

СРЕДОВЫЕ ФАКТОРЫ В АРХИТЕКТУРЕ

Научная статья



УДК/UDC 711.06:316.7

DOI: 10.24412/1998-4839-2025-2-290-309

EDN: STYUZM

Поэтика городской среды. Развитие положений Г.З. Каганова

Александр Алексеевич Вересов¹

Воронежский Государственный Технический Университет, Воронеж, Россия
xanderveresov@gmail.com

Аннотация. В статье представлен диалог с работой Г.З. Каганова, сочетающий интерпретацию и комментарий. Оригинальная статья посвящена исследованию городской среды, а именно механизмам возникновения её образов, носителям этих образов, присущим ей материалам и приемам. Все вышеперечисленное и составляет поэтику городской среды. В данной работе предпринята попытка дополнить и уточнить положения статьи Каганова, что позволит использовать их не только для исследования городской среды, но и для её проектирования на практике.

Ключевые слова: городская среда, поэтика, средовой подход, градостроительство, образ среды, теория градостроительства, культурный ландшафт

Для цитирования: Вересов А.А. Поэтика городской среды. Развитие положений Г.З. Каганова // Architecture and Modern Information Technologies. 2025. № 2(71). С. 290-309. URL: https://marhi.ru/AMIT/2025/2kvart25/PDF/17_veresov.pdf DOI: 10.24412/1998-4839-2025-2-290-309 EDN: STYUZM

ENVIRONMENTAL FACTORS IN ARCHITECTURE

Original article

The poetics of urban environment: developing the ideas of G.Z. Kaganov

Aleksandr A. Veresov¹

Voronezh State Technical University, Voronezh, Russia
xanderveresov@gmail.com

Abstract. This article establishes a dialogue with the work of G.Z. Kaganov, offering both an interpretation and commentary. Kaganov's original text explores the concept of the urban environment – specifically, the mechanisms through which its images emerge, the carriers of these images, and the materials and techniques inherent to it – all of which together constitute the poetics of the urban environment. The present study aims to expand and clarify Kaganov's propositions, enabling their application not only in the analysis of urban spaces but also in their practical design.

Keywords: urban environment, poetics, environmental approach, urban planning, environmental image, urban theory, cultural landscape

For citation: Veresov A.A. The poetics of urban environment: developing the ideas of G.Z. Kaganov. Architecture and Modern Information Technologies, 2025, no. 2(71), pp. 290-309. Available at: https://marhi.ru/AMIT/2025/2kvart25/PDF/17_veresov.pdf DOI: 10.24412/1998-4839-2025-2-290-309 EDN: STYUZM

¹ © Вересов А.А., 2025

Введение

Городская среда – не только набор аналитически упорядоченных физических параметров местности, не только сумма составляющих ее архитектурных проектов, земельных участков, административных единиц. Как и литературное произведение, городская среда не сводится к набору приемов, примененных при её создании, к сумме отдельных её частей, к перечню объективных характеристик. Среда, прежде всего, – это живой организм, и жизнь его составляют впечатления обитателей среды. Среда немыслима без образов.

Статья Г.З. Каганова «Проблемы поэтики городской среды» [1] исследует эти качества среды, определяет специфические свойства, составляющие её поэтику. Каковы пути создания образа среды, способного быть опорой для её преобразования? Кто является носителем средового образа? Каковы материалы среды, какие приемы при работе с этими материалами позволяют достичь искомых художественных эффектов, не нарушая жизнь среды?

В статье предпринята попытка «совместными усилиями» найти ответы на эти вопросы, уточнить положения оригинальной работы, приспособить её выводы для практического применения, что позволит не только говорить о существующих средах, но и проектировать свойства среды потенциальной.

Поэтика городской среды

Термину «поэтика» присуща двойственность, хотя оба его значения отсылают к исходному древнегреческому корню – изготовление, сооружение, создание. Поэтика, с одной стороны, – набор средств творения, преобразующих «сырье» творчества в нечто самоценное. Эти средства сами становятся частью творения, ценные в отрыве от прикладных качеств (поэтика ремесла). С другой стороны, поэтика – это свойство самого процесса, акта творения, преобразования и создания ценности независимо от «сырья» и вида творчества (поэтика науки).

К среде в данном случае можно относиться как к нарративу – такой подход, с одной стороны, наделяет среду свойствами повествования, в том числе врожденной художественной ценностью, а с другой стороны, предлагает применение методов, зарифмованных со средствами, применяемыми при создании нарратива.

Получается полное попадание в оба значения термина «поэтика» – средства преобразования «сырья в искусство» и сам этот процесс. Ведь среда – это скорее процесс, чем статичный объект.

(Здесь и далее в невыделенных абзацах приведена авторская интерпретация и обобщение работы Каганова; курсивом же выделены комментарии, уточнения и дополнения к её положениям).

Термин «поэтика» сам по себе – отсылка к тексту. Метафорическое уподобление любого продукта творчества тексту, обладающему, как и текст, различными пространственными связями, однако неполное, т.к. среда, как и музыкальное произведение, не сводится к нотной записи, одномоментной фиксации.

Продольные и поперечные связи в тексте и в среде можно рассматривать как измерения многомерного образа среды, которая представляет собой не только совокупность и эмерджентное свойство наполняющих пространство предметов и смыслов, объектов и субъектов, но и процесс, и одновременно результат их развития во времени. Воспринимая город, мы «читаем» разные повествования во многих измерениях: мы можем двигаться по сюжету в рамках одного нарратива, перемещаясь в пространстве; с увеличением масштаба мы можем перемещаться между нарративами, наслаивающимися, соседствующими или перетекающими друг в друга,

или выходить в повествование более крупного масштаба (подобно переходу от восприятия главы к восприятию книги, от тома – к собранию, от произведения – к серии); кроме того, дополнительную ось координат предоставляет время, при проникновении вглубь которого мы можем наблюдать как смену материальной среды, так и смысловой. В процессе развития объекты среды могут видоизменяться, перестраиваться или сменяться новыми; они могут получать новый контекст, окружение и, вследствие этого, новые роли и восприятие; они также могут не изменяться фактически, но получать новые значения в силу изменения самих зрителей – изменения среды культурной, эстетической, гностической.

Подобно формам фольклорного творчества, среда неразрывно связана со своим «исполнением», со своими «слушателями», не имея при этом явного «текста» и «автора». Она живет постольку и до тех пор, пока «исполняется» и «слушается».

Среда, подобно произведению народного творчества, не может быть выражена полностью, будучи записана, ибо теряет не только «упущенные» при записи детали, но и ключевое свойство – жизнь. Такая запись – изолированная проекция многомерной среды, разрез, как адекватная аналогия. Разумеется, разрез многомерного объекта не может дать представления об объекте в целом, и даже набор разнообразных разрезов в разных плоскостях (например, слова, ноты и заметки об интонациях, историческая справка для песни) не равноценен объекту в его целостности. Однако такие проекции – не просто низведение сложного объекта до простого выражения. Во-первых, это инструмент, дающий возможность изучить объект (об этом говорит и Каганов, приводя аналогию с нотной записью). Кроме того, такие проекции зачастую представляют самостоятельную ценность, так как среда, будучи совокупностью ландшафта, архитектуры, всех ее видов и восприятий – объект мультимедийный, и его выражение в каком-то одном медиуме становится произведением в этом медиуме, оставаясь при этом связанным с первоисточником и дополняя его. И наконец, по большому счету целостное единовременное восприятие среды просто невозможно для человека – как раз из-за ее многомерности и протяженности. Поэтому любое восприятие среды, даже «живое» взаимодействие с ней, – это тоже лишь проекция, пусть и более многомерная. Среда в этом случае – междисциплинарная выставка, а не отдельное полотно. Требуется обойти все залы, осмотреть, прослушать и ощутить экспонаты и само выставочное пространство, проделать работу по обобщению опыта, чтобы составить целостное впечатление, и даже оно будет лишь многомерным разрезом еще более многомерного объекта, не схватывающим его целиком, хотя бы потому, что: а) на «проговаривание» образа нужно время, тогда как объект в это время независимо существует; б) у другого наблюдателя сложится другой образ, который ничуть не в меньшей степени является «подлинным»; наконец, в) все образы точно так же пристыковываются к объекту и дополняют его своими смыслами и измерениями [2] – потому же говорится, что «если человека никто не видит, то он как бы и не существует вполне».

Среда, как результат и как процесс творчества рифмуется с самой человеческой жизнью – как процессом бытования человека и как обобщением его пути в этом мире. И точно так же, как жизнь, среда, конечно, не есть результат деятельности одного субъекта – она непременно подвергается вторжениям чужих «сред». Таким образом, среда-жизнь у каждого своя, но, будучи переплетена с себе подобными, образует некую общую, полифоническую «суперпозицию» среды.

Однако разговор о художественных свойствах среды предполагает разрушение этого единства, неразрывной связи ее элементов, разъединение его на составляющие, анализ, поскольку, как говорилось выше, самоценными и «охудожествленными» становятся лишь отдельные проекции, утратившие единство с цельной, синкретичной средой.

Среда, естественно, предполагает множественное авторство – никакой дизайнер не может полноправно претендовать на единоличный «патент» на создание какой-либо

среды. Однако известно, что сама практика присвоения авторства произведениям искусства и понятие об авторстве как о важной части художественного процесса возникали и исчезали в разное время в истории человечества [3].

Так, в христианском искусстве долгое время не было традиции атрибутирования произведений, что было связано, в частности, с представлениями о божественном вдохновении в основе художественной деятельности [4]. Кроме того, сами рамки тех практик и работ, которые принято относить к искусству и его произведениям, также неоднократно менялись, и по сей день остается напряженной граница между «прикладным» и «высоким» искусством. Стало быть, как и с авторством, тут во главе угла – вопрос интерпретации (см. далее об особом статусе произведений искусства). Такие современные направления, как найденное искусство, доводят эту напряженность до предела.

Кроме того, говорить о единоличном авторстве среды – объекта, во многом определяемого отношением к нему его обитателей, – невозможно и по другой причине: в рамках герменевтики изучение вопросов авторства приводит к выводу, что произведение представляет собой далеко не только сумму заложенных в него автором качеств, но суперпозицию всех возможных интерпретаций [5].

Потому, представляется, что свойство отсутствия личного автора у среды не является для нее особым – особыми являются условия ее формирования и восприятия, протекающие из ее комплексности, которые делают очевидной бессмысленность атрибутирования среды какому-либо автору.

Остаточным свойством синкретизма среды является ценностный статус его красоты, подобно тому как особым сакральным статусом обладают предметы искусства именно из-за их отделения от окружающей среды, от ряда их практических свойств и возведения в особый статус («помещение за стекло»).

Об особом статусе произведений искусства: здесь наблюдается переключка с предыдущим комментарием об авторстве. Современный художник не может не задумываться, особенно существуя в контексте нейросетевого искусства, об иллюзорности авторства как осмысленного явления и собственной заслуги.

Если в центре парадигмы художника – идея, высказывание, то форма этого высказывания однозначно вторична по сравнению с содержанием, и искусством идею делает именно сам факт воплощения, высказывания. Таким образом, авторская роль художника заключается в интенции высказаться, а не в способности создать сложную форму.

Если же в центре художественной парадигмы – красота (примат формы над содержанием), то простое наблюдение, что красота существует и вне искусства, независимо от него (возникает, что называется, в глазах смотрящего), приводит нас к выводу, что роль художника – своего рода курирование зрителя в мире, предлагая ему найти красоту в определенном его месте, возможно, создав ее концентрацию в своем произведении. То есть мы получаем рифму с предыдущим абзацем: художника делает художником желание указать на красоту (ведь создание красоты – это манипуляция с частями мироздания, каждая из которых имеет потенциал быть воспринятой красивой сама по себе; акт творчества – это аранжировка природной красоты). Правда, такое рассуждение опирается на материалистические установки [6].

Вообще представляется, что аналогия с религиозными святынями здесь возникает потому, что человеку в целом свойственно стремление к созданию некой иерархии с выделением высшего класса объектов (вероятно, это следствие социальной природы человека, как и других высших приматов). Будучи направленным на вопросы бытия, это стремление формирует религиозные культы, трансформируя ритуалы социальные в

духовные. Будучи направленным на вопросы красоты, это стремление формирует культ искусства, создавая аналогично ритуалы вокруг произведений искусства и художников. В то время как в действительности особый статус и «творцов», и «произведений», и «правильных зрителей» не может существовать нигде, кроме как в рамках этой иерархии. А вне ее существует лишь процесс переживания прекрасного, доступный любому субъекту по отношению к любому объекту.

То же относится к самооценности и ее отсутствию у среды как у объекта с практическими свойствами, необходимого для жизнедеятельности человека.

При применении такого подхода к среде возникает характерное противоречие: среда обитания, по своему смыслу, должна быть пригодной, удобной, комфортной для жизни, то есть обслуживать практические потребности, – охудожествление же ее происходит в перпендикулярной, подчеркнуто независимой от практики плоскости.

Однако, говоря о первичной функции среды, стоит отметить, что выживание, комфорт и эстетика – три взаимно перпендикулярные оси координат в пространстве характеристик среды (перекликающиеся с витрувианской триадой). Как известно, комфортная среда может оказаться малоприспособленной для жизни (и уж точно может быть скудной эстетически – это, впрочем, зависит от вкуса наблюдателя). В то же время малоприспособленная для жизни и некомфортная среда может быть вполне привлекательна эстетически – здесь подойдут как хтонически-эстетические города Восточной Европы, так и чарующе-суровые пейзажи Аляски. Человек, по наблюдению Ремарка, привыкает ко всему. Также человек «облагораживает» (украшает, обустроивает) все, к чему прикасается. И, наконец, человек способен разглядеть прекрасное во всем – особенно если он либо связан со средой, либо, наоборот, достаточно дистанцирован.

Помимо этого, противопоставление практических и эстетических характеристик среды, а также самоценных и инструментальных видов деятельности наводит на параллель с терминальными и инструментальными целями – понятиями из терминологии раздела информатики, изучающего безопасность искусственного интеллекта [7]. К терминальным относятся чистое знание, красота, то есть наука, философия и искусство в их чистом виде, – то есть цели, полагаемые сами по себе, аксиомы или постулаты морали и поведения. Такие цели, подобно философским основам в науке [8], зачастую существуют лишь подсознательно и не осознаются до тех пор, пока развитие мысли не приводит к парадоксам и проблемам, напрямую адресующим подразумеваемые философские основы (так, с развитием квантовой механики физики были вынуждены пересмотреть свои представления о причинности, для чего раньше не было поводов, как и научных оснований для самих представлений). Инструментальные же цели – это сознательно поставленные задачи, которые служат достижению терминальных целей; они подобны теоремам, которые основываются на предположении (цели) и проверяют их, исходя из данных (возможностей). Интересно, что существует явление «инструментальной конвергентности» – полагание одинаковых инструментальных ценностей независимо от конечных, терминальных целей [7].

Троп и ритм в городской среде

Чтобы выявить способы, которыми среда обретает поэтические свойства, продолжим сравнение с текстом и рассмотрим применительно к среде два главных художественных приема в литературе – троп и ритм.

Троп – это употребление языковых единиц в переносном значении – также характерен для среды, как и для текста. Троп, и в первую очередь метафора, сообщает среде иные, помимо практических, смыслы, наполняет унитарные объекты духовным содержанием, что является не опциональной декорацией, а непременным атрибутом любой живой среды. Через метафоры субъекты среды познают ее – не в практическом смысле, а во всей ее

полноте, воспринимают целостно все пласты среды синтетически, считают культурный ландшафт. Именно такое восприятие среды одновременно оживляет ее обитателей, делает возможным ее нормальное существование и развитие.

Ритм – это фундаментальный прием в любом виде искусства, действия, связанный непосредственно с бытием человека и процессом восприятия. Человеку присущи собственные биологические ритмы, продиктованные его природой и природой окружающей среды, вплоть до движения небесных тел. Восприятие же наделяет эти ритмы особым, сакральным смыслом, поскольку связаны они с жизнью и смертью людей. Человек стремится аналогично организовать, наделить ритмом и значимые события в своей жизни, создавая ритуалы и обряды, которые организуют свершения и трагедии, встраивая их в некий космический порядок, определяя место человека в истории, а истории – во вселенной. Организация отношений объектов в пространстве и во времени (одно переходит в другое) – и есть организация ритма. Наличие определенного ритма в среде, а также его характер – жесткий или нюансный, монотонный или разнообразный – определяют свойства среды для наблюдателя, эффект, производимый ею, так как, соотнося себя с окружающим миром, человек стремится обнаружить ритмы. Отношения между объектами среды определяют и отношения между субъектом и средой.

Далее, сравнивая композиции и ритмы Невского проспекта и Суворовского бульвара, Каганов хрестоматийно упоминает золотое сечение, указывая его как некий гарант гармоничности пропорций. Естественно, в не следует воспринимать эту пропорцию как буквальный рецепт благоприятной среды – такая «нумерология», свойственная искусствоведению вообще, упускает из виду более глубокий математический смысл золотого сечения. Он заключается не столько в конкретной пропорции элементов, приятной глазу (с этой задачей справляются и такие грубые аппроксимации золотого сечения, как отношение трех к пяти), сколько в обеспечении разнообразия и развития. Конкретно золотое сечение распространено из-за: а) достаточно простого принципа пропорции, открытого многими культурами; и б) из-за того, что число ϕ , в некотором смысле наиболее иррационально, а соответственно, обеспечивает наиболее продолжительное разнообразие и развитие композиции, самый тонкий баланс большого и малого. Однако, именно это соотношение необязательно: в конце концов, далее в статье приведен пример рок-композиции, которую оживляет не сложный полиритм, а именно яркая аранжировка поверх простого 4:4.

Троп и ритм рассматриваются, так как имеют универсальную природу и применимы к любому виду деятельности в среде и со средой. В отличие от более частных приемов, существующих в рамках профессий, троп и ритм имеют, как и проблемы поэтики, имеют всеобщий и надпрофессиональный характер, относятся как к внешним устроителям среды, так и к внутренним ее обитателям.

Эти приемы – ключевые в формировании образа среды. Отношения среды и ее образа – обширная тема, в которой ключевые проблемы – отношение образа к прообразу, к средствам выражения и к носителю образа.

Образ городской среды и его носители

По отношению к прообразу, то есть к самой живой среде, образ ее всегда будет неполон. Специфика его, в отличие от, скажем, специально-профессиональной модели, которая подобна разрезу, – в его тактильности, непосредственной связи с органами чувств обитателя среды, воспринимающего ее, с его телесностью.

О многомерности среды, образа и проекций говорилось уже выше, в заметке о разрезе многомерного объекта, сравниваемом с записью народной песни. Образ среды может быть в разной степени объемным, но его размерность строго обязательно меньше размерности самой среды.

Ортогональная проекция обладает сама по себе сугубо тактильной чертой: она лишена перспективного сокращения, к которому привычно наше зрение, которое интуитивно понятное субъекту, ориентирующемуся в объемной среде. Однако, как слепец не способен представить, как разноудаленные объекты могут представляться разновеликими (ведь тактильные ощущения от объектов в разных местах одинаковы), так и ортогональная проекция сохраняет отношения между частями изображаемого объекта без перспективных сокращений, независимо от его реального положения и величины, будто создается путем последовательного его ощупывания.

Проекция на самом деле не обязательно – взгляд из бесконечности. Перспективные виды, являясь проекциями, имеют конечноудаленный источник «лучей зрения». Причем в дальнейшем автор имеет в виду именно перспективную проекцию, говоря о художественном взгляде на среду, которая, по определению, имеет точку зрения, расположенную на конечном расстоянии от объекта и «листа». Однако главное свойство проекции, которое отмечает автор, понятно: она охватывает объект, его окружение, периферию целиком и потому в некотором смысле дальше от реального зрительного опыта, чем ортогональная проекция, хотя и воспроизводит законы перспективы, по которым конструируется изображение в наших глазах.

Далее автор говорит о полюсе интимности, где человек возвращается к внутриутробному состоянию, как о полюсе тактильности. Этот образ встречается как в исследованиях поведения, так и в фольклорном воображении. По сути, это полюс небытия, полюс сосредоточения в себе до обезмысливания. (Естественно, в своем пределе он смыкается с полюсом абсолютного бытия – бесконечного публичного присутствия везде и сразу до обезличивания) [9].

Образ, таким образом, оказывается разверткой среды, собранной поочередно ее гранями, потерявшими исходные сведения о структуре более многомерного объекта. Такой способ восприятия объектов находит отражение в древнейших системах изображения среды, лишенных проекционных видов и состоящих из последовательно выстроенных объектов и их ортогональных проекций.

Об осязательном и проекционном принципах отображения – очень тонкое наблюдение, требующее, однако, уточнения. Представляется, что разница – не в акценте на вид чувства – осязание или зрение, а в способе восприятия вообще. Развертка действительно воспроизводит фрагменты восприятия по очереди, производя небольшие стадияльные обобщения, в то время как перспективная проекция предполагает понятие о некоей полной картине, сумме впечатлений, составляющих одномоментный снимок. Такое восприятие в определенных смыслах является синтетическим (в значении – искусственным), так как оно не свойственно человеку само по себе: человек воспринимает реальность фрагментарно, в мозгу объединяет фрагменты в единую картину, и хранит в памяти уже третьим ассоциативным облаком. Проекция же синтезирует все эти впечатления в единый образ. То есть проекция в данном случае – вторичное обобщение образа. «Если опыт не превращен в текст – он даже не становится прошлым», – по выражению Вячеслава Машнова. Таким образом, первичный образ – это развертка, которую создает каждый обитатель среды, а «поэт», намеренно создающий образ, синтезирует уже проекцию. (Более того, можно сказать, что художественный образ – это попытка реверсировать процесс дробления реального объекта, который, будучи цельным, воспринимается фрагментарно: затем развертка собирает его, как пазл, а проекция этот плоский пазл собирает в объемную фигуру и запоминает ее тень, чтобы воссоздать одномоментную, а не последовательную сумму всех фрагментарных восприятий).

Другая особенность такого представления среды в том, что она не уникальна: любому сложному объекту соответствуют несколько видов разверток, тем более сложной многомерной структуре среды со внутренними связями и переплетениями. Два образа среды, созданные наблюдателями, подошедшими к ней «с разных сторон», будут,

описывая один объект, кардинально отличными друг от друга (это иллюстрирует приведенная в статье притча про слепцов и слона). Это определяет субъективность образа, как и тот факт, что образ, прежде чем быть зафиксированным, формируется субъектом, а следовательно, воспринимает его субъективные установки: впечатления, воспоминания, оценки.

При этом несправедливо определение образа как некоего субъективного «искажения» среды, ведь это предполагает существование идеального, неискаженного образа среды, который существует объективно, независимо от наблюдателя и отражает среду во всей ее полноте.

Слово «искажения» закавычено не только потому, что для констатации искажения нужно иметь неискаженную картину, которую получить проблематично, так как, лишенная субъективных параметров, она перестает быть и полной.

Проблема куда глубже – а именно в предполагаемом существовании этой самой объективной – даже не картины, а действительности – независимо от наблюдателя. При том, что само по себе существование объекта независимо от субъекта является серьезной темой для философской дискуссии (представляется, что термин «объект» неприменим ни к чему, что не воспринимается каким бы то ни было «субъектом»). Более того, объектом в нашем случае является, по определению, такая сущность, которая определяется через населяющих ее «восприимчивых» (субъектов), соответственно, «объективное» ее восприятие (то есть та самая картина) также взаимоисключает само существование предмета исследования. (Также вчитаемся в само словосочетание «объективная картина» или «объективное восприятие». Ярче выразить вшитый в это определение парадокс, кажется, невозможно). К этой же теме относится и примечание, сравнивающее среду с произведением фольклора.

Разговор о существовании неискаженной идеальной картины имеет смысл лишь с позиций принятия схоластической позиции о существовании универсалий в зрении Бога [10]. Носителем абсолютного образа является Абсолют. Однако для существа проблемы такой подход малопродуктивен, так как через несколько логических операций мы упираемся в тетраграмматон «я есть то, что есть» и трактовку человеческого сознания как искажений лучей абсолюта в цветных стеклах витража сознания.

Самым адекватным представлением, самой полноценной записью среды и будет её живой образ в сознании её обитателя. Однако такой образ, ввиду своей органичности, редко оказывается выраженным, записанным.

С другой стороны, образ среды может создаваться целенаправленно творцом, поставившим задачу создания какого-либо отображения среды. Если образ обитателя – синкретический, органически соединенный с его жизненным опытом пребывания и взаимодействия со средой, то образ профессионала – во многом аналитический, составленный из срезов среды в выбранных плоскостях.

Принимать такой образ за «объективный» также неверно, так как в таком образе, помимо неизбежного влияния самой среды, ее обитателей, которые стремятся воздействовать на создателя образа, присутствует и его, создателя, собственные интенции и впечатления – от подсознательного влияния личного опыта до осознанно совершаемого выбора критериев и свойств, которые он отражает в своей записи образа, подобно художнику-портретисту, зависящему как от надежд портретируемого, так и от своих собственных художественных убеждений.

Представляется, что сущность процесса не просто в необходимости материала для фиксации образа – в конце концов, четкая мысленная формулировка или ментальная визуализация являются оформленным образом не в меньшей степени, чем эскиз на

бумаге или заметка на странице, – так же, как и последние два примера отличаются лишь количественно от картины маслом или многотомника.

Переломным моментом при создании образа является перенос внимания со среды внешней на среду внутреннюю (бесконечный взгляд светочи сознания в зеркальный лабиринт «ума Б», пользуясь вампирической терминологией Пелевина), то есть, когда носитель образа начинает рассматривать уже не предмет, а свои впечатления. Такая рефлексия и есть коренное отличие «естественного» образа от отчужденного. И здесь лежит принцип противопоставления портрета портретируемому – это противопоставление субъекта объекту, то есть на самом деле – субъект-зритель субъективному восприятию, в то время как в «штатном режиме» они слиты и ничему не противопоставлены. Здесь и происходит объективация, которая лежит в основе абстрактного мышления. Объективация других людей лежит в основе осознания себя как отдельной личности и закладывает, по сути, фундамент индивидуализма. Это созидательный, а не разрушающий процесс, так как в реальности ни объектов, ни субъектов не существует. Восприятие – не направленный луч, который заставляет человека становиться предметом, а волну – частицей. Восприятие – это совокупность взаимодействий, часть которых результирует в особом субпроцессе, рефлексующем по собственному поводу, сам являясь при этом продуктом, а не «делателем» процесса восприятия. Процесс субъективации настолько же условен и искусственен, как и процесс объективации, и один невозможен без другого: чтобы воспринять нечто как внешнее, необходимо определить нечто как внутреннее, и наоборот

Наконец, образ может создаваться профессионалом, ставящим задачей взаимодействие со средой в целях ее преобразования, улучшения по своему разумению. Такой образ, с одной стороны, является не целью, а средством, рабочим инструментом, подобным оркестровой партитуре музыкального произведения, подобным аранжировке, которая, имея собственную художественную ценность и поэтику (однако уже не как произведение музыкального искусства), выступает орудием для достижения другой цели, связанной с другим медиумом, чем тот, в котором она создается.

Так, своей поэтикой обладает «бумажная архитектура», отличной от поэтики собственно архитектуры, и даже тоньше – от поэтики рабочих чертежей. Все-таки именно поэтому этот жанр называется «бумажная архитектура», а не «архитектурная графика», что основная цель автора – фантазия архитектурная, мысли и поиски в сфере архитектуры, а не просто в графике и изобразительных средствах: это не ведуты и пленэрные студии, а проекты [11].

С другой стороны, в приложении к среде такой инструментальный образ создается с осознанием второстепенности процесса творчества и самооценности этого акта по отношению к её объекту – к среде, на улучшение которой для ее обитателей направлены усилия.

Известны, разумеется, контрпримеры, когда образ будущей среды создается без оглядки или без уважения к среде, утверждая гений автора, однако в случаях, когда создается новая среда вопреки существующей, нет смысла рассуждать о взаимодействии со средой: здесь скорее имеет место чистое творчество, устройство по идеальной модели реального мира, то есть среда выступает не источником, а результатом воплощения образа. Отсюда не только призыв Луиса Кана: «Будьте не только собой, но и всем остальным», но и известное высказывание Фрэнка Райта «...вы потеряете и дом, и холм».

Однако, несмотря на такое самоустранение автора, именно последний тип носителя образа среды имеет самое прямое отношение к поэтике среды, так как именно он создает образ среды именно для взаимодействия с ней, для ее улучшения, умножения ее красоты, охудожествления. Это в меньшей степени относится к естественно существующему образу обитателя среды и к образу, создаваемому с самостоятельной целью, находящейся вне

среды и вносящему вклад в другой вид искусства или деятельности. Парадоксальным образом, именно самый практичный, инструментальный образ создается в процессе, наиболее непосредственно относящемся к средотворчеству и к поэтике среды.

Как вышеупомянутый профессионал выбирает средства и медиумы выражения образа среды для дальнейшего взаимодействия с ней, так и среде необходимы медиумы-выразители её для взаимодействия с наблюдателями. Таким образом, лучшим медиумом среды, через которого она «говорит», будет её обитатель, стремящийся с ней взаимодействовать. Имея свой живой опыт общения со средой, «внимательно и трепетно слушавший» ее, он сможет в дальнейшем наиболее живо и уважительно выразить и озвучить другим обитателям среды свой её образ, который он стремится воплотить. Так этот носитель «говорит» с самой средой, и только так возможен диалог с ней, а не односторонний разговор хаотически развивающегося города или авторитарно проектирующего дизайнера [12]. При этом этим медиумом может выступать как отдельный человек, так и творческое объединение, общее в своих воззрениях на среду и ее красоту.

Материалы городской среды

Далее перенесем внимание с образа на среду непосредственно. Из ее многообразного материала можно выделить из три фундаментальные сущности: пространства, вещи и формы человеческого поведения.

Наиболее исследована поэтика пространства (так как оно является «материалом архитектора» и взаимодействие с ним наиболее просто для формирования среды). Однако сразу следует оговориться: в приложении к среде имеет смысл разделить понятия «пространство» и «место». Последнее возникает неизбежно в среде, когда пространство «обрастает» тактильным опытом обитателей, когда пустое и самостное пространство приобретает собственное имя, интегрируется в среду и в опыт ее жителей.

Тем не менее, пространства среды обладают разной степенью освоенности, и места для одних наблюдателей могут быть пространствами для других. Интересно, что пространство воспринимается извне, зрительно, в виде проекции, тогда как место – изнутри, тактильно, в виде развертки. Пространство, таким образом, – это та часть среды, с которой невозможно вместить в тактильный опыт, с которым невозможно связать свой телесный маршрут; место же – результат такого взаимодействия.

Приведенный здесь в статье опыт с составлением плана Дворцовой площади наглядно показывает не только сложность работы с пространством, осознания пространства отдельно от личного опыта восприятия места. Опыт также демонстрирует, что пространство воспринимается извне, целостно, как внешний объект, который должен быть охвачен единым взглядом; в то время как место – скорее процесс взаимодействия, место находится одновременно вне и внутри субъекта, выступает в некотором роде его собеседником, который воспринимается постольку, поскольку необходимо с ним взаимодействовать. Иронично, что, как и произошло в эксперименте, более живой и обширный опыт «изнутри» дает представление о месте, но не о пространстве, не позволяет воспринять его целостно, в то время как опыт «снаружи», лишенный специфики взаимодействия, дает большие возможности для составления единой картины пространства, лишенной при этом специфики места и связанных с ним маршрутов личности.

Это же еще раз подтверждает, что для разностороннего, цельного и глубокого восприятия среды необходимо совмещение обоих подходов, что и совершает при создании образа профессионал-обитатель.

Восприятию пространства вообще свойственна двойственность: с одной стороны, обширное, свободное пространство, чистый горизонт наполняет многих ощущением простора и легкости; с другой стороны, многим близко, наоборот, ограниченное, замкнутое

пространство, доступное для тактильного освоения. Соответственно, на наблюдателей первого типа клаустрофобные пространства давят и угнетают их, а последних же бескрайние просторы и обширные плоскости подавляют и унижают. На контрастах и нюансах близкого человеку по масштабам и далекого, свойственного телу и противоестественного, доступного взгляду и скрытого и строится работа с пространством как с самоценной сущностью – так, несвойственная человеку абсолютная зеркальная симметрия пространственной композиции сообщает наблюдателю искусственность пространства, его особый, надтактильный способ взаимодействия. Даже зрительные образы, как говорилось выше, могут быть тактильными: движение глаз последовательно «ощупывает» объект, собирая его из фрагментов, каждый из которых воспринимается плоскостно, и которые вместе составляют развертку, – и проекционным, созерцательным, когда движением ума наблюдатель отступает от непосредственных зрительных ощущений и воспринимает все изображение пространства целиком, параллельно конструируя его из данных, сообщаемых зрением. Противодействие тактильных и надтактильных пространств находит выражение во всей истории архитектуры, когда классические симметричные композиции, призывающие обитателя воспринимать и созерцать их, а только потом использовать и населять, сменялись самыми разными стилями и доктринами, ставившими во главу угла тактильный опыт, удобство использования, процесс жизни в них, художественный эффект выстраивая поверх, как раз за счет нарушения симметрии и неожиданности композиции, возникающей органически из сложных маршрутов жизни.

Абсолютная симметрия, с одной стороны, имеет свойства мертвого математического построения, а с другой – идеально красивого объекта, который природа не способна создать, хотя, кажется, стремится: само тело человека никогда не симметрично внешне и глубоко асимметрично внутри, однако во фронтальной и горизонтальной проекциях человека оси симметрии «напрашиваются». Так же «напрашивается» и в работе с пространством смешение симметрии и асимметрии, упорядоченности с элементами случайности.

Идея симметрии всегда завораживает человека как воплощение порядка, как и, наоборот, идея случайности. Неслучайно физики, изучающие квантовую теорию поля, в которой господствуют законы вероятности и обычные (интуитивные, тактильные) понятия о пространстве и времени лишены смысла (принцип неопределенности говорит об отсутствии у элементарных частиц свойства иметь одновременно импульс и положение в пространстве), развивают идею суперсимметрии элементарных частиц, которая бы сообщила порядок среди неопределенности квантового мира.

Другой характерный пример противодействия тактильности и художественности – прямоугольная и овальная форма помещения. С одной стороны, естественным для человека исторически является помещение неправильной формы или, по крайней мере, без ровных стен и прямых углов – от пещер до хижин.

Однако существует и обратное суждение: «человек – существо ортогональное», и взаимно перпендикулярные оси в трехмерной системе координат естественно ложатся на систему восприятия мира прямоходящим человеком. С одной стороны, округлое помещение более естественно: его воспроизводят даже дети в упомянутом в статье эксперименте (кроме того, оно имеет более выгодное соотношение площади к периметру!), с другой стороны, прямоугольное помещение более удобно практически, с точки зрения технологии строительства, расстановки мебели, организации планировки и движения.

Округлое помещение без углов олицетворяет естественное состояние человека, прямоугольное – искусственную среду обитания. Угол также воспринимается как портал, или, вернее, щель, трещина в обычном мире, за которым находится потустороннее (красный угол, медвежий угол).

Помещение, круглое в плане и даже имеющее сферический свод, не свободно, однако, от угла между стеной и полом. Он еще более острый в шалаше или иглу и тем самым менее функционален. Однако, по-видимому, его расположение возле стоп, которые сами образуют с полом прямой угол, сглаживает этот конфликт.

Угол представляет собой пересечение двух плоскостей, то есть прямую, одномерную линию, не существующую физически, однако явственно видимую в интерьере прямоугольной комнаты, что также перебрасывает мост между материальным и идеальным миром [13].

Поэтому, наверное, мечтой творцов Возрождения был центрический храм, средовое решение задачи о квадратуре круга, совмещение осевой и центральной симметрии, искусственной регулярности и естественности круга. Идеальные города также имели радиально-кольцевую регулярную планировку, совмещающую круглое и ортогональное [14].

Круг обладает многочисленными мистическими свойствами и пропитан самыми разнообразными смыслами в представлениях всех народов с древних времен по сей день. Круговые пространства и поселения больше соотносятся с архаичными и традиционными процессами (племенное поселение, место жертвоприношения, хижины), прямоугольные – с цивилизационными и современными (города, собрания, собственные дома).

Такое разделение по принципу «круг – природа, естественность; квадрат – цивилизация, искусственность», естественно, рассыпается при внимательном рассмотрении пограничных состояний, как и любое противопоставление в естественной истории в частности (неживое-живое, живое-разумное, дикое-цивилизованное, архаичное-современное), как и в случае любых диаметральных противоположностей. Ритм и мелодия, как говорят старые джазмены, – это одно и то же.

Приведу перпендикулярный взгляд на мистику круга, вложенный Виктором Пелевиным в уста Юкио Мисимы: «Самая совершенная фигура, окружность, – это и есть смерть, потому что в ней слиты конец и начало. Тогда безупречная жизнь должна быть окружностью, которая замкнется, если добавить к ней одну-единственную точку».

Еще один контраст между восприятием органическим и художественным, между наблюдением за местом и пространством, заключается в разнице восприятия прямым и периферическим зрением. Нормальное восприятие человеком среды опирается, как показывают исследования, в большей части на периферическое зрение, которое собирает обрывочные, но множественные сведения об окружении. Человека, не нуждающийся в активном всматривании в пространство, движется по привычной траектории и получает сигналы, обогащающие подсознательную картину окружения. Прямой же луч зрения «замораживает» наблюдаемое, создает неподвижную картину. Этот способ восприятия, родственник аналитическому всматриванию в процессе познания, находит отражение в древних мифах о медузе Горгоне.

Миф о Горгоне демонстрирует древние представления о неестественности для человека целостного проекционного взгляда, замораживающего всю картину целиком. Характерно, что афинский Акрополь спроектирован с упором на видовые точки, а не на красоту генплана.

Образ, создаваемый прямым зрением, – зафиксированный и однозначный, периферическим – живой, изменчивый и неопределенный. Отсюда многократно наблюдаемый в среде «эффект Манделы»: многие наблюдатели конструируют в воображении объекты среды, которые им «видятся» в периферическом зрении, и это представление это оказывается сильнее объективных данных, фотографий, сделанных направленным прямым лучом зрения (характерный случай с «мнимой» люстрой в

Елисеевском). Поэтому один из способов охудожествления пространства – организация его по анфиладному принципу, когда задается четкая ось движения и направления взгляда, фиксирующая внимание наблюдателя и заставляющая его воспринимать пространство как застывшую картину, оценивать его строгую композицию. Такие композиции также диктуют особую манеру поведения, отличную от повседневного обитания в среде, и потому стоят особняком среди более органично организованных пространств. Например, осевые цепи петербургских площадей оказываются менее запружены народом, менее востребованы в повседневных маршрутах. В среде, где во главу угла поставлен зрительный опыт, таким пространствам придавался особый сакральный смысл, где их пустота воспринималась как идеал. Подобно эталонному метру или килограмму, они занимали законное, неприкосновенное место в центре жизни города, подобно центру шторма, оставаясь пустыми. Но когда в центр внимания в среде помещается тактильный опыт, уютные пространства, эти площади оказываются мертвыми и неуместными, их пустота воспринимается не священной, а проклятой, и возникает потребность разрушить их простор, организовать центр монументом, оживить благоустройством.

Следующий материал средовой поэтики – вещи. Следует отметить, что отделение вещи от пространства – условное, что естественно при «оплощении» объемной среды в двумерный образ. Вещь – это нечто, заполняющее пустоту, при этом вещь не обязательно равна предмету, который усложняет плоскость, на которой находится. Вещь, прежде всего, должна быть, подобно месту, пропитана отношениями и смыслами, придаваемыми ей человеком, иначе и оживленный растениями, строениями и даже людьми ландшафт может быть пустым для отрешенного наблюдателя. Вещью может быть здание, воспринимаемое снаружи как объект, организующий пространство улицы, как обходимый объект; при том, что ключевое различие бытовых вещей и зданий заключается в портативности первых и стационарности вторых, здания нередко воспринимаются как вещи буквально, получая такие клички, как «торт» или «полстакана».

Вещь также определяет среду, как среда определяет вещь. Предмет, выбивающийся из или лишенный средового контекста, не может быть вещью, он смотрится инородно, превращается в изъяние самого себя. Таким же образом ряд повторяющихся одинаковых предметов воспринимается как нечто неестественное, не оживленное еще, как мертвые болванки – здесь прослеживается взаимосвязь как со сказочным тропом нахождения настоящей вещи среди двойников, так и с отторжением одинаковых вещей машинного, конвейерного производства, не испытавших прикосновения руки мастера и не «затроганных» еще до индивидуализации руками потребителя.

По поводу противопоставления уникальных вещей и одинаковых предметов приведу еще два ярких примера. Первый – это характерное для сакральных мест повторение множества идентичных элементов, которое выделяет место своей противоестественностью. Другой пример – интерьеры мебельных магазинов, ИКЕА прежде всего, в которых демонстрируются образы будущих мест, на полках – ряды будущих вещей, – однако, как сказал художник, «это не трубка». Это еще не трубка.

Однако возникает другая страшная ассоциация, характерная уже для XX века, связанная не с обездушиванием вещей, но с овеществлением людей [15]. И неслучайно, заметят беспокойные поэты рубежа эпох, второе последовало за первым.

Примечательно, что при нарушении этого стройного ритмичного ряда и превращении его в небрежную кучу значительная часть зловещего эффекта рассеивается.

Говоря о поэтике вещей, стоит рассмотреть два пограничных случая: когда вещь полностью слита со средой и когда она полностью ей противопоставлена. В обоих случаях вещь перестает восприниматься как таковая. В первом случае она теряет достаточную самостоятельность, чтобы вычлениваться из среды, и такая идеальная шестеренка в механизме не может быть предметом поэтики, так как напрочь лишена художественных свойств. С другой стороны, вещь, абсолютно контрастная к окружающей среде, не

является в полном смысле вещью (см. о монументе самой себе выше). Этот контраст обладает художественной ценностью – но совсем иного рода, подобно бытовым предметам, выставленным как произведения искусства Марселем Дюшаном.

Такие предметы приобретают художественную ценность, то есть интерес как произведение искусства, за счет тех средств, которыми они превращены в произведение искусства («вырывание» из бытовой среды в художественную; далее – характер экспонирования, оформление выставки, комментарии или отсутствие вышеперечисленного). Эти средства узаконивают в рамках той или иной художественной парадигмы (found art, шок-арт и др.) объявление бытового предмета произведением искусства. Легитимизация призвана заставить зрителя обратить взгляд на предмет в поиске красоты, которой предмет был наделен, еще будучи вещью, изделием или дизайном [16].

Вещь в полном смысле слова должна быть не только связана со средой, но и с маршрутами людей в этой среде, должна путешествовать вместе с ними или вставать на их пути.

На тонком балансе между незаметностью и контрастностью и основано ощущение предмета в среде как вещи. Снова возникает эхо пары противоположностей: порядок – хаос.

Несоответствие вещи создает дополнительный смысл, художественный интерес, метафору, которая может быть выразительной как за счет максимальной разницы между двумя смысловыми полюсами, так и за счет нюансного намека на неё. Такие несоответствия могут состоять в масштабе, контексте назначения и поведенческих паттернов, временном контексте вещи и пространства.

К сожалению, метафора о ретро-автомобиле на современной улице неудачно устарела, так как сами ретро-автомобили явно пережили срок годности своей метафоры и набили изрядную оскомину. Это очередной пример того, как механическое повторение лишает явление души. Теперь сам прием, само наличие автомобиля, и особенно то, как тактильно и визуально его осваивают, сами представляются вещами архаичными на современных улицах, и их эстетический эффект скорее негативный, несмотря на аналогичность приема (или как раз за счет нее – снова механистическое воспроизведение лишает явление души).

Вещи, обнаруживающие несоответствия, обретают голос, слышимый как шепот на границе слуха, на периферии внимания. Особенно слышен этот шепот в городской среде.

В городской среде больше таинственного, так как она плотнее заполнена смыслами, ведь в ней «плотнее обитают». Все тайны леса для охотника понятны и встроены в его обитание в лесу, а для горожанина – часть единой тайны и мифологии леса. Однако природные тайны почти всегда оказываются глубже искусственных, произошедших от первых. Здесь показателен роман «Улитка на склоне», где именно Лес – главный источник тайны, мистики, первобытного удивления, на которое наслоениями цивилизации ложатся тайны Управления.

Поведение людей также является материалом поэтики среды, неразрывно связанным с пространством и вещами, которые диктуют возможные формы поведения. Разные пространства и среды могут обладать разной валентностью в этом смысле, допуская большее или меньшее количество вариантов поведения внутри себя. Любопытно, что формы поведения, открываемые средой, не обязательно должны в ней же должны реализовываться: так, именно городской житель обнаруживает желание «выбраться на природу». В городе пространства с разными поведенческими нормами очень часто соседствуют и перетекают друг в друга, составляют части одного маршрута (так могут соседствовать улицы разного статуса, престижные центральные проспекты и уютные улочки, поведенческий кодекс которых различается, подобно их обитателям и атрибутике),

а потому разные формы поведения оказываются сопоставленными друг другу и приобретают художественные качества за счет такого сравнения. Внезапная смена поведения с одной схемы на другую, игровые нарушения ритуала пространства или целенаправленное игнорирование или нарушение бихевиорального кодекса являют собой такую же форму высказывания, как и отрыв вещи от своего контекста.

Обращаю внимание, что такой медиум, как перформанс-арт, появляется, конечно, уже в современном постиндустриальном городе [17, 18], но корнями восходит к юродивым и особому к ним отношению, к площадным шутам и балаганам, к вообще характерному для больших поэтов охудожествлению своей жизни, слиянию со своей творческой парадигмой, слиянию образа жизни и воззрения на жизнь (примеры простираются от Нерона до Оскара Уайльда и Юкио Мисимы) [19]. Выделение художественного поведения на фоне поведения общепринятого и обыденного дает тот же эффект, что и упомянутая в начале статьи револьверная трость.

Красота вообще обнаруживается в отступлении не только от принятых обществом, но и от продиктованных здравым смыслом, соображениями безопасности норм поведения: непрактичные наряды всегда оказываются самыми модными, ярко демонстрируя свою ценность – эстетику, а не практику.

Описанные в статье примеры такой непрактичной красоты относятся все к моде аристократической, то есть основанной на демонстрации своей отрешенности от физического труда, возможности носить непрактичную одежду, доступа к утонченным формам потребления [20]. В разные эпохи реформ в искусстве возникали противоположные представления о прекрасном: от Возрождения и Просвещения, воспевавших мудрость устройства природы и человека, до эпохи модерна с лозунгом Отто Вагнера «Непрактичное не может быть красивым».

Причем эстетизация, охудожествление поведения осуществляется на уровне всей популяции среды – каждый отдельный обитатель встраивается в новую, модную парадигму поведения. Потому так выделяются люди, «идущие наперекор» моде или «предвосхищающие её» (что в современной парадигме цикличности моды – одно и то же).

Любопытно, как перекликается упоминание здесь автором Онегина, который держался «денди лондонским», с упомянутым выше «The Dandy» Оскаром Уайльдом. Логичным продолжением ряда «господ моды» станет уже мелькавший тенью в моих комментариях пелевинский Вампир, властелин гламура и дискурса, полярных парадигм актуального поведения.

Человек, едва поспевающий за гребнем этой идущей по кругу волны, всегда собирает насмешки как «раб моды», человек, идущий впереди, – восторги как «законодатель», «господин моды». Человек же, идущий с модой в противофазе, вызывает острую неспособность мгновенно определить, какой реакции заслуживает.

Гораздо красноречивее, чем мода и устои в одежде, говорят поколения жаргона, молодежных сленгов, которые ежедневно мутируют, растут и линяют, отбрасывая ороговевшие, устаревшие слова, а вместе с ними и не успевших ими перестать пользоваться, с парохода актуальности [21].

При этом появляется условное деление на «зрителей» и «актеров» в среде: первые следуют моде и следят за вторыми, которые эту моду двигают вперед.

Здесь стоит обратить внимание на свойство моды идти циклами, и на характерную эволюцию любого тренда в поведении, который вызывает удивление, затем интерес или отторжение, затем понимается и принимается или отвергается, затем заостеневает и отмирает, вызывая отторжение уже у ранее принявших его. Поэтому «актеры» неизбежно делятся на три рода. Первые – те, кто сознательно двигает и

создает моду, чаще всего отличаются от зрителя не степенью индивидуальности, а широтой того участка «колеса моды», который им виден. Таким образом, они также следуют моде, только не нынешней, а следующей. Другие актеры видят «колесо» целиком и находят его скучным, стремясь добавить ему новых спиц или вообще сменить на новое, пустив старое под откос. Третьи же не видят колес, а видят дорогу и просто стараются быть цельными в своем поведении. Поскольку различия здесь в основном внутренние, и понять их природу внешнему наблюдателю нельзя, не будучи самому актером, то все три типа так или иначе собирают свою «аудиторию». Разумеется, концепция актеров и зрителей принимается лишь с оговоркой, что это не дискретное, а градиентное деление, и каждый обитатель среды имеет разную амплитуду самостоятельности на этой шкале в разных формах поведения.

Поведение в городской среде не случайно уподоблено театральному представлению, и театр как идеальная модель (не всегда положительная, но всегда предельно архетипическая) воспринимался как школа поведения.

Сравнение с театром (перекликающееся с комментарием о перформанс-арте и театрализации жизни) страдает от своей сфокусированности на XIX веке, в то время как театр и балаган предоставляют куда больше метафорических возможностей. Тот же роман с актрисой, приличествующий моднику, отчасти интересен именно своей табуированностью, ведь актеры до сих пор несут отпечаток древних представлений об их нелюдской природе, ведь они меняют лица, надевают чужие личины. «Похожи на людей, очень, но не люди» – так описывает актеров метафорической Таганки персонаж фильма Л. Филатова «Сукины дети». Смена личин воспринималась как грех, за который порицали как актеров, так и придворных льстецов, городских фанфаронов, и городскую, неестественную жизнь вообще.

Человек становится то скорее зрителем, то скорее актером в зависимости от той формы поведения, которая в данный момент продиктована средой: в одном пространстве и с одними вещами человек имеет больше степеней свободы, в других – меньше.

Таким образом, поэтики поведения, вещей и пространства неразрывно связаны друг с другом.

Заключение

Главные тезисы статьи Г.З. Каганова, которые необходимо учитывать при работе со средой архитекторам, планировщикам, дизайнерам и урбанистам, следующие:

- Идея средового образа как некоторой проекции (в широком смысле) меньшей размерности, чем сама многомерная среда; понятие об образе органическом как развертке, художественном – как проекции перспективной, научной записи – как разрезе.
- Важность характера носителя образа и его отношения к среде для результирующего характера этого образа.
- Разный статус объектов и сущностей в среде в зависимости от их включенности в среду, степени интеграции или противопоставления.
- Идея тактильного и зрительного опыта как противопоставленных способов восприятия среды.
- Утверждение трех основополагающих категорий среды: пространство, вещь, поведение. Специфический характер этих понятий в контексте среды.

Главная правка, вносимая практически во все суждения, – это, по сути, переход от постмодернистской парадигмы к метамодернистской; отход от традиционной дизайнерской

«нумерологии» и понятий о «священной геометрии» в представлениях о пропорциях и формах пространств – в пользу осознанного оперирования математическими метафорами (что уже сделано в отношении размерности образа и среды); перенесение понятия трансцендентности с чувственного и эстетического восприятия на само математическое и естественно-научное знание; особое внимание к пограничным состояниям на любой градиентной шкале, протянутой между антитезными понятиями.

Принятые вместе, эти корректировки позволят конкретизировать многие метафоры, ощущения и мнения о среде и изменениях в ней, что, в свою очередь, позволит более осознанно и своевременно принимать решения о её преобразовании, то есть не выносить суждения по факту случившихся изменений, а предсказывать их возможные эффекты на стадии проекта, идеи [12].

Список источников

1. Каганов Г.З. Проблемы поэтики городской среды // Городская среда. Дизайн. Архитектура. Сборник научных трудов ВНИИТАГ. Часть 2. Под ред. А.В. Иконникова. Москва: ВНИИТАГ. 1990. С. 3-58.
2. Cosgrove D., Daniels S. Introduction: iconography and landscape // The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments. Cambridge University Press. Cambridge. 1988. С. 1-11.
3. Капустин П.В. Архитектурная деятельность, проектное мышление и знание о среде – «лебедь, рак и щука» средового движения // Архитектурные исследования. 2022. № 4. С. 11-19.
4. Субботина О.В. Между анонимностью и индивидуальностью: проблема авторства в европейском искусстве Средних веков // Вестник РХГА. 2016. №1. URL: <https://www.rhga.ru/upload/uf/300/7qtuiwcvrlm0l1op53uk39e129zokno.pdf> (дата обращения: 22.02.2025).
5. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики // Пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. Москва: Прогресс, 1988. С. 92-110.
6. Гусев Д.О. Фридрих Шиллер о природе искусства и красоты // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2019. №51. URL: http://repin-book.ru/assets/pdf/2019/nt_51_annotation.pdf (дата обращения: 22.02.2025).
7. Bostrom N. The superintelligent will: Motivation and instrumental rationality in advanced artificial agents // Minds and Machines. 2012. ч. 22, изд. 2. С. 71-85.
8. Букин Д.Н. Кризис оснований математики как кризис онтологии // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2011. №4 (24). URL: [http://www.unn.ru/pages-e-library/vestnik_soc/99990201_West_soc_2011_4\(24\)/15.pdf](http://www.unn.ru/pages-e-library/vestnik_soc/99990201_West_soc_2011_4(24)/15.pdf) (дата обращения: 22.02.2025).
9. Джохадзе И.Д. Познание, признание и «игра в обмен доводами» // Философская мысль. 2020. №11. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34207 (дата обращения: 22.02.2025). DOI: 10.25136/2409-8728.2021.7.36042
10. Корниенко М.А. Логико-теологическая проблематика дискуссии об универсалиях: контекст ранней схоластики // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2022. №66. URL: <https://journals.tsu.ru/engine/download.php?id=248828&area=files> (дата обращения: 22.02.2025).

11. Лысенков А.Ю. Графические и смысловые аспекты «бумажной архитектуры» / А.Ю. Лысенков, Л.Ф. Лысенкова // Культура и искусство. 2017. №5. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30650 DOI: 10.7256/2454-0625.2020.2.30650 (дата обращения: 22.02.2025).
12. Капустин П.В., Задворянская Т.И. Городская среда: проблема управления / П.В. Капустин, Т.И. Задворянская // Архитектурные исследования. Научный журнал. Воронеж: ВГТУ. 2018. № 4 (16). С. 21-29. URL: https://cchgeu.ru/science/nauchnye-izdaniya/arkhitekturnye-issledovaniya/AI4_16мин.pdf (дата обращения: 21.02.2025).
13. Кандинский В. Точка и линия на плоскости // Перевод с немецкого Елены Козиной, Санкт-Петербург: Азбука-классика. 2005. С. 63-232.
14. Титова Е.А. Проблемы церковной архитектуры Возрождения в трактатах Антонио Филарете и Франческо ди Джорджо: развитие базиликального и центрического планов // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2011. №1. URL: <https://publ.actual-art.org/aptha/article/view/10234/10234> (дата обращения: 22.02.2025).
15. Омельченко Н.В. О метафизических основаниях тирании // Век глобализации. 2017. №4(24). С. 3-13. URL: <https://drive.google.com/file/d/1rQ5OLadk277zkBWukCVtehbrWQ-fGNxY/view> (дата обращения: 22.02.2025).
16. Савельева О.О. Граница искусства как вопрос легитимации // Культурологические записки. О границах искусства. Вып. 12. Москва: Государственный институт искусствознания, 2010. Гл. 12. С. 263-279. URL: https://sias.ru/upload/iblock/b11/2010_kult_zap-.pdf (дата обращения: 22.02.2025).
17. Строева О.В. Игры в реальность. Игры со смертью // Наука телевидения. 2012. №9. URL: <https://tv-science.online/wp-content/uploads/2020/12/nt-9.pdf> (дата обращения: 22.02.2025).
18. Чжан Болун. Street art как направление современного искусства // Вестник науки. 2023. №6 (63). С. 1100-1104 URL: <https://www.xn----8sbempclcwd3bmt.xn--p1ai/article/8932> (дата обращения: 22.02.2025).
19. Азеева И.В. Дендизм в драматургии Оскара Уайльда / И.В. Азеева, Л.Ф. Салимова // Верхневолжский филологический вестник. 2016. №4. С. 189-194. URL: <https://vv.yspu.org/wp-content/uploads/sites/4/2017/02/VFV-4-2016.pdf> (дата обращения: 22.02.2025).
20. Лось О.К. Традиции и мода европейского костюма в зеркале урбанизации // Вестник ИрГТУ. 2011. №5 (52). С. 247-254. URL: https://journals.istu.edu/_sys/mod/attach.php?journals/2011/05/05_2011.pdf (дата обращения: 22.02.2025).
21. Морозова О.Е. Концептосфера молодежного сленга // Вестник ННГУ. 2015. №2-2. URL: http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/19931778_2015_-_2-2_unicode/35_.pdf (дата обращения: 22.02.2025).

References

1. Kaganov G.Z. *Problemy poetiki gorodskoj sredy. Gorodskaya sreda. Dizajn. Arhitektura* [Problems of urban environment poetics. Urban environment. Design. Architecture. Collection of scientific papers of VNIITAG. Part 2. Edited by A.V. Ikonnikov]. Moscow, VNIITAG, 1990, pp. 3-58.

2. Cosgrove D., Daniels S. Introduction: iconography and landscape. The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments. Cambridge University Press. Cambridge, 1988, pp. 1-11.
3. Kapustin P.V. *Arhitekturnaya deyatel'nost', proektnoe myshlenie i znanie o srede – «lebed', rak i shchuka» sredovogo dvizheniya. Arhitekturnye issledovaniya* [Architectural activity, design thinking and knowledge of the environment – the "swan, cancer and pike" of environmental movement. Architectural Research]. Voronezh, 2022, no. 4, pp. 11-19.
4. Subbotina O.V. Between Anonymity and Individuality: Problem of Authorship in European Art of the Middle Ages. Bulletin of the Russian Academy of Fine Arts, 2016, no. 1. Available at: <https://www.rhga.ru/upload/uf/300/7qtuiwcvrlm0l1op53uk39e129zokno.pdf>
5. Gadamer G.-G. *Istina i metod: Osnovy filosofskoj germeneytiki* [Truth and method: Fundamentals of philosophical hermeneutics. Translated from German; general edit. and intr. article B. N. Bessonov]. Moscow, 1988, pp. 92-110.
6. Gusev D.O. Friedrich Schiller on the nature of art and beauty. Scientific Papers of the St. Petersburg Academy of Arts, 2019, no. 51. Available at: http://repin-book.ru/assets/pdf/2019/nt_51_annotation.pdf
7. Bostrom N. The superintelligent will: Motivation and instrumental rationality in advanced artificial agents. Minds and Machines, 2012, part 22, ed. 2, pp.71-85.
8. Bukin D.N. The crisis of the foundations of mathematics as an ontology crisis. Bulletin of Nizhny Novgorod University named after N.I. Lobachevsky. Series: Social Sciences, 2011, no.4(24). Available at: [http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik_soc/99990201_West_soc_2011_4\(24\)/15.pdf](http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik_soc/99990201_West_soc_2011_4(24)/15.pdf)
9. Dzhokhadze I.D. Cognition, recognition and the "game of exchanging arguments". Philosophical Thought, 2020, no. 11. Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34207
10. Kornienko M.A. Logical and theological problems of the discussion of universals: the context of early scholasticism. Vestn. Volume of the State University. Philosophy. Sociology. Political science, 2022, no. 66. Available at: <https://journals.tsu.ru/engine/download.php?id=248828&area=files>
11. Lysenkov A.Y., Lysenkova L.F. Graphic and semantic aspects of "paper architecture". Culture and Art, 2017, no. 5. Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30650
12. Kapustin P.V., Zadvoryanskaya T.I. Urban environment: a management problem. Architectural research. Scientific journal. Voronezh, VGTU, 2018, no. 4(16), pp. 21-29. Available at: https://cchgeu.ru/science/nauchnye-izdaniya/arkhitekturnye-issledovaniya/AI4_16мин.pdf
13. Kandinsky V.A. *Tochka i liniya na ploskosti* [Point and a line on a plane. Translated from German by Elena Kozina]. St. Petersburg, 2005, pp. 63-232.
14. Titova E.A. Problems of Renaissance church architecture in the treatises of Antonio Filarete and Francesco di Giorgio: the development of basilic and centric plans. Actual problems of theory and history of art, 2011, no. 1. Available at: <https://publ.actual-art.org/aptha/article/view/10234/10234>
15. Omelchenko N.V. On the metaphysical foundations of tyranny. The Age of Globalization, 2017, no. 4 (24), 3-13 p. Available at: <https://drive.google.com/file/d/1rQ5OLadk277zkBWukCVtehbrWQ-fGNxY/view>

16. Savelyeva O.O. The border of art as a question of legitimation. Cultural notes. About the boundaries of art. Issue. 12. Moscow, State Institute of Art Studies, 2010, ch. 12, pp. 263-279. Available at: https://sias.ru/upload/iblock/b11/2010_kult_zap-.pdf
17. Stroeveva O.V. Playing reality. Playing with death. Science of Television, 2012, no. 9. Available at: <https://tv-science.online/wp-content/uploads/2020/12/nt-9.pdf>
18. Zhang Bolong. Street art as a contemporary art direction. Bulletin of the Academy of Sciences, 2023, no. 6 (63). Available at: <https://www.вестник-науки.пф/archiv/journal-6-63-2.pdf>
19. Azeeva I.V., Salimova L.F. Dandyism in Oscar Wilde's Drama. Upper Volga Philological Bulletin, 2016, no. 4. Available at: <https://vv.yspu.org/wp-content/uploads/sites/4/2017/02/VFV-4-2016.pdf>
20. Los O.K. Traditions and fashion of European costume in the mirror of urbanization. Bulletin of the IrSTU, 2011, no.5 (52). Available at: https://journals.istu.edu/sys/mod/attach.php?journals/2011/05/05_2011.pdf
21. Morozova O.E. The conceptual sphere of youth slang. Bulletin of the National Research University, 2015, no. 2-2. Available at: http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/19931778_2015_-_2-2_unicode/35_.pdf

ОБ АВТОРЕ

Вересов Александр Алексеевич

Бакалавр архитектуры, магистр дизайна, аспирант кафедры «Теория и практика архитектурного проектирования», факультет архитектуры, ФГБОУ ВО Воронежский Государственный Технический Университет, Воронеж, Россия
xanderveresov@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

Veresov Aleksandr A.

Bachelor of Architecture, Master of Design, Postgraduate Student at the Chair «Theory and Practice of Architectural Design» of the Architectural Faculty, Voronezh State Technical University, Voronezh, Russia
xanderveresov@gmail.com