Теория и история культуры, искусства / Theory and History of Culture, Art

Научная статья
DOI: 10.12731/2576-9782-2026-10-3-347
УДК 111.85:72.01

Original article
EDN: ESJLIL

«Дух архитектуры» в концепции Джона Рёскина

В.Б. Краев
Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация

Аннотация

Обоснование. В философии архитектуры британского теоретика Джона Рёскина (1819-1900) можно выделить такое направление рефлексии как идея «духа архитектуры». В статье уделяется внимание роли Рёскина в формировании новых подходов в интерпретации архитектуры, соответствующей эстетики, в рамках которой продолжалось осмысление концептуальных оснований архитектурного пространства. Для обобщения взглядов Рёскина используются некоторые положения этики и эстетики, позволяющие рассматривать идею «духа архитектуры» как возможность соотношения символизации и эстетизации реальности. Глубокое понимание многослойности архитектуры, как установлено в статье, невозможно без обращения к «духу архитектуры», отражающему одновременно преломление добродетелей и поиска духовного универсума в архитектурном пространстве. Для этого Рёскин использует образы семи светочей. Обращение к ним как к онтологическим основаниям концептуализации «духа архитектуры» способствует построению онтологии архитектуры Рёскина, которая в сочетании с теорией архитектуры и теорией искусства позволяла рассматривать ценностно-смысловую природу развития архитектуры. Такой исследовательский ракурс не только выводит идею Рёскина на междисциплинарный уровень, но позволяет вести речь о формировании и развитии своеобразного языка архитектуры, а также появлении новых символических интерпретаций архитектурного пространства, в частности, отражающих поиск гармонии природного начала и природы человека.

Цель. В статье ставится цель выявить основные направления концептуализации идеи «духа архитектуры» в творчестве Джона Рёскина.

Методология. Ключевым методологическим подходом в исследовании является подход, сформированный в русле философии искусства (В.Ф. Шеллинг, И. Тэн, Т. Адорно).

Результаты. В статье предложена авторская трактовка идеи «духа архитектуры» Рёскина с учетом концептуализации «духа архитектуры» самим Рёскином.

Новым результатом при этом является выход на уровень онтологии архитектуры, позволяющий представить «дух архитектуры» как универсум человеческого бытия, транслируемый в архитектурном пространстве. Для получения данного результата были использованы важнейшие приемы философии архитектуры в концептуализации Рёскина – символизация и эстетизация реальности. Оба этих приема соединяют воедино строгие архитектурно-конструктивные решения в архитектуре и ее «одушевление» в представлениях человека. Таким образом, статья позволяет представить концепцию Джона Рёскина как самобытный подход, нивелирующий устоявшиеся стереотипы в восприятии и трактовках архитектурного пространства.

Область применения результатов. Полученные результаты могут быть использованы в развитии новых онтологий в современной философии искусства и философии архитектуры.

Ключевые слова: Джон Рёскин; готичность; архитектура; «дух архитектуры»; эстетика; символизация реальности; эстетизация реальности

Для цитирования. Краев, В. Б. (2026). «Дух архитектуры» в концепции Джона Рёскина. *Russian Studies in Culture and Society / Российские исследования. Культура и общество*, *10*(3), 172-198. https://doi.org/10.12731/2576-9782-2026-10-3-347

“The spirit of architecture” in John Ruskin’s concept

V.B. Kraev
Altai State University, Barnaul, Russian Federation

Abstract

Background. In the philosophy of architecture by the British theorist John Ruskin (1819-1900), one can identify a specific direction of reflection – the idea of the “spirit of architecture.” The article focuses on Ruskin’s role in shaping new approaches to interpreting architecture, which were consistent with the aesthetics that continued to explore the conceptual foundations of architectural space. To summarize Ruskin’s views, certain provisions of ethics and aesthetics are used, which make it possible to view the idea of the “spirit of architecture” as a possibility of correlating the symbolization and aestheticization of reality. A deep understanding of the multi-layered nature of architecture, as established in the article, is impossible without referring to the “spirit of architecture,” which simultaneously reflects the refraction of virtues and the search for a spiritual universe within architectural space. To this end, Ruskin uses the images of the seven luminaries. Referring to them as ontological foundations for conceptualizing the “spirit of architecture” contributes to the construction of Ruskin’s ontology of architecture, which, combined with the theory of architecture and the theory of art, made it possible to examine the value-semantic nature of the development of architecture. This research perspective

not only elevates Ruskin's idea to an interdisciplinary level but also makes it possible to discuss the formation and development of a unique architectural language, as well as the emergence of new symbolic interpretations of architectural space – in particular, those reflecting the search for harmony between the natural world and human nature.

Purpose. The article aims to identify the main directions in the conceptualization of the idea of the "spirit of architecture" in the work of John Ruskin.

Methodology. The key methodological approach in the study is the approach developed within the framework of the philosophy of art (W.F. Schelling, I. Taine, T. Adorno).

Results. The article offers an author's interpretation of Ruskin's idea of the "spirit of architecture," taking into account Ruskin's own conceptualization of the "spirit of architecture." The new result is the emergence of a new level – the ontology of architecture – which makes it possible to present the "spirit of architecture" as a universe of human existence, transmitted in architectural space. To achieve this result, the most important techniques of the philosophy of architecture in Ruskin's conceptualization were used – the symbolization and aestheticization of reality. Both of these techniques combine strict architectural and structural solutions in architecture with its "animation" in people's perceptions. Thus, the article allows us to present John Ruskin's concept as a distinctive approach that challenges established stereotypes in the perception and interpretation of architectural space.

Practical implications. The obtained results can be used in the development of new ontologies in modern philosophy of art and philosophy of architecture.

Keywords: John Ruskin; Gothicism; architecture; "the spirit of architecture"; aesthetics; symbolization of reality; aestheticization of reality

For citation. Kraev, V. B. (2026). "The spirit of architecture" in John Ruskin's concept. *Russian Studies in Culture and Society*, *10*(3), 172-198. https://doi.org/10.12731/2576-9782-2026-10-3-347

Введение

Джон Рёскин (1819-1900) известен своими глубокими размышлениями об искусстве и, как известно, особое внимание уделял архитектуре. В свое время античный классик Витрувий в своих «Десяти книгах об архитектуре» ставил на одну ступень архитектуру и философию, полагая, что они позволяют раскрыть природу вещей: первая – посредством структурирования пространства как в случае с архитектором, решающим вопрос о напоре воды и изменении русла при возведении здания, вторая – как взгляд свысока на пространство, отражающее соотношение бытия и небытия [2, с. 22]. Спустя много лет Рёскин выпустит свой самый известный трактат «Семь светочей

архитектуры», в котором не только смысловыми перекличками с Витрувием, но и с онтологией, представит свою концепцию «духа архитектуры». Такой подход серьезно изменял расстановку сил в кругах теоретиков искусства, равно как и самих архитекторов: если до Рёскина модерн оценивался с точки зрения поиска новых форм, красок и стилевых решений в архитектуре [25, p. 78], то Рёскин предложил обратить внимание на «внутренний мир» архитектуры, ее душу. Его ракурс некоторым образом совпадал с положениями эстетики Возрождения и, пожалуй, одним из основных для нее, получившим название принципа готической эстетики, как об этом писал А.Ф. Лосев: «Готическая эстетика – теория аффективного взлета личности с превращением уравновешенного и устойчиво организованного камня в невесомую духовность умозрительных вертикалей (в первоисточнике выделено жирным шрифтом. – *В.К.*)» [3, с. 518]. Рёскин вёл свой поиск оснований «невесомой духовности», но уже в границах романтической эстетики. Конечно, вряд ли архитектурную готику, на которой было сосредоточено внимание Рёскина, можно отнести к стилю, отражающему «невесомую духовность», вместе с тем британскому мыслителю все же удалось, как мне представляется, поколебать некоторые стереотипные взгляды относительно данного явления. Он по большей части рассуждал скорее всего о готичности как соотношении «устойчиво организованного камня» и «духа архитектуры». Это бесспорно усложняло задачу Рёскина – ему приходилось своеобразно балансировать на границах философии и религиоведения (например, средневековой схоластики), но в то же время не уходить за пределы архитектуры, которая по своей сути требует четкости и тяжеловесности форм, а к «невесомой духовности умозрительных вертикалей» только стремится.

Понятие готичности Рёскин не рассматривал как ключевое в своих работах, оно появляется не так часто на страницах многочисленных произведений; однажды слово готичность (Gothicness) у него встречается в «Двух путях», когда он описывает, как средневековый архитектор, увидев составленный его коллегой план предстоящего возведения средневекового храма в одной из отдаленных

провинций Италии, восклицает: «Это разве готика? Вовсе нет, здесь скорее готичность как дух архитектуры!» (Is this Gothic? Not at all, it's more Gothicness here, like the spirit of architecture!) (транс. с итал. на англ. – *В.К.*) [21, p. 91]. Еще один пример можно обнаружить в «Камнях Венеции»: здесь «готичность» понимается как оценка целостности готики [6, с. 144]. Я могу предположить, что в русскоязычных переводах книг Рёскина, возможно, смысловое неразличение Gothic и Gothicness могло встречаться, однако не стану делать это предметом рефлексии в настоящей статье. Между тем рассуждения Рёскина о готике в архитектуре все же выходят за рамки стилевой характеристики – сам он редко идентифицирует готику как стиль, скорее это происходит тогда, когда Рёскину приходится пояснять различия в структуре пространства, «занятого конкретным зданием», и преломлением в нем духа. В любом случае представляется, что готичность – это нечто большее, чем стиль в архитектуре. Я не стану философствовать на этот счет, хотя, казалось бы, рассматриваемая тема к этому вполне располагает; точкой отсчета соответствующих рассуждений может стать, например, статья Е.А. Попова [4]. Думаем, что здесь важна иная цель – показать, каким образом в концепции Джона Рёскина «дух архитектуры» приобретает черты самобытной эстетики, оказавшей влияние на восприятие формы и содержания произведений архитектурного искусства. При этом отражение «духа архитектуры» может восприниматься как основополагающий принцип эстетики Рёскина.

Для анализа мы вслед за самим британским автором обратимся к произведениям архитектуры, таким, например, как Собор в Бове (XIII в.), Церковь Сент Уэн в Руане (XIV-XVI вв.), Собор Санта Мария дель Фьоре во Флоренции (XII-XIV вв.), Мужской монастырь в Кане (1064-1077 гг.) и другим, к которым неоднократно в своих работах апеллировал Рёскин [см.: 9, и др.]. При этом мы не станем здесь приводить изображения этих произведений искусства, поскольку они хорошо известны, а книги Рёскина содержат соответствующие иллюстрации. Их исследование будет осуществлено с применением интерпретативной методики Джона Бельчера, пред-

лагавшего рассматривать архитектурное пространство как символическое пространство, наполненное многослойностью смыслов, отражающее символизацию реальности; при этом автор данной методики использует понятие «смысловые зоны» (semantic zones), в которых «дух архитектуры» может соотносится с истиной, красотой, силой и т.д. [12, p. 112-114]. Здесь уместно вспомнить «светочи архитектуры» Рёскина – «Жертва, Истина, Сила, Красота, Жизнь, Память, Повиновение» [9]. И хотя у Бельчера прямой отсылки к Рёскину мы не находим в описании его методики, предложенный им исследовательский прием можно считать эвристически значимым для научного поиска. Примечательно, что Бельчер идентифицирует свою методику как онтологическую, отчасти обосновывая ее соответствующей философской традицией, например, герменевтической. Как нам представляется, в «переходе» на поле философского знания стоит придерживаться той точки зрения, что символизация реальности в архитектуре выражается прежде всего через символический язык, о чем Рёскин неоднократно говорил на страницах своих работ.

Центральным звеном нашего исследования является идея «духа архитектуры» Рёскина; на онтологическом уровне рефлексии «дух архитектуры» в концептуализации самого Рёскина предстает как *универсум* человеческого коллективного и индивидуального бытия, основанный на соотношении прочности архитектурного творения и духовного мира человека, если в нем преломляются добродетели (любовь, дружба, терпимость и др.), о чем Рёскин, в частности, пишет в «Этике пыли» и других своих трактатах. В нашей же авторской концептуализации «дух архитектуры» может быть рассмотрен как основание «новых онтологий» современной архитектуры, однако это должно стать целью другого исследования. Вместе с тем, используя приемы эстетизации и символизации реальности, мы можем раскрыть многослойность смыслов «духа архитектуры», например, через призму готичности, отражающей двоемирие как сочетание условного (мирского) и реального (божественного), и т.д. Таким образом, «дух архитектуры» Рёскина – это *универсум*. Понимание такого универсума возможно с точки зрения феноменологии (отчасти мы в статье будем

обращаться к такой позиции) или на уровне этической и эстетической рефлексии, что также находится в поле нашего исследовательского направления. Кроме того, стоит подчеркнуть, что «дух» по аналогии с Духом Гегеля как «центром» абсолюта, концептуализируется Рёскином как отражение истинной гармонии условного и реального начал в бытии – именно «дух» способен передать такую гармонию, никакой другой феномен или процесс вряд ли в полной мере будет соответствовать сложной онтологической задаче.

В начале статьи мы акцентируем внимание на границах смыслов языка архитектуры, имея в виду его соотношение с символизацией и эстетизацией реальности. Далее необходимо проанализировать ключевые положения эстетики, нашедшие применение в концептуализации «духа архитектуры» Рёскина. Наконец, в заключительной части статьи мы обратимся к «онтологизации» природного начала в построении Рёскина.

Новизна нашего исследования заключается в том, что мы рассматриваем концептуализацию «духа архитектуры» Рёскина в онтологическом ключе, при этом обосновываем точку зрения, согласно которой в работах британского теоретика просматриваются контуры феноменологии архитектуры, мы же в своей реконструкции акцент делаем именно на выделении *универсумности* в его подходе и даем трактовку «духа архитектуры» именно как универсума человеческого бытия в феноменологическом смысле. Таким образом, позиция Рёскина и наш исследовательский поиск соотносятся в пространстве онтологической рефлексии, которая практически не проявляется в современных отечественных и зарубежных работах.

Границы смыслов языка архитектуры

В вышедшем в свет в 1866 году трактате «Этика пыли», построенном по примеру античных платоновских диалогов, Рёскин, вероятно, был близок всего к пониманию готичности в архитектуре. Приведем диалог Мэри и Профессора, в образе которого угадывается сам Рёскин:

«*Мэри.* Как же вам не стыдно видеть такие сны после всего того, что вы нам рассказывали о готической архитектуре!

Профессор. Если бы вы поняли что-нибудь из того, что я говорил вам о ней, вы бы узнали, что ни одна архитектура не была так страшно искажена, не была так справедливо заброшена вследствие того, что довела свое безумие до крайности. При этом даже в дни своего процветания она подвергалась подобного рода катастрофам. Я слишком часто с грустью останавливался перед обломками сводов в Бове, чтобы это никак не повлияло на меня. Без сомнения, вы заметили также, что эти духи были из "блестящей" школы или, во всяком случае, из германской, сходной с ней по сумасбродству» [10, с. 120].

Не случайно Рёскин употребил в названии своего трактата слово пыль, оно будет встречаться и в некоторых его других работах, когда речь заходит об архитектуре. Так, например, он пишет: «Представьте себе, чем была бы теперь Европа, если б дивные статуи и храмы греков, широкие дороги и массивные стены римлян, если б благородная и трогательная архитектура Средних веков не были превращены в пыль человеческой злобой и яростью» [8, с. 65]. Образ пыли – это своего рода саван для архитектуры, но не от ее забвения в человеческой памяти, а от искажения смыслов, которое чаще всего происходило по поводу архитектуры. И поэтому готика, по выражению Рёскина, превращалась в «пыль эпох» (the dust of the ages) [21, p. 156], становилась ущербной или, наоборот, богатой [6, с. 296], в ней присутствовал «некоторый неизбежный обман» [9, с. 88] и т.д. Ее оценки со стороны британского мыслителя разнятся, он объясняет это «несовпадением формы и содержания». По этому поводу он, например, отмечает следующее: «Колонны и нервюры напоминают стволы и ветви дерева, что дало почву довольно нелепым рассуждениям и неизбежно внушает наблюдателю мысль о соответствующей внутренней структуре, то есть о непрерывности волокон, переходящих из корней в ветви, и об упругой силе, направленной вверх. То, что на самом деле своды с огромной силой давят на тонкие составные нервюры, стремясь обрушить или разорвать их и выдавить наружу, воспринимается с трудом…» [9, с. 88].

Но вернемся к диалогу Мэри и Профессора, приведенному выше. «Искажение» архитектуры с точки зрения Рёскина предопределено

двумя обстоятельствами: во-первых, множественностью ее трактовок в зависимости от того, какой школы и какого творческого подхода придерживается интерпретатор (например, умеет ли он разделять «ущербную» и «богатую» готику), но также и тем, что для готики характерно повышенное внимание к форме со стороны архитекторов и строителей, а содержание и смыслы, с этой формой (не)согласующиеся, не имеют для них первостепенного значения. При этом именно во втором случае, когда готика часто сводится к устремленным ввысь формам, происходит утрата внимания к тому, что происходит здесь, на земле, среди людей, «задирающих головы вверх, чтобы лицезреть эти готические шпили, упершиеся в облака» [24, p. 49]. Как раз в этой связи использование понятия готичности способно «переключить» смыслы с традиционного спора о форме и содержании в архитектуре на границы эстетики и связанной с ней символизацией реальности. Именно это понятие, как полагает Тимоти Чэндлер, дает «истинное ощущение взметнувшегося над обыденной юдолью духа архитектуры, перемещая внимание с углов, квадратов, фундаментов и шпилей на того, кто станет рядом с замком или храмом и задастся целью постичь их сущность» [14].

Между тем Александр Раппапорт в анализе «Семи светочей архитектуры» Рёскина верно подметил, что британский теоретик «предупреждает читателя, что данные принципы (светочи. – *В.К.*) характеризуют не конкретную историческую готику, а некую “готичность” (Gothicness), которую не нужно отождествлять с готикой. Ибо опять-таки готика – это прошлое, в то время как готичность – это, с точки зрения Рёскина, идеальное будущее архитектуры. Вот эти принципы: Грубость, Непостоянство, Гротескность, Натуральность…» [5, с. 14]. Обращение к готичности расширяет диапазон эстетической рефлексии архитектуры. Автор цитаты точно уловил необходимость поиска новых объяснительных моделей для понимания многослойного языка архитектуры и ее онтологии. По крайней мере Рёскин неоднократно подтверждал, что важно увидеть и самого человека «рядом с духом архитектуры» [21, p. 117], а кроме того, предположу: в его понимании готичность – это свидетельство тому, как архитектура становится

«живой и интенсивной в своем воодушевлении» [9, с. 252]. По сути, Рёскин развертывает язык архитектуры в его эстетическом смысле.

Итак, что же характерно для концепции «духа архитектуры» Рёскина? Прежде отметим вслед за Рёскином, что в языке архитектуры и ее онтологии всегда преобладал «сам дух предмета» [7, с. 225]. По мнению Катерины Велер, «Рёскин всё время балансировал на границах этики, эстетики, но в конечном счете ему важно было изменить саму суть онтологии архитектуры, преодолев ее стереотипные объяснительные модели, складывавшиеся веками» [23, p. 98]. Вероятно, исследователь имела в виду объяснительные модели для современной архитектуры, которые основывались, например, на т.н. «плоских онтологиях», когда язык архитектуры преломлялся в расподобленных формах, не понятных и не понятых до конца субъектом. Только Другому могла покориться смысловая канва «плоских онтологий» [19, p. 66-67]. Всё шло к тому, что Рёскин выработал свой собственный эстетический ракурс в оценках архитектуры, когда нужно было «переключиться» не с формы на содержание, а по сути, показать, как архитектурное пространство (пере)структурировалось, подчиняясь принципу символизации реальности. Этот прием позволял вести речь о «духе архитектуры».

Границы смыслов в архитектуре важны для понимания ее философии, но нужно при этом иметь в виду необходимость разграничения архитектуры и строительства. Самым явным принципом такой дифференциации можно считать следование утилитаристским потребностям человека: очевидно, что для строительства характерны иные, чем для архитектуры, задачи – именно утилитаристские (создание комфорта, вписанность в облик города или сельского поселения и др.). Архитектура же, являясь видом искусства, создает соответствующие образы, а также формирует эстетическое отношение – феноменологию переживания бытия посредством прекрасного как одного из начал бытия. С учетом этого замечания идея «духа архитектуры» Рёскина предстает как онтология архитектуры, а не строительства.

Таким образом, границы смыслов языка архитектуры в концепции Рёскина определяются эстетическим ракурсом в осмыслении

архитектурного пространства. Если в рецепции архитектуры Рёскин придерживается классических образцов, опираясь, например, на «камни Венеции», оценку пропорций стрельчатой арки, которые можно изменять до бесконечности [6, с. 151] и т.д., то готичность для него выступает как «онтология» архитектуры, опосредованная не конкретными средствами архитектурных решений, а ее «духом».

Эстетика Рёскина и «дух» архитектуры

Эстетическое описание «духа архитектуры» прослеживается во всех известных работах Рёскина, но, конечно, особенное место ему отведено в «Камнях Венеции» (1849). Здесь ее автор в разделе «Сущность готики» сформулировал основные принципы готичности или «духа архитектуры» прежде всего в их эстетической трактовке [6]. Центральные линии его эстетики базируются на трех основаниях – эстетической выразительности, символизации реальности и структурировании пространства в архитектурных произведениях. При этом, как мне представляется, Рёскин в осмыслении «духа архитектуры» как будто бы плавно перемещается от одного основания к другому, четко разделяя их, но начинает, правда, со структурирования пространства.

Структурирование пространства. Почему именно этой эстетической линии мыслитель уделяет первостепенное внимание? Вероятно, для него оно ценно с точки зрения сохранения смысловых границ готичности как онтологии архитектуры; по словам Рёскина: «…есть общее понимание, что Вестминстерское аббатство – это готическое здание, а собор Св. Павла – нет, что Страсбургский собор – это готика, а собор Св. Петра – нет, но при этом нет ясного представления, благодаря наличию или отсутствию каких элементов в каждом из этих зданий мы можем с уверенностью причислить их к готическим или другим» [6, с. 144]. Так или иначе, архитектурные сооружения распластываются им на элементы пространства, которые Рёскин называет «веяниями готического духа» и на примере одной из церквей во Франции показывает, к примеру, что «саркофаг опирается на своего рода трехлопастные арки; базы колонн по-прежнему имеют выступы; все надгробие перекрыто фронтоном, украшенным крокетами и

пинаклями» [6, с. 322]. Каждый из этих элементов структурирован по отношению к сторонам света, преломлению солнечных лучей, соотношению подземной и надземной частей, панорамы и горизонта и т.д. Это так называемые «смысловые зоны», которые могут быть соотнесены с отвлеченными свойствами бытия: стороны света с силой духа, игра солнечных лучей – с жизнью («живая готика») и другое. Важно и то, что Рёскин наделяет субъекта способностью постичь эту архитектурную реальность и выработать свою объяснительную модель для не искажающего ее восприятия. Таким образом, субъекту отводится свое положенное место в структурировании пространства, что кажется вполне резонным, поскольку «дух архитектуры» может быть «переживаем» реципиентом (субъектом). На этот счет, Рёскин, в частности, полагает следующее: «Сила любви к растительному миру строго пропорциональна мощи готического духа: в южной готике отдается предпочтение округлым листьям, в северной – заостренным» [6, с. 177]. Пропорции пространства и «дух архитектуры» в конечном итоге совпадают в одном значимом эстетическом принципе – эстетизации пространства. По мнению Л. Спайброка, «мы как будто наблюдаем расслоение пространства в архитектуре, но в то же время его консолидацию за счет не формы, а вчувствований и переживаний бытия, что напоминает вовсе не конструктивный, а исключительно эстетический прием» [22, p. 90]. Если рассматривать такой прием в соборах, например, Соборе в Бове, то можно увидеть, как каменные линии вбирают солнечный свет, передавая атмосферу вдумчивого (пере)осмысления исторического прошлого, отраженного в стенах собора. Примерно так же проявляется указанный эстетический прием в мужском монастыре в Кане: камни как будто раздвигают пространство – они увеличивают объем и в то же время передают силу и мощь, которые увлекают человека ввысь к Богу; ищущий этот путь находит его в камне. Столь примечательный прием вслед за Рёскином изучил Т. Чандлер, посчитав его основным для усиления «духа архитектуры» в части структурирования архитектурного пространства: «монастырь в Кане представляется как случай множественного расслоения пространства на элементы;

каждый слой есть онтологическое основание – путь к природе, к Богу, устремленный в космос и т.д. В камне важна консолидация, как и в самом человеке, переживающем бытие…» [14]. Любопытный анализ структурирования пространства приведен и самим Рёскином, описывающим как «замирает мир» в северном портале в Руане, профили которого видоизменяют восприятие пространства и создают множественность иллюзий и смыслов [9, с. 115].

Для Рёскина в структурировании пространства в ракурсе эстетики важно было придерживаться по крайней мере двух основных положений: (1) пространство видоизменяет восприятие человека, что оказывает влияние на его отношение к архитектуре: оно становится целостным, а не фрагментарным; целостность – это один из ключевых приемов эстетики Рёскина, а ее достижению способствует (пере)структурирование пространства архитектуры; (2) пространство «онтологизируется» – в нем эстетизация реальности отражает искания человеком прочных оснований бытия; «дух архитектуры» проявляется в том, как классические в общем-то способы структурирования пространства могут получить совершенное иную интерпретацию, которая между тем является следствием переживания бытия, восприятия целостности архитектурной реальности.

Символизация реальности. В философии архитектуры и эстетике Рёскина «дух архитектуры» невозможно осмыслить без акцента на символизации реальности. Мыслитель видит в орбите готичности сразу несколько ключевых символов, отождествленных с восприятием готики субъектом (зрителем). Так, например, Рескин пишет: «нас ожидает интереснейший поиск — поиск следов серого, мглистого, устремленного ввысь готического *духа* внутри нас; нам предстоит понять, почему он находит отклик в наших сердцах…» (курсив наш. – *В.К.*) [6, с. 144]. Главным символом готики является *дух*, в феноменологическом смысле отраженный в переживании бытия, но в эстетическом – как субъективный опыт постижения реальности, например, эстетических качеств. Рёскин к таковым относит «1) суровость, 2) изменчивость, 3) натурализм, 4) гротескность, 5) ригидность, 6) избыточность» [6, с. 145]. Если соотнести названные

эстетические качества с конкретными символами и при этом экстраполировать их на известные архитектурные произведения искусства, то следует учитывать, как это верно подметил Г.В. Аникин, что в «архитектуре внешние формы надо видеть в единстве с внутренними ценностями» [1, с. 21]. Тогда перед нами способен проявиться архитектурный *дух*. Возьмем, к примеру, такое эстетическое качество как гротескность. По мнению Люси Хартли, оно символизирует собой «наивысшую степень сомнений субъекта в чем-либо, а потому гротескность в архитектуре вызывает в нем одновременно и иронию, и страх – в смешении чувств человек способен оценивать реальность неоднозначно» [16, p. 89]. Если взять для иллюстрации гротескности Собор Торчелло, о котором пишет Рёскин [6, с. 161], мы можем убедиться в том, что изображение пожара на фресках Собора проявляется двояко: с одной стороны, огонь охватывает все вокруг и устрашает людей, но с другой стороны, автор фресок как будто бы намеренно уводит пострадавших в сторону и на их лицах можно заметить вовсе не ужас, а смех. В этом сюжете представлено соотношение слабости и силы человека, а готическая архитектура эти качества только абсолютизирует, возводит их в ранг эстетических и символизирующих единство внешних форм и «внутренних ценностей». К слову сказать, и другие эстетические качества соотносятся с символами, в которых преломляются сильные и слабые стороны в повседневной жизни человека. Метафорически Рёскин описывает это следующим образом: «Тут маленькие готические духи несколько раз перекувырнулись от радости и исподтишка поспешили показать друг другу язык» [10, с. 118], имея в виду, что готика может «скрывать» от зрителя свои эстетические качества, но все же по большей части она, напротив, их раскрывает.

Символизация реальности, как ее представляет Рёскин, способна проявить «дух архитектуры», по-видимому, даже объективировать его в том или ином виде. Только на первый взгляд может показаться, что британский теоретик придерживается сугубо иносказательной его интерпретации. При всем том, что, действительно, «дух архитектуры» предстает как отвлеченная характеристика архитектурной

реальности, в ней отражаются свойства, позволяющие ее идентифицировать. Прежде всего, для «духа архитектуры» характерно стремление к интенциональности, выходу за рамки строгой архитектурной формы и его уникального языка. Символами обновления становится путь к божественному, вселенскому, природному, истинной гармонии бытия, а не только «стрельчатые своды» и т.д. [6, с. 151]. Их новизна заключается, по Рёскину, в миллионах вариаций. При этом элементы архитектурного пространства могли символизировать гармонию душевного и телесного, мистического и рационального, витального и танатального, а «дух архитектуры» схватывал эти смыслы, не давал им прирасти дополнительными не свойственными архитектуре коннотациями, такими, например, как вещность (вещизм), модуляции/модальности и т.д. Объективируют «дух архитектуры» и ее эстетические качества, о которых речь шла выше; к этому следует добавить сопряженность символизации и эстетизации реальности. На этот счет некоторые авторы склонны полагать, что Рёскин, описывая «дух архтитектуры», сочетает в готичности, его выражающей, смыслы меняющихся эпох и пространств (*символизация*), но также и целостность, обновление и украшение архитектурных произведений (*эстетизация*) [11; 15].

Важно отметить, что для выделения самостоятельного феноменологического аспекта в нашей авторской концептуализации «духа архитектуры» обязательной становится отсылка к интенциональности. Она позволяет подтвердить правильность нашего исследовательского поиска в части идентификации «духа архитектуры» не просто как глубинного смысла самого архитектурного творения или искусства в целом, но как универсума человеческого бытия – язык архитектуры – это «феноменологический язык», позволяющий выйти за границы жесткой архитектурной формы и приблизиться к переживанию бытия, схватываемому в символах и образах архитектуры.

Эстетическая выразительность. С точки зрения Рёскина эстетическая выразительность есть эстетическая сила [6, с. 145]. В этом нет смысловой избыточности, напротив, Рёскину видится в такой трактовке достижимость главной цели – показать, насколько

человеку близка готика или все же он готов ее отвергнуть. Судя по всему, британский автор рассматривает разные способы для формирования эстетической выразительности, однако каждый раз предлагает сделать выбор и самому автору произведения искусства, и реципиенту (зрителю): к примеру, следует знать, какие конкретно качества готических зданий предпочтительны для того и или иного архитектора, и если, допустим, мастером будет сделан выбор в пользу суровости, то следует учесть, как это отразится на конструктивных решениях и на восприятии зрителя, и т.д. В другом случае Рёскин предлагает ответить на вопрос: могут ли шпили готических зданий быть наклонными, изменяя своей привычной прямолинейности, – «подобно Пизанской башне, чтобы они могли выдаваться с боков пирамиды» [10, с. 118]; вероятно, могут, если кто-то захочет затмить прямые шпили германских замков; Рёскин несколько иронично приводит пример с египтянами, которые в своих пирамидах могли бы использовать прием с наклонными шпилями, т.к. в отличие от германских архитекторов были не связаны требованиями «классической готики» [10, с. 118]. Кажется, что Рёскин сосредоточен на формализации эстетической выразительности, достижении гармонии в форме, конструктивных решениях, но вряд ли это можно утверждать однозначно. Для него «дух архитектуры» зиждется в трех сущностных свойствах готики, каждое из которых связано с эстетической выразительностью.

Прежде всего следует вести речь о *целостности*. Ее символический смысл связан с передачей архитектурного опыта от одного мастера другому, от одного поколения последующему, а эстетическая выразительность заключается в соединении вертикалей и горизонталей, «отмеряющих само бытие человека и переживание им состояний потерянности, отчуждения или, наоборот, эстетической силы» [21, p. 101]. В конечном итоге целостность отражает «внутреннюю силу» самой готики и «мобилизует» «дух архитектуры», не дает ему «раскрошиться на элементы» (crumble into elements), по выражению Рёскина [21]. Любопытный аспект целостности духа раскрыт в этических воззрениях Рёскина; я не стану акцентировать

на этом внимание – данная тема нуждается в отдельном обобщении; следует отметить, однако, что «дух архитектуры» отразил «истинную мораль цеховых тружеников, самостоятельных творцов духовных и материальных ценностей» [1, с. 199]. Мы в своей концептуализации, учитывая это обстоятельство, показываем, в частности, что «дух архитектуры» есть целостный универсум, не расподобляемый на божественное и земное, потустороннe и посюстороннее, витальное и танатальное, прекрасное и безобразное и т.д., что часто мы видим в философии архитектуры, распластовывающей мир на элементы бытия, а, напротив, отражающий бытие в соотношении, диалектике смыслов.

*Обновлени*е «духа архитектуры» вызвано динамичностью самой архитектуры. Как указывал Рёскин, она не только получает распространение в Европе, Азии, Африке, обретая новые черты и свойства (такое, например, как смешение вертикалей и горизонталей), но и в значительной степени обновляет впечатления и эмоции реципиентов (зрителей). На эту особенность обратил внимание Стивен Кейт, осуществив интересное исследование с любителями готики, которые несколько раз в течение короткого отрезка времени посещали не менее трех готических зданий, включая Церковь Сент Уэн в Руане и Собор Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, подробно описанные Рёскином. Как оказалось, участники эксперимента после многократных посещений одних и тех же мест не только не «устали от них», но высказывали мысль, что каждый раз совершенно иначе стали воспринимать эти здания, как будто они все время обновлялись на глазах. Исследователь так объясняет, в частности, этот эффект: «Сначала зрители обращали внимание на структурные элементы, формальные решения, характерные для готических зданий, но как только эти формы стали для них понятными, знакомыми, они, вероятно, сосредоточились на своих внутренних ощущениях, а они-то как раз могли быстро меняться и обновляться – создавалось ощущение новизны и в самих архитектурных сооружениях» [17, p. 15].

В чем заключается эстетическая выразительность? Она как будто бы проистекает от меняющегося ракурса в восприятии зрителем

произведений архитектуры – для него сам образ архитектуры и ее дух, проникающий в сознание, становятся своеобразными маркерами эстетического восприятия и возникающего эстетического опыта.

Между тем эстетическая выразительность как будто поддерживает и укрепляет «дух архитектуры». Именно эстетическая выразительность лежит в основании формирующегося эстетического отношения – восприятие человеком реальности не мифологизируется, а рационализируется – архитектурное пространство раскрывается перед ним как целостное, гармоничное, соотносимое с теми или иными ипостасями человеческого бытия (божественным, природным и др.). Готичность, развертывающая «дух архитектуры», есть своего рода онтология, позволяющая человеку достичь истинного познания мира. Рёскин по этому поводу неоднократно подчеркивал, что «замки и храмы лишь усиливают "дух архитектуры", поскольку именно в этом состоянии он становится выразительным и достигает смыслов бытия» [21, p. 88].

В логике Рёскина, таким образом, обнаруживаются следующие ключевые моменты: (1) архитектурная реальность наделяется смыслами бытия, придающими ей «живой» (человекосообразный), одухотворенный характер (вместе с тем нередко у Рёскина «живая готика» противопоставляется «бедной», «ущербной» и т.д.); (2) готичность еще более сближает подход Рёскина с романтизмом не только как эстетической «программой», но и как философией двоемирия; «дух архитектуры» отражает эти романтические реминисценции; (3) архитектурная реальность не отдаляется от субъекта, а напротив, сближается с ним, становясь более понятной в восприятии – «дух архитектуры» и душа человека как будто бы объединяются в одном порыве. Как полагает Дэрил Огден, в эстетике Рёскина дух архитектуры проявляется в том, как архитектурные структуры, в том числе пространственные, откликаются в душе человека, пробуждая в нем не страх, а силу, волю, энергию [18, p. 115]. Отметим при этом, что традиционные дуальные категории классической эстетики, такие, как прекрасное/безобразное, возвышенное/низменное и другие, Рёскином практически не используются (хотя, конечно, Красота в

его концепции всегда преобладает), однако мы находим в его текстах другие не менее значимые, но, по-видимому, более «одухотворенные», иначе говоря – приближенные к человеку понятия силы, энергии, памяти и т.д.

Природное начало и «дух архитектуры»

Одним из светочей архитектуры Рёскин называет натуральность, которую исследователи как раз связывают с «интересом к природе и ее формам» [5, с. 15]. Конечно, архитектура как вид искусства и одновременно ценностная структура, а также готичность как выражение «духа архитектуры», объединяются в развертывании природного начала. Рёскин как человек, тонко чувствующий саму сущность архитектуры, ее экзистенцию, не мог не прийти к идее о соотношении природного начала и «духа архитектуры». Такое соотношение отражалось, например, в структурировании пространства и других формах, о чем шла речь в настоящей статье. Вместе с тем природное начало, как может показаться, сгущает восприятие реальности, но придает ей особые смыслы: например, безмолвность, спокойствие, как будто человек пережил уже страх и обрел уравновешенность в гармонии с окружающей действительностью. Архитектура как будто, являясь стихией природы, «после мрачных средних веков приобретала умиротворение как “новую душу”, обретя которую «из праха, в который поверглась, она и дальше приносила бы свою славу Тому, от кого ее получила…» [9, с. 125]. Рёскин, характеризуя такую реальность, наиболее часто и продуктивно использует именно знаки и символы природы, а природное начало как таковое воспринимается им в его онтологической сущности. В представлении британского автора наиболее ценным образом архитектурной реальности становятся «камни Венеции», в которых отражается вся историческая и эстетическая судьба искусства. Именно в «Камнях Венеции» Рёскин впервые поднял вопрос об отношении к природному началу в архитектуре как отражению самой истины, потому что природа никогда не обманывает, она лишь нивелирует некие свойства бытия: «*натурализм – верность истине*» (курсив наш. – *В.К.*) [6, с. 167]. Природный натурализм и следование образам природы в искусстве

и архитектуре – это безусловная классика со времен античных представлений о гармонии человека и природы. Истина природы – это то, что воспринимается человеком как естественное в бытии. Как естественны и привычны камни вокруг человека, так и в готике и архитектуре они в наибольшей степени воплощают природное начало, не приукрашающее и не искажающее действительность. Но, разумеется, не только камни передают природное начало в готике; Рёскин не ограничивает себя в выборе природных объектов, для него архитектурная реальность – это структура «собирания камней», придающих ей эстетическую силу и выразительность, но многообразие природного мира также подчеркивает мощь готики. По словам Джона Блюитта, сравнивавшего «дух архитектуры» Морриса и Рёскина, образ камня вовсе не случаен у последнего – «архитектура может скрывать глубоко за своими покровами человеческие слабости, как и камень, но оба они тем не менее способны дать силу любого нуждающемуся в ней, однако в камень врастает корень и дает силу многим, а не одному» [13, p. 91]. Образ корня растения как природного естества наиболее близок «духу архитектуры», как полагал сам Рёскин: в одном случае корень как проводник упругой силы, направленной самой природой вверх, питает стебель и как будто само архитектурное сооружение, в другом случае огромные своды монастыря в Бове давят на тонкие основания, напоминающие хрупкие, но не теряющие своей силы ветви дерева и его корни [9, с. 88]. Природное начало, конечно, близко архитектуре по духу и по своей эстетике; для Рёскина сила этого начала и в том, что оно отражает онтологию архитектуры, ее бытийность в светочах, в ипостасях, в эстетической силе.

Примечательно, что Марсель Пруст, впечатленный тонкими, почти импрессионистическими описаниями «духа архитектуры» Рёскина, что было близко и самому великому французскому писателю, совершил паломничество в Руан, Амьен и Венецию и написал следующие строки в одном из писем своему другу Пьеру Лавалю: «Конечно, здесь везде “дух архитектуры”, невозможно это не почувствовать и не раствориться в нем, он пронизан природой, тон-

кими ее гранями и линиями, пространством, которое уловимо лишь в стенах этих соборов» [20, p. 65]. Пруст, сам в своем творчестве ведущий поиск природных граней бытия, не мог не заметить этого и у Рёскина, который значительно расширял ареал таких исканий. Для архитектуры важны были камни не только в качестве надежного строительного материала, но и для выражения «духа архитектуры», приближая архитектуру к человеку – основательно, с твердостью и незыблемостью, присущим камням. Это почувствовал Пруст, так это представлялось и самому Рёскину. Но все же архитектура – не только камни. С точки зрения британского автора, природное начало должно было приподняться над камнями архитектурных сооружений, воспарить над ними, чтобы человек ощутил не страх перед формой, но близость с природой, тоску по ней [21, p. 55-57]. Когда в 1871 г. Рёскин в очередной раз посетил Собор в Шартре по пути в Париж, он написал в одном из своих писем: «Теперь я вижу, что в готике не только эти грубые, хотя и очень естественные камни, есть в ней что-то большее – если пристально взглянуть, то мы видим и воздух, и небо, и даже траву, прорастающую сквозь фундамент: вот она – природа!» [цит. по: 19, p. 77].

Каким же образом природное начало воплощалось в архитектуре? Как отмечал А. Раппапорт, Рёскину важно было добиться «синтеза» и на категориальном уровне, и на творческом [5, с. 14], а для этого в наибольшей степени подходила такая ипостась бытия как природное начало. Оно, как уже отмечалось выше, схватывалась в архитектуре за счет символизации и эстетизации реальности, однако синтез также мог предполагать и воплощение природного начала в структурировании пространства в храмах, замках, монастырях (как, например, арки в мужском монастыре в Кане располагалась таким образом, что преломляли солнечный свет, создавая в углах не мрак, а напротив, игру света, привлекающую взор зрителей) – в таком случае синтез достигался за счет соединения света, человеческих переживаний и восприятия окружающей реальности. Возможно, для понимания сути природного начала в архитектуре важна и «волокнистая древовидность», которая изначально символизировала собой

синтез камня и растения [9, с. 91], а «сила любви к растительному миру строго пропорциональна мощи готического духа» [6, с. 177]. Не менее примечательным наблюдением Рёскина является отсылка к «духу архитектуры», когда он описывает линии-границы архитектурных сооружений и природной стихии, «как только выйдешь за дверь храма» [6, p. 68]. С точки зрения Рёскина границы таких сооружений отмечены не началом каменного фундамента (внизу) или высокими шпилями (вверху), а соприкосновением основания с землей – там, где пыль, песок, камни, трава, ветер и т.д. «Касание земли» (touching the ground) и есть природное начало в готике, но оно же символизирует и «дух архитектуры», потому что важно было показать, что «самодостаточность» готического здания может быть оценена не сама по себе в отвлеченных образах, а только в единении с природным началом и даже с пылью, как это нетривиально показано Рёскином в трактате «Этика пыли».

Идея «духа готики» не явно, но все же прослеживается и в политэкономическом трактате Рёскина, посвященном обсуждению вопросов «рыночной цены» в искусстве, включая и архитектуру. Этот случай мне представляется уместным, поскольку автор трактата не единожды в своей аргументации по заявленной тематике противопоставляет политэкономическое именно природному, оттеняя самодостаточность именно природного начала и показывая ненадежную рыночность всякого экономического интереса. Более того, для первого «случая» характерно стремление обуздать «художественное чувство страны» кабинетной работой архитекторов, действующих в угоду бизнесу и не чувствующих природной гармонии «в натуре» [8, с. 34-35]. С другой стороны, природное, противопоставленное экономическому смыслу бытия, лишь подчеркивает необходимость сохранения «духа архитектуры», способного повысить ценность любого произведения искусства, но не по меркам денежным, а с точки зрения достижения гармонии.

Заключение

В основании концептуализации «духа архитектуры» Рёскина лежит онтологический уровень рефлексии. Впервые мы обращаемся к его

идее не как установке на поиск новых формально-содержательных решений в архитектурном пространстве через призму его «одухотворения», а как к целеполаганию, направленному на выявление универсума человеческого индивидуального и коллективного бытия, в центре которого – соотношение природного начала и духовного мира человека. Было отмечено, что обращение Джона Рёскина к онтологии архитектуры может быть оправдано общей тенденцией укрепления романтизма в искусстве и культуре классической эпохи, однако этому обстоятельству может быть посвящена отдельная работа. Наша задача состояла в том, чтобы показать, каким образом Рёскин «преодолевает» отношение к архитектуре исключительно как к прочному структурированию окружающей реальности. Прочность архитектуры для Рёскина – прежде всего в ее «духе».

Обращение к ключевому для британского автора понятию «духа архитектуры» позволило расширить теоретические горизонты философии архитектуры в части использования приемов символизации и эстетизации реальности. В статье мы установили, что «дух архитектуры» – это ее универсум, в котором преломляется прочная основа архитектурного творения с силой и прочностью человеческого духа, подверженного переживанию бытия. Таким образом, в концептуализации Рёскина отчасти сохраняется отсылка к известной максиме Гегеля, когда он говорил о постоянстве Духа в архитектуре, с другой стороны, британский автор предлагает свое видение Духа как «духа», отражающего бытие в эстетическом отношении субъекта к нему. Проявленность в эстетике и философии архитектуры «идеи архитектуры» как будто бы напрашивалась сама собой, а Рёскин запечатлел эту особенность и развил ее в собственной концепции. Конечно, ни в коем случае нельзя отрицать идейно-художественное своеобразие того или иного вида искусства, но именно архитектура, по-видимому, в большей степени нуждалась в выявлении ее феноменологической сущности; по словам Рёскина, «архитектура не избежала утилитаристского отношения, однако ее дух кардинально должен изменить подобное отношение к ней» [21, p. 19].

Идею «духа архитектуры» Рёскин проводил во всех своих ключевых работах, и она позволяла демонстрировать, как именно менялось восприятие архитектуры в обществе и каждым отдельным реципиентом (зрителем). «Дух архитектуры» проявлялся в символизации и эстетизации реальности и позволял считать архитектурную реальность как феноменологическую сущность, преломляющую трансцендирование мира вещей, как об этом, например, писали Р. Ингарден и Э. Гуссерль. Полагаем, что взгляд Рёскина можно считать актуальным по той причине, что ему удалось показать глубину смыслов, стоящей за каждой архитектурной деталью, за каждым конструктивным решением, за выбором цвета и света, средств выразительности и изобразительности и т.д. Такой подход необходим современным исследователям, стремящимся достичь аналитичности в изучении различных явлений искусства, а не только оценок их функциональности.

Список литературы

1. Аникин, Г.В. (1986). *Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века*. Москва. 213 с.
2. Витрувий (1936). *Десять книг об архитектуре*. Пер. Ф.А. Петровского. Москва. 190 с.
3. Лосев, А.Ф. (1998). Эстетика Возрождения. В кн.: Лосев А.Ф. *Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения* (с. 7–736). Москва.
4. Попов, Е.А. (2025). Онтология архитектуры Джона Рёскина. *Философия и культура*, 11, 34–46. https://doi.org/10.7256/2454-0757.2025.11.76964 EDN: https://elibrary.ru/EUZJRM
5. Раппапорт, А.Г. (2007). Джон Рёскин и его «Семь светочей архитектуры». В кн.: Рёскин Дж. *Семь светочей архитектуры*. Пер. М. Куренной, Н. Лебедевой, С. Сухаревой. Научная редакция, предисловие А. Раппапорта (с. 7–42). Санкт-Петербург.
6. Рёскин, Дж. (2009). *Камни Венеции*. Пер. А. Глебовской, Л. Житковой. Санкт-Петербург. 307 с.
7. Рёскин, Дж. (2011). *Лекции об искусстве*. Пер. П. Когана под ред. Е. Кононенко. Москва. 301 с.
8. Рёскин, Дж. (2018). *Радость навеки и ее рыночная цена*. Пер. Л. Никифоровой. Москва. 190 с.

9. Рёскин, Дж. (2007). *Семь светочей архитектуры*. Пер. М. Куренной, Н. Лебедевой, С. Сухаревой. Научная редакция, предисловие А. Раппапорта. Санкт-Петербург. 211 с. ISBN: 978-5-352-02208-5. EDN: https://elibrary.ru/QNNHJB
10. Рёскин, Дж. (2016). *Этика пыли*. Пер. Л. Никифоровой. Москва. 206 с.
11. Adelman, R. (2017). Ruskin & Gothic Literature. *The Wordsworth Circle*, 48(3), 152–164. https://doi.org/10.1086/TWC48030152
12. Belcher, J. (2008). *Essentials in Architecture: An Analysis of the Principles & Qualities to be Looked for in Buildings*. London. 300 p.
13. Blewitt, J. (2019). *William Morris and John Ruskin: A new road on which the world should travel*. Exeter. 157 p. https://doi.org/10.2307/jj.28460430
14. Chandler, T. (2025). *Feeling Gothic: Affect and Aesthetics in Ruskin's Architectural Theory*. Получено 12 октября 2025 г. с https://courtauld.ac.uk/research/research-resources/publications/courtauld-books-online/ruskins-ecologies-figures-of-relation-from-modern-painters-to-the-storm-cloud/4-feeling-gothic-affect-and-aesthetics-in-ruskins-architectural-theory-timothy-chandler/
15. Delogu, C.J. (1979). On the Nature of Gothic and the Lessons of Ruskin. *Caliban*, n°33, 1996. In *Le GOTHIQUE et ses Métamorphoses. Mélanges en l'honneur de Maurice Lévy* (pp. 101–110). Paris.
16. Hartley, L. (1999). Griffinism, Grace and All: The Riddle of the Grotesque in John Ruskin's Modern Painters. In Trodd C., Barlow P., Amigoni D. (eds.). *Victorian Culture and the Idea of the Grotesque* (pp. 81–95). Aldershot.
17. Kite, S. (2017). Ruskin and Victorian Gothic. In Mallgrave H. Francis et al (Ed.). *Companion to the History of Architecture* (pp. 1–17). London.
18. Ogden, D. (1997). The Architecture of Empire: Oriental' Gothic and the Problem of British Identity in Ruskin's Venice. *Victorian Literature and Culture*, 25, 109–120. https://doi.org/10.1017/S1060150300004654
19. Patrick, C. (1979). *Savage Ruskin*. London. 180 p.
20. Proust, M. (2022). *Lettres. 1879–1922*. Paris. 318 p.
21. Ruskin, J. (1859). *The two paths: being lectures on art, and its application to decoration and manufacture, delivered in 1858–1859*. Berkeley. Получено 14 мая 2025 г. с https://archive.org/details/twopathsbeinglec00ruskrich/page/n13/mode/2up
22. Spuybroek, L. (2016). *The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design*. London. 187 p.
23. Wheeler, K. (2020). They Cannot Choose but Look: Ruskin and Emotional Architecture. *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 23(2), 90–103. https://doi.org/10.16995/ntn.768
24. Wilmer, C. (2014). *A new road on which the world should travel: John Ruskin, "The Nature of Gothic" and William Morris*. New York. 188 p.
25. Zevi, B. (1974). *Architecture as Space: How to Look at Architecture*. London. 212 p.

References

1. Anikin, G. V. (1986). *The Aesthetics of John Ruskin and 19th-Century English Literature*. Moscow. 213 p.
2. Vitruvius. (1936). *Ten Books on Architecture*. Translated by F. A. Petrovsky. Moscow. 190 p.
3. Losev, A. F. (1998). The aesthetics of the Renaissance. In A. F. Losev, *The Aesthetics of the Renaissance. The Historical Meaning of the Aesthetics of the Renaissance* (pp. 7–736). Moscow.
4. Popov, E. A. (2025). The ontology of John Ruskin's architecture. *Philosophy and Culture*, 11, 34–46. https://doi.org/10.7256/2454-0757.2025.11.76964 EDN: https://elibrary.ru/EUZJRM
5. Rappaport, A. G. (2007). John Ruskin and his *The Seven Lamps of Architecture*. In J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*. Translated by M. Kurennaya, N. Lebedeva, S. Sukhareva; scientific editing and preface by A. Rappaport (pp. 7–42). Saint Petersburg.
6. Ruskin, J. (2009). *The Stones of Venice*. Translated by A. Glebovskaya, L. Zhitkova. Saint Petersburg. 307 p.
7. Ruskin, J. (2011). *Lectures on Art*. Translated by P. Kogan; edited by E. Kononenko. Moscow. 301 p.
8. Ruskin, J. (2018). *A Joy for Ever and Its Price in the Market*. Translated by L. Nikiforova. Moscow. 190 p.
9. Ruskin, J. (2007). *The Seven Lamps of Architecture*. Translated by M. Kurennaya, N. Lebedeva, S. Sukhareva; scientific editing and preface by A. Rappaport. Saint Petersburg. 211 p. ISBN: 978-5-352-02208-5. EDN: https://elibrary.ru/QNNHJB
10. Ruskin, J. (2016). *Ethics of Dust*. Translated by L. Nikiforova. Moscow. 206 p.
11. Adelman, R. (2017). Ruskin & Gothic Literature. *The Wordsworth Circle*, 48(3), 152–164. https://doi.org/10.1086/TWC48030152
12. Belcher, J. (2008). *Essentials in Architecture: An Analysis of the Principles & Qualities to Be Looked for in Buildings*. London. 300 p.
13. Blewitt, J. (2019). *William Morris and John Ruskin: A New Road on Which the World Should Travel*. Exeter. 157 p. https://doi.org/10.2307/jj.28460430
14. Chandler, T. (2025). *Feeling Gothic: Affect and Aesthetics in Ruskin's Architectural Theory*. Retrieved October 12, 2025, from https://courtauld.ac.uk/research/research-resources/publications/courtauld-books-online/ruskins-ecologies-figures-of-relation-from-modern-painters-to-the-storm-cloud/4-feeling-gothic-affect-and-aesthetics-in-ruskins-architectural-theory-timothy-chandler/
15. Delogu, C. J. (1979). On the Nature of Gothic and the Lessons of Ruskin. *Caliban*, n° 33, 1996. In *Le GOTHIQUE et ses Métamorphoses. Mélanges en l'honneur de Maurice Lévy* (pp. 101–110). Paris.

16. Hartley, L. (1999). Griffinism, Grace and All: The Riddle of the Grotesque in John Ruskin's *Modern Painters*. In C. Trodd, P. Barlow, & D. Amigoni (Eds.), *Victorian Culture and the Idea of the Grotesque* (pp. 81–95). Aldershot.
17. Kite, S. (2017). Ruskin and Victorian Gothic. In H. Francis Mallgrave et al. (Ed.), *Companion to the History of Architecture* (pp. 1–17). London.
18. Ogden, D. (1997). The Architecture of Empire: Oriental' Gothic and the Problem of British Identity in Ruskin's Venice. *Victorian Literature and Culture*, 25, 109–120. https://doi.org/10.1017/S1060150300004654
19. Patrick, C. (1979). *Savage Ruskin*. London. 180 p.
20. Proust, M. (2022). *Lettres. 1879–1922*. Paris. 318 p.
21. Ruskin, J. (1859). *The Two Paths: Being Lectures on Art, and Its Application to Decoration and Manufacture, Delivered in 1858–1859*. Berkeley. Retrieved May 14, 2025, from https://archive.org/details/twopathsbeinglec00ruskrich/page/n13/mode/2up
22. Spuybroek, L. (2016). *The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design*. London. 187 p.
23. Wheeler, K. (2020). They Cannot Choose but Look: Ruskin and Emotional Architecture. *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 23(2), 90–103. https://doi.org/10.16995/ntn.768
24. Wilmer, C. (2014). *A New Road on Which the World Should Travel: John Ruskin, "The Nature of Gothic" and William Morris*. New York. 188 p.
25. Zevi, B. (1974). *Architecture as Space: How to Look at Architecture*. London. 212 p.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Краев Владимир Борисович, старший преподаватель кафедры культурологии и дизайна
Алтайский государственный университет
пр-т Ленина, 61, г. Барнаул, Алтайский край, 656049, Российская Федерация
uuserovg@gmail.com

DATA ABOUT THE AUTHOR

Vladimir B. Kraev, Senior Lecturer at the Department of Cultural Studies and Design
Altai State University
61, Lenin Ave., Barnaul, Altai Krai, 656049, Russian Federation
uuserovg@gmail.com

Поступила 04.08.2026
После рецензирования 05.09.2026
Принята 07.09.2026

Received 04.08.2026
Revised 05.09.2026
Accepted 07.09.2026