Music Section, and the Children's and Youth Music Section on 10/04/1968]. *TsGALI SPb. F. 348. Op. 2-1. D. 55. 39 l.* (In Russian).

Stenogramma zasedaniia pravleniia ob otchete biuro sektsii muzykal'nogo fol'klora i o nedele muzyki dlia detei i iunoshestva ot 10.12.1971 g. [Transcript of the Board Meeting on the Report of the Bureau of the Folk Music Section and on the Week of Music for Children and Youth on 12/10/1971]. *TsGALI SPb. F. 348. Op. 2-1. D. 191. 56 l.* (In Russian).

Protokoly zasedaniia sektsii muzykal'nogo fol'klora (06.03.1974–26.12.1974) [Minutes of the meeting of the Section of Musical Folklore (03/06/1974–12/26/1974)]. *TsGALI SPb. F. 348. Op. 2-2. D. 437. 23 l.* (In Russian).

Protokoly zasedaniia sektsii muzykal'nogo fol'klora (05.02.1976–16.02.1976) [Minutes of the meeting of the Section of Musical Folklore (05.02.1976–16.02.1976)]. *TsGALI SPb. F. 348. Op. 2-2. D. 558A. 27 l.* (In Russian).



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| Воображение извергнутых медиа: становление материальности образа |

Михаил Александрович СТЕПАНОВ

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18
Заведующий кафедрой рекламы и связей с общественностью
Российский НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва
129301, Российская Федерация, Москва, ул. Космонавтов, 2.
Старший научный сотрудник Центра фундаментальных исследований культуры
Кандидат философских наук, доцент
ORCID: 0000-0002-8793-5874
E-mail: michail.stepanov@gmail.com

ВООБРАЖЕНИЕ ИЗВЕРГНУТЫХ МЕДИА: СТАНОВЛЕНИЕ МАТЕРИАЛЬНОСТИ ОБРАЗА

В статье предложено рассмотрение трансформации медиакультуры через аттрактивные фигуры популярной культуры, появление которых на экране захватывает воображение и меняет воображаемое медиакультуры. Цель статьи – с позиций медиаархеологии как исследовательского метода, представленного в работах Э. Цилински, рассмотреть кинематографическую фигуру клоуна, популярность которой вышла за пределы жанрового кинематографа и нашла широкое распространение в современной культуре. Археологию медиа можно представить с одной стороны, как сугубо практическую позитивистскую деятельность по поиску и реконструкции технических устройств – «медиа», с другой стороны, – как возвышенную аналитику логики и чувственности культуры сквозь призму этих устройств. Оба этих взгляда представляют неотъемлемую бинокулярную оптику археологии медиа.

Кино как один из культурных нарративов, способно не только рассказать истории социальной жизни, но и выявить устройство мира и его культурно-медиаальную организацию. В статье речь идёт о кинематографических фигурах ужаса и их медиаальной

медиаархеологический анализ фигуры злого клоуна, воплощенного в ряде популярных фильмов, позволяет выявить проблемные точки культурного освоения чувственности новой медиаэпохи, где воображение испытывает наибольшее воздействие новых технологий опосредования памяти, коммуникации и художественного творчества.

Исследование нацелено на поиск теоретического аппарата, который позволил бы описывать и анализировать феномены воображения в их материальности. Воображение и воображаемое балансируют на культурных границах, просачиваясь между телесным и технологическим, что с необходимостью требует переосмысления самой материальности и способности к действию.

Ключевые слова: воображение, воображаемое, извергнутые медиа, злой клоун, комическое, память, материальность, коммуникация, медиакультура, медиаархеология.

природе¹. Медиа извергнуты, поскольку они отражают проникновение в популярную культуру определённых феноменов, связанных с новыми средствами коммуникации и общими трансформациями медиакультуры. Извергнутые медиа – это смена, отбрасывание одних попу-

¹ См. Степанов М.А. Кино как опыт извергнутых медиа // Международный журнал исследований культуры. – № 1 (22) – 2016. – С. 156–165.



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| Воображение извергнутого медиа: становление материальности образа |

лярных медиа и замена их другими «новыми», и сопровождающая их зияющая пустота, разрыв чувственности, предчувствие и ожидание новых режимов восприятия и воображения. Выявление таких аттрактивных точек «извержения» технологий, позволяет вскрыть доминантные медиа популярной культуры определённой эпохи, выявить скоротечные «новые» и «старые» медиа и их укоренённость в человеческой телесности. Так называемые «новые» медиа вызывают своим появлением дисбаланс в восприятии человека, и этот дисбаланс снимается в кинематографе как доминирующей форме культурного производства. Извержение медиа приводит восприятие в новое состояние, адаптируя новые медиа к человеческой телесности. Этот процесс связан с воображением, одной из самых загадочных способностей человека.

Извержение медиа, подобно извержению вулкана, меняет ландшафт, рождает новые острова в океане реальности. Это трансформация коллективной чувственности, осуществляемая через кино, создает новую телесность и новые эмоциональные связи.

К 20-м годам нынешнего столетия крайне популярным стал новый неожиданный монстр – злой клоун. Исторически богатая фигура клоуна, берущая своё начало из сатурналий, карнавальная, а затем цирковой культуры, шутов и скоморохов, приобрела устойчивый образ в XIX веке и практически неизменно веселила людей до конца прошлого века. С 80-х годов XX века образ клоуна все более стал приобретать inferнальные, темные стороны. В фигуре inferнального клоуна воплощается *psychopathia medialis* – «ярмарочно балаганная навязчивость и поверхностность»² восторжен-

ного прославления новизны цифровизации. Историки культуры достаточно подробно описали и проанализировали сущность места, где нашел свое пристанище шут и скоморох, клоун, это – цирк. Исследователи показывают, что цирк – это модель универсума, мира, где расшатывается его устройство, но обязательно приходит и равновесие. Эквилибристика, акробатика, жонглирование и клоунада связаны с балансировкой на грани падения, с поиском и установлением равновесия³.

Клоуны призваны смешить, показывать фокусы. Квинтэссенцией клоунады является трюк – «внезапный или контрастный цирковой жест, вызывающий смех у зрителей»⁴, который между тем становится кошмаром. Почему это происходит? Ответ, казалось бы, лежит на поверхности, поскольку клоун воплощает собой культуру цирка, которая есть образ универсума, где постоянно разыгрывается борьба порядка и хаоса. Значит, в культуре настоящего происходят процессы разбалансировки, распада и анархии. Простой ответ, который проговаривается и демонстрируется в нарративе Джокера – анархия, хаос, безумие, который с легкостью рассматривается в качестве метафоры современного состояния общества, разрываемого антагонизмами. Представляется необходимым более внимательно рассмотреть амбивалентную фигуру клоуна через медиаархеологическую оптику. Зрелища цирка и клоунские представления непосредственно связаны с созданием иллюзий – с одной стороны, и с другой стороны – с эквилибристикой – установлением равновесия через его специальное нарушение – как игровым микрокосмосом, задействующим все ресурсы воображения. Это своего рода воображариум,

² Медиальная психопатия (лат.) см.: Цилински, З. Археология медиа / Зигфрид Цилински; [Перевод с немецкого Бориса Скуратова] – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. – С. 31.

³ Буренина-Петрова, О.Д. Цирк в пространстве культуры / Ольга Дмитриевна Буренина-Петрова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – С. 8.

⁴ Там же. С. 256.



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| Воображение извергнутого медиа: становление материальности образа |

где всё имеет значение: «цирк – пространство, в котором актерами способны стать не только люди и животные, но и предметы неорганического мира»⁵. В цели данной статьи не входит подробное рассмотрение становления и эволюции образа клоуна. Представляется необходимым подобраться к данной фигуре медиаархеологически, выявить её медиальную фактуру, понять, как появляется на поверхности экрана эта фигура, как она соприкасается с другими – фигурами, устройствами, образами, материальностью как таковой и какой смысл может это нести.

Через фильмы второй половины 2010-х и начала 20-х, такие как: две части (или главы, как официально сообщают титры) «Оно» 2017 и 2019 гг. режиссера Энди Мускетти; фильм Тодда Филлипса «Джокер» 2019 года и его сиквел «Джокер: Безумие на двоих» 2024 года с центральным персонажем клоуном (монстром в одном и психопатом в другом случае) оказались в центре зрительского внимания⁶. В этих фильмах содержится целый ряд моментов, непосредственно связанных с проблемой воображения.

Рассматривая образ злого клоуна и дилогию «Оно», в частности, важно не уходить в жанровую классификацию – хоррор, триллер, и не замыкаться в ней, поскольку в таком случае теряется смысловая специфика данной фигуры. Клоун является трансгрессивной фигурой, про-

являющейся по всему полю культуры – от интернет-мемов, характеристик политиков, до одной из самых популярных эмоджи⁷. И именно поэтому яркие феномены популярной культуры, такие как Джокер из вселенной DC Comics ставший Артуром Флеком и Пеннивайз из романа «Оно» Стивена Кинга, достигшие огромной популярности, должны рассматриваться вместе, вне жанровых ограничений. Объединяющей площадкой этих клоунов является специфическая сцена – цирк, доминантой которого является, по мнению исследователей, «динамическое равновесие»⁸. На динамическом неравновесии и его преодолении строятся оба вышеозначенных фильма о злых клоунах. В нашу задачу не входит описание социокультурного контекста, порождением которого являются данные фигуры страха; жанровых и сюжетных классификаций. Задачей рассмотрения является дистилляция данного образа от всех культурных напластований с целью выявления его смысловой специфики. Именно «медиа позволяют нам передвигаться по царству иллюзий»⁹, появляясь в этих иллюзиях и являясь их источником.

Потребность в фигуре клоуна, её переосмысление¹⁰, происходящее в популярной

⁵ Там же. С. 182.

⁶ Определенную базу популярности данных произведений конечно же уже сформировали: кинематографические образы «Оно» из мини-сериала Томми Ли Уоллеса 1990 г., «Джокер» как главный антагонист Бэтмена суперзлодей во вселенной комиксов DC, в фильме «Бэтмен» 1989 года режиссёра Тима Бёртона, где роль исполнил Джек Николсон, последующие видеоигры и мультсериалы. Прямым предшественником является кинематографический хит с Хитом Леджером, создавшим образ Джокера в фильме Кристофера Нолана «Тёмный рыцарь» 2008 года, не говоря уже о литературных произведениях и комиксах, лежащих в их основе.

⁷ Эмоджи клоуна – выражение скептической позиции, ставятся под сообщениями, не вызывающими доверия, но которым нечего противопоставить, от которых легче отделиться и отдалиться, чем ввязываться, отставив свою точку зрения. Иными словами, покинуть весь этот цирк. Реакция на застоявшуюся социальность.

⁸ Буренина-Петрова, О.Д. Цирк в пространстве культуры / Ольга Дмитриевна Буренина-Петрова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – С. 12.

⁹ Цилински, З. Археология медиа / Зигфрид Цилински; [Перевод с немецкого Бориса Скуратова] – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. – С. 34–35.

¹⁰ Отметим внимание философа Джорджо Агамбена к комическому персонажу комедии дель-арте Пульченелле, книга 2015 года: Агамбен Дж. Пульчинелла, или Развле-



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| Воображение извергнутого медиа: становление материальности образа |

культуре, по всей вероятности, связано с тем состоянием медиакультуры в котором она находится и стремительно развивается. Образ клоуна не случаен, поскольку он принадлежит цирку, сцене, и создаваемое им напряжение вовлекает всех в коллективное восприятие и переживание реальности, что возможно только через захват воображения. Клоун являет собой своеобразную форму самосознания современной эпохи, когда динамическое равновесие в мире, между человеком и природой, богатыми и бедными, индивидом и социумом, культурными формами и тенденциями нарушено и всё более увеличивается разрыв, поскольку нет адаптации к новым явлениям, новым силам и объектам, чувственность аффицируется, но культурно не стабилизируется.

Клоуны – захватчики, они осваивают территорию, занимают её своими шатрами и врываются в пространство, лапают всё, приспосабливают под себя. Они требуют активного участия зрителей: обращаются к зрителям, демонстрируют себя, требуют подтверждения, требуют не только внимания, но и участия, соучастия в собственных проделках-номерах. Клоунские номера представляют собой захват места: «создают в любом месте собственную семиотическую вселенную»¹¹. Создаваемое ими эмоционально-заряженное, экстатическое коллективное действие представляет собой коннективный простор, где общность для участников оказывается важнее представления. Так беспорядки в Готэм-Сити в «Джокере», возникшие после убийств Артура Флека, сопровождаются лозунгом мятежников «Мы все клоуны». Современные медиа, активное развитие которых

пришло на второе десятилетие XXI столетия, формируют новый тип зрительского восприятия – коллективную рецепцию вместо индивидуального созерцательного восприятия. Захват места и его перепрошивка/перелицовка, переклеивание образов – это то, как работают медиа – осуществляют инвазию, встраивают в коллективные воображения одни и удаляют другие объекты, представления, границы дозволенного, коллективные чувственности.

Зигфрид Цилински достаточно четко определяет современное положение вещей: «медиа суть пространства действия для выстроенных попыток связать разделенное»¹². Смысловые, вещественные, пространственные, культурные, национальные и социальные границы перестраиваются посредством медиа и становятся или не становятся нашим воображаемым. Эта идея проходит лейтмотивом историй про клоунов, будь то Джокер или Пеннивайз, которыми движет самолюбование в одном случае и голод в другом. Если Джокер жаждет попасть в медиа, – и всякий раз преображается, попав на экран; – и через него освоить воображение масс, то Пеннивайз, с помощью видений, иллюзий, манипулирует сознанием, жаждет вторгнуть своих жертв в состояние безволия, внушаемости, отказа сопротивлению и поглотить как физически, так и ментально. Пеннивайза сопровождают красные воздушные шары, которые являются метками, знаками «оно», теми самыми информационными пузырями, через которые происходит обживание воображения коллективов. Эти следы клоуна являются знаком захваченного воображения, запертого в информационный пузырь – абсолютно гладкую за-

чения для детей / Джорджио Агамбен [пер. с ит. Марии Лепиловой]. – М.: Носорог, 2021. – 144 с.

¹¹ Буренина-Петрова, О.Д. Цирк в пространстве культуры / Ольга Дмитриевна Буренина-Петрова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – С. 27.

¹² Цилински, З. Археология медиа / Зигфрид Цилински; [Перевод с немецкого Бориса Скуратова]. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. – С. 30.



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| Воображение извергнутого медиа: становление материальности образа |

мкнутую поверхность, лишённую входа и выхода.

Отметим один интересный с медиархеологической позиции момент явления клоуна Пеннивайза. Подростки в гараже организовали смотровой зал и рассматривают на электрическом карусельном видеопроекторе (диапроекторе) слайды с изображениями своего города, с целью собрать все имеющиеся факты в общее представление о происходивших и происходящих событиях в своем городке Дерри. Диапроектор – круговой проекционный аппарат, предназначенный для демонстрации прозрачных носителей неподвижного изображения (диапозитивов), позволяющий последовательно по кругу выводить на экран или любую поверхность изображение со слайда. В один момент диапроектор становится неуправляемым, на экран проецируются слайды, на которых меняется изображение, одновременно механическое устройство неуправляемо и статичная картинка становится динамичной, это двойная неуправляемость аппарата – как физического устройства, так и образа – достигает своего апогея и из проекции на стене извергается клоун «оно», воплощающийся в пространство смотрового зала. И только размыкание замкнутого пространства – открытие гаражных ворот, позволяющее проникнуть солнечному свету, «успокаивает» аппарат, монстр исчезает.

Противопоставление искусственного электрического света и солнечного света, замкнутого пространства и проекции отсылает нас к первым иллюзиям, «волшебному фонарю» Афанасия Кирхера¹³ и фантасмагориям Роберт-

¹³ Афанасий Кирхер «описывает проецируемое изображение как глубоко негативное, противостоящее божественному свету». См. Цилински, З. Набрасывать и выявлять. Аспекты генеалогии проекции. / Зигфрид Цилински; [Перевод с немецкого Михаила Степанова]. – СПб.: Эйдос, 2013. – С. 20.

сона¹⁴. Так же как в XVII–XVIII веках иллюзия и объекты воображения проблематизировали взаимосвязь человеческой чувственности и рациональности, проблему природы и материальности. Фигура монстра-клоуна, занявшая устойчивое положение в популярной культуре в конце 2010-х годов актуализирует проблему воображения в ситуации тотального развития и внедрения технологий опосредования способности воображения – медиакommunikаций и проекционных AR/VR медиа, нейросетей и т.д. Цифровой образ не привязан к несущему медиуму, он в состоянии проявлять себя на совершенно различных поверхностях. Медиатизация и медиальность стали тотальными, если в 1980-х герой популярного детского мультипликационного фильма напел «телевизор мне природу заменил», в настоящее время никакой подмены уже нет, сама природа стала медиа – опосредование опосредования, двойное опосредование породило постчеловеческое воображаемое, принимаемое за природу. Таким образом проблематика медиа регрессировала, обнулилась, вернулась к состоянию до-медиа. Мы спустились с «лестницы абстракций» Вилема Флюссера¹⁵ – вернулись к касанию вещей. Вещи аффицируют нас, проявляя свою способность к действию, поскольку современное воображаемое – продукт постчеловеческого воображения уже включает в себя касание, изображение, письмо и цифру.

Выплеснутые на экраны клоуны воплощают смысл бытового выражения «цирк уехал,

¹⁴ Грау, О. Фантасмагорическое визуальное колдовство XVIII столетия и его жизнь в медиа искусстве. / Оливер Грау; [Перевод с немецкого Михаила Степанова] // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № 1 (6). – С. 101–110.

¹⁵ Флюссер, В. О проецировании. / Вилем Флюссер; [Перевод с немецкого Михаила Степанова]. // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. – 2009. – № 3/4. (9/10). – С. 72–73.



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| Воображение извергнутого медиа: становление материальности образа |

клоуны остались», которое, исходя из культурологического осмысления феномена цирка, можно понимать, как невозможность гармоничного сосуществования, политическую нестабильность, тотальное фрагментирование и дезинтеграцию мировых процессов. «Интегративный и мировоззренческий потенциал циркового искусства»¹⁶ оказывается невостребованным, остались только клоуны, шутки которых устарели и не ведут к установлению равновесия.

Однако понимать фигуры клоунов вне цирка только в ангажированном социополитическом разрезе непродуктивно. Попытки кинокритиков уместить диалогию «Оно» и «Джокера» в схему критики действующих тех или иных политических сил недостаточно. Обратим внимание на проблему памяти и коммуникации, достаточно отчетливо прослеживаемую в диалогии. Воображение с необходимостью связано с памятью и коммуникацией и разворачивается через них. Персонажи фильма пропадают по одиночке, каждый видит свой кошмар, индивидуальный страх парализует волю и способность к сопротивлению и приходит «оно» – клоун Пеннивайз. «Я буду лакомиться вашей плотью и питаться вашими страхами», – говорит монстр. Клоуны без цирка – воплощение хаоса и беспорядка. Это комическое в его подлинном воплощении, которое не обязательно связано со смехом. Если смех извергается из человека, то страх – инверсия смеха, он ввергается в человека, захватывает его изнутри. Кинематографические клоунские шутки вызывают не смех, а ужас, они вторгаются в человека, исторгая в невообразимом сочетании всё то, что было загружено и оцифровано, – освоено в культуре.

¹⁶ Буренина-Петрова, О.Д. Цирк в пространстве культуры / Ольга Дмитриевна Буренина-Петрова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – С. 22.

В первой части «Оно» (2017г.) основное внимание уделено проблеме взаимоотношений между жителями городка Дерри, они все отчуждены друг от друга, а социальное насилие и безразличие, как одна из его форм, повсеместны. По сути, все жители городка – персонажи фильма – живут в своих информационных пузырях. Красные воздушные шарик Пеннивайза, возникающие всякий раз при его появлении, отчетливо символизируют эту губительную человеческую разобщенность, дискommunikацию. Разобщение и проблема памяти не являются поверхностными, это проблемы материальности воображения и его замещения посредниками, что ведет к истощению памяти, ее субституции и, соответственно, – к потенциальной ограниченности и манипулируемости. Информационные пузыри, эхо-камеры, информационные шторы, манипуляции – актуальные проблемы исследований социальных сетей и медиакоммуникаций. Герои фильма испытывают на себе в повседневности оскорбление и социальное насилие, что формирует индивидуальные страхи, которые ограничивают палитру мыслей и действий героев, через них «оно» забирает своих жертв. В фильме прослеживается простая цепочка смыслов: насилие порождает страх, который делает жертву одинокой, одинокой жертвой и её страхом питается «оно»; чтобы не погибнуть нужно «держаться вместе, чтобы победить. По отдельности клоун убьет нас всех» (говорит один из героев). Поэтому герои фильма объединяются в «клуб неудачников» и психологически преодолевают вместе собственные индивидуальные страхи. Достаточно очевидная сюжетная линия, которую можно проинтерпретировать и в контексте социальных сетей и информационных пузырей, также поверхностно – живое общение лучше экранного.



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| Воображение извергнутого медиа: становление материальности образа |

Проблема разобщенности и ограниченности коммуникаций должна быть спроецирована через медиаархеологическую оптику на проблему воображения. Кинематографический опыт позволяет проникнуть в ткань настоящего: «С одной стороны, кино – это форма восприятия, с другой – продукт этого мира, поэтому оно должно быть воспринято не только как движущаяся картинка, но и как продолжающаяся телесность, протяженная воспринимаемая множественность – досубъектная, автономная материальность зрителя и фильма. Материальная природа кино заключается в телесности его восприятия и технологичности его производства, взаимосвязь которых делает его живым, поскольку материальная и природная избыточности находятся в постоянном и динамичном взаимодействии»¹⁷.

Клоун появляется, или точнее сказать, извергается из любых медиа – гравюры, книги, телевизора – вместо связности и связанности – индивидуальный кошмар. Важно отметить физическое нахождение «оно», обживаемая им среда обитания. Будь то в сточной канаве, канализации, в подземных коллекторах, колодцах «оно» демонстрирует хтоничность, материальность и глубину проблемы материальности воображения. Сам городок Дерри становится отдельным персонажем фильма, ограниченное количество демонстрируемых объектов, ризоматичная система рек и канализационных каналов позволяют оказывать воздействие на других персонажей, предопределять их действия. Сюжетная ткань образована перевоплощениями, появлением, исчезновением, изменением формы, объема, превращением вещей и людей – всё это пронизано элементами циркового зрелища –

фокусы, трюки, иллюзии (от латинского *illusion* – заблуждение, обман), которые создают альтернативную коллективную действительность. Кинематографический опыт по сути своей есть воплощение этой иллюзии в воображении зрителя. Здесь subtilно, и совершенно неосознанно авторами, поднимается проблема воображения и его значимости для человеческой культуры, коммуникации, познания, бытия. Во второй части «Оно» (2019 г.) эта проблема нащупывается через проблематизацию памяти, и точнее – памяти места, то есть физического воплощения или реализации памяти.

Напомню, что во второй части диалогии действия проходят через 27 лет. Повзрослевшие герои, члены Клуба неудачников, давшие в детстве клятву вернуться и вместе противостоять «оно» вновь, собираются вместе в родном городке Дерри. Все они мало помнят из тех дней, они забыли события, но остались со своими страхами, ограничивающими их возможности и портящими их жизнь. Один из героев, Стэнли, который ничего не забыл произносит большую речь, суть которой сводится к тому, что неудобные воспоминания, травмы и секреты, которые мы хотели бы забыть и забываем в стремлении меняться, – это один из путей в построении индивидуального образа себя. Можно изменить воспоминания, преобразиться, опираясь на то, чем можно гордиться. Другой путь – оставить всё и ничего не забывать. Автор речи, тот, кто ничего не забыл, жил счастливой жизнью и выбрал смерть, покончил с собой, когда получил сообщение о пробуждении «оно», потому что страх пережитого парализовал бы его, а собравшийся вновь «клуб неудачников» не был бы единым целым, не смог бы противостоять злу, как пишет Стэнли в прощальном письме, которое читают уже победившие «оно» герои фильма.

¹⁷ Степанов, М.А. Предисловие к русскому изданию. // Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции тело. / Томас Эльзесер, Мальте Хагенер; перевод с английского [Сергей Афонин и др.]. – СПб.: Сеанс, 2016. – С. 14.



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| Воображение извергнутого медиа: становление материальности образа |

Зыбкость и неустойчивость памяти, как центральный элемент второй части, поднимает мотив воспоминания и припоминания в контексте метаморфоз телесности, смены обличья Пеннивайза. Воспоминания и галлюциноз воображения места. Сюжетная линия памяти, проходящая через всю вторую часть фильма, подкрепляется флешбеками, отбрасывающими зрителя на 27 лет назад к первой части и сплетающими первую и вторую часть в единую историю, демонстрирует тем самым работу памяти и забвения. Обращают на себя внимание плакаты пропавших детей, которые отрешенно клеят на стены зданий и столбы, причем одни поверх других, что говорит о скорости забвения и безразличии. Воображение – основа памяти и связано с материальностью вещей.

Память здесь показана как то, что детерминирует субъекта, позволяет ему иметь идентичность и историю. В одной из сцен во второй части «Оно» Билл, один из центральных персонажей фильма, пытается ехать на своем старом велосипеде, расшатанном, неустойчивом, он пытается овладеть им и достигнуть динамического равновесия. Через какое-то количество кадров это ему удастся. Герои фильма восстанавливают память, упорядочивают воспоминания с целью установить потерянное равновесие, которое по логике фильма возможно через победу над хаосом, анархией – символом которой является клоун. Циклическое пробуждение и голод монстра приводят в неравновесное состояние жизнь городка и только коллективная память, общая идентичность позволяют героям чувствовать себя теми, кем они хотят быть и привести в динамическое равновесие жизнь в Дерри. В этом есть infernalность атмосферы фильма, тревожное беспокойство, но не тем, что показывают, а беспокойство зрителя – бес-

покойство за мир по ту сторону экрана, за мир в котором мы обитаем.

Эпизод с ритуалом уничтожения «оно» посредством индейских артефактов раскрывает нам, с одной стороны, очевидную линию социально-политической ангажированности – колониальное угнетение, показанное через: правонарушения при добыче информации (чернокожий Майк украл ценный старинный артефакт у индейцев), манипуляции с памятью и сокрытие информации (Майк скрыл изображение провала индейского ритуала для того, чтобы его друзья осмелились на открытую битву с «оно») и т.п. С другой стороны, артефакты, хранящие память, передающие её – это то, что противостоит хаосу, то, что возвращает утраченную целостность. Но в обряде они должны физически уничтожить все ценные личные артефакты (из первой части фильма), хранилища памяти, при этом произнося заклинание «обратим свет во тьму». «Я пожиратель миров» – вторит им монстр, теряющий свою мощь.

К этой сцене следует присмотреться внимательно. Спуск в логово «оно» стоит рассмотреть через идею «глубокого времени» Зигфрида Цилински, позаимствованную из геологии и палеонтологии и ставшую медиаархеологической практикой. Погрузиться в материальность объекта, его истории, существования и репрезентации и обнаруживать там непредсказуемое и неожиданное, новое в старых напластованиях фактов и воззрений, и таким образом предложить новые перспективы и способы их актуального прочтения. Речь идет о качественном измерении, о плотности различий и их расположения. Данная сцена происходит в логове «оно» в глубине древнего колодца, где пространство наполнено биоморфными образованиями, имеет форму конуса, то есть с кругом в основании и предполагаемым куполом наверху,



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| Воображение извергнутого медиа: становление материальности образа |

что вполне отсылает к арене цирка. Здесь открывается самая интересная составляющая клоуна – «оно» не имеет антропоморфной формы, это абстрактные шарообразные светящиеся сущности, когда-то упавшие на Землю. «Оно» принимает ту форму, которая вызывает страх местных жителей, воплощает страх и в этом его трюк, или фокус – мастерство иллюзии. Образы индейских легенд об «оно» лишены каких-либо ассоциаций с клоуном и цирком. Действительно, в ходе фильма демонстрируются старые фотографии и газетные развороты, из которых следует, что в городке в начале века останавливался цирк Пеннивайза, миром которого и завладело «оно». Видения индейцев, где монстр в виде монструозных тотемных животных племени, также сообщает нам способ освоения воображения жертв, мимикрируя под притягательное происходит пожирание мира другого.

Заклинание направлено против истинной формы – светящегося первотела, звезды (метеорита?), упавшей миллионы лет назад в этом месте на Землю. Казалось бы, подчинившийся экзорцистскому обряду антагонист очутился в индейском артефакте, напоминающем короб, но крышку не закрыть, поскольку красный воздушный шарик из него начинает раздуваться и взрывается. Клоун приобретает монструозные формы гигантского насекомого и преследует героев. Аллюзия воздушного шарика на информационный пузырь и сетевое взаимодействие более чем очевидна, особенно когда далее сами герои предполагают, что раз монстр питается мнениями и страхами, значит его можно победить, сформировав нужное им мнение о нем самом. Следующая сцена буллинга, травли монстра, в результате которого он уменьшается до кукольных размеров, не оставляет сомнений в предложенной авторами интерпретации фигуры монстра как фигуры пропаганды, информаци-

онного взаимодействия в современных медиакоммуникациях. Герой убивает монстра, извлекая его сердце и давя его в руке. Вся сцена выглядит как пропагандистское клише – поверженный словом враг, вырванное и пронзенное сердце. Далее легко выстраивается смысловая цепочка, посыл фильма: управляй воспоминаниями (манипулируй памятью), не привязывайся к вещам, местам, людям. На этом авторы заканчивают. Однако присмотримся к воплощению данных сцен. Трансформация клоуна в монструозное насекомое, его разложение в биоморфные фрагменты и капли, противоестественное поднятие их вверх, в то время как битва находится глубоко под землей. Наконец, свет, который освещает всю эту сцену цирка не позволяет нам согласиться с этой простой интерпретацией. Сама материальность аффицирует нас и приобретает отчетливую способность к действию. Это процесс становления постчеловеческого воображения. Отдельные медиа больше не существуют, они не существенны, медиа более не вычленимы как некая сила, поскольку этой силой становится сама медиализованная реальность.

Подводя итог, следует сказать о постчеловеческом воображении, которое представляет собой текучее освоение мира нечеловеческой размерности. Оно позволяет создавать и поддерживать общую картину человеческого и нечеловеческого в их напряжённом сосуществовании, выявляя неочевидные взаимодействия и взаимовлияния. Переосмысление фигуры клоуна в медиакультуре от комической к злобной и монструозной, наряду с банальной политически ангажированной интерпретацией, subtilно представляет собой вторжение технологий в человеческое воображение, расшатывание его принятых границ, которые основаны на телесности. Таким образом, балансировка, следую-



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| Воображение извергнутых медиа: становление материальности образа |

щая за расшатыванием, не является возвращением к тому же самому – некому объективируемому человеческому телу, носителю мозга, психики и воображения, а открывает сложную и сложенную телесность обживаемой среды существования современной культуры, доминирующим феноменом которой является материальное воображение.

Список литературы

Степанов М.А. Кино как опыт извергнутых медиа // Международный журнал исследований культуры. – №1 (22) – 2016. – С. 156–165.

Цилински, З. Археология медиа / Зигфрид Цилински; [Перевод с немецкого Бориса Скуратова] – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 388 с.

Буренина-Петрова, О.Д. Цирк в пространстве культуры / Ольга Дмитриевна Буренина-Петрова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 432 с.: ил.

Агамбен, Дж. Пульчинелла, или Развлечения для детей / Джорджо Агамбен [пер. с ит. Марии Лепиловой]. – М.: Носорог, 2021. – 144 с.

Цилински, З. Набрасывать и выявлять. Аспекты генеалогии проекции. / Зигфрид Цилински; [Перевод с немецкого Михаила Степанова]. – СПб.: Эйдос, 2013. – 64 с., илл.

Грау, О. Фантасмагорическое визуальное колдовство 18-ого столетия и его жизнь в медиа искусстве. / Оливер Грау; [Перевод с немецкого Михаила Степанова] // Международный журнал исследований культуры. – 2012. №1 (6). – С. 101–110.

Флюссер, В. О проецировании. / Вилем Флюссер; [Перевод с немецкого Михаила Степанова]. // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. – 2009. – № 3/4. (9/10). – С. 65–76.

Степанов, М.А. Предисловие к русскому изданию. // Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции тело. / Томас Эльзесер, Мальте Хагенер; перевод с английского [Сергей Афонин и др.]. – СПб.: Сеанс, 2016. – С. 6–15.



Mikhail A. STEPANOV

| **The Imagination of the Erupted Media: The Becoming of the Materiality of the Image** |

Mikhail A. STEPANOV

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design
18, Bolshaya Morskaya st., Saint Petersburg, 191186 Russian Federation
Head of the Department of Advertising and Public Relations at the Institute of Business Communications
D. S. Likhachev Russian Institute of Cultural and Natural Heritage, Russia
2, Cosmonauts st., Moscow, 129301 Russian Federation
Senior Researcher of the Center for Fundamental Research of Culture
PhD (Philosophy), Associate Professor
ORCID: 0000-0002-8793-5874
E-mail: michail.stepanov@gmail.com

THE IMAGINATION OF THE ERUPTED MEDIA: THE BECOMING OF THE MATERIALITY OF THE IMAGE

The article proposes to consider the transformation of media culture through attractive figures of popular culture, whose appearance on the screen captures the imagination and changes the imaginary of media culture. The purpose of the article is to consider the cinematic figure of the clown, whose popularity has gone beyond genre cinema and has found wide distribution in modern culture, from the standpoint of media archeology as a research method presented in the works of Siegfried Zielinski. The archaeology of media can be represented, on the one hand, as a purely practical positivist activity for the search and reconstruction of technical devices – "media", on the other hand, as a sublime analysis of the logic and sensuality of culture through the prism of these devices. Both of these views represent the essential binocular optics of media archaeology. A media-archaeological analysis of the figure of the evil clown, embodied in a number of popular films, makes it

possible to identify problematic points of cultural development of the sensuality of the new media era, where the imagination is most influenced by new technologies for mediating memory, communication and artistic creation.

The research is aimed at finding a theoretical framework that would allow describing and analyzing the phenomena of imagination in their materiality. Imagination and the imaginary balance on cultural boundaries, seeping between the physical and the technological, which necessarily requires a rethink of materiality itself and the agency.

Key words: imagination, imaginary, erupted media, evil clown, comic, memory, materiality, communication, media culture, media archeology.

References

Stepanov, M.A. (2016) *Kino kak opyt izvergnutykh media [Cinema as an experience of erupted media]* // International Journal of Cultural Research, 1 (22), 156–165. (In Russian).

Zielinski, S. (2019) *Archeology of Media*. Moscow: Ad Marginem. 388 p. (In Russian).

Burenina-Petrova, O.D. (2014) *Circus in the cultural space* Moscow: New Literary Review, 432 p. (In Russian).

Agamben, G. (2021) *Pulcinella, or Entertainment for Children*. Moscow: Nosorog, 144 p. (In Russian).

Zielinski, S. (2013) *Outline and identify. Aspects of the genealogy of projection*. St. Petersburg: Eidos. 64 p. (In Russian).

Grau, O. (2012) *Phantasmagoric Visual Magic of the 18th Century and Its Afterlife in Media Art*. // International Journal of Cultural Studies, 1(6), 101–110. (In Russian).

Flusser, V. (2009) *On projection*. // Hora. Journal of Modern Foreign Philosophy and Philosophical Comparative Studies, 3/4. (9/10), 65–76. (In Russian).

Stepanov, M.A. (2016) *Preface to the Russian edition* (6–15). // Elsesser T., Hagen M. Theory of cinema. The eye, the emotions, the body. Spb. Seans. (In Russian).



Международный журнал исследований культуры № 4 (57) 2024
Научное рецензируемое электронное издание

International Journal of Cultural Research # 4 (57) 2024
Peer-reviewed scientific e-journal



ISSN 2079–1100

www.culturalresearch.ru

Журнал входит в перечень
рецензируемых научных изданий



WEB OF SCIENCE
RSCI



ВЫСШАЯ
АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
Министерства образования и науки Российской Федерации



CYBERLENINKA
Научная электронная
библиотека

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ
Science Index



ULRICHSWEB™
GLOBAL SERIALS DIRECTORY

Интелпрос
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ РОССИЯ

ТЕМА НОМЕРА:

ITALIAN STUDIES: АРХИТЕКТОНИКА И АРХИТЕКТУРА

Приглашенный редактор выпуска: *Жанна Викторовна НИКОЛАЕВА*

Ответственный редактор: *Алина Владимировна ВЕНКОВА*

The MAIN TOPIC of the ISSUE:

ITALIAN STUDIES: ARCHITECTONICS AND ARCHITECTURE

Guest Editor: *Zhanna V. NIKOLLAEVA*

Managing Editor: *Alina V. VENKOVA*

Обложка: 2024.

Cover Picture: 2024.

31.12.2024

Дизайн и оригинал макет
Издательство «ЭЙДОС»

Design & layout
Publishing House EIDOS



www.eidos-books.ru