

ФИЛОСОФСКАЯ ТРАКТОВКА САМООРГАНИЗАЦИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ «ФОРМА — ФУНКЦИЯ» В ДИЗАЙНЕ

PHILOSOPHICAL EXPLANATION OF SELF-ORGANIZATION IN MATERIAL SYSTEM “FORM — FUNCTION” IN DESIGN

Статья посвящена философскому контексту принципа «форма следует за функцией» в дизайне. Рассмотрены различные аспекты соотношения формы и функции. Представлены художественно-стилевые течения в формообразовании.

Ключевые слова: философия, форма, функция, формообразование, материя, абстракция, дизайн, архитектура.

The article is devoted to the philosophical context of the principle “form follows function” in design. It considers various aspects of the relationship between form and function. Artistic-style trends in form making are presented.

Keywords: philosophy, form, function, form, matter, abstraction, design, architecture.

Соотношение категорий «форма» и «функция» являлось объектом анализа как философов различных направлений, так и представителей практических профессий (архитекторов, инженеров и др.). Функционалистский лозунг «форма следует за функцией» (*form follows function*) в популярном изложении представлен архитектором Л. Х. Салливином [1] в начале XX в. [2, с. 106]. Салливин был убежден, что мир предопределен каким-то сверхчеловеческим интеллектом и что каждой проблеме уже было предназначено свое собственное решение [3, р. 277]. Он писал: «...будь то стремительный орел в его полете или открытый яблоневый цвет... всегда форма следует за функцией, и это закон... Это пронизывающий закон всех вещей, органических и неорганических, всего физического и метафизического, всего человеческого и всего сверхчеловеческого... это жизнь узнаваема в своем выражении, это форма всегда следует за функцией» (цит. по: [3, р. 275]).

Тезис «форма следует за функцией» интерпретируют либо описательным способом (красота — результат чистоты функции и отсутствия избыточных декоративных элементов), либо рекомендательным, где первое место отдано функции, второе — красоте. Применительно к природным процессам этот подход считается ошибочным, поскольку в природе скорее функция следует за формой, к примеру, передача генетической модели по наследству и дальнейшее «использование» организмом биологической формы [2, с. 106]. В ламаркистской теории эволюции за основу структурирования анатомии выбраны функции, связанные с использованием. Длинная шея у жирафов, к примеру, необходима, чтобы дотянуться до высоких веток.

Принцип «форма следует за функцией» послужил началом нового подхода в архитектурном проектировании, когда форма любого здания определялась функциональным предназначением его внутреннего пространства. Сжатая философия стиля в области жилой архитектуры заключена в знаменитом постулате Ле Корбюзье: «Дом — машина для жилья». Модернисты при употреблении термина «функция» ссылались на сверхчеловеческие, метафизические, определенные Богом, Природой цели [3, р. 276]. Человеческие намерения, человеческие задачи, человеческий выбор при рождении форм отсутствовали. Такое

предубеждение превращало дизайн лишь в средство выражения формы, заставляя дизайнера игнорировать пожелания клиентов. Следствием этого «семантического автоматизма» выступает утверждение, что формы, следовавшие за функциями, автоматически получали визуальную идентичность характера и выражения [3, р. 276]. Эта иррациональная вера в предопределенный ход истории — «историзм» [4] — составляла главную достопримечательность модернистской дизайнерской метафизики в использовании временного ряда «было — есть — будет».

Поскольку такая идеалистическая точка зрения восходит к Платону, следует проанализировать представления о материи и форме Платона и Аристотеля, но прежде определимся с понятием «функция».

Функция (лат. *functio* — исполнение) — обязанность, круг деятельности. Это понятие выражает соотношение объектов, в котором изменение одного влечет за собой изменение другого [5, с. 890]. В математической логике функцией обозначают отношение зависимости переменных величин. Принадлежность к средству достижения цели, решения задач функцией — в психологии и технических науках. В научный оборот понятие функции введено Лейбницем. Функцией является роль объекта в изменении специфической структуры, от которой зависит целостность системы. Л. Х. Салливин под функцией представлял нечто, приближенное к платонической идее: вечно существующий совершенный образец. Идея активна посредством человеческого изобретения. Теоретический функционализм рассматривает определенные объекты мысли как функции, не являющиеся реальностями. Крайние идеалистические направления в качестве функции «Я» воспринимают весь мир (Фихте). «Функция — это существование, мыслимое нами в действии» (Гете) [6]. Функциональная концепция порождает основную философскую сложность, отвечая на вопрос телеологии «для чего?» [7, с. 783], а не на казуальный «почему?» (лат. *casus* — случай). В мире господствует случайность, не поддающаяся обобщению [8, с. 239].

Форма (лат. *forma* — внешний вид) предмета в физическом плане определяется взаимным расположением его контуров, очертаний. Это наружный вид предмета, совокупность приемов, изобразительных средств, определенный

«порядок». В философии это способ существования содержания, неотделимый от него и служащий его выражением [5, с. 886–887].

В философии существует три точки зрения на понимание формы. Это действующая сила, то, что действительно существует (Платон, Аристотель, реалисты), в том числе законы природы (Ф. Бэкон). И. Кант мыслил форму как субъективную закономерность, определяя формальной стороной все, что привносится в содержание познаваемого «от себя». Чистым явлением рассудка форму считали номиналисты: она имеет значение только для мышления.

Термин «форма» коррелирует с внутренней структурой предмета, в отличие от его аморфного материала (материи). Материя есть то, из чего сформирована объективная реальность. Материя (лат. *hyle*) как понятие впервые упоминается Платоном. Согласно Платону, материя является неким субстратом (материалом), лишенным качеств. Она пассивна, хаотична и бесформенна. Материя есть лишение, предметом материи делает форма. Форма — это всеобщий, неизменный, подлинно сущий прообраз индивидуальных изменчивых явлений [8, с. 742].

В учении об идеях Платон указывает, что существует два мира: мир идей (эйдосов) и мир вещей, или форм. Эйдосы выступают истоками вещей. Бесформенная материя сама по себе не является прообразом, источником всего множества вещей. Форма — «прообраз», идеал вещи, существующий независимо.

Платоновы тела (правильные многогранники) философ соотносит с четырьмя стихиями и эфиром. Две пары стихий («дуалов»): куб — Земля, октаэдр — воздух; тетраэдр — огонь, икосаэдр — вода. Додекаэдр — собственный дуал (эфир). Геометрические дуалы могут быть построены один внутри другого, если соединить центры всех граней (до бесконечности). Они являются единственными абсолютно «чистыми» правильными твердыми телами [9, с. 54–55]. Все стихии до «прикосновения» Бога не имели ни разума, ни меры, несмотря на присущую им своеобычность. Бог привел их к наивысшей степени совершенства. В мире идей вершину иерархии венчает идея Блага, абсолютной Красоты, Начало начал. Эта верховная идея порождает все остальные. Не случайно учение об идеях дало название философскому направлению — идеализму [8, с. 742].

Идеи Платона критиковал Аристотель. Он утверждал, что «чистые идеи» не существуют, признавая наличие лишь единичных вещей. Материя и форма (морфе) — два основных начала всего сущего. Материя — начало пассивное, форма — активное. Учение о первоосновах и первопричинах содержится в метафизике Аристотеля, ядро которой заключает в себе описание четырех основных принципов бытия, существования мира, причин всех вещей. Материя — «то, из чего», объективно существующее многообразие вещей, бескачественное подлежащее всех форм. Материя бесформенна (как небытие). В первом оформлении она предстает в виде одной из стихий: воды, земли, огня, воздуха или небесной субстанции — эфира.

Форма — «то, что» — сущность, цель, причина порождения всего многообразия вещей из единообразной материи. Аристотель рассматривал морфе как внутреннюю, присущую данной вещи сущность. Форма превращает потенци-

альное существование в актуальное сущее. Конечной стадией процесса образования действительности из возможности выступает энтелехия. Материя и форма составляют вещь, при этом форма может выступать и как активный фактор становления действительности (*causa formalis*), и как цель этого процесса (*causa finalis*).

Действующая причина — «то, откуда». Бог есть начало всех начал, действующая причина явления сущего и целевое осмысление. Цель — «то, ради чего». Благо — высшая цель. Основные причины — материальная и формальная. Таким образом, вещь — это совокупность идеи (формы) и материи. Материя без формы абстрактна. Материя — потенция формы, форма — актуализация материи. Следовательно, форма и материя являются неотделимыми имманентными структурными элементами для вещи, не обладающими самостоятельной реальностью, в отличие от их слияния — «целостности». Формой, лишенной материи, обладает только Бог — вечный двигатель, творец, причина всего сущего. Бог — чистая форма (*actus purus*) [8, с. 742].

Центральный момент философии природы Аристотеля — принцип нераздельности формы и материи — гилеморфизм, основа теории множественности сущностных форм. Гилеморфизм обозначает концепцию космогенеза как оформление исходного пассивного субстрата активной субстанцией. Аристотелевское понимание формы и материи распространялось в христианском мире с XIII в.

Как было отмечено выше, форма является выражением содержания. Содержание — единство всех основных элементов целого, его свойств и связей, существующее и выражаемое в форме и неотделимое от нее [5, с. 768]. Содержание есть «что» в «как» формы, то, что наполняет форму и из чего она осуществляется [8, с. 641].

Таким образом, форма должна пониматься как начало творческое, нераздельно связанное с его содержанием, так как невозможно отделить качество предмета от него самого, не изменив при этом сам предмет. Несоответствие формы и содержания, которое возникает в ходе развития, может быть разрешено путем «сбрасывания» старой и возникновения новой.

В изобразительном искусстве форма выступает композиционным средством выражения художественного образа [10, с. 8–9]. Квадрат, к примеру, воспринимается как устойчивость, законченность. Треугольник символизирует активность, мобильность. Круг выражает идею мироздания, земли, природы. Форма амебы неустойчива, романтична. Разделение многообразия форм на описанные выше группы условно, поскольку в восприятии следует учитывать различные факторы, в том числе этнические.

Форма является основным изобразительным средством передачи сходства или отличия объектов композиции от объектов реального мира [11, с. 157]. Реалистичные формы обладают большой степенью сходства с натурой и отсылают к естественным органическим формам. Ощущение подлинности, объективности придает пропорциональность. Натуралистичные формы (биоморфные) ассоциируются с природными объектами и в то же время ни с чем конкретным [11, с. 159–160]. Стилизация, утрирование форм, искажение пропорциональных отношений применяются

карикатуристами и выражаются средствами гиперболы, гротеска, литоты [12, с. 162].

Особым видом художественной интерпретации выступает идеализм, его концепция предполагает улучшение природы как следование искусственно созданному стандарту некоей совершенной формы. «Исправление» изъянов визуального мира приводит к возникновению идеальной культурной картины мира. Мечтания об идеальном мире утопичны, но, тем не менее, нередко отражаются в искусстве, например в рекламе [12, с. 170].

Задача изменения реальности, упрощения естественных форм лежит в идее абстрагирования. Отказ от незначительных деталей сводит формы к их сущности, простейшей основе. Абстракция (лат. *abs* — от, *trahere* — влечь) широко применяется в теоретических исследованиях. Этот прием позволяет выделить существенные свойства и связи изучаемых явлений и отвлечься от несущественных. Это некое теоретическое обобщение, опирающееся на знаковое опосредование [8, с. 6]. Данный термин используют и в негативном смысле: нечто оторванное от жизни, неразвитое, одностороннее, трансцендентное. Также абстрактным называют неясное, туманное выражение мысли. Абстрактное отлично от конкретного, неотрывно от чувственного, но и не сводимо к нему. В ситуации противоречия характера интеллектуальной проблемы и бытия объекта в его конкретности человек может воспринимать, например, описание горы как геометрическую форму.

Различают типы абстракции: примитивно-чувственная — актуализация качеств в любом процессе восприятия (форма предмета, без рассмотрения цвета или наоборот); обобщающая — выделение общего свойства исследуемых объектов или явлений; идеализация — образование понятий путем замещения некоей идеализированной моделью реального эмпирического явления («идеальный газ»); изолирующая — сосредоточение произвольного внимания на определенном содержании; актуальная бесконечность — рассмотрение бесконечного множества как конечного; конструктивизация — «огрубление» неопределенных границ объектов реальности.

Абстракция может быть формальной или содержательной в зависимости от поставленных целей. В первом случае выделяются внешние свойства, не существующие независимо от объекта. Во втором — вычленяются свойства предмета, обладающие определенной самостоятельностью (растительная клетка). При игнорировании большинства деталей, сведении форм к геометрическим фигурам ради эффекта, обобщении элементов до деталей конструктора абстракция становится редуктивной (от лат. *reductio*) — сложная структура сводится к простой. Таким образом, форму можно абстрагировать неожиданным образом, актуализируя свои потенциальные возможности за пределами ее буквального определения [12, с. 172].

Не все абстрактные формы являются результатом абстрагирования от конкретных форм. Чистые геометрические формы не представляют ни предмет, ни мотив. Форма может быть беспредметной. Беспредметные формы «свободны от желания» (Платон). Они могут быть получены как результат самого процесса: коллаж из обрывков газет, обрезков, пятен, растекающихся клякс и др. Именно в искус-

стве находит объективное выражение чья-то субъективная реализация как превращение абстрактного в конкретное.

Форма в дизайне отображает элементы предметно-пространственной среды в графических или пластических дизайн-композициях. При проектировании формы вещи проводится отбор существенных функциональных требований (утилитарных, конструктивных, экономических и др.) [13, с. 11]. В дизайне все формы распределяют на плоскостные, объемные и пространственные, в зависимости от степени их развития в глубину. Две координаты определяют плоскостной характер [13, с. 54]. Трехмерный эквивалент скульптурной формы (объем и масса) распределяется равномерно во всех направлениях [13, с. 65]. Если форма в основном «движется» в глубину, ее называют пространственной [13, с. 83]. Пространственная форма вещи — частный случай формы как сущности вещи.

Итак, внешне вещь проявляется как пространственная структура, где форма служит границей, отделяющей ее от внешней среды. Вещь — материальное тело, результат сознательной обработки материала орудиями труда. Вещь как понятие обладает большей конкретностью, чем «прекрасное», «современный стиль» и т. п.

В системе «человек — общество — среда» вещь выступает как структура функциональная. С позиции эволюции материи в конкретной исторической ситуации функция может быть биологической, социальной или технологической. Конкретная функция в технике подразумевает определенную материальную структуру — конструкцию, точнее, широкую вариабельность (спектр) концептуальных воплощений. Функция и конструкция связаны причинно, но характер этой связи неоднозначен, поскольку для одной функции можно найти реализацию в различных конструктивных решениях. Если рассмотреть, например, конкретную функцию отсчета времени, то конструктивный спектр решений может быть представлен и хронометром, и наручными часами, и даже курантами. Все определяется необходимостью соответствия специфическим требованиям технического совершенствования и конкретным потребностям. Многовариантность производных функций может существовать благодаря развитию цивилизаций и расслоению общества. Прослеживается и обратная тенденция: конструктивный спектр может быть максимально сужен из-за соображений экономии затрат времени и ресурсов, а также отказа от лишних вещей.

В метафизическом контексте соотношения элементов системы «форма — функция» возникают понятия монофункционализма (плохого) и мультифункциональности (хорошего) как идеалистическое желание удовлетворить людей-пользователей. Возникают новые интерпретации лозунга: «цель определяет средства», «цель определяет формулу средних значений», «форма должна следовать историческому прецеденту», «орнамент как преступление» и др. [3, р. 277–278]. С осознанием того, что объекты с одинаковым использованием не должны выглядеть одинаково, изречение было интерпретировано с включением в него окружающей среды и социального контекста. Но в то же время в противовес появился принцип преобладания формы над функцией, когда любое функциональное назначение здания должно быть приспособлено к его форме (скульптурализм).

Модернистские формальные решения часто критиковались как безличные, исторически необходимые результаты функционального анализа с целью создания определенных стилистических воздействий. Модернист-дизайнер-архитектор был лишь каналом для идеи, благочестивым посланником, рассматривающим клиента в качестве уникального способа узаконить свой эстетический выбор как исторически необходимый. Критиковали и функциональный аргумент лозунга: любые формы выполняют функцию — если не техническую, то социальную. Колонны увеличивают достоинство здания, так как бросаются в глаза; украшения раскрывают богатство и статус владельца [3, с. 280]. Следует признать, что никакие человеческие действия не служат только одной цели: существует целая иерархия целей и средств. Без доминирующей цели действие вообще бы не свершилось. Кроме того, средства часто сами становятся целями: «Искусство ради искусства» (Art for art) — идея ценности предмета искусства как акта творчества.

В середине XX в. архитекторы заявляли, что не существует единого способа решения проблемы и что в архитектуре «форма следует за формой», а не функцией; «функция — это фантазия», «форма разработанных вещей определяется по выбору или случайно, но на самом деле это никогда не влечет за собой ничего» [3, р. 284]. Наши артефакты никогда не функционируют в точности согласно нашим ожиданиям. Форма любого существующего продукта всегда является результатом исправлений неэффективной формы предыдущего. Проблемная ситуация в проектировании обычно разрешается, даже не будучи полностью заявленной, посредством распознавания дизайнером возможных, прецедентных решений. С этой точки зрения форма — некое «стилистическое среднее», лежащее между крайностями хаотической гипердифференциации и изначальной однородности [3].

Ф. Л. Райт отмечал, что форма следует функции только на низшем уровне (определение платформы для развития). Функция относится к архитектурной форме как скелет — к человеческим формам. Функция предопределяет форму, но ее превосходит, так как сопровождается художественным воображением. Фраза «форма следует функции» приобретает смысл в формулировке «форма и функция едины» [14].

Сквозь призму взаимодействия функции и формы можно рассмотреть стили в дизайне. Форма — носитель художественного начала. Функция — элемент, определяющий функциональность объекта дизайна. Характер «сотрудничества» формы и функции предмета позволяет выделить четыре художественно-стилевых течения в индустриальном формообразовании XX в. *Модернизм*: форма предмета следует за его функцией. *Органический дизайн*: форма и функция предмета сливаются в единое целое, воплощаются мечты о гармонизации природы, человека, технологий и материалов. *Постмодернизм*: форма предмета не следует за его функцией, усталость от проектирования функциональных форм, игра в дизайн, сюр-дизайн, юмор в дизайне и прочий концептуализм. *Постиндустриализм*: форма следует за эргономикой.

Создание новых образцов дизайна идет либо эволюционным, либо революционным путем. Эволюционный путь

проектирования — это путь постепенной, пошаговой модернизации, это улучшение, гармонизация имеющихся свойств объекта. Революционный способ всегда радикален по отношению к существующим образцам, он дает качественный скачок. Мощный эффект обычно достигается по нескольким параметрам, как минимум социальному и экономическому. Изречение «моральный долг — идти в ногу со временем» было основано на необходимости продвижения эстетического и социального «акушерства» как единственно разумного занятия, открытого для архитекторов и дизайнеров [3, р. 285]. Дизайн — это проектирование (от лат. *projectus* — брошенный вперед, в будущее). Следовательно, хороший дизайн улучшает настоящее, несет новизну. «Проектировать — это и есть “видеть”, но не то, что уже есть, а то, что будет» [15, с. 6].

Функциональные аспекты дизайна менее субъективны, чем аспекты эстетические. Приятный внешний вид создает позитивное отношение, способствует общему успеху. Принцип дизайна — эффект «эстетика-юзабилити» (*Aesthetic-usability effect*) гласит, что из двух предметов с одинаковой функцией внешне более привлекательный кажется более удобным [2, с. 20]. Но в реальном прагматическом мире эстетика нередко дискредитируется: художник «не обязан» создавать красивые предметы. Вкус не представляет большую полезность. Как отмечает искусствовед Э. Х. Гомбрих, «восторг лежит где-то между скукой и растерянностью». Вкус — немногим меньше, чем что-либо и немногим больше, чем ничего [3, р. 276–277]. Р. Арнхейм писал, что «сложность без порядка порождает путаницу», а «порядок без сложности порождает скуку» [16, с. 69–70].

Зачастую в практике дизайна первое место на шкале художественных ориентиров принадлежит стремлению «выпытать» объект, сделать его не таким, как все. Новый лозунг «оригинальность любой ценой» заставляет разные по смыслу объекты отличаться не типом информации, а «мерой несуразности» [15, с. 9]. Заметен и антагонизм формального и идеального направлений в определении сущности красоты. Мир, окружающий нас, беспредельно велик и эстетически неуправляем. Анализируя развитие модернистского боевого клича «форма следует за функцией», отметим, что и в современном информационном обществе форма и функция могут быть более или менее явными и инвариантными понятиями ко многим техническим доктринам. Дизайн как творческий процесс — это интуиция и смелость замысла, которые должны базироваться на глубоких и универсальных знаниях, соответствующих социальному, техническому и культурному развитию.

1. Sullivan Louis H. The Tall Office Building Artistically Considered // Lippincott's Magazine. 1896. № 57. P. 403–409.

2. Лидвелл У., Холден К., Батлер Дж. Универсальные принципы дизайна / пер. А. Мороз. СПб. : Питер, 2012. 272 с.

3. Michl Jan. E. N. Gombrich's adoption of the formula form follows function: a case of mistaken identity? // Human Affairs. 2009. № 19 (3). P. 274–288.

4. Поппер К. Ницета историцизма : пер. с англ. М. : Прогресс, 1993. 188 с.

5. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. 72500 слов и 7500 фразеологических выражений. М. : АЗЪ, 1993. 960 с.

6. Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е. Ф. Губский и др. М. : ИНФРА-М, 2012. 570 с. URL: <https://www.psyoffice.ru/6-184-funkcija.htm> (дата обращения 11.05.2019).

7. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск : Изд. В. М. Скакун, 1999. 896 с.

8. Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. М. : Сов. энцикл., 1983. 840 с.

9. Скиннер С. Священная геометрия. Расшифровывая код / пер. с англ. В. Е. Венюковой. М. : Кладезь-Букс, 2007. 160 с.

10. Голубева О. Л. Основы композиции : учеб. пособие. М. : Изобразительное искусство, 2001. 120 с.

11. Дагддян К. Т. Декоративная композиция. Ростов н/Д : Феникс, 2008. 312 с.

12. Лауэр Д., Пентак С. Основы дизайна : пер. с англ. СПб. : Питер, 2014. 304 с.

13. Устин В. Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве : учеб. пособие. 2-е изд., уточ. и доп. М. : АСТ : Астрель, 2006. 239 с.

14. Райт Ф. Л. Будущее архитектуры / пер. с англ. А. Ф. Гольдштейн, ред. А. И. Гегелло. М. : Госстройиздат, 1960. 248 с.

15. Шимко В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории : учеб. пособие. М. : Архитектура-С, 2004. 296 с.

16. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / сокр. пер. с англ. В. П. Шестакова. М. : Архитектура-С, 2012. 392 с.

© Ланщикова Г. А., 2019

УДК 130.2

Науч. спец. 09.00.13

DOI: 10.36809/2309-9380-2019-25-30-33

О СУЩНОСТНОЙ ОППОЗИЦИИ СОВРЕМЕННОГО МИРА МЕТАФИЗИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Исследуется проблема философской оценки метафизической структуры истории человечества. Утверждается, что ее фундаментальной априорной категорией является качественная (сущностная) оппозиция «современного» «историческому». Доказывается, что дихотомия «однократно действительного» и «постоянно возможного» в историческом процессе становилась онтологической основой специфического для философии жизни 1930-х гг. разграничения органических и механических впечатлений от мира. Делается вывод о том, что антиномия формулы и системы рассматривалась новой философской эпистемологией подтверждением дуализма цивилизаций.

Ключевые слова: духовная жизнь, цивилизация, философская эпистемология, типы и категории, институты и знания.

Философский дискурс двух десятилетий между двумя мировыми войнами был заполнен нарративами об упадке Запада и кризисе современной цивилизации, его опасных последствиях и неизбежном хаосе, предсказаниями, касающимися будущего как Европы, так и всего остального мира. Философы новой формации утверждали, что исторический аспект современного состояния человечества и мировой культуры характеризуется относительностью. Для понимания духовного облика всякой традиционной цивилизации необходимо помнить о сущностной оппозиции между временами, разными по своей сути; однако все то, что «исторично», входит в состав того, что «современно». Оппозиция традиционного и современного миров носит идеальный характер.

CONCERNING ESSENTIAL OPPOSITION OF THE MODERN WORLD TO METAPHYSICAL STRUCTURE OF HISTORIC HUMANITY

The article studies the problem of philosophical estimation of the metaphysical structure of human history. It is argued that its fundamental a priori category is the qualitative (essential) opposition of the "modern" to "historical". It is proved that the dichotomy of "once actual" and "constantly possible" in the historical process became the ontological basis of the distinction between organic and mechanical impressions of the world specific to the philosophy of life of the 1930s. It is concluded that the antinomy of the formula and system was considered as confirmation of the dualism of civilizations by a new philosophical epistemology.

Keywords: spiritual life, civilization, philosophical epistemology, types and categories, institutions and knowledge.

Вопрос о достоверности наших критериев выявления логики истории и вообще самой возможности понимания метафорической структуры истории человечества О. Шпенглер поставил в своем известном труде «Закат Европы»*. Тезис об угасании западной культуры основывался на анализе отношений культуры к видимой истории

* Вообще-то с немецкого следовало бы перевести «Гибель Запада», поскольку сам автор имел в виду именно западную инварианту европейской цивилизации. К тому же в заглавии этого философского манифеста обыгрывалась одна из доминантных мифологем, характерных метафор актуализированного музыкального наследия Р. Вагнера.