

ТЕОДОР В. АДОРНО О ВОЗМОЖНОСТИ СУЩЕСТВОВАНИЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

THEODOR W. ADORNO ON THE POSSIBILITY OF THE EXISTENCE OF FUNCTIONAL ARCHITECTURE

А. В. ЛАГОЙКО

A. LAGOYKO

Белорусский государственный университет

Минск, Республика Беларусь

Belarusian State University

Minsk, Republic of Belarus

e-mail: anastasiyalagoyko@gmail.com

Статья посвящена размышлениям Теодора В. Адорно на тему функционализма в архитектуре. Опираясь на собственную эстетическую теорию, Адорно указывает на проблемы, которые возникли в современной ему архитектуре и предлагает свои варианты решения данных проблем.

Ключевые слова: новая объективность; функционализм; орнамент; целенаправленность и бесцельность; художественная наивность; эстетика; верность материалу.

The article is devoted to Theodor W. Adorno's reflection on the theme of functionalism in architecture. Based on his own aesthetic theory, Adorno points out the problems that arose in architecture of that period, and offers his own options for solving these problems.

Keywords: new objectivity; functionalism; ornament; purposive and purpose-free; artistic naivete; aesthetic; fidelity to the material.

ВВЕДЕНИЕ

Прошло практически шестьдесят лет с того дня, как Теодор В. Адорно по приглашению Адольфа Арндта, который был председателем Немецкого Веркбунда (*Deutscher Werkbund, DWB*), выступил 23 октября в помещении Академии искусств (*Akademie der Künste, Hanseatenweg 10*) со своим, без сомнений, пророческим докладом о современной ему архитектуре на конференции «К проблеме функционализма сегодня», которая проходила 22–24.10.1965 в Берлине. Аудиозапись его выступления хранится в «Медиатеке» Австрийского архива аудио- и видеозаписей современной культурной и политической истории [1]. По материалам это-

го доклада им впоследствии была написана статья, опубликованная под названием «Функционализм сегодня» в четвертом номере журнала *Neue Rundschau*. В настоящее время статья опубликована в двадцатитомном собрании сочинений Адорно [2, с. 375–395]. Статья была переведена на английский [3]. Выступлению Адорно был посвящён юбилейный симпозиум «Теодор В. Адорно и актуальность функционализма», которую организовал немецкий Веркбунд 5 февраля 2016 года в честь выступления Адорно [4].

В своей статье Адорно вступает в воображаемую полемику с Адольфом Лоосом – речь идёт о работе Лооса «Орнамент и преступление» – идеи которого, как считает Адорно, полны противоречий и страдают от слишком простых антитезисов. В основополагающей и многослойной статье Адорно можно выделить, по меньшей мере, три пары диалектических апорий. Это противопоставления (1) эстетических концепций Канта и Лооса, (2) материального начала и эстетической формы, (3) практической полезности и эстетической бесполезности произведения искусства.

Различие между Кантом и Лоосом

В своих рассуждениях Адорно противопоставляет неисторичные рассуждения Канта исторически мыслящему Лоосу. Адорно отмечает, Кант мыслит внеисторично и абстрактно. В своей работе «Критика способности суждения» [5, с. 201–245] он выделил основные моменты прекрасного основываясь на четырёх категориях суждения: (1) по качеству: прекрасным будет являться то, что принесет удовольствие, которое будет свободно от какой-либо заинтересованности чувств и разума; (2) по количеству: прекрасным будет являться то, что способно нравиться всем без какого-либо рационального осмысления; (3) по отношению: прекрасным будет являться то, что целесообразно без цели (целесообразность в предмете не обязана нести в себе образ какой-либо конкретной цели; согласованность предмета с его функцией не есть эстетическая целесообразность, а есть согласованность данного предмета и наших идей, представлений, иначе, познавательные способности согласуют окружающий нас мир природы); (4) по модальности: прекрасным будет являться то, что сможет быть признано как предмет требуемого любования (прекрасное не несёт в себе необходимость в понимании, только необходимость в любовании).

Исходя из этого, для Канта прекрасным являлось то, что могло нравиться всем, не неся при этом в себе никакой пользы. Наслаждение, ко-

торое приносит нам прекрасное, возбуждается не нуждой обладать этим прекрасным в качестве собственника такое поведение позже выльется в фетишизм в искусстве), а чувствами, которые мы испытываем при созерцании прекрасного. Данная невинность эстетического удовольствия дает право на утверждение, что удовольствие, получаемое таким образом, не субъективно, а принадлежит каждому в равной степени. Это и есть то, что называется *всеобщностью эстетического суждения*. То, что доставляет удовольствие, будучи безличным, приятно индивиду не потому что связано с его субъективными переживаниями, а потому что он является представителем человеческого вида (или потому что оно отвечает человеческим стандартам прекрасного). Мы не можем обосновать для остальных, почему тот или иной объект является прекрасным, но, в силу эстетического суждения, мы ждем того, что все будут восхищаться этим объектом наравне с нами.

Вышеописанные особенности способности суждения дают нам формулу «целесообразность без цели», идея которой заключается в наличии оценки о предметах, благодаря которым мы испытываем эстетическое удовольствие, как о чём-то сотворённом в угоду нашим желаниям и потребностям, хотя нет ни одного логического основания, чтобы предположить наличие трансцендентного начала, что намеренно сотворило предмет для конкретной цели. Подводя итог, можно заключить, что, по Канту, красота абсолютна, а предмет, который несёт в себе прекрасное не может быть приспособлен для конкретной цели.

Что касается орнамента, то для Канта, орнамент, так же, как и музыка, был высшей формой искусства. Более того, само искусство для Канта являлось ничем иным как орнаментом. Однако, Кант не принимает во внимание историческую динамику, а именно тот факт, что то, что могло являться функциональным вчера, завтра может занять диаметрально противоположную позицию.

Перед тем как перейти к антиподу Канта, – Лоосу, необходимо отметить, что анти-декоративное движение, представителем которого был Лоос, несло в себе идею бесцельного искусства. Какие бы обходные попытки не предпринимались, этого было не избежать, поскольку эта идея заложена в природе произведений искусств. Даже после того, как критическая традиция сняла с себя ответственность канонов правильного и неправильного в искусстве, ничего не изменилось, эта ответственность всего лишь легла на отдельно каждое произведение. В отличие от Канта, Лоос определенно понимал историческую динамику орнамента, кото-

рая заключалась в том, что, если сейчас определенные элементы в языке материальной области оказываются необходимыми, то через некоторое время эти элементы могут стать избыточными и даже до ужасного декоративными, с того момента как не смогут легитимизироваться в данном языке тем, что обычно называется стилем. Адорно указывает, что, критикуя декоративность, критикуется то, что исчерпало своё функциональное и символическое значение и осталось не более чем «разлагающимся, органическим, ядовитым пережитком». А этому сопротивляется всё новое искусство. Музыка и архитектура всё тщательнее стараются стереть всю декоративность, сосредоточившись лишь на выражении и построении. Понимание того, что осуждения орнамента Лоосом не являлись расплывчатыми аналогиями в интеллектуальной истории, требует исправления тезиса Лооса на: «вопрос о функционализме не совпадает с вопросом о практической функции. Бесцельное и целесообразное не образуют радикальной оппозиции, которую он предполагал» [2, с. 375–395].

Отмечу, что для Лооса архитектура не была связана с художественным проявлением. Всякое внедрение художественного в практические вещи было для него столь же отвратительно, как и ориентация бесцельного искусства на практику, поскольку она сделала бы искусство зависимым от «всемогущества наживы». Против этого выступали художественные движения того времени. Лоос же продолжал проповедовать возврат к честному ремеслу, которое должно было отдать себя на служение техническим инновациям, избегая искусства.

С самых первых дней функционализма Лоос отделял целесообразное и эстетически автономное. Адорно не принимает этого, потому что считает, что бесцельное и целесообразное в любом продукте не могут быть отделены друг от друга, поскольку целесообразное без цели будет ничем иным, как сублимацией целей. Ни одна вещь не может существовать как эстетический объект само по себе и только в области напряжения данной сублимации ей найдется место. Исходя из этого, существование чистой целесообразности, противопоставляемой бесцельной эстетике, ставится под вопрос, поскольку такие идеи как формальная прозрачность и понятность, являющиеся результатом художественного опыта, питают даже чистейшие функциональные формы. В итоге, декоративность становится поддерживающим изобретением, или же самоцелью.

Если бы ненависть Лооса к орнаменту была логичной, то распространилась бы на все искусство поскольку, даже если искусство стремиться к автономии, это вовсе не значит, что оно стремится избавиться

от декоративности, поскольку, обращаясь к критериям практического, само искусство является декоративностью. Идея Лооса отказаться от украшения и стиля сама рискует стать стилем.

Страсть к орнаменту для Лооса была ребячеством. Он, к тому же, приравнивал орнамент к эротическим символам, использование которых, по его словам, свойственно лишь преступникам или дегенератам. Как утверждал Лоос, культура страны измеряется в количестве граффити на стенах уборных.

Выражение, которое видит Лоос в орнаменте, по-прежнему связано с принципом удовольствия – принцип поведения, при котором психологический импульс определяется стремлением к незамедлительному удовлетворению влечения и потребностей – как траур и оплакивание, что отрицает их выражение. Если мы намеренно начнем выносить элемент выражения лишь к одному искусству, то мы допустим серьёзную ошибку. Элемент выражения нельзя просто так взять и отделить от предметов пользования. Как замечает Адорно, «Едва ли существует практическая форма, которая, наряду с её пригодностью для использования, не могла бы также быть символом; психоанализ также продемонстрировал этот принцип на основе бессознательных образов, среди которых дом занимает особое место, и, согласно Фрейду, символическая интенция быстро соединяется с техническими формами, такими как самолет, и, согласно современным американским исследованиям в области массовой психологии, часто с автомобилем» [2, с. 375–395]. Если бы Лоос не ощущал в орнаменте миметического импульса, противопоставляемого рациональной объективации, то его ненависть к орнаменту была бы совершенно непонятна. Через мимический импульс живое существо было способно соотнести себя с окружающими его объектами, задолго до того, как этот способ перешёл к художникам. Символ и орнамент в конечном итоге будут казаться излишними, но их истоки находятся в естественных формах. Люди приспособивались к ним посредством собственных артефактов. И образ, который выражен в данном импульсе, раньше был навязчиво-объективным. Данный аргумент объясняет нам небезызвестный факт: орнамент и художественные формы в целом не могут быть изобретены. И все же, Адорно констатирует, что это не решает вопрос о том, каким образом, если орнамент больше не был бы значимым элементом, искусство смогло бы быть возможным в любой форме и, если бы изобретение настоящих орнаментов искусством было больше невозможным.

МАТЕРИАЛ И ЭСТЕТИКА

Теснее чем объект художественной репрезентации, который отвечает лишь своим формальным законам, с принципом удовольствия будет связано использование или же потребление. Удовольствие, согласно буржуазной этике – трата энергии. Лоос был привязан к этому порядку, будучи одним из первых критиков культуры. Он критиковал данный порядок там, где он не следовал своим собственным принципам. Помимо того, что декоративность являлась растратой труда и здоровья рабочих, она была обвинена в бессмысленной трате материала и капитала. В этом рассуждении Адорно выявляет столкновение двух непримиримых мотивов: бережливости – ничего не должно пропадать зря, – мечта о технологическом мире, который освободил бы человека от труда; второй мотив находится за пределами функционального мира и заключается в позитивном влиянии аспектов индустриального общества вопреки буржуазным стандартам.

Утопические идеи о городах без орнамента завладели Лоосом. Он верил, что всё, что не принадлежит бессознательному труду людей, которые находятся в одной культурной сфере, является искусством. А искусство в свою очередь является плодом гения, которого направил Бог. Но прошли те времена, художник больше не выполняет божественной миссии. Мы сталкиваемся с противоречием. С одной стороны, великие достижения остаются великими до тех пор, пока их приписывают гениальности автора, не убедившись в цели, которая является источником гениальности, с другой, тщетная попытка внедрения воображения в качестве корректора извне для того, чтобы поправить то, что из него не исходит, служит ложному воскрешению того, что было подвержено критике и обуздывалось в архитектуре. Адорно приводит в пример унылую умеренную современность немецкого послевоенного стиля реконструкции.

Упомянутые выше противоречия раскрываются в двух взаимоисключающих понятиях: ремесло и воображение. Привнесение воображения в функциональный мир Лоосом категорически отвергалось для того, чтобы избавиться от причудливых форм прошлых веков и прийти к безупречному и чистому строительству. Передовые архитекторы предпочтут мастерство, а остальные и лишённые воображения предпочтут воображение, констатирует Адорно. Поскольку художник, который верит в интуитивное создание картин и в то, что его оригинальность пострадает из-за технического понимания и понимания материалов, очевидно никогда

не был подвержен дисциплине создания картин. Но также, нет нужды возвышать эксперта до меры всего т.к., его разочарованная современность, утверждая, что отодвинула всякие идеологии, легко прикрывается маской мелкобуржуазной рутины. «Каждый раз, когда ремесло становится сегодня нормой, нужно внимательно изучить его намерение. Понятие ремесла тесно связано с функцией» [2, с. 375–395].

Нельзя оставить без критического анализа представление о воображении, главной задачей которого является иннервировать нечто, которое скрыто в материале и форме с которыми художник работает и которое, посредством воображения, художник должен извлечь. Даже минимальный прогресс воображения позволяет ответить на бессловесный вопрос, который задают материалы и формы на немом языке вещей. Архитектура может спросить, как определенная цель может стать пространством и т. д. Поскольку все факторы взаимосвязаны, то, следовательно, архитектурное воображение – способность артикулировать пространство через цели, позволяя им стать пространством. Адорно сравнивает ощущение пространства с тем, что в музыке называется акустической областью. Цель в значительной степени берет на себя роль содержания, в отличие от формальных составляющих, которые архитектор создаёт из пространства. В целенаправленных искусствах напряжение между формой и содержанием, оно делает все художественное искусство возможным, передается через цель. Получается, что аскетизм новой объективности всё-таки содержит элемент истины: стремление к непосредственному субъективному выражению было бы неадекватно по отношению к архитектуре, поскольку если следовать за этим стремлением, то получится не архитектура, а съёмочные площадки.

Таким образом, для позитивного развития архитектуры необходимо, чтобы место субъективного выражения заняла функция для субъекта. Архитектура должна думать о людях лучше, чем они есть, а не деформировать людей под себя. Здесь можно упомянуть и о принципе разделения труда. Поскольку из-за верности к материалу специалист не всегда отдаёт отчёт в том, насколько его техническое понимание страдает от его собственной художественной ограниченности. Многие архитекторы реализовали лишь часть своих идей. Это нельзя объяснить невежеством строителей и администрации, но и недооценивать этот момент не стоит.

Совет, который даёт Адорно по этому вопросу, заключается в том, что архитектура, нуждается в эстетической рефлексии, как и всякое целесообразное искусство. Современная художественная практика всецело

зависит от эстетики. Поскольку соображения, которые выходят за рамки самых непосредственных задач, которые ставятся перед инженерами и архитекторами, носят эстетический характер. Отстранение от эстетической мысли приведет к появлению дилетантских вспомогательных гипотез. Думая об искусстве, эстетическому мышлению необходимо выйти за его пределы, а, следовательно, за пределы борьбы целесообразного и нецелесообразного, от которого страдает и производитель, и зритель. Касательно работы художника, независимо от того, направлена она на определенную цель или нет, то она не может более наивно идти по предписанному пути. Художнику необходимо отчитываться о своем месте в обществе и о социальных ограничениях, с которыми он сталкивается. Этот момент может стать решающим в проблемах градостроительства, в том числе и за пределами задач реконструкции, где возникают вопросы о существовании или не существовании коллективного социального субъекта.

Полезность и бесполезность в искусстве

Искусство, благодаря своей автономии, может предложить нам иное видение мира, этот освободительный потенциал искусства Адорно признал в своей эстетической теории. Искусство Адорно должно было отрицать всякое овеществленное сознание и не принимать царствующий порядок. Тем не менее лишь при участии реципиента искусство будет в состоянии дать отпор. Для этого Адорно проводил параллель между искусством и «культурным мусором», так он называет продукты индустрии, направленные на развлечение и создающие досуг зрителю.

Поскольку вопрос подчинения полезности – это вопрос о функционализме, то нет ничего удивительно в том, что то, что классифицируется как бесполезное, будет подвержено критике из-за своей эстетической недостаточности, а полезное будет продолжать укрепляться в своей вине перед пользователем за свой обман.

Главным фактором в вопросе полезности и бесполезности Адорно выделяет ложь вещей. Наивное общество не замечает того, как, будь то вещь или здание, обманывают его своим видом, который заставляет общество думать, что вещи существуют для них. Из-за этой лжи всякое понятие полезности смещается. Вещи начинают производиться не ради и для людей, теперь их главной целью стала максимальная прибыль, которую они могут заполучить от ослепленного потреблением общества. Вещей больше не волнует ваш комфорт, их не волнует нужны ли они

вам, оправдают ли они ваши ожидания от использования, это хитрые охотники, которые затаились и ждут удобного случая, чтобы напасть на ваш кошелек. Адорно сравнивает вид этих порабождённых и бесполезных вещей с чем-то эстетически невыносимым. Он видит, что с начала буржуазной эры, смысл существования любого автономного искусства сводится к тому, что бесполезное занимает место полезного, «... счастливое использование, контакт с вещами за пределами антитезы пользы и бесполезности» [2, с. 375–395]. Пока люди не восстанут против практичности, функционализм так и будет являться разновидностью фетишизма, поскольку он не в силах вырваться из рабства.

И все же, на случай, если аргументация Адорно вдруг покажется бесполезной, он предпочёл защититься тезисом, что понятия полезного и бесполезного нельзя воспринимать легкомысленно. Он настаивает на том, что данный вопрос требует рефлексии, но объективность обычно обвиняет её не самым объективным способом. Адорно считает, что, имея дело с идеей, которая нуждается в поспешной легитимизации и обосновании того, чем она хороша прямо сейчас, вопрошающие часто прерывают её именно в том моменте, когда она готова дать им ответ, который, возможно, однажды смог бы принести пользу и сделать практику лучше.

Выводы

Таким образом, во-первых, следует отметить, что работа художника, вне зависимости от того, направлена она на конкретную цель или нет, не может более наивно следовать предписанному пути. Всякий эксперт должен выйти за пределы своего ремесла, чтобы отдать ему должное. Главной задачей градостроительства должен стать коллективный социальный субъект. В том, что практические принципы градостроительства не совпадают с принципами рациональной концепции, которая свободна от социальной иррациональности, кроется причина, почему городское планирование рискует либо вырождаться в хаос, либо начать препятствовать архитектурным движениям индивидуумов.

Во-вторых, архитектура, как и любое целенаправленное искусство, нуждается в постоянной эстетической рефлексии. Поскольку такие вопросы как полезность и бесполезность в искусстве, разделение автономного и целесообразного искусства, воображения и орнамента, должны быть заново обсуждены, эстетика становится практической необходимостью. Те, кто склонен пренебрегать эстетикой, зачастую склонны обращаться к дилетантским идеям. Эстетическое мышление, в свою очередь,

размышляя об искусстве, должно выйти за его пределы, следовательно, и за пределы борьбы целесообразного и нецелесообразного.

В-третьих, функция для субъекта должна занять место субъективного выражения в архитектуре. Архитектура достигнет более высокого стандарта, если будет интенсивно взаимно опосредовать две крайности – формальную конструкцию и функцию.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Adorno Th. W. Funktionalismus heute* [Электронный ресурс]. Österreichische Mediathek, 9-00202_k02. Режим доступа: <https://www.mediathek.at/katalogsuche/suche/detail/?uid=01785F2A-1E2-0A857-00000BEC-01772EE2>. Дата доступа: 03.03.2022.
2. *Adorno Th. W. Funktionalismus heute // Gesammelte Schriften. Band 10. T. 1. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt/Main, 1977. S. 375–395.*
3. *Adorno Th. W. Functionalism Today // Oppositions. 1979. No 17. P. 31–41.*
4. *Adorno und die Aktualität des Funktionalismus* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.poieinkaiprattein.org/beyond-images/architecture/adorno-und-die-aktualitaet-des-funktionalismus/>. Дата доступа: 03.03.2022.
5. *Кант И.* Критика способности суждения. Собрание сочинений: в 6 т.; Т. 5. М. : Мысль, 1966.

ВЕЩЬ КАК ЗНАК ВО ВРЕМЕНА ДРЕВНОСТИ

THING AS A SIGN IN ANCIENT TIMES

Я. Ю. ЛЕНСУ

YA. LENSU

Белорусская государственная академия искусств

Минск, Республика Беларусь,

Belarusian State Academy of Arts

Minsk, Republic of Belarus

e-mail: lensu50@inbox.ru

Рассматривается знаковая роль объектов предметного мира во времена древности. Показывается, что в этот период развития человечества знаковость объектов предметного мира в основном имела магический, ритуальный, тотемический характер, иногда также несла информацию о социальном положении владельца предмета. При этом можно гово-