

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
ПРОБЛЕМЫ
ДИЗАЙНА СРЕДЫ



LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF PHILOSOPHY
Department of Aesthetics

AESTHETIC PROBLEMS OF ENVIRONMENTAL DESIGN

Conference Proceedings



MOSCOW – 2024

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра эстетики

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНА СРЕДЫ

Сборник статей



МОСКВА – 2024



*Печатается по решению Ученого совета философского факультета
МГУ имени М.В. Ломоносова*

Редакционная коллегия:

Е.А. Кондратьев – кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (отв. редактор);

А.Р. Апресян – кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова;

Е.А. Богатырёва – доктор философских наук, профессор кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

А.Г. Рукавишников – кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Эстетические проблемы дизайна среды. Сборник к 270-летию
Э87 Московского университета : сборник статей / Отв. ред. Е.А. Кондратьев. – Москва : МАКС Пресс, 2024. – 290 с.

ISBN 978-5-317-07275-9

<https://doi.org/10.29003/m4205.978-5-317-07275-9>

В сборнике «Эстетические проблемы дизайна среды» представлены материалы всероссийской научной конференции «Эстетические проблемы дизайна среды», состоявшейся на кафедре эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова 22–23 ноября 2024 г. Статьи участников конференции, включенные в данный сборник, посвященный 270-летию Московского университета, представляют многообразие исследовательских подходов и тем в области дизайна среды. Внимание к выразительным аспектам дизайна среды связано с потребностью в эстетической оценке процессов ревитализации и реновации современного урбанистического пространства. Комплексные подходы к формированию ландшафтов, экспозиционных и рекреационных пространств решают задачу гармонизации взаимоотношения человека с городским окружением. Средовой подход, эстетика повседневности позволяют представить это взаимодействие как форму расширенного эстетического опыта и предложить модели развития для современных практик дизайна среды.

Ключевые слова: урбанистическая эстетика, дизайн, среда, энвайронментальная эстетика, экологическая эстетика, техническая эстетика, ландшафтный дизайн, повседневность, средовой подход, эстетический опыт, средовой опыт, историческая городская среда, проектирование социокультурного пространства, архитектурная бионика, природа и человек.

УДК 18(082)

ББК 87.8я43

ISBN 978-5-317-07275-9

© Авторы статей, 2024

© Философский факультет МГУ имени
М.В. Ломоносова, кафедра эстетики, 2024

© Оформление. ООО «МАКС Пресс», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	11
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДИЗАЙНА СРЕДЫ	
<i>Лола Г.Н.</i> TRANSSCRIPT — МЕТОД ЛАНШАФТНОГО МЫШЛЕНИЯ В ДИЗАЙНЕ.....	13
<i>Янушевская Е.В.</i> ИСТОРИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ — УНИКАЛЬНОСТЬ — ВООБРАЖЕНИЕ: ПОЧЕМУ ВРЕМЯ ПРЕВРАЩАЕТ «ПРИЯТНОЕ» В «ПРЕКРАСНОЕ»	19
<i>Устюгова Е.Н.</i> ЭСТЕТИКА ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА И ДИЗАЙН СРЕДЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ ГОРОДЕ	25
<i>Кондратьев Е.А.</i> ФОРМА И БЕСФОРМЕННОЕ В ЭНВАЙРОНМЕНТАЛЬНОМ ОПЫТЕ	37
<i>Радегев А.Е.</i> ВОЗМОЖНОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА АТМОСФЕРЫ	48
<i>Дзикович С.А.</i> ОПЫТ ИСТОРИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЗНАЧЕНИЯ ПОНЯТИЯ «АТМОСФЕРА» В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ГЕРНОТА БЕМЕ	53
<i>Молодкина Л.В.</i> ЭНВАЙРОНМЕНТАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА: ФИЛОСОФСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ.....	65
<i>Коломиец Г.Г.</i> ЭСТЕТИКА ДИЗАЙНА СРЕДЫ В СВЕТЕ СЕМАНТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ И ЭСТЕТИКИ ЖИЗНИ.....	68
<i>Пилипенко В.И.</i> ВЗАИМОСВЯЗЬ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ С НАУЧНО-ФИЛОСОФСКИМИ ДОКТРИНАМИ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ	74
<i>Кузнецова Т.В.</i> ФЕНОМЕН ПОВСЕДНЕВНОСТИ: ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ.....	82
<i>Салеев В.А.</i> ДИЗАЙН: ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ИЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ.....	91
<i>Барсукова Н.И.</i> ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ СРЕДЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕОРИИ ДИЗАЙНА	94
<i>Руквишников А.Г.</i> К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ В СОВЕТСКОМ ДИЗАЙНЕ 1960-х гг.	100
<i>Короленко Г.В.</i> ФИЛОСОФИЯ ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ КАК ОТРАЖЕНИЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ЗНАНИЯ	107
<i>Диденко В.Д., Иванова И.С.</i> ФЕНОМЕН ВООБРАЖЕНИЯ (ИМАГИНАЦИИ) В ДИЗАЙНЕ ПРЕДМЕТНО-ПРИРОДНОЙ И АНТРОПОГЕННОЙ СРЕДЫ (АНТИНОМИЯ ИММАМЕНТНОГО И ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО).....	114

ПРИКЛАДНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ДИЗАЙНА СРЕДЫ

<i>Трибельская Е.Г., Попова Д.Д.</i> СОХРАНЕНИЕ <i>GENIUS LOCI</i> ПРИ РАЗВИТИИ ОКРЫТЫХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ	120
<i>Лисовец И.М.</i> ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА УРАЛЬСКИХ ГОРОДОВ-ЗАВОДОВ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ РЕСУРС РАЗВИТИЯ ДЛЯ ЖИТЕЛЕЙ И ТЕРРИТОРИЙ.....	129
<i>Лунгина Д.А.</i> РУССКИЙ СТИЛЬ И ЕГО РОЛЬ В РАСКРЫТИИ СРЕДОВОГО ПОТЕНЦИАЛА НОВОЙ ПЛОЩАДИ (г. МОСКВА).....	135
<i>Васильева М.А.</i> ДИЗАЙН ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ	142
<i>Богатырёва Е.А.</i> КОМФОРТНАЯ СРЕДА МОСКОВСКОГО КОНСТРУКТИВИЗМА ...	148
<i>Николаева Ж.В.</i> ФЕНОМЕНОЛОГИЯ АРХИТЕКТУРЫ И ПРОСТРАНСТВЕННОГО ДИЗАЙНА В ИТАЛИИ	152
<i>Селиверстова О.А.</i> РЕЦЕПЦИЯ РЕГИОНАЛИЗМА В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ НАЧАЛА XXI в. НА МАТЕРИАЛЕ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА АРМЕНИИ	157
<i>Шоломова Т.В.</i> ЭСТЕТИКА ЭКСПОНИРОВАНИЯ: СОВРЕМЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЕЙНОЙ СРЕДЫ	169
<i>Мещерина Е.Г.</i> ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ГРАФИКЕ.....	181
<i>Мухутдинов Р.Ф.</i> ДИЗАЙН СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ МЕТОДОМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ: ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ	187
<i>Музалевская Ю.Е.</i> ЭСТЕТИКА СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДСКИХ КУЛЬТУРНЫХ ЛАНДШАФТОВ.....	195
<i>Горгорова Ю.В.</i> ФОРМИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ НА ОСНОВЕ ПРИРОДНО-ЛАНДШАФТНОГО КОДА ТЕРРИТОРИИ	202
<i>Капуста А.А.</i> КОНЦЕПЦИЯ САДА В ЛАНДШАФТНОМ ДИЗАЙНЕ ГОРОДСКИХ СРЕД В РОССИИ: КЕЙСЫ ЛАНДШАФТНОГО <i>MOX.BUREAU</i>	207
<i>Кравченко Е.Ю.</i> АРХИТЕКТУРНО-ЛАНДШАФТНЫЕ ВИНОДЕЛЬЧЕСКИЕ КОМПЛЕКСЫ В ПЕРСПЕКТИВЕ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКИ	217
<i>Ленсу Я.Ю.</i> ДЕРЕВЕНСКАЯ ХАТА И УРБАНИЗАЦИЯ.....	225
<i>Бычкова Т.Д.</i> ДОСУГ И СОЗЕРЦАНИЕ В ФИЛОСОФСКОМ ВОЗЗРЕНИИ И ВО ВЗАИМОСВЯЗИ С ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ СРЕДОЙ ГОРОДА-КУРОРТА	233

<i>Козырева Е.И.</i> КОЛЮРИСТИКА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ: КУЛЬТУРА — ЭСТЕТИКА — РЕГЛАМЕНТ.....	239
<i>Лапина В.С., Аханова Д.А., Князькина М.С.</i> АРХИТЕКТУРНАЯ БИОНИКА КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН	250
<i>Элит Л.В.</i> ФУНКЦИОНАЛИЗМ И ЭСТЕТИКА КАК БАЗИС ЛАНДШАФТНЫХ ОБЪЕКТОВ СОВРЕМЕННОСТИ	258
<i>Стругова Е.А.</i> ПРОСТРАНСТВО КАК ЧУВСТВЕННАЯ ДОСТОВЕРНОСТЬ: АНАХРОНИЗМ В ИНТЕРЬЕРЕ.....	265
<i>Тимофеев А.И.</i> ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ СТУДИИ RAАAF: ПРОСТРАНСТВО ОФИСА, ГОРОДА И ПАМЯТИ КАК ЛАНДШАФТЫ АФФОРДАНСОВ.....	270
<i>Лыков А.И.</i> РЕАЛИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННЫХ ПРИНЦИПОВ ДИЗАЙНА СРЕДЫ В ПРОЕКТАХ РАЗВИТИЯ	278
АВТОРЫ.....	285

CONTENTS

FOREWORD.....	11
AESTHETIC MEANING OF ENVIRONMENTAL DESIGN	
<i>Lola G.N.</i> TRANSSCRIPT — A METHOD OF LANDSCAPE THINKING IN DESIGN	13
<i>Yanushevskaya E.V.</i> HISTORICAL VALUE — UNIQUENESS — IMAGINATION: WHY DOES TIME TURNS THE PRETTY INTO THE BEAUTIFUL	19
<i>Ustiugova E.N.</i> AESTHETICS OF URBAN SPACE AND ENVIRONMENTAL DESIGN IN A HISTORIC CITY	25
<i>Kondratyev E.A.</i> FORM AND FORMLESS IN ENVIRONMENTAL EXPERIENCE.....	37
<i>Radeev A.E.</i> POSSIBILITY OF AESTHETIC ANALYSIS OF ATMOSPHERE	48
<i>Dzikevich S.A.</i> AN INQUIRY CONCERNING A HISTORICAL ASSESSMENT OF THE THEORETICAL MEANING OF THE NOTION «ATMOSPHERE» IN THE AESTHETIC CONCEPT OF GERNOT BOHME.....	53
<i>Molodkina L.V.</i> ENVIRONMENTAL AESTHETICS: A NEW SCIENTIFIC DIMENSION OF THE ENVIRONMENT.....	65
<i>Kolomiets G.G.</i> AESTHETICS OF ENVIRONMENT DESIGN IN THE LIGHT OF SEMANTIC THEORY AND AESTHETICS OF LIFE	68
<i>Pilipenko V.I.</i> THE RELATIONSHIP BETWEEN ARCHITECTURAL AND ARTISTIC REPRESENTATION AND MODERN SCIENTIFIC AND PHILOSOPHICAL DOCTRINES.....	74
<i>Kuznetsova T.V.</i> PHENOMENON OF EVERYDAY LIFE: PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC ASPECTS	82
<i>Saleev V.A.</i> DESIGN: AESTHETIC OR ARTISTIC	91
<i>Barsukova N.I.</i> AESTHETIC COMPREHENSION OF THE ENVIRONMENT IN RUSSIAN DESIGN THEORY	94
<i>Rukavishnikov A.G.</i> ON THE SPECIFICITY OF THE INTERACTION OF THEORY AND PRACTICE IN SOVIET DESIGN OF THE 1960S	100
<i>Korolenko G.V.</i> THE PHILOSOPHY OF URBAN SPACES AS A REFLECTION OF INTERDISCIPLINARY KNOWLEDGE	107
<i>Didenko V.D., Ivanova I.S.</i> THE PHENOMENON OF IMAGINATION IN DESIGN OF SUBJECT-NATURAL AND ANTHROPOGENIC ENVIRONMENT (ANTINOMY OF IMMANENT AND TRANSCENDENT)	114

APPLIED AESTHETIC RESEARCH IN ENVIRONMENTAL DESIGN

<i>Tribelskaya E.G., Popova D.D.</i> PRESERVATION OF <i>GENIUS LOCI</i> IN THE DEVELOPMENT OF OPEN PUBLIC SPACES IN HISTORIC URBAN ENVIRONMENTS	120
<i>Lisovets I.M.</i> AESTHETIC TRANSFORMATION OF THE SPACE OF URAL CITIES-FACTORIES: A SOCIO-CULTURAL DEVELOPMENT RESOURCE FOR RESIDENTS AND TERRITORIES	129
<i>Loungina D.A.</i> THE RUSSIAN REVIVAL STYLE AND ITS ROLE IN REVEALING OF THE ENVIRONMENTAL CAPACITY OF MOSCOW'S NOVAYA SQUARE	135
<i>Vasilyeva M.A.</i> DESIGN OF PUBLIC SPACES IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT	142
<i>Bogatyreva E.A.</i> COMFORTABLE ENVIRONMENT OF MOSCOW CONSTRUCTIVISM ...	148
<i>Nikolaeva Z.V.</i> THE PHENOMENOLOGY OF ARCHITECTURE AND SPACIAL DESIGN IN ITALY	152
<i>Seliverstova O.A.</i> RECEPTION OF REGIONALISM IN ENVIRONMENTAL DESIGN OF THE EARLY XXI c. BASED ON THE URBAN DESIGN OF ARMENIA	157
<i>Sholomova T.V.</i> AESTHETICS OF THE EXHIBITION: MODERN PRINCIPLES OF THE ORGANIZATION OF THE MUSEUM ENVIRONMENT	169
<i>Meshcherina E.G.</i> PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC UNDERSTANDING OF THE URBAN ENVIRONMENT IN MODERN RUSSIAN GRAPHICS	181
<i>Mukhutdinov R.F.</i> DESIGN OF SOCIOCULTURAL SPACE OF URBAN ENVIRONMENT BY METHOD OF DECORATION: PHILOSOPHICAL ASPECT	187
<i>Muzalevskaya Yu.E.</i> AESTHETICS OF MODERN URBAN CULTURAL LANDSCAPES ...	195
<i>Gorgorova Yu.V.</i> FORMATION OF MODERN URBAN SPACES BASED ON THE NATURAL LANDSCAPE CODE OF THE TERRITORY	202
<i>Capusta A.A.</i> GARDEN CONCEPT IN LANDSCAPE DESIGN OF URBAN ENVIRONMENTS IN RUSSIA: CASES OF LANDSCAPE <i>MOX.BUREAU</i>	207
<i>Kravchenko E.Y.</i> ARCHITECTURAL AND LANDSCAPE WINERY COMPLEXES IN THE CONTEMPORARY AESTHETICS PERSPECTIVE	217
<i>Lensu Y.Y.</i> VILLAGE PEASANT HOUSE AND URBANIZATION	225
<i>Bychkova T.D.</i> LEISURE AND CONTEMPLATION IN PHILOSOPHICAL OUTLOOK AND IN RELATIONSHIP WITH THE URBAN PLANNING ENVIRONMENT	233
<i>Kozyreva E.I.</i> THE COLOR ORGANIZATION OF THE URBAN ENVIRONMENT: CULTURE — AESTHETICS — REGULATION	239
<i>Lapshina V.S., Akhanova D.A., Knyazkina M.S.</i> ARCHITECTURAL BIONICS AS AN AESTHETIC PHENOMENON	250

<i>Eglit L.V.</i> FUNCTIONALISM AND AESTHETICS AS THE BASIS OF MODERN LANDSCAPE OBJECTS	258
<i>Strugova E.A.</i> SPACE AS SENSUAL AUTHENTICITY: ANACHRONISM IN THE INTERIOR	265
<i>Timofeenko A.I.</i> ECOLOGICAL DESIGN OF THE INTERDISCIPLINARY STUDIO RAAAF: THE SPACE OF OFFICE, CITY AND MEMORY AS LANDSCAPES OF AFFORDANCES	270
<i>Lyckov A.I.</i> IMPLEMENTATION OF MODERN PRINCIPLES OF ENVIRONMENTAL DESIGN IN DEVELOPMENT PROJECTS	278
AUTHORS	285

ПРЕДИСЛОВИЕ

FOREWORD

Внимание к выразительным аспектам дизайна среды связано с потребностью в эстетической оценке процессов ревитализации и реновации современного урбанистического пространства. Комплексные подходы к формированию ландшафтов, экспозиционных и рекреационных пространств решают задачу гармонизации взаимоотношения человека с городским окружением. Средовой подход, эстетика повседневности позволяют представить это взаимодействие как форму расширенного эстетического опыта и предложить модели его развития для современных практик дизайна среды.

Статьи участников конференции, включенные в данный сборник, представляют многообразие исследовательских подходов и тем в области дизайна среды:

- концептуализация дизайна среды как предмета междисциплинарного дискурса, понятие и составляющие «среды» («атмосфера», «индивидуальность», «импровизация»), типология средовых объектов;
- «пространственный поворот» в современной эстетике, урбанистическая эстетика, ландшафтная архитектура, ландшафтный дизайн;
- эстетико-экологический подход к формированию современных городских пространств;
- антиномии культурного ландшафта: антропогенное и природное, статичное и динамичное, традиционное и инновационное, универсальное и оригинальное;
- феноменологические подходы к проектированию пространственного дизайна;
- соотношение категорий «приятное» и «прекрасное» в эстетике повседневности;
- эстетический опыт в энвайронментальном подходе: взаимоотношение созерцания и партиципации;
- структурные трансформации современной городской среды, траектории эстетизации в современной архитектурно-планировочной практике, диалог функционального и эстетического;
- проблемы преемственности, стилизации и эклектики в архитектуре начала XXI века, кросс-культурные тенденции в дизайне среды;
- проблемы среды в контекстах органической архитектуры и деконструктивизма;
- реализация современных принципов дизайна среды в проектах развития: туристические кластеры малых городов, стратегии консервации и интеграции исторической среды, «регионализм» в архитектуре;
- интеграция экспозиционного пространства и арт-кластеров в городскую среду.

Attention to the expressive aspects of environmental design is associated with the need for an aesthetic assessment of the processes of revitalization and renovation of contemporary urban space. Integrated approaches to the formation of landscapes, expositional and recreational spaces solve the problem of harmonizing the relationship between humans and the urban environment. The environmental approach and everyday aesthetics make it possible to present this interaction as a form of expanded aesthetic experience and propose models of its development for contemporary environmental design practices.

The conference participants' papers included in this proceedings represent a diversity of research approaches and topics in the field of environmental design:

- conceptualization of environmental design as a subject of interdisciplinary discourse, the notion and components of “environment” (“atmosphere”, “individuality”, “improvisation”), typology of environmental objects;
- “spatial turn” in modern aesthetics, urban aesthetics, landscape architecture, landscape design;
- aesthetic and ecological approach to the formation of contemporary urban spaces;
- antinomies of the cultural landscape: anthropogenic and natural, static and dynamic, traditional and innovative, universal and original;
- phenomenological approaches to spatial design;
- the relationship between the categories “pleasant” and “beautiful” in the aesthetics of everyday life;
- aesthetic experience in the environmental approach: the relationship between contemplation and participation;
- structural transformations of the contemporary urban environment, trajectories of aestheticization in contemporary architectural and planning practice, dialogue between the functional and aesthetic;
- problems of continuity, stylization and eclecticism in the architecture of the early 21st century, cross-cultural trends in environmental design;
- environmental problems in the contexts of organic architecture and deconstructivism;
- implementation of modern principles of environmental design in development projects: tourist clusters of small towns, strategies for conservation and integration of the historical environment, “regionalism” in architecture;
- integration of exhibition space and art clusters into the urban environment.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДИЗАЙНА СРЕДЫ AESTHETIC MEANING OF ENVIRONMENTAL DESIGN

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4206.978-5-317-07275-9/13-18>

TRANSSCRIPT — МЕТОД ЛАНШАФТНОГО МЫШЛЕНИЯ В ДИЗАЙНЕ TRANSSCRIPT — A METHOD OF LANDSCAPE THINKING IN DESIGN

Лола Г.Н.

Lola G.N.

Аннотация

Дизайн в силу своей контекстуальности всегда оказывается дизайном среды. Дизайн-продукт производит коммуникативный эффект только в определенной ситуации и сам призван создавать ситуацию впечатления и действия для Другого. Авторский метод Transscript культивирует ландшафтное мышление, предлагая дизайнеру создать свой природоподобный пространственно-временной континуум, в котором творческая энергия получает не правила, а русла для развития. Метод изложен в книге «Дизайн Перемен. Микродинамика креативного действия», которая содержательно и графически сообщается с древней китайской «Книгой Перемен» (И-Цзин).

Ключевые слова

дизайн, ситуация, метод, концепция, ментальный ландшафт.

Abstract

Design, by virtue of its contextuality, turns out to be the design of the environment. A design product produces a communicative effect only in a certain situation and is itself designed to create a situation of impression and action for the Other. The author's Transscript method cultivates landscape thinking, inviting the designer to create his or her own nature-like spatio-temporal continuum, in which creative energy is not given rules, but channels to development. The method is outlined in the book "Design Change. The Microdynamics of Creative Action," which is informative and graphically is cognate with the ancient Chinese Book of Changes.

Keywords

design, situation, method, concept, mental landscape.

Дизайнер, в какой бы сфере он не работал, всегда дизайнер среды, вернее, ситуации, в которой происходят некоторые события, главными из которых являются впечатление и поступок. Дизайн-продукт никогда не был единичным и независимым объектом уже в силу своего происхождения на границе искусства и технологий, которое обрело его на плодотворную маргинальность. В отличие от произведения искусства дизайн-продукт не обладает суверенностью и самоценностью, но всегда контекстуален, или ситуативен, поскольку решает конкретную задачу «здесь и сейчас» для определенного человека (сообщества), а не абстрактного созерцателя.

Дизайн превращает среду в ситуацию, обнаруживая в ней структуру. Ситуация всегда структурна, поэтому с ней можно работать: ставить цели, открывать новое, развиваться. Структура здесь — не жесткая «решетка» связей между элементами, а гибкая комбинация, которая в движении сама себя преобразует. Она не делает ситуацию статичной, как раз наоборот — превращает ее в открытую динамическую систему. Среда, осмысленная как ситуация, представляется процессом, в ходе которого заданные обстоятельства постоянно конструируются по ходу дела. В сущности это коммуникативная ситуация, как она представлена неопрагматизме — не совокупностью обстоятельств, а горизонтом возможностей, которые в случае кризиса действия можно осваивать заново [Казаринова 2006]. Ситуация всегда находится в становлении, оттого она не бывает безнадежной.

Концепция как ситуация вдохновения

Ситуативность — сущностная характеристика не только дизайн-продукта, но и дизайнерского действия, которое не сводится к осуществлению заранее рассчитанного плана, а представляет собой разнообразное и отчасти спонтанное взаимодействие с многочисленными аспектами практики и требует активизации воображения и способность импровизировать. Дизайнер постоянно занимается ситуациями. Для другого он создает продукт как ситуацию изменения. Но прежде он создаст ситуацию собственного вдохновения — концепцию. Линейная логика будет востребована, но не всегда. Разумеется, создание концептуальной ситуации предполагает анализ исходных условий, поставленных целей, мотивов действия, составляющих элементов и функциональных взаимодействий. Но этого мало — потребуется чутье, прозрение, предвосхищение, способность спонтанно реагировать на непредвиденные изменения. Проблема в поиске, достижении и поддержании баланса рационального и интуитивного в дизайне, отсюда особые требования к методу концептуальной работы, который должен представлять собой экспериментирование со случайными процессами.

Так, по мнению выдающегося современного дизайнера и теоретика Д.К. Джонса «методология должна быть не фиксированным путем к фиксированному пункту назначения, а разговором обо всем, что можно сделать, чтобы это произошло» [Jones 1991, 32]. Что поможет развивать эти творческие «разговоры», которые помогут привести к согласию расчет и спонтанность, дисциплину и порывы, целеустремленность и незаинтересованное блуждание? Это вопрос к методу. Д.К. Джонс считал, что погружение в хаотичную среду, а именно «эффект дивергенции заключается в намеренном создании путаницы и неразберихи в собственном разуме, чтобы расстроить собственные предположения, чтобы человек мог стать более чувствительным к существующей реальности

и к новым возможностям. Нет причин бояться хаоса: это наше название для другой формы порядка: того, что мы видим пока лишь частично» [Jones 1991, 8].

Поддерживая этот гимн хаосу, следует признать, что при всех своих ресурсах хаос не особенно поможет дизайнеру оперативно решать свои задачи. Скорее, это стихия художника. Дизайн работает не в чистом поле, не начинается с нуля, ибо всегда имеет извне поставленную задачу, даже если заказчиком окажется сам дизайнер. Концептуальное поле дизайнера всегда размечено, но эта разметка должна способствовать созданию ситуации, в которой есть место спонтанности, непредсказуемости, эксперименту. Таков ментальный ландшафт — это не четкий план, но и не «путаница и неразбериха», в нем есть свобода и структура, способные превратить концептуальную работу в захватывающую экспедицию с конкретным, столь же непредсказуемым, сколь и неслучайным результатом.

Ландшафтное мышление

Слово ландшафт применительно к мышлению звучит вполне уместно, если вспомнить о роли принципа экомиметики в современном знании, который не только отсылает к познанию природных структур и дает новые познавательные инструменты, но и культивирует экологичное, природоподобное мышление. Ландшафт как визуальная конструкция представляет собой прекрасный инструмент познания, позволяя и отдаляться от познаваемого объекта, и присутствовать в нем [Wood 2022]. Природный ландшафт обладает уникальными свойствами, которые продуктивны для творческого мышления — он окружает, дает возможность видеть все с разных точек, оказываться одновременно видимым и скрытым, создает объем и протяженность, предоставляет самую разнообразную сенсорную информацию.

Использование самого понятия ландшафт в исследованиях ментальных процессов имеет древнюю традицию. Так, в китайской культуре ландшафт представляет собой не только гармоничную природную среду, но и особое состояние единения с мирозданием, возможность войти в резонанс с природными энергиями и так укрепить свои нравственные и интеллектуальные силы.

Ментальный ландшафт дизайнера можно соотнести с планом имманенции философских концептов [Делез, Гваттари 1998]. В обоих случаях это среды для возникновения смыслов. У Ж. Делеза и Ф. Гваттари концепты как «сгустки смысла» и план имманенции, в котором они возникают, не связаны причинно-следственной связью. Нельзя рассматривать план имманенции как что-то предшествующее концепту — они синхронны и друг друга обуславливают. План можно рассматривать как интуитивное предконцептуальное понимание; он бесконечен, ибо с бес-

конечной скоростью формируются переменные контуры, вписанные в план [Делёз, Гваттари 1998, 58]. Понять природу такого концепта и плана можно только в мыслительном ландшафте, где главенствует не логика, а пространственное воображение. Такую модель мышления С.Н. Зенкин, уточняя свой перевод терминов, соотносит с двумя материальными объектами — книгой с ее слоистой структурой взаимоналожения страниц и картиной с ее неровной, «диаграмматической» структурой мазков и цветовых масс [Делёз, Гваттари 1998, 284–285].

Дизайнеру необходимо проникнуться таким парадоксальным строем мысли и удерживать себя в нем. Причина в фундаментальном сходстве философского и дизайнерского мышления: философия — искусство мысли, а дизайн был и остается осмысленным искусством. Мысль не всегда должна быть подчинена дисциплине логики, наряду с ней необходимы и «не вполне благоразумные и рациональные средства из разряда грез, патологических процессов, эзотерических опытов, опьянения или трансгрессии» [Делёз, Гваттари, 1998, 57].

Следует признать, что план имманенции концептов и ментальный ландшафт дизайнера имеют значительные отличия. Первый в высшей степени умозрителен, второй довольно легко представить и изобразить. Дизайнер набрасывает свой ландшафт и активно работает в нем. Но и в том, и в другом случае — это пространственно-временной континуум, который сам в себе порождает содержание. Концептуальная работа в дизайне должна быть построена так, чтобы смыслы и образы появлялись как бы сами собой, обнаруживали связи и создавали ансамбль. Роль «руководящего разума» ограничивается набрасыванием ландшафта, установлением навигации и формализацией результата в вербальной и графической формах.

Method Transscript

Авторский метод Transscript [Лола 2024] направлен на развитие природоподобного познавательно-созидающего сознания. В Transscript принципы экомиметики и эмерджентности определили важнейшее методологическое действие при разработке концепции дизайн-продукта — создание ментального ландшафта. Именно ландшафта, а не карты или схемы. Метод Transscript позволяет увидеть структуру, в которой гармонизированы статика и динамика креативного процесса. Движение в ментальном ландшафте, как и в физическом, отчасти преднамеренно, отчасти непредсказуемо.

Transscript предлагает дизайнеру определенный способ работы со смыслами (кодами) и графикой в едином пространственно-временном континууме. Поиски смыслов (кодов) происходят в графическом пространстве, которое превращается в ландшафт по мере прояснения кодов и установления связей между ними [Лола 2024, 33–58]. Графика не яв-

ляется фоном — именно графические структуры работают в симбиозе с кодами и способствуют осмыслению изначальной интенции и превращению ее в концепт. В процессе концептуальной работы коды могут появляться и исчезать, графика также постоянно трансформируется, создавая живое пространство для явления образа будущего дизайн-продукта.

Концептуальная работа из путешествия превращается в экспедицию. Действие ландшафта вариативно и непредсказуемо. Можно войти в ландшафт без собственных кодов и почувствовать, как сконструированное пространство влияет на их появление. Или самому инкрустировать коды в ландшафт, проложить связи и наблюдать, как они взаимно моделируют друг друга. Метод Transscript удерживает дизайнера от жесткого планирования, поддерживает интуицию и воображение и помогает создать ситуацию управляемой импровизации. В результате таких ментальных действий сам концепт становится гибкой, подвижной структурой, подсказывающей неординарные творческие решения [Лола, Александрова, Соколова 2023].

Метод изложен в книге Лола Г.Н. «Дизайн Перемен. Микродинамика креативного действия», разработанной дизайнером А.Д. Соколовой по принципам Transscript. Импульсом к началу работы стала интенция «Воспоминание о будущем»: возможно креативное сознание имеет универсальные закономерности, которые зашифрованы в самых разных системах — древних и современных. Интенция активировала инспирацию «Книга Перемен» (И-Цзин), которая подсказала четыре концептуальные константы проекта: гексаграммы, ландшафты и коды-иероглифы. Гексаграммы внесли структуру в гибридный текст, взяли на себя навигационную функцию по пространству книги; ландшафт развернул чувственное пространство, в котором коды-иероглифы стали точками-событиями, вызывающими желание думать о дизайне на другом языке, и создали второй прозрачный слой текста, позволяя читать книгу как бы «по звездам».

Метод Transscript дает базовые установки для дальнейших поисков, ибо метод в дизайне переизобретается для каждого проекта, если таковой служит открытию нового. Переосмысление концептуального процесса должно стать необходимой частью базового образования в сфере дизайна. Усвоение знаний и овладение существующими методами является только первой ступенью, которая поможет выйти на принципиально новый уровень образования, которое культивирует самостоятельное творческое отношение к методологии.

Литература

1. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия / Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. Санкт-Петербург: Алетей, 1998. 288 с.

2. Казаринова Н.В. Межличностная коммуникация: социально-конструкционистский анализ. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2006. 147 с.
3. Лола Г.Н. Дизайн Перемен. Микродинамика креативного действия. Тверь: ИПК Парето-Принт, 2024. 160 с.
4. Лола Г.Н., Александрова Т.И., Соколова А.Д. Концепт как soft form: сохранить осознанность в креативном потоке // Terra artis. Искусство и дизайн. 2003. № 3. С. 58–65.
5. Douglas, J. *Porteous Landscapes of the Mind. Worlds of sense and metaphor*, University of Toronto Press, 1990, 223 p.
6. Jones, J.C. *Designing designing*, Architecture Design and Technology Press, 1991, 355 p.
7. Wood, J. *Metadesigning Designing in the Anthropocene (Design Research for Change)*, Routledge; 1st edition, 2022, 320 p.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4207.978-5-317-07275-9/19-24>**ИСТОРИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ — УНИКАЛЬНОСТЬ — ВОООБРАЖЕНИЕ:
ПОЧЕМУ ВРЕМЯ ПРЕВРАЩАЕТ «ПРИЯТНОЕ» В «ПРЕКРАСНОЕ»****HISTORICAL VALUE — UNIQUENESS — IMAGINATION:
WHY DOES TIME TURNS THE PRETTY INTO THE BEAUTIFUL**

*Янушевская Е.В.
Yanushevskaya E.V.*

Аннотация

Одной из особенностей восприятия исторически ценных объектов является их переход из категории «приятных» в категорию «прекрасного». Утрачивая со временем утилитарную функциональность, они проявляют свою художественную и эстетическую ценность. Этому способствует уникальность историко-культурных объектов, доходящих до реципиента из глубины веков: аура уникальности актуализирует в процессе их восприятия продуктивное воображение, что, наряду со способностью вызывать катартические эмоции, является атрибутом «прекрасного». Примером подобной «переоценки» могут быть названы как предметы быта (швейная машина, старинные музыкальные инструменты, книги), становящиеся украшениями интерьера, так и архитектурные сооружения или элементы городской среды (крепостная стена, древняя мостовая, старинные ворота...).

Ключевые слова

эстетика, прекрасное, приятное, возвышенное, трагическое, катарсис, среда, ценности, художественная ценность, утилитарные ценности, дизайн, содержание, форма.

Abstract

One of the features of the perception of historically valuable objects is their transition from the category of “pleasant” to the category of “beautiful”. Losing their utilitarian functionality over time, they show their artistic and aesthetic value. This is facilitated by the uniqueness of historical and cultural objects reaching the recipient from the depths of time: the aura of uniqueness actualizes productive imagination in the process of their perception, which, along with the ability to evoke cathartic emotions, is an attribute of “beauty”. An example of such a “reassessment” can be called both household items (sewing machine, antique musical instruments or books) that become interior decorations, as well as architectural structures or elements of the urban environment (fortress wall, ancient pavement, ancient gates ...).

Key words

aesthetics, beautiful, pleasant, sublime, tragic, catharsis, environment, values, artistic value, utilitarian values, design, content, form

В системе современных эстетических категорий, а их насчитывают порядка 89, «приятное» можно отнести к относительно «молодым», чье выделение в области эстетической философской рефлексии предпосылается социальным опытом второй половины XIX века. Культурный прогресс и по сей день приводит к освоению новых ценностных обла-

стей, примером чего можно назвать категоризацию травматического, определяемого в современной эстетике в качестве соответствующего сущности художественного опыта, ранее относимого к «трагическому». Подобное расширение категориального аппарата философской эстетики связано как с расширением художественного опыта и теоретической рефлексией над ним, или, иными словами, с внутренней логикой развития духовной культуры, так и с опытом повседневности.

Примером следования «внутренней логике» культурного процесса является осмысление соотношения категорий прекрасного, трагического и возвышенного в эпоху Просвещения у Фр. Шиллера и И. Канта. Определение, которое дается Кантом «возвышенному», может быть рассмотрено и как отправная точка расширения круга эстетических категорий, соотносимых с «прекрасным», в более позднее время, в том числе категории «приятного», и как отправная точка развития мышления в категориях ценностей, что к началу XIX века стало необходимым итогом развития европейского общества и европейской философии.

Если прекрасное вызывает у воспринимающего его человека состояние душевной ясности и равновесия, то, пишет Кант, возвышенное пробуждает в нем чувство волнения и уважения, а также ощущение «негативного удовольствия»¹. Для понимания направления философского процесса, связанного с ценностными познанием, следует помнить, что кантовское открытие связи эстетического переживания с чувством удовольствия-неудовольствия, было предпослано поиском решения более общей проблемы из области философской антропологии и одновременно является продолжением его философских размышлений в сфере этики. Как отмечает П.П. Гайденко, главной проблемой для Канта в сфере этики являлась проблема человеческого эгоизма, действие которого как раз и сводилось к получению удовольствий, достигаемых субъектом безнравственным образом². Отсюда вытекает и требование абсолютной непредвзятости этического поступка, в котором не должно быть ни «склонности», ни чувства личного удовлетворения. Таково требование неуклонного следования категорическому императиву. Говоря иными словами, чтобы полностью исключить предвзятость, по мысли Канта, нравственное поведение не должно в себе заключать абсолютно ничего «приятного». Однако познание прекрасного в своей основе имеет не только субъектность, но и человеческую субъективность: момент удовольствия, то есть конкретное, не отделимое от личности состояние, является маркером эстетического переживания — опыта общения с прекрасным, которое познается «без понятия». Для философии в целом это

¹ Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 249–287.

² См.: Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. М.: Республика, 1997.

имело значимое последствие. Момент актуализации эмоционального переживания в дальнейшем связывается с ценностным познанием³. Для эстетики смысловая «нюансировка» «удовольствия» по сути становится камертоном выделения чистой, «беспримесной» «красоты», не опыленной стремлением к удовлетворению утилитарных потребностей. Прежде всего она обнаруживает себя в художественной культуре. Отсюда у Канта и возникает приведенное выше определение «возвышенного»: проявление прекрасного кульминирует в нем настолько, что не утрачивает своей привлекательности, даже производя травматический эмоциональный эффект, или «негативное удовольствие», — смесь страдания и восхищения красотой эстетической формы.

Преодоление трагического содержания совершенством формы в произведении искусства Л.С. Выготский определяет как суть художественности и источник катартических эмоций⁴. Соответственно в ценностном отношении «прекрасное» располагается на высших позициях пирамиды ценностей, учение о которой оформляется в аксиологии рубежа XIX–XX вв., в классический период ее развития, как итог усложнения социального опыта и одновременно плюрализации познавательного отношения к миру, место в котором отныне должно находиться всему, что имеет для него положительный смысл. «Приятное» как эстетическая категория может быть соотнесено как с классом базовых, утилитарных ценностей, суть которых сводится к ценности биологического самосохранения, так и с тем «фрагментом» класса эстетических ценностей, которые проявляются в сфере украшения и чисто декоративного искусства. Если же в качестве критерия соотношения «приятного» и «прекрасного» рассматривать их связь с художественной ценностью, выражающейся в способности вызывать катарсис, то в таком контексте они могут быть поняты и как антиподы. Однозначно очевидно: относящиеся к «приятному» объекты связаны с элементарными психологическими переживаниями и потребностями биологического порядка (комфорт, удобство, польза). В приятном прекрасное, как следствие, находится на нижнем полюсе. В возвышенном — в апогее. Способность вызывать катартические эмоции — таким образом, главное, что отличает приятное от прекрасного. Работа творческого интеллекта, включающая творческое воображение, направлена на достижение эффекта, выходящего за рамки удовольствия-неудовольствия.

³ Краткий и одновременно исчерпывающий очерк развития философской рефлексии, направленной на решение теоретических проблем аксиологии, представлен во вступительной статье к Ю.В. и В.Ю. Перовых к «Этике» Н. Гартмана. См.: *Перов Ю.В., Перов В.Ю.* Философия ценностей и ценностная этика / Вступительная статья // Гартман Н. Этика. СПб.: Владимир Даль, 2002.

⁴ См.: *Выготский Л.С.* Психология искусства. Ростов на/Д: Феникс, 1998.

Охваченность утилитарными интересами в обществе экономического тоталитаризма приводит к сосредоточению культуры на утилитарных ценностях. Развлекательность и тотальное стремление к комфорту, как физическому, так и психологическому, способствует выделению категории «приятного». «Красота», производимая в промышленных масштабах — направленная на удовлетворение усреднённых потребностей, проходит по разряду «приятного». В современном мире выражением этой культурной ситуации может быть названо развитие дизайнерского искусства. Именно с возникновением такого экономического явления, как масс-маркет, возник и дизайн, задачи которого выходят за рамки оформительства. Основное предназначение дизайна, согласно идеям его теоретиков, заключается в создании оптимального сочетания удобства использования вещи и ее внешней привлекательности для потребителя. Этот принцип распространяется как на дизайн одежды и бытовой техники, так и на современные цифровые продукты. Иными словами, в его основе лежит ценность утилитарная и эстетическая, когда они совпадают, как было показано, и возникает эффект «приятного».

При этом соотношение категорий «приятного» и «прекрасного» в проекции на повседневность невозможно рассматривать без обращения к историческому опыту, который однозначно показывает: в процессе развития общества, смены культурных эпох эстетические оценки могут пересматриваться. В частности, объекты, не имевшие статуса художественного произведения и создававшиеся принципиально в качестве утилитарных, приобретают со временем художественную и культурную ценность.

Что касается исторических ценностей, то этот процесс достаточно очевиден: воплощая в себе культурный облик эпохи, они раскрывают его во всей своей полноте именно в отношении к последующим векам. Особенно ярко эта закономерность проявляется в сфере художественной культуры, развитие которой имеет кумулятивный характер: «Улисс» Джойса не только не затмевает «Илиаду», но и высвечивает художественное совершенство, которое достигла античная литература уже на ранних этапах ее развития. Иными словами, речь идёт не о недооценённых художественных произведениях, а о «потенциально» художественных объектах. Можно сказать, таковой статус им придает именно историческая дистанция восприятия. Историческая древность, благодаря изменениям, происходящим с обществом (экономический уклад, техническое развитие, мировоззренческие изменения), приобретает как минимум эстетическое качество, в том числе это касается объектов повседневности: широкого круга предметов, проходящих по разряду бытовых, а также объектов, организующих среду. Утрачивая связь с функциональностью, предназначенной объекту повседневности конкретной эпохой, объект утрачивает и свой чисто утилитарный смысл.

Древность и принадлежность историческому времени способна сама по себе вызывать переживание чувства прекрасного и предпосылает при-
дание ценности прекрасного подобным объектам. (При этом, разумеет-
ся, следует понимать, что существуют объекты, которые, обладая харак-
теристиками, необходимыми, чтобы быть отнесенными к «приятному»,
никогда не станут «прекрасным» в эстетическом смысле (пищевые про-
дукты и т.п.). Критерием разделения «приятного» и «прекрасного»,
еще раз отметим, является художественность, обращённая не только
к непосредственно-чувственному восприятию и чувству удовольствия-
неудовольствия, но и к богатой эмоциональной культуре, нравственно-
му чувству, развитому воображению. Этих личностных качеств и спо-
собностей от реципиента требуют художественные произведения, обла-
дающие глубоким духовным смыслом и при этом травмирующие
чувства, вызывая психологический стресс, необходимый для пережива-
ния катарсиса. В качестве примеров подобных шедевров в живописи
могут быть названы картины «Тройка» Василия Перова, «Распятие»
Николая Ге, о котором сам художник сказал: «Я заставлю их рыдать,
а не умиляться».)

На повседневном уровне мы можем наблюдать, как вышедшие из
употребления предметы домашней утвари в определенных эстетических
контекстах приобретают смысл украшения, даже если это обычный же-
стяной чайник, швейная машинка, чугунный утюг или старинная кофе-
молка. Примером подобной «переоценки» и перехода в статус ценного
украшения, и даже «прекрасного», то есть вызывающего яркие эстети-
ческие чувства, могут быть названы также старинные музыкальные ин-
струменты или книги, размещенные в частном или общественном про-
странстве, а также архитектурные сооружения или элементы городской
среды, в момент своего создания не наделявшиеся эстетической ценно-
стью: крепостная стена, древняя мостовая, старинные ворота, водона-
порная башня...

Эффект ореола, о котором пишет В. Беньямин в своем эссе «Произ-
ведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», связы-
вая его с выставочным пространством и уникальностью не тиражируе-
мых технических арт-объектов, таким образом, возникает как эффект
«древности» постольку, поскольку она включает в себя в том числе
элемент уникальности. Аура уникальности актуализирует в процессе
восприятия «древностей» продуктивное воображение, что является ат-
рибутом «прекрасного». Яркой иллюстрацией отмеченной закономер-
ности можно назвать интерьер арт-отеля «Моцарт», расположенного
в Пензе. С одной стороны, его стилизованный фасад выступает частью
городской среды; с другой стороны, является визитной карточкой осо-
бенного жилого пространства, претендующего на обладание художе-
ственными достоинствами. Показательным в данном случае можно

назвать следующее наблюдение: даже имитация старинного стиля, органично вписывающаяся в концепцию оформления, приобретает эстетический смысл.

Литература

1. *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru> (дата обращения: 10.06.2024).
2. *Выготский Л.С.* Психология искусства. Ростов на/Д: Феникс, 1998.
3. *Гайденко П.П.* Прорыв к трансцендентному. М.: Республика, 1997.
4. *Кант И.* Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6.
5. *Перов Ю.В., Перов В.Ю.* Философия ценностей и ценностная этика / Вступительная статья // Гартман Н. Этика. СПб.: Владимир Даль, 2002.
6. *Полонский П.Б., Каменщиков А.Ф.* Категории эстетики, их подкатегории, генезис и структура // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2023. Том 12. № 2А.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4208.978-5-317-07275-9/25-36>

ЭСТЕТИКА ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА И ДИЗАЙН СРЕДЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

AESTHETICS OF URBAN SPACE AND ENVIRONMENTAL DESIGN IN A HISTORIC CITY

*Устюгова Е.Н.**Ustiugova E.N.*

Аннотация

В статье рассматривается соотношение двух подходов к проблеме эстетики города: онтологии и феноменологии его пространства и дизайна городской среды. Эти подходы различаются по содержанию и задачам, что особенно значимо в городах с историко-культурной судьбой. Эстетический образ города имеет онтологическую основу в архитектурно-ландшафтной структуре пространства, а также аксиологическую основу принадлежности города к процессу его историко-культурного развития. Задачи средового, дизайнерского подхода определены актуальной созидательной целенаправленностью на эстетическую соорганизацию всех аспектов среды, окружающей человека. Одна из главных задач городского дизайна — сделать процесс урбанизации устойчивым проектом, позволяющим профессионально реализовывать единство функциональных и эстетических качеств городской среды в повседневной публичной и частной жизни человека. Главное различие описанных подходов в том, что первый из них рефлексивен и ретроактивен, а второй актуален и созидательно-преобразователен. Задача первого — сохранение и выявление потенциалов восприятия исторически сложившегося архитектурно-ландшафтного образа города. Второй направлен на преодоление исторической и психологической дистанции между историей и современностью, культурой и повседневностью. В статье сопоставляются разные позиции теоретических стратегий и практических тактик отношения к эстетике города, критически оценивается подмена содержания пространственного подхода средовым, выявляются направления их продуктивного взаимодействия.

Ключевые слова

онтология и феноменология эстетического пространства города, образ, восприятие, дизайн эстетической среды, антропология города, культурная политика.

Abstract

The article deals with the correlation of two approaches to the problem of aesthetics of the city: ontology and phenomenology of its space and design of urban environment. These approaches differ in content and tasks, which is especially significant in relation to cities with historical and cultural destiny. The aesthetic image of the city has an ontological basis in the architectural and landscape structure of space, as well as the axiological basis of the city's belonging to the process of its historical and cultural development. The tasks of the environmental and design approaches are determined by the actual creative purposefulness of aesthetic co-organization of all aspects of the environment surrounding a person. One of the main tasks of urban design is to make the process of urbanization a sustainable project, allowing professional implementation of the unity of functional and aesthetic qualities of the urban environment in the daily public and pri-

vate life of man. The main difference between the described approaches is that the first one is reflexive and retroactive, while the second one is actual and creative-transformative. The task of the first one is to preserve and reveal the potentials of perception of the historically formed architectural and landscape image of the city. The second is aimed at overcoming the historical and psychological distance between history and modernity, culture and everyday life. The article compares different positions of theoretical strategies and practical tactics of treating the aesthetics of the city, critically evaluates the substitution of the content of the spatial approach by the environmental one, and identifies the directions of their productive interaction.

Keywords

ontology and phenomenology of aesthetic space of the city, image, perception, design of aesthetic environment, anthropology of the city, cultural policy.

Эстетика городского пространства и дизайн городской среды — два ракурса рассмотрения эстетики города, каждый из которых имеет свое содержание и ставит различные задачи, что особенно значимо в городах с длительной историко-культурной судьбой. Понятие эстетика городского пространства возникает на основе представления о целостном образе города, рождающемся на пересечении традиции и последующих контекстуальных изменений его эстетического восприятия. Эстетический образ города зависит не только от его интерпретаций, но имеет онтологическую основу в архитектурно-ландшафтной структуре пространства, а также аксиологическую основу в объективной принадлежности города к процессу его историко-культурного развития, запечатленному архитектурно-ландшафтной организацией городского пространства. Следовательно, эстетика пространства города — предмет культурно-исторической рефлексии и эстетического анализа образа города как произведения культуры.

Задачи средового, дизайнерского подхода определены актуальной целенаправленностью на созидательную деятельность по эстетической соорганизации всех аспектов среды, окружающей человека в его повседневной публичной и частной жизни. Одна из главных задач городского дизайна — связать все имеющиеся элементы пространства единой композицией, сделав процесс урбанизации культурно, экономически и экологически устойчивым, профессионально продуманным, что необходимо для проектирования, формирования и управления общественным пространством. Таким образом, главное различие описанных подходов в том, что первый из них рефлексивен и ретроактивен, а второй актуален и созидательно-преобразователен. Первый — нацелен на сохранение и выявление внутренних потенциалов восприятия исторически сложившегося эстетического образа города. Второй — стремится внести свой зримый деятельный вклад в эстетическое функционирование городской среды, преодолевая историческую и психологическую дистанцию между историей и современностью, культурой и повседневностью.

Сосуществование обоих ракурсов рассмотрения эстетики города объективно, но недостаточно — требуется их взаимодействие, в основе которого должны лежать продуманные принципы решения совместных задач и осознания ценности содержания и границ каждого из этих подходов.

Эстетика городского пространства. Пространство города представляет собой объективную целостность, имеющую несколько аспектов: географический, климатический, социальный, ментальный, функциональный, символический. Французский философ Анри Лефевр дал всесторонний анализ городского пространства как единого целого, в котором ощущения, идеи и практики соединяются в процессе возникновения и воспроизводства отношений между людьми, сообществами, институтами. Он подчеркивал неизбежность эволюции соотношения практических функций и символики пространства города: сначала оно смыкается с материальным производством, продиктованным необходимостью, задает порядок жизни людей в обществе, влияет на акценты и приоритеты, которые реализуются в структуре города, в том числе, и в архитектурных проектах городского пространства. Затем в организацию пространства вступают знания и технологии, а дальше оно развивается в свободном творческом процессе репрезентации смыслопроизводства. В ходе исторического времени визуальное постепенно берет верх над другими чувствами. Так складывается ментальное и символическое восприятие архитектуры, воплощающей влечение к пространству утраченной или обретенной природы, или к религиозного и политического абсолюта, или наслаждения и созерцания. Благодаря этому возникает символическая ценность пространства, приобретающая эмоциональную нагрузку и становящаяся знаковой репрезентацией смыслов для тех, кто находится вне данного локуса. Но все же, как отмечал Лефевр, пространство города, изначально предназначенное для жизни, должно быть прежде всего телесно пережито живыми людьми в их городском контексте [11]. На этой онтологии телесности города настаивал и В. Беньямин, который отмечал, что архитектура воспринимается и через использование (тактильно), и через восприятие (оптически). Тактильное восприятие укореняется привычками, обходящими созерцательность и напряженное всматривание: «задачи, которые ставят перед человечеством переломные исторические эпохи, вообще не могут быть решены на пути чистой оптики, т.е. созерцания. С ними можно справиться постепенно, опираясь на тактильное восприятие, через привыкание» [4]. Оба теоретика считали, что первичным уровнем восприятия города является его живая и непосредственная связь с живущим и действующим в нем человеком, которая и составляет объективную основу бытия города.

Между тем в центральных районах и кварталах многих старых городов идет процесс джентрификации, радикально меняющий жизненное пространство людей с функционально активного на пустое, пассивное бессобытийное пространство. На когда-то оживленных архитектурно привлекательных центральных улицах практически не осталось обычных жителей, исчезли школы, детские сады, магазины, маленькие кафе. Если в отдельных городах США, и Европы этот процесс приводит к изменению состава горожан, населяющих эту территорию, с менее обеспеченных на более состоятельные группы, что стимулирует развитие инфраструктуры, соответствующей потребностям такого населения, то в отечественной практике нередко происходит превращение этих кварталов в безжизненные зоны вип-отелей и офисов турагентств. Такова, например, судьба Большой и Малой морских улиц, когда-то главных в «блистательном Петербурге». В результате эстетически значимый центр исторического города превращается из жизненной среды горожан в территорию для обслуживания туристического бизнеса. С уходом разнообразной жизни из эстетически значимого исторического центра города, он превращается из пространства актуального пребывания людей в мертвую зону расположения бюрократических учреждений, эксплуатирующих брендовую ценность данной локации. По словам С.А. Лишаева, «городское пространство — это архитектура вне зданий, это то, что дает неопределимый комплекс ощущений, идущий от сознания присутствия». Мы присутствуем в среде, назначение которой, сделать воспринимаемым «говорящий мир пространств и форм, текстур и цвета, независимо от того, несет оно или нет определенные функциональные нагрузки. Поэтому городское пространство выступает ... как носитель эмоционального воздействия» [13]. Активное участие дизайн-проектирования в урбанистической стратегии формирования функционально разнообразных зон городского пространства могло бы способствовать сбалансированности в них жизненной, коммуникативной и эстетической функций.

Судьба старых исторических городов в современных условиях сложилась таким образом, что первоначальная функциональность городского пространства радикально изменилась вместе с организацией повседневной жизни людей в нем. Теперь исторические центры городов стали достоянием визуального восприятия, превращающего когда-то жизненное пространство в прочитанный, интерпретируемый культурный текст. Исторические центры старых городов функционируют прежде всего как сфера досуга, познавательного или развлекательного туризма — организации такого общения становится задачей средовой эстетики. В сложившейся ситуации встает проблема трансформации дистанцированного отношения к ценности историко-культурного пространства города в отношении эстетической сопричастности. Ее реше-

ние лежит на пути раскрытия потенциала эстетического переживания единства онтологическо-смыслового восприятия городского пространства как произведения культуры, открывающего путь к его духовно-чувственному присутствию в жизни людей другого исторического времени. Г.У. Гумбрехт высказывал надежду на то, что «эстетическое переживание способно восстановить пространственность и телесность нашего существования, ... вернет нам хотя бы чувство бытия-в-мире» [7]. Оживить образ прошлого способно воображение, преодолевающее принадлежность к реальному современному жизненному миру. Предметом желания соединить в своем сознании настоящее с прошлым является его презентификация в эстетическом опыте, которая делает уже несуществующие миры осязаемыми, присутствующими, хотя и лишенными критических, политических, социальных ориентиров: «Такая эстетизация истории, не навязывая нормативного прочтения историко-архитектурных текстов, сберегая их ауру, сохраняет их эстетически, то есть в культурном контексте. Тем самым историко-архитектурная репрезентация расширяет мир культуры онтологически, а не семиотически» [8].

Но не только воображение, а сама телесность городского пространства, воплощенная структурой, планировкой и, в первую очередь, архитектурой сохраняет его онтологию, которая воздействует на восприятие в новой оптике. Архитектура не только формирует привычное общение человека с материальной телесностью города, но и играет архитектурно-роль в становлении пространственного образа города. Американский психолог Рудольф Арнхейм отмечал, что пространство не существует физически, если не связать его с энергией, которая его пронизывает от соотношения естественных и искусственных форм (плотность и пустота, интервалы). Например, площадь имеет свое силовое поле в зависимости от того как она обстроена зданиями (замкнута или открыта). Сочетание слитности и переходов, массы и пространства, границ и открытости создает новое пространство, новые ощущения при восприятии [1].

Существует и более глубокое значение архитектуры в создании хронотопа городского пространства. Архитектура есть форма, а это уже онтология, бытие, и в этом смысле она рядоположена природе, ландшафту: «Архитектура считывает мифологию места, на котором стоит, постоянно реконструируя один и тот же стержень образа на фоне истории, ... так как формы создают архитектуру как мир. Таким образом, историчность культуры превращает форму из феномена внечеловеческого ... в феномен глубоко человеческий, экзистенциальный» [16]. Об этом писал М. Хайдеггер в рассуждении о храме: «Творение храма слагает и собирает вокруг себя единство путей и связей, на которых и в которых рождение и смерть, проклятие и благословение, победа и поражение, стойкость и падение создают облик человеческого племени.

Владычественный простор этих разверстых связей есть мир народа в его историческом совершении... Стоя на своем месте, храм впервые придает вещам их вид, а людям впервые дарует взгляд на самих себя» [18]. Роль архитектуры в установлении основ человеческого бытия в городском пространстве состоит в том, что она вносит в жизнь человека вертикальное историческое измерение, а человек нуждается в образном структурировании времени посредством архитектуры, онтологизирующей теперь уже культурную память. Архитектура осуществляет важнейшую эстетически-созидательную функцию воспроизведения-репрезентации, в отличие от восприятия, совершающего акт первичного конституирования. По мнению немецкого теоретика и критика искусства Даниэля Бирнбаума, — «сознание ждет трансценденции, поэтому именно репрезентацию, то есть то, что было представлено, можно вспоминать, между тем современное искусство создает лишь экспериментальную среду и перцептуальные ситуации, следовательно, оно пронизано отсутствием, оно не воспроизводит ничего, что не является иным» [5].

Следовательно, чтобы город в полной мере дал осуществиться экзистенциальному миру человека, надо создавать возможности для восприятия города не просто как комфортной окружающей среды, а как «прочувствованного и осмысленного мира, сохраняющего память культуры, как культурный генофонд человечества, необходимый для его «духовной оседлости», для его привязанности к родным местам, для его нравственной дисциплины и социальности. Человек есть часть природы, но он есть и часть созданной тысячелетиями культуры» [12]. По словам Чарльза Лэндри, «культурное наследие — это не просто старинные здания, а своего рода доспехи всех культурных ресурсов, которые демонстрируют уникальность и своеобразие места,... т.е. культура — это сама наша жизнь, ее образ, открываемый вновь и вновь» [15].

Каждое новое поколение горожан нуждается в интерпретации хронотопа культурного текста предыдущей истории города для того, чтобы воспринимать его в настоящем времени, чтобы город обретал духовную функцию, направленную на потребность современного человека в культурной идентификации. Тогда, говоря об эстетическом образе города, надо ставить следующие вопросы: во-первых, кто является участником эстетического диалога с городом — горожанин или турист; во-вторых, что зависит от его персональной готовности к этому диалогу, в-третьих, насколько человеку предоставлены возможности реализовывать свои эстетические запросы; насколько культурная политика города содействует тому, чтобы максимально раскрыть эстетические потенциалы, заложенные в городском тексте. Здесь-то мы и сталкиваемся с целым комплексом нерешенных проблем.

Дизайн эстетической среды, наряду со многими урбанистическими задачами, предназначен также для того, чтобы влиять на культурную политику города, выявлять ее приоритеты, заботиться о сохранении сложившегося эстетического образа города, способствовать тому, чтобы функционирование инфраструктуры социального пространства города не закрывало путь эстетическому контакту человека с городом. Направлениями профессиональных усилий художников-дизайнеров должно быть противодействие внедрению в эстетическую ткань исторического города объектов, чуждых ему стилистически, пропорциями, масштабом, высотностью, декором, используемыми материалами. Это касается не только коммерческой застройки исторического центра подобными зданиями, но и эстетики рекламы, вывесок, сувенирной продукции, а также распространившейся практики украшать площади и улицы временной установкой деревьев в кадках, заслоняющих восприятие красоты перспектив и линий классической традиции. Так это случилось, например, в Санкт-Петербурге с Исаакиевской площадью или с видом на арку Главного штаба с Невского проспекта.

Еще одна общая проблема многих исторических городов — эстетический разрыв между историческим центром и существующим вне его контекста огромного пространства жилой среды. Средовой подход ориентирован на функционально, эмпирически более конкретную, близкую к осуществлению процесса жизнедеятельности рядоположенность утилитарного и ценностного. Типичной практикой организации эстетической среды современного жилого пространства является стандартное благоустройство территорий проживания людей. И дома, и микрорайоны все на одно лицо, поэтому понятно, что людей тянет за разнообразием и яркими впечатлениями в центр, который все называют «город», в отличие от места проживания. Петер Слотердайк сравнивал современные городские дома с транспортной остановкой как пространством ожидания между событиями, когда жилище выполняет функцию места временного пребывания человека и больше не является ценностно-символическим пространством. Если город прежде организовывал мир вокруг себя, то теперь он превратился в сеть потоков и излучений, что уничтожило не пространство как таковое, а человеческое чувство пространства [17]. В концепции «бесконечного города», выдвинутой в 60-70-е гг. XX в. группой «Архизоом», была предложена модель однородного пространства урбанизации, согласно которой архитектурная форма рассматривается как процесс, в котором город сам себя воспроизводит. При этом устраняются границы и различия между частным и общим, внешним и внутренним, старым и новым, хотя при этом утрачивается ощущения судьбы и момента жизни, предметы и события сливаются в один поток, функциональной основой которого является потребление.

В попытке преодолеть отчуждение человека от ближнего пространства его жизни возникло движение «урбанизации снизу», создающее новую мотивацию планирования окружающей среды, направленного на формирование «этоса города», как инструмента восстановления внутренней связанности совместной среды жизни, объединяющей людей в сообщество. Во многих североевропейских городах создаются микрорайоны с комплексной организацией всей инфраструктуры: от бытовой, до культурной, спортивной, досуговой. В проектировании таких зон и их дизайна участвуют сами жители, проживающие компактно и в постоянном соседском общении, связанные друг с другом уже не чисто функционально, а по-человечески. Таким образом, эстетический дизайн здесь ориентирован на решение задач создания комфортной и коммуникативной среды повседневной жизни.

В XXI в. наблюдается антропологический поворот в подходе к организации городского пространства, требующий новой политики развития городов, нового понимания задач архитектуры, опирающейся на целостную концепцию человека в мире. В ней главным становится развитие не за счет расширения утилитарного пространства, а за счет планирования устойчивой равновесной системы окружающей среды (человек-природа-архитектура). Представители антропологической концепции города ищут способы приватизации пространства посредством активизации рецептивного чувственного разнообразия, эмоциональной разрядки путем расширения зон досуга. Сторонники энвайроментальной эстетики полагают, что в восприятии города участвует весь спектр чувственной рецепции человека, не только визуальной, но и аудической, и тактильной, активизирующих переживание чувственных качеств в их непосредственной данности и разнообразии, чтобы выйти из внешней зависимости от социума ради самооценности витальности частной жизни. Во многих скандинавских странах действует практика формирования городского пространства в гармонии местной исторической традиции градостроительства с природной средой — для этого используются традиционные для этого региона материалы — дерево, местный камень, архитектурные традиции, что постепенно вырабатывает чувственное восприятие локальной городской среды как своего родного дома.

Вместе с тем энтузиазм урбанистики, направленный только на расширение сенсорного мира человека, несет в себе и новые опасности, угрожающие человеку. Разновекторная трансформация человеческой сенсорики приводит к нарушению устойчивых оснований самоопределения человека в пространстве окружающей среды, а в целом — к его идентификационной дезориентации, следовательно, становится средством формирования новой обезличенной субъективности. Такой город оказывается предвестником дематериализации социума и десубъективизации человека, что ведет к атрофии творческих способностей эстетиче-

ского сознания личности, к оскудению ее художественных запросов [6]. Городская жизнь людей — это важная часть социума, концентрация социальной энергии, которую невозможно, да и не нужно переводить в приватную сферу. Человеку в городе необходимо ощущать эмоциональную вовлеченность не только в индивидуальных, но и в коллективных формах жизни — политической, коммуникативной, праздничной. В старых городах было достаточно пространств для разнообразных массовых акций и событий, и все они имели свое предназначение — церемониальное, торговое, социально-политическое, развлекательное. Между тем, в современных исторических городах остается все меньше мест для осуществления различных видов такой активности, т.к. городские площади заняты либо автомобильными стоянками, либо скверами. В результате, в Петербурге, например, все массовые события: парады, концерты, книжные ярмарки, даже катание с ледяных гор — проходят на Дворцовой площади, которая из-за этого почти круглый год заполнена громоздкими сооружениями концертных площадок, ярмарочных балаганов и т.п. и лишена возможности предстать эстетическому восприятию людей как один из красивейших архитектурных ансамблей. В итоге такого планирования городского пространства развлекательная функция вытесняет эстетическую. Отчасти эту проблему решают арт-пространства, создаваемые на бывших промышленных территориях, но они нуждаются в большем творческом участии дизайнеров в придании им эстетической выразительности.

Одним из направлений развития средовой эстетики является также выявление ее местного культурно-исторического содержания, ведь некоторые отдаленные от центра районы, включенные в состав мегаполиса, в прошлом имели собственную историю, оставившую след в немногих сохранившихся старых зданиях особняков, дач, пригородных вокзалов, ландшафтах рек, прудов, садов. Культурная память этих мест дизайнерскими усилиями могла бы стать образующим началом оригинального локуса современного жилого пространства. Тогда образ исторического города обогатился бы эстетически разнообразными зонами локальных культурно-исторических центров. Итальянский архитектор и философ Витторио Аурелли, критически оценивая идею глобальной урбанизации как всеохватывающего экстенсивного механизма властного управления системами и потоками согласно экономической логике социального регулирования, предложил новую модель пространства города, названную им «город как система архипелагов», т.е. противоборствующих и взаимодействующих частей, обрамляющих и ограничивающих «море урбанизации». Аурелли исходит из популярной идеи *политического* как пространства между людьми, определяющего современную культуру. Это пространство образовано конфронтацией между частями, когда каждый смотрит на себя через зеркало другого, что со-

здает представление о собственной форме и границах, поскольку «форма — это скрытая граница, существующая между действием и данностью, постижение мира через действие» [2]. Аурелли считает, что не бесконечный рост, а ограничение и противостояние между отдельными частями — основной метапроект, задающий позицию архитектуры по отношению к городу. Обращаясь к примеру пространства Петербурга, можно обнаружить в нем целый ряд своеобразных исторически сложившихся городских локусов (Коломна, Охта, дачные районы Крестовского и Каменного островов, Выборгской и Петроградской стороны), которые практически не охвачены современной средовой эстетикой.

Такая позиция противоположна концепции дизайн-кода города, приводящего к единству всю городскую среду. Глобальный дизайн-проект городской среды обеспечивает формирование общественных пространств в соответствии с генеральным планом, на основе которого вырабатывается набор правил, регламентирующих визуальную составляющую важных элементов городского пространства, во всех сферах которого ощущается «остывание градуса» человеческих эмоций. Архитектура и современная среда в целом становится, с одной стороны, холодной, безэмоциональной, безобразной, а с другой — агрессивной, навязчивой [3]. В противопоставление системной унификации городского пространства Ги Дебором и Элардом Колином была предложена концепция психогеографии, как игровой формы современного урбанизма. Исходя из разнообразного психологического воздействия городской среды на человека, они выдвинули теорию *дрейфа*, который Дебор определил, как конструирование ситуативного поведения человека посредством быстрого перемещения сквозь разнообразные среды. Дебор считал, что общее представление о городе составляют изменчивые, перетекающие друг в друга атмосферы, порождаемые взаимодействием всех элементов городской среды и чувств живущих в ней людей: «Наша главная идея — это конструирование ситуаций, то есть создание моментальных жизненных атмосфер и их претворение в высшее чувственное качество. Мы должны систематически вмешиваться в жизнь, используя комплексный потенциал двух постоянно взаимодействующих элементов: материальных декораций жизни и поведенческих актов, которые обусловлены этими декорациями и направлены на их трансформацию» [9]. Процесс восприятия человеком города должен основываться не на принуждении, а на свободном выборе собственных эстетических предпочтений: «Психогеография не уделяет особого внимания утилитарным связям, но изучает связи, основанные на притягательности атмосфер» [10]. По мысли Дебора, эстетическое восприятие города осуществляется не благодаря осознанию признанной значимости культурно-смыслового городского пространства и не благодаря дизайнерски целесообразной организации среды, а благодаря живой игровой

сопричастности человека к трансформациям культурного пространства города. Ю.М. Лотман так же обращал внимание на то, что специфика сохранения исторической памяти культуры состоит в том, что «история ассиметричный процесс» и реализованные пути могут предстать «в окружении пучков нереализованных возможностей», то есть история культуры парадоксальна, обратимо-необратима, непредсказуема, вероятностна, неопределенна и неоднозначна. Это обстоятельство предьявляет к экологии культуры особые требования, она должна осознанно и ответственно относиться к сохранению культурного ландшафта, в котором важно всё, где надо понимать, что необходимое и случайное могут меняться местами» [14]. Из понимания *полиглотизма* городского организма следует, что в основе оптимальной организации жизни города должен лежать системный подход, позволяющий сочетать весь комплекс проблем, связанных не только с комфортом, функциональным распределением и эстетической привлекательностью городских сред, но и с расширением разнообразия его образно-символического развития.

Подводя итог проведенному сопоставлению эстетики городского пространства и дизайнерского проектирования городской среды, можно сделать вывод, что эстетические задачи у этих двух подходов различны и порой противоречивы, что требует, с одной стороны, осознанного отношения к их границам, а, с другой стороны, выявления направлений их продуктивного взаимодействия.

Литература

1. Арнхейм Р. «Динамика архитектурных форм». Стройиздат, М.: 1984.
2. Аурелли В. «Возможность Абсолютной архитектуры», Strelka Press, М.: 2014. – 304 с., с.57.
3. Бембель И.О. Проблема ориентиров: этика и эстетика городской среды // Капиталь, 2014.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. РГГУ, М.: 2012. – 288 с., с. 228.
5. Бирнбаум Д. Хронология. Новое литературное обозрение. М.: 2007, – 116 с.; с. 63–65
6. Бюхли В. Антропология архитектуры . / Пер. с англ., Изд-во «Гуманитарный Центр», Григорьева М.В., Гритчина О.В., Харьков: 2017, – 288, с. 11.
7. Гумбрехт Г.У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. Изд-во Новое литературное обозрение, М.: 2006, – 184 с. с. 119.
8. Гумбрехт Г.У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. Изд-во Новое литературное обозрение, М.: 2006 – 184 с. с. 124–126.
9. Дебор Г. Психогеография. Ad Marginem, М.: 2017, – 112 с., с. 20.

10. Дебор Г. Психогеография. Ad Marginem, М.: 2017 – 112 с., с. 105.
11. Лефевр А. Производство пространства. Изд-во Strelka Press, М.: 2015 – 432 с., с. 149.
12. Лихачев Д.С. Письма о добром и прекрасном. Изд-во Дет. Лит, М.: 1989 – 238 с.; с. 201.
13. Лишаев С.А. Эстетика пространства. Алетейя, СПб.: 2015 – 288 с., с. 100.
14. Лотман Ю.М. Семиосфера. «Искусство – СПб», СПб.: 2000. – 704 с.; с. 253–254.
15. Лэндри Ч. Креативный город. Издательский дом «Классика-XXI», М.: 2011 – 399 с.; с. 102.
16. Ревзин Г.И. Очерки философии архитектурных форм. ОГИ, М.: 2002 – 144 с., с. 26.
17. Слотердайк П. Сферы. Плюральная сферология. Т. 3, Пена. Наука, СПб.: 2010. – 924 с.; с. 677
18. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Изд-во Московского университета, М.: 1987 – 511 с., с. 282.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4209.978-5-317-07275-9/37-47>

ФОРМА И БЕСФОРМЕННОЕ В ЭНВАЙРОНМЕНТАЛЬНОМ ОПЫТЕ

FORM AND FORMLESS IN ENVIRONMENTAL EXPERIENCE

Кондратьев Е.А.

Kondratyev E.A.

Аннотация

В статье рассматривается проблема интеграции категории «среда» в эстетический теоретический контекст. Анализируются эстетические качества среды, возможная степень ее оформленности, а также эстетические характеристики средового опыта. Демонстрируются примеры дизайна среды в современной арт-практике.

Ключевые слова

среда, форма, бесформенное, совершенное, несовершенное, приятное, прекрасное, эстетический опыт, средовой опыт.

Abstract

The article examines the problem of integrating the category "environment" into an aesthetic theoretical context. The aesthetic qualities of the environment, the possible degree of its design, as well as the aesthetic characteristics of the environmental experience are analyzed. Examples of environmental design in modern art practice are demonstrated.

Key words

environment, form, formless, perfect, imperfect, pleasant, beautiful, aesthetic experience, environmental experience.

Идеи совершенствования окружающей человека среды, проекты урбанистического и ландшафтного развития, столь актуальные в настоящее время, в значительной степени опираются на функциональные модели и стратегии. Дизайн позволяет утилитарные требования к организации среды сочетать с эстетическим вниманием к её форме. Однако особенности среды как окружения (энвайронмента) ставят пределы возможностям её полного моделирования. Возможно противопоставление понятие «среды» понятию «искусство». *Среда, или окружение, отличается от художественного артефакта степенью своей оформленности*, по сравнению с арт-объектом средовой объект не является индивидуальным предметом и всегда будет обладать меньшей степенью оформленности именно в силу того, что среда представляет собой окружение, фон, плавно переходящий в пространство повседневности. Средовым переживание становится тогда, когда субъектом воспринимаются именно средовые эстетические качества, то есть такие качества, которые присущи серии или множеству единичных предметов вне зависимости от их индивидуальных характеристик. Средовой образ может быть уникальным, банальным, неповторимым или стереотипным, но он

никогда не индивидуален, он всегда реферирует к некоторому взаимоотношению: предметов между собой, реципиента и предмета, реципиентов как таковых. Примерами средовых объектов могут служить ландшафтные природные перспективы и виды, сочетания архитектуры и природы, акустическое окружение (создаваемое, например, на основе применения техники алеаторики в музыкальной композиции), одорические явления (связанные с запахами и ароматами) и многие подобные. Образ средового объекта очень сложно зафиксировать в определенных координатах, выделить его основные свойства, он строится одновременно в различных рецептивных модусах (визуальном, аудиальном, тактильном, ольфакторном и др.). Средовые явления сложно вербализировать, для словесного описания эффекта энвайронментального воздействия часто используются метафорические средства: «нота», «аура», «атмосфера» и др. В.В. Прозерский вводит в словарь энвайронментальной эстетики понятие «амбиентности», обозначающее способность среды окружать человека, создавать эффект атмосферы [3]. Ambientность, которая, по его мнению, характеризует средовое искусство, не порождает сильного эмоционального отклика, а скорее, действует как общий эмоциональный план. Средовое переживание метафорически можно также описать как «присутствие», «вовлеченность», «взаимодействие». Оно не всегда связано с созерцанием и часто кратковременно, что также следует учитывать при анализе разнообразных форм средового опыта. Подобно ольфакторному опыту, средовой опыт в целом с трудом поддается кодификации и универсализации, поскольку наряду с бесформенностью характеризуется и значительной вариативностью.

Основания и способы приписывания разнообразным проявлениям среды эстетических качеств и условия их эстетического восприятия со второй половины XX в. стали самостоятельным предметом философско-эстетических исследований и привели к формированию специфического направления в эстетике — энвайронментального подхода. Становление данного подхода сопровождалось формированием эстетического представления о понятии среды и о содержании средового опыта. Внимание к средовой проблематике, рассматриваемой не сквозь призму искусства, а самостоятельно, начиная с эпохи Просвещения, было исторически обусловлено самоопределением эстетики как философской дисциплины, анализирующей структуру эстетического опыта. Вопросы о значимости средового переживания являются частью общей проблемы происхождения эстетического опыта, среди них такие: каков предмет эстетического переживания, в какой мере средовой опыт дополняет опыт художественный, что их объединяет, а что отличает, какова взаимосвязь повседневного и эстетического типов эмоционального опытов. Эстетический опыт может быть разнообразным и парадоксальным. Последующая эстетическая аналитика восприятия предполагала развитие категориаль-

ного аппарата, с помощью которого можно было бы релевантно отразить новые аспекты средового переживания. В философии и искусстве романтизма в первой половине XIX в. средовая тематика раскрывалась прежде всего на примере природы. По мере расширения практики использования понятия «среда» в эстетическом дискурсе исследователи акцентировали всё большее внимание на субъективных особенностях восприятия, позволявших называть «средовыми» новые типы воздействия окружения на реципиента. Известный представитель энвайронментальной эстетики Ю. Сайто вводит в средовую проблематику термин «artification», обозначающий особое эстетическое отношение к обыденным, ординарным объектам, изначально не называемыми эстетическими или художественными. «Артификация» интенциональна, поскольку она усиливает и обогащает эстетическую сензитивность субъекта («aesthetic sensibility») [13]. Большое внимание при этом придавалось не только традиционно приоритетным для художественно-эстетического средствам восприятия (зрение и слух), но и периферийным рецептивным способностям (обонянию, осязанию, кинестетическим ощущениям и др.). Очевидна необходимость расширенного эстетического анализа разнообразных средовых феноменов, ранее исключавшихся из эстетической сферы (одорических, кинэстетических и др.) в связи с мультимодальностью (включая синестезию) средового переживания, отсутствия в нем устойчивой иерархии перцептивных способностей. Е.Н. Устюгова предлагает анализировать соотношение и роль различных чувственных способностей в целостном восприятии урбанистической среды [6]. Для переживания городского пространства, возможно, не менее важны тактильные, а не только визуальные впечатления. Тактильность позволяет лучше, чем дистанцированный зрительный опыт, фиксировать изменчивый и переходный характер предметной среды. Разрабатывавшиеся в XX в. в русле феноменологических, прагматистских и аналитических философских направлений энвайронментальная терминология и проблематика послужили основой для разработки современной системы оценки эстетического качества среды. Важной задачей является установление общезначимой и интересующей средовой терминологии, дающей возможность сформировать типологию средового воздействия.

В связи с тем, что среда окружает реципиента, который рефлексирует относительно неё и может создавать искусственные и виртуальные среды, возникает необходимость в типизации и формализации средовых эстетических качеств (так, вырабатываются эталоны ароматов или музыкальных тембров). Проблема классификации средового опыта может решаться посредством экстраполяции на него уже устоявшихся способов нормативизации, применяемых по отношению к оптическим и акустическим феноменам: сформированные категории «соразмерность»,

«мера», «визуальное равновесие», «тональная гармония» и др. служат типологическими характеристиками визуального и аудиального восприятия. Типизация и универсализация средового эстетического качества может происходить по методу аналогии, то есть сопоставления средового феномена с уже норматизированными феноменами (визуальными/живописными, пространственными/архитектурными), сопровождением или обрамлением которых среда является.

Концептуализация средовой проблематики в эстетике вполне может также разворачиваться на основе выявления различия между формальными и средовыми качествами. Очевидно, что следствием средового воздействия является расширение или трансформация эстетического опыта — формальное качество может трансформироваться в средовое. О существовании эстетических качеств среды свидетельствует классический художественный опыт. Действительно, весьма затруднительно воспринимать живописное полотно, не обрамленное соответствующей рамой, произведение концептуального направления вне минималистического выставочного контекста, садово-парковую скульптуру вне растительного обрамления.

Применительно к средовому переживанию актуальна кантовская постановка вопроса об общезначимости суждения вкуса, о способе концептуализации средового опыта. Согласно И. Канту, такие элементы окружения и являются украшениями, *parerga* [2, с. 94]. В соответствии с различием свободной и сопутствующей красоты, И. Кант относит к первой природные объекты, импровизационную музыку, орнамент, которые приятны как таковые. Свободная красота не представляет какую-то идею и не изображает какой-то предмет: «Суждение о свободной красоте (красоте только по форме) есть чистое суждение. Здесь не предполагается понятие какой-либо цели, которой должно служить в данном объекте многообразие, не предполагается, следовательно, и то, что он должен представлять; это только ограничивало бы свободу воображения, которое, наблюдая за образом, как бы играет» [2, с. 83].

Суждение о красоте цветка как приятного предмета является чувственным и эстетическим, но вследствие своей единичности не является претендующим на всеобщность суждением вкуса. В случае сравнения розы с другими розами возникают основания для вынесения претендующего на всеобщность суждения вкуса и характеристики цветка не как приятного, но как прекрасного. Противоположение единичного и всеобщего позволяет И. Канту различать приятное и прекрасное. В то же время высказывать суждение об одном и том же предмете наблюдатели могут одновременно с различных позиций: «Один, основываясь на том, что дано в чувственном восприятии, другой — на том, что заключено в его мыслях. Посредством такого различения можно в ряде случаев примирить ценителей вкуса в их споре о красоте, показав им, что один

судит о свободной красоте, другой — о сопутствующей, что один вынес чистое суждение вкуса, другой — прикладное» [2, с. 100].

В музыке, например, всеобщей сообщаемостью обладают акустические ощущения, которые могут служить цели представления чего-то. Такой же возможностью обладает колорит в живописи. «Различие мнений в суждении об основе музыки может изменить дефиницию лишь в том смысле, что музыку сочтут либо, как это сделали мы, прекрасной игрой ощущений (посредством слуха), либо игрой приятных ощущений. Только в первом случае музыка полностью представляется прекрасным искусством, во втором случае — приятным искусством» [2, с. 199].

Однако однозначно дифференцировать приятное и прекрасное в ощущении сложно. Согласно Канту, в музыке одним из средств различения приятного и прекрасного могла бы быть композиция, формальное сочетание звуков, позволяющее абстрагироваться от «материи ощущений». Также И. Кант допускает два способа восприятия природы: «Понятие возвышенного в природе значительно менее важно и богато выводами, чем понятие прекрасного в ней, и что оно вообще свидетельствует совсем не о целесообразности в самой природе, а только о возможном использовании созерцаний природы для того, чтобы ощутить в нас самих совершенно независимую от природы целесообразность» [2, с. 115–116].

В «Критике способности суждения» И. Кант также говорит о возможности подобного разнообразного отношения к природе: «... В парках, в украшении комнат, в разного рода сделанной со вкусом утвари и т. п., правильности, которая представляется принуждением, по возможности избегают; поэтому в английских парках, в мебели стиля барокко вкус доводит свободу воображения едва ли не до гротеска, но в этот отказ от всякого принуждения правил полагают возможность того, что вкус достигнет в игре воображения своего высшего совершенства» [2, с. 112]. Подобное отношение к выразительности природной стихии позже ярко проявилось в эпоху романтизма в европейском садово-парковом искусстве, стремящемся передать недифференцированную красоту природной среды. Особое отношение к выразительности природной стихии сформировали и европейские художники-романтики, например, У. Тёрнер.

Украшения делают возможным восприятие основного арт-объекта, отделяя его от внехудожественного контекста. Представители энвайронментальной эстетики усматривают черты эссенциализма в кантовском определении эстетической незаинтересованности и созерцательности, предлагая альтернативный, контекстуальный критерий дифференциации эстетического и неэстетического. Изначально средовое восприятие недифференцированно и чаще всего описывается в терминах приятное/неприятное, но рассмотрение среды как контекста позволяет выде-

лить и в ней общезначимые свойства. С одной стороны, опыт восприятия искусства во внешнем контексте порождает «средовое переживание», является опытом восприятия нового и неизвестного, опытом, обогащённым средовым воздействием. С другой стороны, музейная или концертная среды отсылают к некоторой всеобщей культурной традиции, закреплённой в выставочной экспозиции и в манере исполнения, которая предопределяет или направляет внимание реципиента.

Не следует исключать понятия «приятного», «изысканного» из практики анализа художественной деятельности и переосмыслить основания всеобщности суждения вкуса. По мнению известного представителя энвайронментального подхода Т. Ледди, переосмысление связи между приятным и прекрасным как характеристиками воспринимаемого объекта может также стать средством систематизации средового переживания. Т. Ледди предлагается отказаться от демаркации эмоциональных модусов восприятия, с его точки зрения, понятие «приятного» не вытесняет понятие «прекрасного», вполне обоснована попытка найти некий континуум, соединяющий приятное и прекрасное. Эстетическое понимается в его концепции как непрерывное движение от ощущения приятного к переживанию возвышенного. Т. Ледди выдвигает модель эстетического опыта, которая, по его мнению, может стать основанием эстетического суждения: «Приятное и милое лежат в начале континуума, который составляет красоту в ее самом общем смысле. “Красота” составляет сердцевину континуума, а “возвышенное” — его завершение. Эстетика — безбрежное море, а эстетика изобразительного искусства — маленький островок в этом море. Ограничение эстетики искусством или искусством плюс природой имеет ряд недостатков. Это игнорирует непрерывность между повседневной жизнью и искусством, впервые подчеркнутую Дж. Дьюи» [12]. Переход от одного модуса к другому совершается поступательно. Различие между приятным, прекрасным и возвышенным не качественное, а количественное, заключающееся в степени интенсивности этих форм эмоционального опыта. Приятное широко представлено в повседневной жизни человека и может создавать благоприятную предпосылку для эмоционального восприятия прекрасного, в свою очередь, прекрасное центрирует окружение. Благодаря этому происходит трансформация внеэстетического в эстетическое: приятное (сентиментальное переживание, колористическое впечатление, ощущение тепла и др.) тогда приобретает эстетическое качество, когда рассматривается в ряду эстетических ценностей. Переживание приятного приобретает эстетическую функцию, если интегрируется в более сложные формы опыта.

В романтическом искусстве, раннем проявлении средового опыта, мы встречаем основную дилемму энвайронментального подхода: сочетание кодированных предшествующей эстетической традицией крите-

риев оценки с бесформенным предметом созерцания (беспредельность, бесконечность и другие распространенные в романтизме образы). Свободное романтическое переживание природы предполагало некоторую рецептивную предустановку, детерминированную живописным образным кодом: средовое переживание связывалось с ландшафтными и природными видами, формирующими, прежде всего, «пикториальные» образы в визуальной модальности.

Проблема общезначимости эстетического суждения о среде в современной энвайронментальной эстетике решается по-разному. Для средового подхода важно сочетание когнитивистского (для выработки норм и ориентиров) и некогнитивистского подходов (для расширения поля опыта, открытия новых аспектов субъективного восприятия). Современный когнитивный подход в средовой эстетике (А. Карлсон) обуславливает эмоциональное восприятие предварительным знанием и пониманием физических сторон природного предмета. Например, аналитика повседневного модуса восприятия запахов предполагает опору на современные нейropsихологические исследования. Напротив, некогнитивистский подход с средовой эстетике (Ю. Сайто) допускает широкий спектр реакций, вызываемых не столько определенными предметными качествами, сколько эмоциональными контекстами, в которых происходит восприятие. Таким образом, современный когнитивистский подход в энвайронментальной эстетике в большей степени исследует объективные «средовые качества» предметной среды. Нюкогнитивизм же интересуется процесс эмоционального взаимодействия реципиента со средой, способы формирования средового переживания, суть которого состоит в преодолении субъект-объектной оппозиции.

Снятие этой оппозиции по-новому ставит вопрос об общезначимости эстетической оценки средовых феноменов, а также предлагает трансформировать классическую концепцию эстетического дистанцирования. С точки зрения энвайронментального подхода, природа эстетического опыта не исключительно созерцательная, а также и интерактивная. В энвайронментальной эстетике допущение «партиципационной» при восприятии искусства составляет основание *engagement approach* А. Берлеанта [1]. Опираясь на этот подход, Ю. Сайто предлагает переосмыслить традиционные для восточной культуры эстетические практики (чайная церемония, садово-парковая культура). В них особое значение играет связь зрителя и участника с природным окружением, а не дистанцирование. Композитор-авангардист Дж. Кейдж в своих алеаторических композициях стремится передать принципы философии дзен-буддизма. Б. Фридришак на примере восприятия ландшафта показывает процессуальный характер партиципаторного опыта [9]. Ландшафт-панорама предполагает созерцательное отношение, в то время как ландшафт-процесс вовлекает субъекта в саму среду ландшафта. При

этом возможно говорить о мультисенсорности восприятия, а также о переосмыслении категории возвышенного в связи с изменением места человека внутри ландшафта. То, что понимается в энвайронментальной эстетике под партиципаторностью позволяет соединить конкретный архитектурный объект и ландшафтный образ, реализацию и проект, единичное и общее, форму и функцию и т.п. Партиципаторность — это не вытеснение визуального кода кодом тактильным, кинэстетическим, ольфакторным, напротив, средовой опыт допускает возможность (не обязательно потенциальную или воображаемую) открытого поля взаимодействий в рамках различных эмоциональных модальностей. А.Е. Радеев полагает, что широкое понятие вовлеченности, партиципации позволяет в целом обозначить все модусы эстетического восприятия среды. В то же время характер взаимодействия природы и искусства предполагает и формирование «новой, умножающей чувственности» [4].

Энвайронментальный подход предлагает по-новому рассмотреть соотношения функционального/партиципаторного и созерцательного/дистанцированного, объективного и субъективного, естественного и искусственного в эстетическом контексте. Их синтез позволит сохранить возможность выработки эстетических критериев оценки в условиях затрудненной формализации и нормативизации средового опыта. Эстетические качества среды в этом случае могут устанавливаться одновременно с установлением её прагматической роли.

Принципы дизайна среды базируются на сочетании когнитивистского, объективистского подхода с некогнитивистскими стратегиями расширения перцептивного опыта. Максимальной парадоксальности дизайнерская трансформация среды достигает тогда, когда её моделирование происходит посредством обращения к природным образцам, обладающим свободной формой. Дизайн среды в этом плотно соприкасается с лэнд-артом и другими практиками преобразования окружающего пространства.

Представители современных энвайронментальных практик предлагают рассматривать природные закономерности как источники формообразования при создании искусственных сред. Так, американский математик и теоретик архитектуры Н. Салингарос, комментируя книгу архитектора К. Александера «Природа порядка» [7], высказывает идею о необходимости возвращения представления об органическом развитии в архитектурную практику. Н. Салингарос высказывает критическое отношение к архитектуре деконструктивизма, в связи с тем, что деформация пространства в нелинейной архитектуре никак не мотивирована и произвольна: проведя математический анализ заявленных в концепциях Ч. Дженкса и П. Айзенемана фрактальных структур [10], он не выявил их действительного архитектурного воплощения. По мнению

Салингароса, деконструктивистская архитектура «намеренно создавалась как перерыв постепенности в развитии. Они находятся на периферии архитектурного проектного пространства, где нет места естественной эволюции ... Тот, кто старательно избегает традиционных адаптивных решений, обречен создавать новые, но неадаптивные формы» [5]. Полагая, что природным образцом для здания может быть образ растущего и развивающегося живого растения, Салингарос именует такой подход новой когнитивно-ориентированной «парадигмой в архитектуре»: «Приверженцы данного подхода стремились решить проблему архитектурной формы научными методами, полагая, что высшей степенью гуманности обладает, прежде всего, архитектура, хорошо адаптированная к потребностям человека. Парадигма включает в себя стили, по своим визуальным и структурным характеристикам противоположные тем, в чью поддержку двадцать лет спустя выступил Дженкс» [5]. Интересно, что ландшафтный проект Ч. Дженкса «Сад космических размышлений» (*The Garden of Cosmic Speculation*) демонстрирует сходную эволюцию в понимании сада как символа/аллегии к саду как органической части природы. Подобное взаимопроникновение природного и искусственного демонстрирует и современной средовое искусство и лэнд-арт (Кристо, Р. Смитсон, А. Капур).

О попытке выработки нового терминологического инструментария при работе с бесформенной средой в искусстве лэнд-арта также свидетельствует вышедшая в 1997 работа Р. Краусс и И.-А. Буа «Бесформенное. Руководство пользователя» [11]. Авторы книги, анализируя средовые и ландшафтные проекты представителей искусства лэнд-арта (например, Р. Смитсона), а также нефигуративные работы таких художников, как А. Бурри, Ж. Дюбюффе, Й. Бойс, А. Джакометти, К. Ольденбург, Л. Фонтана, Р. Раушенберг и др., вводят термины «материализм», «горизонтальность», «пульс», «энтропия». Эти термины являются как интегральными характеристиками произведений современного искусства, так и средствами формирования нового типа восприятия арт-объектов, позволяющими преодолеть доминирование визуального кода в эстетическом опыте.

Представляется перспективным исследовать среду не только в бинарной логике форма/бесформенное, совершенное/несовершенное, а в логике становления. Исследование средовых процессов показывает, что совершенное и несовершенное не имеют четких границ, что несовершенное постоянное трансформируется в совершенное, а конструктивное переходит в эмоциональное. Согласно средовому подходу в эстетике, несовершенное нельзя оценивать лишь негативно, поскольку оно составляет существенную часть или опору эстетического опыта. Также невозможно установить границы собственно среды и отделить ее от формальной заданности. Степень совершенства не постулируется,

а коррелируется со средой, примером которой наиболее часто оказывается природа. Широко распространенный и важный предпосылкой для энвайронментальных исследований является предположение о сходстве природной и художественной спонтанности. Среда оказывается областью реализации импровизационной практики. Именно природе свойственно демонстрировать становление, непрерывный переход несовершенного в совершенное. При поиске критериев совершенства современный средовой и экологический подходы в значительной мере ориентируются на выработанные в дальневосточной культуре эстетические практики (японские сады для медитаций, внутренние дворики, икебана и др.). В них особая роль уделяется импровизации, которая позволяет сблизить зрителя и участника с природным окружением. В средневековой дальневосточной эстетике (понятие «югэн») большое внимание уделялось несовершенству в смысле незавершенности, интуитивной неопределенности. Эстетика несовершенства, или имперфекционизма, предполагает, что несовершенство и незавершенность может стать источником эстетического переживания и основной для нового совершенства. Важность синтетических подходов к искусству отмечается во многих работах средового направления в эстетике. Для описания красоты природы было выработано объемное понятие — «wilderness» («стихийность»), описывающее недифференцированную красоту природы, которое можно противопоставить более специальному искусствоведческому термину «буколический». В основе средовой импровизации лежит позитивное отношение к уникальному опыту, незапланированному художественному эффекту. Понятия спонтанности и вовлеченности формируют поле смыслообразования, а эстетика имперфекционизма может частью современной эстетической теории, в котором случайность и принцип «*non finito*» делаются художником источником новых возможностей.

Литература

1. Берлеант А. Историчность эстетики // Феноменология искусства. М., ИФОРАН, 1996.
2. Кант И. Критика способности суждения. М., 1994.
3. Прозерский В.В. «Экологическая эстетика: философский подход к природной и культурной среде» / Экологическая эстетика: проблемы и границы. СПб., 2014.
4. Радеев А.Е. «Природа как множественность» / Экологическая эстетика: проблемы и границы. СПб., 2014.
5. Салингарос Н. Анти-архитектура и деконструкция: триумф нигилизма” / Международный журнал исследований культуры, №4 (25), 2016.
6. Устюгова Е.Н. Антропологический поворот в современной урбанистике / Terra Aestheticae, № 1 (2018).

7. *Alexander, C.* The Nature of Order: Books 1–4, Berkeley. 2002–2005.
8. *Carlson, A., Parsons, G.* Functional beauty. Oxford University Press, NY., 2008.
9. *Frydryczak, B.* Aesthetics and the processual nature of landscape / Эстетика человеческой среды. М., МГУ, 2017.
10. *Jencks Ch.* The New Paradigm in Architecture. Yale University Press, New Haven, 2012.
11. *Krauss R., Bois Y.-A.* Formless. A User's Guide. Zone Books, NY, 1997.
12. *Leddy, T.* Defending Everyday Aesthetics and the Concept of Pretty» / Contemporary Aesthetics, vol.10 (2012).
13. *Saito, Y.* «Everyday Aesthetics and Artification» / Contemporary Aesthetics, vol.4 (2012).
14. *Salingaros, N.* A Theory of Architecture. Umbau-Verlag, Solingen, 2006.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4210.978-5-317-07275-9/48-52>

ВОЗМОЖНОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА АТМОСФЕРЫ

POSSIBILITY OF AESTHETIC ANALYSIS OF ATMOSPHERE

Радеев А.Е.

Radeev A.E.

Аннотация

В докладе уделяется внимание двух вопросам. Во-первых, каковы факторы, определяющие возможности эстетики по отношению к какой-либо области знания? Во-вторых, если признать, что атмосфера является один из часто используемых понятий в средовом дизайне, то возможно ли провести эстетический анализ атмосферы? Для ответа первый вопрос в докладе раскрываются три фактора современного состояния эстетики: развитие аналитики эстетического опыта, преодоление разрыва между теорией и практикой эстетики, отсутствие согласия в отношении принципиальных проблем в эстетике. В отношении второго вопроса предлагается конкретная методология эстетического анализа атмосферы, выражающая в последовательных шагах. Делается вывод, что предложенный подход к эстетическому анализу атмосферы дизайнерского объекта позволит не только расширить понимание и создать адекватный язык описания, но и расширить представление о ресурсах эстетики как отрасли философии.

Ключевые слова

эстетический анализ, эстетический опыт, практическая эстетика, атмосфера, Г. Беме, Т. Гриффоро.

Abstract

The paper focuses on two questions. First, what are the factors that determine the possibilities of aesthetics in relation to another fields of knowledge? Second, if we recognize that atmosphere is one of the frequently used concepts in environmental design, is it possible to conduct an aesthetic analysis of atmosphere? To answer the first question, the paper reveals three factors in the current state of aesthetics: the development of the analytics of aesthetic experience, the bridging of the gap between the theory and practice of aesthetics, and the lack of agreement on fundamental problems in aesthetics. To answer the second question, the paper represents a specific methodology for the aesthetic analysis of atmosphere. The conclusion of the paper is that the proposed approach to the aesthetic analysis of the atmosphere of a design object will not only broaden the understanding and create an adequate language of description, but also expand the understanding of the resources of aesthetics as a branch of philosophy.

Key words

aesthetic analysis, aesthetic experience, practical aesthetics, atmosphere, G. Boeme, T. Griffiero.

О факторах, которые нельзя не учитывать

Существует несколько факторов, которые создают проблему и которые следует принимать во внимание, когда заходит речь о возможностях эстетики по отношению к какой-либо области знания.

Первый фактор — это складывающееся в последние десятилетия аналитика эстетического опыта. Сложившееся представление о том, что эстетика связана с областью эстетической оценки, следует рассматривать как устаревшее и не соответствующее актуальному ее состоянию. Окончательно это стало ясно после открытия эстетического опыта во всем его многообразии, лишь одним из моментов которого является эстетическая оценка. Однако полноценная аналитика эстетического опыта, если не сводить последний к эстетической оценке, все еще далека от своего завершения. В этом смысле ожидать от эстетики как отрасли философии (у которой как проблемное поле, так и категориальный аппарат находится в стадии активного развития) возможностей ее применения к областям знания следует с большой осторожностью.

Второй фактор — это сложное взаимодействие теории и практики эстетики. Сложность эта связана в том числе и с тем, что помимо комплекса традиционных проблем для соотношения теории и практики в области гуманитарных наук, эстетика сталкивается и со своей специфической проблемой, связанной с развитием тех ее направлений, которые построены на преодолении разрыва между теорией и практикой. К этим направлениям сегодня относятся:

– эстетика т.н. вторичных чувств (эстетика осязания, обоняния, вкуса). Основой для преодоления разрыва между теорией и практикой в этом случае служит представление о том, что указанные чувства подразумевают контактность, в пределах которой невозможно отличить теорию от практики. Формула «теория, мой друг, суха, но зеленеет жизни древо» в случае с эстетикой вторичных чувств не работает;

– сомаэстетика. В данном случае основой для преодоления разрыва между теорией и практикой служит представление о «соме», в пределах которой снимается различие между телом и духом. Несмотря на то, что основатель сомаэстетики Р. Шустерман предлагает отличать три ее направления — аналитическое, прагматическое и практическое, все же основной посыл сомаэстетики строится на идеи совершенствования, которая невозможна без тесного союза между теорией и практикой;

– эстетика повседневности. Основой для преодоления разрыва между теорией и практикой здесь служит представление о мире окружающего, которому свойственно единое интерсубъективное и интеробъективное пространство и в котором бинарность физического и ментального, созерцания и действия оказываются вторичными по отношению к созданию «третьего места». «Эстетика заботы», теория и практика инклюзий в рамках эстетики повседневности стали наиболее востребованными в наши дни во многом за счет своего небинарного потенциала.

Активное развитие этих направлений в эстетике усиливается и различными прикладными сторонами эстетики (салоны красоты, центры по

каллистике и эстетике тела, эстетическая стоматология и хирургия). Все это вынуждает иначе взглянуть на то, как возможен эстетический ракурс по отношению к какой-либо области знания.

Третий фактор, который приходится принимать во внимание — это отсутствие согласия внутри самой эстетики как отрасли философии. Все еще прочно удерживается традиционное представление об эстетике как «философии красоты и искусства», в рамках которого эстетика трактуется как ветвь аксиологии, а эстетика вторичных чувств или сомаэстетика представляются вторичными по отношению к традиционным разделам эстетики. При этом, как показывает опыт, нет никакой надежды на согласие хотя бы по базовым проблемам в эстетике, в результате чего складывается крайне пестрая картина самого проблемного поля эстетики, и насколько эта пестрота идет на пользу самой этой отрасли философии — вопрос открытый. Как бы то ни было, следует учитывать, что приходится каждый раз уточнять, о какой эстетике и о каких возможностях ее применения к областям знания идет речь.

Возможно, существуют и иные факторы, не принимать которые во внимание невозможно. Но, как бы то ни было, кажется очевидным, что все они вращаются вокруг проблемы того, каково же проблемное поле эстетики, а также проблемы границ теоретических аспектов этого поля и как они соотносятся с практикой эстетики. Иначе говоря, вопрос о статусе теории эстетики и возможных ее отношениях с практикой является основополагающим фактором для понимания того, как эстетика соотносится с другими отраслями знания.

В этой связи можно выделить два аспекта того, что может предложить теория эстетики различным областям знания. В самом деле, если исходить из традиционного представления об эстетике как ветви аксиологии, то эстетика может предложить аналитически проработанную эстетическую оценку. Если же ориентироваться на более адекватное представление об эстетике и таком ее направлении, как аналитика эстетического опыта, то эстетика может дать *эстетический анализ* форм эстетического опыта в пределах этих областей. Это ставит вопрос о том, что же такое эстетический анализ и как он возможен.

При первом приближении кажется несомненным, что эстетический анализ выражается в объяснительной модели, т.е. в создании интерпретации со вниманием к языку описания, адекватного самой интерпретации.

В конкретной форме этот анализ может выражаться в двух последовательных шагах:

1) анализ проблемного поля, описание комплекса проблем, связанных с каким-либо объектом и соотношение их с эстетическим проблемами;

2) анализ концептов, образующихся на этом проблемном поле, описание тех аспектов этих концептов, которые соотносятся с эстетической проблематикой как таковой.

Какие иные формы эстетического анализа возможны, что такое эстетический анализ помимо интерпретации, выраженной в адекватном языке — вопрос все еще открытый.

Возможности эстетического анализа атмосферы

Часто можно наблюдать, как в теории и практике дизайна подчеркивается принципиальная важность эстетических аспектов. Исходя из сказанного выше, можно обратить внимание на то, что, как правило, под этими аспектами имеется в виду возможности эстетической оценки того или иного дизайнерского решения. Но возможно ли провести не только эстетическую оценку, но и эстетический анализ какого-либо дизайнерского объекта?

В последнее время одним из наиболее ярких концептов, который используется по отношению к объектам средового дизайна, является атмосфера. Какие ресурсы имеются у этого концепта с точки зрения эстетики? Возможен ли эстетический анализ атмосферы?

С 1990-х гг. этот концепт стал активно использоваться в эстетическом контексте. Г. Беме, Т. Грифферо и др. обосновывают возможности этого концепта как с точки зрения теории эстетики, так и с точки зрения различных форм ее практики. Связано это, главным образом, с тем направлением в эстетике, которое строится на преодолении разрыва теории и практики. Атмосфера постулируется как концепт, описывающий преодоление бинарности телесного и духовного, профанного и сакрального, телесного и физического. Во многом атмосфера в эстетическом контексте вырастает из эстетики повседневности, для которой небинарность является одним из методологических орудий для объяснения эстетических аспектов.

Несмотря на то, что теория атмосферы у Грифферо представляется более разработанной (особенно в той ее части, где рассматривается «онтология атмосферы» и описываются принципы феноменологии атмосферы), все же именно идеи Г. Бёме могут быть использованы для эстетического анализа атмосферы.

Итак, если ориентироваться на то, что атмосфера — это не столько оценочное эстетическое понятие (хотя именно в таком смысле зачастую говорят об «атмосферности» места), сколько тот концепт, который позволяет провести эстетический анализ какого-либо средового объекта, и если взять за методологический ориентир идей основателя эстетики атмосфер Г. Беме, то эстетический анализ атмосферы можно представить в виде следующих последовательных шагов:

– описание телесных расположений, несводимых к внаходимости и автономности фигуры субъекта. Для анализа атмосферы важно внимание не столько к оценивающему или рефлектирующему субъекту, сколько к субъекту переживающему, погруженному во всей его полноте телесности во взаимодействие со средовым объектом. Например, если анализировать атмосферу учебной аудитории, то первым аспектом этого анализа будет описание форм телесных расположений (визуальных, аудиальных, тактильных и т.д.) по отношению к этой аудитории. Следует подчеркнуть, что речь именно об описании этих расположений, а не об их оценке;

– описание «экстазов вещей» (Г. Беме), «квази-объектов» (Т. Гриффоро), присутствие которых сказывается на атмосфере. В данном случае для анализа атмосферы важно внимание не только к основным, доминирующим «вещам» и «объектам», но и к тем кажущимся случайным элементам, которые своей случайностью определяют атмосферу какого-либо объекта. Например, в случае с анализом атмосферы учебной аудитории вторым аспектом анализа будет описание «бородавок вещей» в этой аудитории (странные потертости на столе, изгиб шторы, след от ручки на стене и т.п.). Именно внимание к этим экстазам вещей позволяет точнее проанализировать атмосферу какого-либо объекта;

– описание моментов «здесь-и-сейчас», которые в какой-либо форме проявляют себя в объекте. Для анализа атмосферы важно внимание не столько к устойчивым моментам, сколько к тому, что имеет место именно здесь и именно сейчас, т.е. внимание к мимолетности, во многом определяющей атмосферу объекта. Например, в случае с учебной аудиторией моментом анализа ее атмосферы станет внимание ко времени года, в котором сейчас находится эта аудитория, к тем звукам, которые сейчас раздаются за окном аудитории, и т.п.;

– выражение атмосферы объекта резюмирующим представлением. Этим представлением может быть, как оценочное, так и описательное понятие (или серия понятий). Также допустимо использование метафор или сравнений для резюмирующего представления. Например, для выражения резюмирующего представления можно сказать, что аудитория по своей атмосфере очень напряженная и похожа на ту сцену из «Птиц» Хичкока, где Мелани напряженно ждет в школьном дворе окончания занятия.

Такой подход к эстетическому анализу атмосферы дизайнерского объекта позволит не только сформировать понимание и создать адекватный язык описания, но и расширить представление о ресурсах эстетики как отрасли философии. Впрочем, таким анализом возможности эстетики далеко не ограничиваются. Но он может быть использован для дальнейшего принятия во внимание тех факторов, которые определяют нынешнее положение эстетики.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4211.978-5-317-07275-9/53-64>

ОПЫТ ИСТОРИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЗНАЧЕНИЯ
ПОНЯТИЯ «АТМОСФЕРА» В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ
ГЕРНОТА БЕМЕ

AN INQUIRY CONCERNING A HISTORICAL ASSESSMENT
OF THE THEORETICAL MEANING OF THE NOTION «ATMOSPHERE»
IN THE AESTHETIC CONCEPT OF GERNOT BOHME

Дзикевич С.А.¹

Dzikevich S.A.

Аннотация

В данном сообщении критически реконструируется процедура введения понятия «атмосфера» видным представителем германской ветви континентальной эстетики Гернотом Беме². В работе использованы стандартные процедуры исторической идентификации фактов теоретического наследия: биографический метод и сравнительный контекстуальный анализ.

Ключевые слова

германская ветвь современной континентальной эстетики, постмодернизм в эстетике, экологическая эстетика.

Abstract

This paper critically reconstructs the procedure for introducing the notion «atmosphere» by Gernot Bohme, a prominent representative of the German branch of the continental aesthetics. The work uses standard procedures for historical identification of facts of theoretical heritage: biographical method and comparative contextual analysis

Keywords

German branch of the continental aesthetics, postmodernism in aesthetics, ecological aesthetics.

Описание проблемы

Настоящая статья с внешней стороны обращена к понятию «атмосфера», введенному в теоретический оборот главной из персоналий, указанных в титуле публикации. Однако второй, но более глубокий план исследования — введение стандартных историко-эстетических процедур для оценки исторического наследия совершенно недавнего

¹ Дзикевич С.А. — доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (dzikevichsa@my.msu.ru), главный редактор профильного теоретического журнала «Aesthetica Universalis (Всеобщая эстетика)» (<http://aestheticauniversalis.ru/about/>)

² Бёме, Гернот (Böhme, Gernot; 1937–2022) — германский философ, большую часть академической карьеры бывший профессором Дармштадтского технического университета, по всей видимости, не прямой потомок классика германской философско-мистической традиции Якоба Беме (Böhme, Jakob; 1575–1624).

прошлого, в том числе того, которое относится к периоду, который принято устойчиво классифицировать как период постмодернизма, или состояние постмодерна. В настоящей статье мы не будем вновь обсуждать основания идентификации этого периода, поскольку в прежних публикациях нами неоднократно было высказано отношение к этой теме³. В этой публикации с фундаментальной теоретической стороны нас интересует апробация возможностей стандартных процедур историко-эстетического характера к теоретическим явлениям недавнего прошлого, а именно к периоду постмодернизма в культуре новейшего времени, часть из которого не только стали фактами прошлого с точки зрения обычной хронологической оценки, но с точки зрения обычной культурологической идентификации фактов культуры представляют собой *антикварные* явления⁴.

При этом следует иметь в виду, что не все, что является антиквариатом, представляет собой *художественную ценность*, часть из этих явлений может просто представлять собой *редкость*, как например, спичечный коробок, сохранившийся в единичном экземпляре из многотысячной серии. По аналогии мы можем сказать, что и понятия постмодернистской эстетики, в отношении которых уже давно сложилась достаточная для «антикварной» идентификации временная дистанция, утратив первоначальную остроту «смешения всего со всем»⁵, могут превратиться из «революционного» инструмента познания в функционально ненужный и когнитивно ничтожный «спичечный коробок», единственное значение которого — напоминать об укладах жизни в былое время, «которого больше нет»⁶. В этом случае казавшаяся пышной

³ См. лишь недавние исправленные и дополненные переиздания, где есть специальные главы с обсуждением историко-эстетической идентификационной проблематики: Дзикевич С.А. Эстетика: начала классической теории. Издание второе, переработанное и дополненное. Серия «Серия классический университетский учебник». М.: Издательство МГУ, 2023; Дзикевич Е.А., Дзикевич С.А. Современная философия в эстетических аспектах. Издание второе, переработанное и дополненное. М.: Проспект, 2024 (на момент написания статьи находится в полиграфическом производстве, в момент выхода статьи в свет второе издание должно быть в научном обороте, в случае проблем, аргументация доступна в первом издании, где уже имелась соответствующая историко-идентификационная, впоследствии расширенная, глава: Дзикевич Е.А., Дзикевич С.А. Современная философия (XX–XXI вв.). М.: Согласие, 2016).

⁴ Напомним, что антиквариатом принято считать все, временная дистанция к времени появления чего превышает 50 лет.

⁵ Выражение Ж. Бодрийяра о континентальном постмодернизме в момент утраты эпистемологического интереса к его беспорядочным процедурам.

⁶ Характеристика Св. Августином прошлого.

«ризом»⁷, превращается снова в пропедевтическое понятие ботаники, а ее неуместно преувеличенное значение будет свидетельствовать только о неуместном оптимизме давно ушедшего⁸ времени. Есть основания полагать, что и понятие «атмосфера», перенесенное Гернотом Беме из метеорологического дискурса в гуманитарный и приобретающее там несвойственный ему в исходном контексте полумистический лоск — явление точно такого же характера. Настоящее исследование — попытка проверить это предположение, то есть — либо верифицировать, либо фальсифицировать его, одновременно создав прецеден для пересмотра эпистемологической состоятельности и других «нетленных раритетов» неклассической «эстетики», столь милых сердцам любителей вышеупомянутого «смешения всего со всем».

Кто такой Гернот Беме?

В новелле «Себастьян Бах» один из недооцененных российских мыслителей В.Ф. Одоевский устами героя новеллы для того, чтобы предложить какое-то объяснение значению вошедшей в России музыки Баха, предлагает обратиться к биографии автора, но не чисто фактической, а реконструированно-интеллектуальной. Вряд ли можно придумать другой, более состоятельный способ для установления исходного интеллектуального значения любого достижения культуры — ведь это значение сначала существует только для его открывателя, а затем постепенно, причем иногда с большим перерывом становится существующим и, возможно, существенным также и для известного числа других людей, иногда такое значение настолько укореняется, что превращается в тривиальную истину (в значении истины, относящейся к первоначальному обучению, *тривиуму*). Мы постараемся применить метод биографической интеллектуальной реконструкции для восстановления того исходного контекста, в котором метеорологический концепт «атмосфера» получил для Гернота Беме отдельные от метеорологических коннотации. Для этого нам необходимо уточнить интеллектуальную историю автора. Мы оставляем в стороне чисто пропедевтическую фазу формирования этого контекста и обращаемся к специализированному, университетскому периоду, когда и складываются реальные основания оригинальных научных достижений у большинства современных людей.

Гернот Беме получил образование сначала в Гёттингенском университете, затем (1966) защитил диссертацию в Гамбургском университете

⁷ Понятие, перенесенное У. Эко из ботаники в гуманитарный дискурс для характеристики «плодотворных» беспорядочных постмодернистских познавательных процедур в нем.

⁸ Past Perfect.

«О модусах времени»⁹, в которой мы ясно видим изначальное намерение автора: расширять значение понятий локально верифицированного характера на более обширный круг явлений. Так в указанной диссертации данные о промежутках времени, основанные на положениях термодинамики, перенесены в общий контекст темпоральной аналитики, часть из которой, как мы хорошо знаем, и что хорошо знал к тому времени и Гернот Беме, в философии связывалась с времени «Критики чистого разума» Иммануила Канта с априорными психическими реакциями субъекта. Беме это было хорошо известно потому, что ранее помимо физики и математики он заинтересовался также философией, причем в круг его интересов входили идеи Канта, наследие которого, и в первую очередь в эстетическом отношении впоследствии он попытался переосмыслить.

Интересом к философии вообще и Канту в частности Гернот Беме обязан научному руководителю его магистерской диссертации Карлу Фридриху фон Вайцзёккеру¹⁰, с которым тесно сотрудничал и далее. В 1973 Беме защитил на философском факультете Мюнхенского университета докторскую диссертацию уже по собственно философской проблематике времени в концепциях Платона, Аристотеля, Лейбница и Канта. С этого времени в область философских исследований Беме входили переосмысляемые проблемы истории, натурфилософия, темпоральные проблемы во всех аспектах, моральная проблематика, философская антропология, проблемы влияния техники на цивилизационные параметры социума и эстетические вопросы во всех проявлениях, причем здесь Беме в связи с его интересом к школе Лейбница и учению Канта, конечно, исходил из необходимости вернуться к изначальным значени-

⁹ *Böhme, G. Über die Zeitmodi. Eine Untersuchung über das Verstehen von Zeit als Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft mit besonderer Berücksichtigung der Beziehung zum 2. Hauptsatz der Thermodynamik, Hamburg 1966.*

¹⁰ *фон Вайцзёккер, Карл Фридрих (von Weizsäcker, Carl Friedrich; 1912–2007)* – германский физик и философ, в нацистский период участвовал в ядерном проекте создания т.н. «орудия возмездия», затем прошел процедуры, связанные с денацификацией в академическом мире Германии, в связи с этим много интересовался моральными аспектами интеллектуальной деятельности, его интерес к Платону и Канту во многом был инспирирован именно этим, причем фон Вайцзеккер, что передавалось и Герноту Беме, настаивал на необходимости личного открытия, личного переживания учений этих авторов, а не хрестоматийного нейтрального усваивания содержания их теоретических позиций. Гернот Беме реализовал это в своих идеях в отношении обоих авторов. Платон интересует здесь нас в меньшей степени, а Кант с его опорой на А.Г. Баумгартена и характерным для классических кантовских «Критик» панэстетизмом как раз и стал тем главным истоком из которого вышел концепт «атмосфера».

ям Баумгартенова проекта эстетики и переосмыслить его существо, очистив от позднейших, искажающих его наслоений. Часть из этих предложений представляет собой собой теоретически состоятельные для эстетики позиции, часть — характерный для континентальной эстетики после 1970-х годов постмодернистский произвол, о котором мы писали выше, который необходимо идентифицировать, поскольку слишком велико желание многих авторов, воспользовавшись в том числе и лингвистическими аспектами перенести это понятие атмосферы как точное в сферу конкретного анализа, где оно просто не в состоянии работать по происхождению. Поэтому нам чрезвычайно важно выполнить эту работу именно в данном пункте — пункте перехода автора этого понятия собственно к эстетическому дискурсу, поскольку термин «атмосфера», собственно, означает для Гернота Беме этот переход, или представляет собой основное содержание этого перехода.

Прежде всего, Гернот Беме, в чем мы можем видеть как проявление характерных для этого времени увлечений «языковыми играми», так и устоявшегося его собственного интереса к греческой традиции, и, в частности, к переосмысленной философии Платона¹¹, призывает скорректировать название дисциплины, посвященной чувственному познанию, и называть ее не «эстетика», а «айстетика» в соответствии не с латинизированной, а исходной греческой формой понятия, фиксирующего этот уровень познания («айстетис»). Понятийную оболочку «эстетика» он полагает дискредитированной несвойственными этому уровню познания интеллектуализированными и излишне теоретизированными коннотациями.

Айстетика, согласно позиции Беме, должна стать исключительной и универсальной теорией об информации, получаемой субъектом по перцептивным каналам. В этом контексте, например, интеллектуализированная, изначально концептуализированная интерпретация объектов современного искусства ставится Беме под сомнение как несоответствующая параметрам собственно эстетической (айстетической) реакции. В эстетическом отношении интерпретация должна исходить исключительно из того, что субъекту дано визуально, аудиально, тактильно, через обоняние, иногда органолептически. В целом эстетическая (айстетическая) реакция всегда представляет собой уникальное проявление синестезии, именно оно и лежит в основании концепта «атмосфера». Атмосфера, по Беме, не относится ни к объекту, ни к субъекту, а представляет собой сосуществование, где нет субъектно-

¹¹ В результате этой работы переосмысления Платона, несомненно инициированной профессиональным общением с фон Вайцзеккером, появилась специальная монография Беме на эту тему: *Böhme, G. Platons theoretische Philosophie. Darmstadt: WBG, 2004.*

объектного раскола (*die Subjekt-Objekt-Spaltung*), наступающего позже, апостериорно в отношении эстетического (айстетического) опыта¹².

**Формальные коннотации концепта «атмосфера»
в текстах Гернота Беме**

Есть все основания полагать, что непосредственным проблематическим источником, инспирировавшим обращение Беме к концептуализации значений, затем утвердившихся как объем понятия «атмосфера» стали практики арт-мира, который вошел к времени начала его работы в фазу активной и осознанной институционализации. В это время появляются и основные работы, связанные с этим процессом, конечно, более отчетливые в аналитическом сегменте эстетического сообщества, но проявившие себя и в некоторых работах представителей континентальной эстетики¹³. Кстати, пользуясь случаем мы должны сказать, что этот дисбаланс не был случайным: столица мирового современного искусства к этому времени уже двадцать лет находилась в Нью-Йорке, а не в Париже, поэтому в Новом Свете процессы институционализации внутри арт-мира в их современных формах проходили более концентрированно и системно, в Европе они имели более скрытый, завуалированный характер. Концепт «атмосфера» имеет к этому непосредственное отношение. Под содержанием этого концепта изначально понимается группа факторов, которая создает остановку и публичное настроение на церемонии открытия выставочного проекта, которая задает общее направление оценки вновь экспонируемых или предлагаемых к переоценке артефактов. В числе таких факторов — дизайн экспозиционной архитектуры, вписанный в дизайн общего экспозиционного пространства, режим освещения, аудиального сопровождения и общего аудиального фона, возможности тактильных и перформативных контактов с материалами экспозиции, иногда и вовлечение ароматических факторов.

Более того, эти факторы часто распространяются и на внешнее оформление здания, где проходит экспозиция (подсветка, декоративное

¹² Следует заметить, что в этой позиции нет ничего нового, Люсьен Леви-Брюль называет это «партиципацией» (Леви-Брюль, Л. *Сверхъестественное в первобытном мышлении*. М.: Педагогика-Пресс 1999), в ключевом тексте Арнольда Берлеанта, как раз относящегося к времени, когда складывались философско-эстетические взгляды Гернота Беме, реальность эстетической реакции также рассматривается как реальность контакта, промежуточная между субъектом и объектом (Berleant, A. *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience*. Springfield, Ill.: Thomas, 1970).

¹³ См. контекст в: Дики, Дж. *Искусство и эстетическое. Институциональный анализ. (Фрагменты)* / Пер. и комм. С.А. Дзиевича // *Aesthetica Universalis* (Всеобщая эстетика). Vol. 1 (1). 2018.

оформление), и на прилегающую довольно обширную территорию (информационные носители, уличные инсталляции), образуя так называемую *экспозиционную триаду*: создание образа экспозиции на подступах к ней, создание настроения через переоформление архитектурного дизайна экспозиционного пространства и, наконец, совокупность факторов, прямо организующих эмоциональный контекст восприятия экспонируемых артефактов. Эти процедуры к времени появления концепта «атмосфера» были уже хорошо известны, практиковались представителями становившейся новой профессии арт-куратора очень активно и были тиражированы во множестве отчетов о вернисажах именно в оболочке описаний «общей атмосферы открытия выставки». Выставочные события и, в особенности, тексты подобного формата, по нашему убеждению стали непосредственным мотиватором концентрации внимания Гернота Беме на той сумме факторов, которая определяет непосредственное проявление каждого факта эстетического опыта, которое он затем обозначил при помощи ставшей термином изначально метеорологически рефлексивной лексики «атмосфера».

Вторая группа факторов, определивших появление нового концепта, относится к практикам политической коммуникации, более того, к стратегиям ведения политических действий и, в особенности политических переговоров. В период появления термина «атмосфера» длительный период «холодной войны» сменился периодом «разрядки напряженности», в который была активно вовлечена Западная Германия во главе с тогдашним канцлером ФРГ Вилли Брандтом, одним из главных «архитекторов» этого политического процесса. Учитывая то, что в медиа того времени, и в особенности в печатных, с их крупными заголовками метеорологически-политическая терминология, относящаяся к политическим событиям, происходившим в *атмосфере разрядки напряженности*, была зафиксирована отчетливо и даже графически наглядно и выразительно представлена в Галактике Гутенберга, доминировавшей в то время как средство публичной информации, мы можем представить себе, что эта вторая группа факторов вовсе не была уступающей по значению: последствия и события войны все еще были непосредственно живы, и мы помним непосредственное участие учителя Гернота Беме фон Вайцзеккера в непосредственных событиях периода активных военных действий. В Германии лексика, относящаяся к подобного рода обстоятельствам всегда была весьма выразительной и часто реферировала именно к метеорологическим обстоятельствам, так один из главных военных теоретиков Нового времени Карл фон Клаузевиц помимо известного соображения о том, что война есть продолжение политики иными средствами, указывает на ее процессуальную непредсказуемость, характеризуя эмоционально-информационный фон развернувшихся боевых действий как «туман войны» (трактат «О войне» («Von

Kriege»)¹⁴). Таким образом, мы видим, что отсылка к квазиметеорологической терминологии при характеристиках эмоционального фона является частью устоявшейся культурно-лингвистической практики, в том числе устоявшейся в Германии.

Третий коннотативный круг, который мы должны назвать в качестве источника исходных значений термина «атмосфера» также является квазиметеорологическим и политическим в непосредственном отношении, но он относится в отличие от первых двух, скорее, не к военным, а к мирным аспектам политических отношений. Этот аспект относится уже к числу совершенно аутентичных послевоенных реальностей, в которые Германия и Европа в целом, но Германия в качестве главного «локомотива» оказалась вовлеченной в процессе послевоенного восстановления и затем бурного экстенсивного роста экономики и благосостояния. Аспект, который мы имеем в виду является политико-экологическим дискурсом, который как реальность впервые появляется также в период вхождения Гернота Беме в теоретическую деятельность в начале 1970-х годов. В это время впервые дает о себе знать то, что впоследствии идентифицируется как экологический кризис, но в тот период проявилось как кризис поставки энергоносителей, и, в первую очередь, нефтепродуктов. Как отражение этих процессов впервые формируется экологическая интенциональность сознания, в том числе и политического, на политическую авансцену, прежде всего в Германии, выходят экологические активисты, которые в этот же период приобретают, по ассоциации с живой природой, название «зеленые» (в Германии «Der Grünen»).

Концепция «новой эстетики» в понимании Гернота Беме и место в ней понятия «атмосфера»

Впервые концепция, в рамках которой затем вводится понятие «атмосфера» в лексической оболочке «новая эстетика» появляется в книге Гернота Беме «К экологической эстетике природы» в 1989 году¹⁵. Беме полагал, что название этого его труда было интерпретировано несоответственно его намерению, публика увидела в ней исключительно теоретическое фундирование экологического дискурса или естественнонаучное содержание. Он указывал, что это было отчасти оправдано, поскольку одной из целей его сочинения был актуальный для того времени, что мы указали выше, экологический контекст, в который он предполагал внести новый аспект, рассмотрев вопросы экологии с позиции эстетики, поскольку проблемы эмоционального отношения к природе в эстетике всегда занимали одно из центральных положений.

¹⁴ Русск. пер.: Клаузевиц К. О войне. В 3 т. М.-Л.: Государственное военное издательство, 1932.

¹⁵ Böhme G. Für eine ökologische Naturästhetik. Suhrkamp Verlag – 1989

Однако, замечает Беме, дело зашло гораздо дальше, чем привнесение эстетического контента в общую интеллектуальную копилку экологического дискурса. Поиск эстетического в природе, указывает Беме, потребовал дисциплинарного пересмотра статуса эстетики как таковой. Концепт «новая эстетика», по его мысли, фиксирует результаты экологического пересмотра долженствующего содержания этой дисциплины в целом. Новая эстетика, по Беме, должна быть выстроена именно вокруг зависимости эмоциональных состояний человека от параметров окружающей среды. В этом пункте, собственно, в этой концепции и вводится понятие «атмосфера»: оно покрывает эмоционально-адаптивные реакции субъекта на качества среды его существования. В принципе в таком подходе нет ничего такого, что бы можно было назвать совершенно новым для эстетики за исключением самого квазиметеорологического термина, обозначающего центральное понятие «новой» эстетики.

Основные характерные позиции, что очень характерно для континентальной эстетики периода упоения «постмодернизмом» носят негативный характер: они отражают претензии к предшествующим периодам. Так, по Беме, «старая» эстетика была мало связана не столько с реальным когнитивным опытом, особенно чувственным, хотя это и предполагалось названием дисциплины, в основном ориентируясь на вербальные процедуры и свойственные им логические процессы верификации суждений. Примером этого является распространенная и обсуждавшаяся с разных сторон проблематика соотношения суждений личного и публичного вкуса. Эстетика, по мнению Беме, в результате этого утратила всякую теоретическую самостоятельность, превратившись в поставщика языковых клише для различных социальных оценочных процедур вроде написания трудов по проблематике искусства или каталогов выставок. Среди методологических инструментов эстетики стали неоправданно доминировать филологические и семиологические теоретические конструкции. Беме подвергает критике как первую, так и вторую практику суррогатного заимствования инструментария из других, хоть и сопредельных областей, указывая на то, что адаптивные терминологические препарации вроде создания конструкций типа «иконический знак», все равно не решают проблемы несоответствия заимствованной эстетическим дискурсом извне терминологии.

От себя добавим, что это — совершенно справедливое замечание, и то, что относится к термину «иконический знак», относится и к термину «эстетический знак». Проблема заключается в том, что факты эстетической реальности вообще, по своему происхождению, не являются знаками, в них невозможно разделить означающую и означаемую разновидности этой реальности, поэтому хотя знаки и распознаются эстетически, перенесение этой терминологии в эстетическую аналитику

лишено для нее как таковой всякого смысла, как и перенесение филологической терминологии. Так, рассматривая модельный случай всем известной работы Леонардо до Винчи «Мона Лиза», Беме справедливо подчеркивает, что эстетическая реальность этой работы — не реальность оценочных суждений о породившей ее технике или намерениях автора, а также не возможные значения ей чего-то иного помимо самой себя, а особая индивидуальная реальность контакта (атмосфера) каждого реципиента с этим произведением.

Утрата связи с изначально предполагавшимся предметом дисциплинарной институционализации — индивидуальным эмоциональным опытом — привел, по мнению Беме, причем с этим трудно не согласиться, довольно скоро эстетику к уклонению от собственной предметной области: она прервалась¹⁶ по преимуществу в теорию художественной деятельности, причем далеко не самую состоятельную с научной точки зрения в сравнении с собственно дисциплинами искусствоведческого цикла. Положение меняется, согласно мнению Гернота Беме, только после появления в 1936 году работы Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»¹⁷.

В этом эссе был впервые поставлен вопрос о том, что оригинальное произведение искусства — на самом деле не представляет собой объект, а, скорее, особую реальность его восприятия реципиентом, которая затем переносится им на объективные качества произведения как их значение. Беме полагает, что именно это входит в понятие атмосферы в случае произведений искусства, что придает особое значение посреднической проблематике их представления публике представителями активно становящейся в этот период арт-профессии куратора. «Новая» эстетика в отношении проблематики искусства — теоретический дискурс подобной работы по созданию надлежащей атмосферы восприятия публикой артефактов для того, чтобы в восприятии были реализованы в максимальной степени вложенные автором при создании эстетические значения созданного произведения. Одним из характерных примеров этого выступают произведения искусства в случае «готовых вещей» Марселя Дюшана. В итоге мы видим реальные эстетико-теоретические коннотации термина «атмосфера» в «новой» эстетике Гернота Беме:

¹⁶ Это произошло уже в «Лекциях по эстетике» Гегеля и с тех пор это ложное мнение многократно тиражировалось.

¹⁷ Работа вышла сначала на французском языке, причины этого совершенно понятны в контексте политических реалий того времени. Русский текст доступен в издании: Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здравового. М.: Медиум, 1996.

это — совокупность синестетических параметров акта восприятия субъектом любого явления, на котором в данный момент сосредоточено его внимание, будь то явление природы или произведение искусства.

Общая историческая оценка эстетико-теоретического значения концепта «атмосфера»

Мы видели все возможные и вероятные коннотативные истоки концепта, введенного в теоретический оборот континентальной эстетики Гернотом Беме, включая очень близкий к нему всем известный прото-концепт Вальтера Беньямина, новым в отношении которого у Беме выступает только квазиметеорологическая лингвистическая оболочка. Указанные обстоятельства позволяют расценить историческое значение концепта «атмосфера» исключительно как характерного репрезентанта той части процесса развития континентальной эстетической мысли, которая связана с «языковыми играми», приводившими к удивительному и экзальтирующему «смешению всего со всем», но в итоге не дающему никакого позитивного, аналитического результата в познании эстетических явлений. В действительности, несмотря на свою привлекательную и «таинственно-ускользающую» оболочку этот концепт оказывается для эстетического анализа не более полезным, чем справедливо подвергнутый в период его формирования другой избыточный концепт — «психологическая дистанция».

Чтобы продемонстрировать это, обратим внимание вместе с писавшим свой текст в тот же период, когда входил в эстетическую теорию Гернот Беме, но не в континентальном, а в аналитическом ее контексте Джорджем Дики на восприятия человеком явлений действительности, причем не в условиях «тумана войны», а в условиях обычного, метеорологически конкретного морского тумана¹⁸. Дики предлагает нам психологически переместиться в положение человека попавшего в весельной лодке в открытом море в густой туман и оценить, может ли он отдать должное пейзажным романтическим характеристикам этого тумана — его густоте и ассоциативным ее характеристикам, метафорическому переносу значений тумана.

В итоге оказывается, что это возможно, но при этом человек не отрывается от своего главного занятия, состоящего в том, чтобы грести веслами и поддерживать если не курс, то хотя бы горизонтальное положение судна. Психологическое дистанцирование как «необходимое» предварительное условие эстетической реакции сделало бы невозможной эту реакцию одновременно с практическим действием и практиче-

¹⁸ См. соответствующую часть с нашим комментариями: *Дики Дж.* Искусство и эстетическое. Институциональный анализ. (Фрагменты) / Пер. и комм. С.А. Дзикевиц // *Aesthetica Universalis* (Всеобщая эстетика). Vol. 1 (1). 2018.

ским отношением к метеорологической реальности и роли тумана. То же самое обнаруживается и в случае посещения ревнивым мужем спектакля по пьесе Уильяма Шекспира «Отелло»: условность театрального события не заставит зрителя забыть о своих собственных обстоятельствах и сосредоточиться исключительно на достоинствах актерской игры и других достоинствах постановки, хотя и не исключит его полностью из этого процесса.

Психологическая дистанция оказывается, таким образом, аналитически ничтожной в познании существа конкретной эстетической реакции: имеет значение только то, что реально попадает в зону внимания реципиента и оказывает на него решающее влияние. То, что называется Беме «атмосферой», в том числе и «атмосферой художественного события» имеет такой же статус: все обстоятельства могут быть вовлечены в восприятие субъекта, но то, что вовлечено реально — совершенно единичное явление и не может быть идентичным набором в случае двух актов восприятия одного и того же, например, произведения искусства, как в случае двух зрителей спектакля «Отелло» в один и тот же вечер в одном театре: там должна быть одинаковая атмосфера для обоих зрителей согласно теории Беме, но она такой для разных зрителей быть не может, поэтому названный так «решающий» фактор должен быть изъят из анализа.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4212.978-5-317-07275-9/65-67>

**ЭНВАЙРОНМЕНТАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА:
ФИЛОСОФСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ**

**ENVIRONMENTAL AESTHETICS:
A NEW SCIENTIFIC DIMENSION OF THE ENVIRONMENT**

Молодкина Л.В.

Molodkina L.V.

Аннотация

Работа представлена в виде краткого философского обзора современных энвайронментально-эстетических концепций.

Ключевые слова

энвайронмент, эстетические концепции, энвайронментальная эстетика, эстетическое мировосприятие, intersубъективный характер.

Abstract

The work is presented in the form of a brief philosophical review of modern environmental and aesthetic concepts.

Keywords

environmental, aesthetic concepts, environmental aesthetics, aesthetic perception of the world, intersubjective nature.

В современной интерпретации окружающей среды **энвайронментальная эстетика** занимает одно из ведущих мест и является относительно новой образовательной отраслью философско-эстетического знания. Научная апробация данной дисциплины достаточно высока в западных философских исследованиях [1]. В отличие от классической традициональной эстетики, нацеленной преимущественно на философскую оценку художественного опыта, энвайронментальные теории указывают, насколько сильнее порой наш эстетический опыт зависит от природы, нежели от искусства. Зачастую весьма неблагоприятные природно-экологические реалии заставляют обратить научный взор на окружающие средовые факторы не только со стороны фундаментальных наук, но и гуманитарных. Научно-теоретические основы энвайронментальной эстетики могут быть представлены в следующей последовательности в зависимости от разнообразных трактовок окружающей среды.

1. Предметом изучения энвайронментальной эстетики является эстетическая оценка окружающей среды, которую мы ощущаем, а значит, оцениваем. Формирование особенностей эстетического мировосприятия связано с вовлеченностью наших чувств внутрь окружающей действительности, а также включением эстетического объекта (энвайронмента) в наш чувственный мир. Процесс восприятия энвайронмента отличается от традиционного восприятия предмета искусства; он не

схож ни с временным восприятием драматического произведения или музыкальной композиции, ни с пространственным восприятием живописи или скульптурного произведения. Специфика восприятия энвайронментального объекта совершенно иная: ни его природа, ни его значение не определяются творцом и его замыслом. Энвайронменты не являются продуктами дизайнерской мысли и не зависят от чьего-либо замысла. Они возникают «натурально», изменяются, растут и развиваются посредством естественных процессов. В подобном понимании роль художника («дизайнера») типично исполняется тем, кто воспринимает, а воспринимаемый объект мыслится как «дизайнерский проект» (художественный замысел).

2. Стремление выработать новую эстетическую оценку природной окружающей среды порождает внутри энвайронментальной эстетики различные научно-теоретические направления:

1) **субъективистско-скептицистская концепция:** в виду отсутствия достаточного количества средств и возможностей для эстетического восприятия энвайронментальных предметов (дизайнерских планов, проектов и т.д.) эстетическая оценка окружающей среды либо не возможна, либо носит недостоверный характер;

2) **объективистская концепция:** основная идея состоит в том, что наше восприятие определяется природой объекта восприятия. Для соответствующего эстетического восприятия необходима информация о природе этого объекта, его генезисе, типологии и свойствах. Например, для усиления эффекта восприятия такой естественной энвайронментальной картины, как альпийский луг, желательно хотя бы элементарное знание о происхождении этого энвайронмента.

3) **«интегративная эстетика»:** объединяет субъективистские и объективистские составляющие эстетического опыта, делая акцент на обязательно относительном и контекстуальном характере энвайронментальной оценки. Коррелятивный характер основных понятий интегративной эстетики — «многовосприятие», «многочувственность», «незаинтересованность». Сила воображения усиливает процесс восприятия и эстетическую оценку энвайронментальных объектов, а эмоциональные реакции приписывают им экспрессивные качества. Роль знания в эстетической оценке отвергает мнение о том, что эстетические взгляды являются лишь личными выражениями вкуса. Эстетическая оценка природы основывается на коммуникационном, интересубъективном характере эстетических взглядов, формирующихся в «публичном пространстве-контексте». Понятие эстетической коммуникации есть основа для эстетического образования, акцент при этом делается на эстетической чувственности (особенно восприятии и воображении).

4) **концепция «эстетического характера»:** показывается, во-первых, каким образом понятие эстетической ценности может быть

примерено на энвайронментальных предметах; во-вторых, иллюстрируется, как «эстетический характер» может быть использован в принятии решений по охране окружающей среды. Энвайронментальная эстетика может быть рассмотрена как часть практической философии. Эстетическое оценивание окружающей среды оказывает влияние на энвайронментальную политику и на принятие решений, связанных с сохранением окружающей среды.

Литература

1. *Carlson Allen*. Aesthetics and the Environment. The appreciation of nature, art and architecture. London and New-York., Routledge, 2002.
2. *Bredy Emily*. Aesthetics of the natural Environment. Edinburgh University Press, 2003.
3. *Budd Malcolm*. Aesthetics of the nature // Aesthetics. The Oxford Handbook. Edited by Gerrold Levinson. Oxford. University Press., 2003.
4. Энвайронментальная эстетика // «Лексикон неклассики», Художественно-эстетическая культура XX века. Под ред. Бычкова В.В., М., 2003. С. 520–521.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4213.978-5-317-07275-9/68-73>

ЭСТЕТИКА ДИЗАЙНА СРЕДЫ В СВЕТЕ СЕМАНТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ И ЭСТЕТИКИ ЖИЗНИ

AESTHETICS OF ENVIRONMENT DESIGN IN THE LIGHT OF SEMANTIC THEORY AND AESTHETICS OF LIFE

Коломиец Г.Г.
Kolomiets G.G.

Аннотация

В статье представлена рефлексия семантической эстетической теории в аспекте эстетики жизни и философско-эстетических проблем дизайна среды. Автор ссылается на лингвистический, символический, семиотический эстетические взгляды в трактовке дизайна, использует антропосоциоэкологический подход, сочетающий этическую компоненту достоинства в общественном сознании и эстетическую сущность дизайнерской деятельности; идеи телесности, опираясь на понятие «неорганического тела цивилизации» и прагматической эстетики жизни.

Ключевые слова

эстетика жизни, дизайн среды, семантическая теория искусства, музыкальное, телесность.

Abstract

The article presents a reflection of semantic aesthetic theory in the aspect of aesthetics of life and philosophical and aesthetic problems of environmental design. The author refers to linguistic, symbolic, semiotic aesthetic views in the interpretation of design, uses an anthroposocioecological approach that combines the ethical component of dignity in the public consciousness and the aesthetic essence of design activity; ideas of physicality, based on the concept of the “inorganic body of civilization” and the pragmatic aesthetics of life.

Keywords

aesthetics of life, design of the environment, semantic theory of art, musical, physicality.

В качестве заставки использую приём самоцитирования. На конференции ОМЭК 2017 я представила две концепции эстетики телесности [2]. Одна из них связана с эстетикой жизни в теории неопрагматиста Р. Шустермана, другая концепция В.С. Степина, рассматривающего соотношение цивилизации и культуры и двух видов тела человека: естественного природного и искусственного, посредством понятия «неорганическое тело цивилизации». Проблема разрастающегося цивилизационного неорганического тела путем технологического продолжения рук, ног, мозгов, внедрения и «срачивания» с телом человека, будь то экскаваторы, машины, компьютерные сети, мобильные телефоны и т.д., на мой взгляд, становится проблемой средового дизайна.

Выдвижение «телесности» человека подводит «к проблеме достоинства человека в свете эстетики человеческой среды». Категория достоинства и достойное имеет этико-эстетическое значение. Например, ко-

гда коммерческая реклама взывает «Вы этого достойны!», в современном потребительском общественном подсознании и разуме срабатывает этическая установка на социальное достоинство и место личности в обществе, с одной стороны, и с другой, — внутренне удовлетворенное чувство собственного достоинства, самооценку личности. Одновременно возбуждается эстетическое чувство, возвышающее человека, переполненное радостью, удовольствием при встрече с прекрасным изменением «телесности» как живой эстетики (природной, или искусственно сотворенной окружающей среды).

К эстетике жизни относится также мое следующее высказывание «Учитывая большой интерес к природно-телесному и искусственному, формам энвайронмента и арт-практик в расширяющемся пространстве эстетического восприятия, соответственно расширяющемуся «телу цивилизации», и при этом, воскрешая ценности этических и эстетических универсалий, я прихожу к принятию антропосоциоэкологического подхода в эстетике и утверждению ценностной универсалии «музыкальное» в контексте новой антропосоциоэкологической эстетической парадигмы» [3]. Казалось бы, какое это имеет отношение к дизайну среды и семантической эстетической теории. Категория музыкальное, как явление в ритмически организованном пространственно звучащем мире субстанциональное бытие, причастна к признанию метафизических сущностей красоты, добра, истины как дару Бытия. Универсалия «музыкальное», исходящая от *musike* в древнегреческой космологии или «великой музыки» в древнекитайском учении о дао, связана с представлением о гармонии и гармонизации человеческой среды, и является выразителем символического мышления. То, что музыка, «музыкальное» неразрывно от понятия гармонии, знали еще древние философы, так и утвердилось до нашего времени.

Современный подход к символизации и семантике в целом обусловлен работой сознания в сторону интересов общества потребления. Дизайн, как известно, усиливает свою актуальность в силу развития общественных потребительских интересов рыночной экономики, сопровождаемой промышленным взрывом производства. Различают промышленный, или предметный дизайн, и коммуникативный, связанный с сообщением. На пересечении видов дизайна располагается область дизайна среды как эстетического феномена, выражающего взаимодействие человека и окружающей среды, среды существования человека во внешнем мире, повседневном или праздничном, ритуальном. Самодостаточная область дизайна среды основана формально на принципах дизайна, который олицетворяет научно-технический прогресс и характеризуется такими известными свойствами как:

- 1) практическая полезность, польза;

2) красота как необходимое условие воздействия на потребителя, на его эстетическое сознание, которому метафизически свойственна тяга к прекрасному, гармоничному и совершенному;

3) законы художественного проектирования, вытекающие вследствие ориентации на красоту и пользу;

4) творческая деятельность с ярко выраженным рациональным конструированием, чтобы добиться успеха;

5) целесообразность формы, непосредственно схваченной участниками восприятия созданий дизайном среды и энвайронмента;

6) качество продуктов дизайнерской деятельности как достойное того, что соответствует рангу, статусу клиентов, чувству собственного достоинства массового потребителя;

7) интересное, воображающее, игровое с ощущением игровой ситуации при восприятии, пользовании, коммуникации;

8) функциональное, замыкающееся на полезности для пользователя;

9) стайлинг как обратная сторона функциональности в виду коммерциализации продукта для соблазнения потребителя;

10) способ манипуляции сознанием: «дизайн — не только проектирование функциональных вещей на основе стандарта, технологии производства и рациональной экономии, но и способ манипулирования общественным сознанием, т.е. «определенный проектный механизм, работающий в общественно-экономической сфере» [6, с. 17].

Поскольку сущность дизайнерской деятельности предполагает ориентацию на телесного индивида и социального потребителя, как пишет В.О. Пигулевский, то здесь возникает вопрос семантики формы: «операционно-технологическая модель» хорошей формы, ставшая основой «хорошего дизайна», исторически складывается как образец наиболее совершенного решения проблемы красоты и пользы» [6, с. 30].

Если в эстетике жизни найти место искусству среды человеческого существования, эстетике среды, то следует обратиться к семантике и критериям семантической эстетики, оперирующей интересом к языку, символам и знакам [1]. Это особенно становится важным в современном мире, поскольку среда человеческого существования обусловлена многими факторами, помимо биохимических, физических, психологических, антропосоциоэкологических. Мы имеем в виду макромир разрастающегося тела цивилизации и микромир внедрения в природное тело человека новейших технологий. При этом не только телесное, но и духовное, психическое существование человека и человечества мечется между хаосом и порядком, гармонией и дисгармонией, прекрасным и безобразным. Среда воздействует на сознательное проектирование жизни и бессознательные действия. Для современного человека будущее «ничто», как ненаписанная художником пока еще на полотне картина, какой бы четкий замысел не был в голове художника, но процесс

и время вносят непредвиденное (как здесь не вспомнить понятие длительности А. Бергсона). Антропосоциоэкологический подход указывает на то, что современной средой обитания человека всё более становится интернет с его лабиринтом, абсурдом, симулякрами и другими эстетическими паракатегориями нонклассики.

Поскольку в семантической эстетике лингвистическое русло, по словам А. Ричардса, выдвигает как приоритетное обозначающее символическое использование знаков в науке и эмоциональное значение знаков в искусстве, то в дизайне среды оба эти обозначения сочетаются. Синтез символики научного языка и эмоционального художественного языка можно интерпретировать как гармонизирующий фактор установок на будущее поведение, согласно эстетике жизни.

Семантико-лингвистический взгляд Л. Витгенштейна к теории средового дизайна применим тем, что рассматривает эстетические оценки и суждения в контексте языковых игр, т. е. язык дизайна, используемый в разных культурах, средовой действительности, учитывает ситуацию и эмоциональную реакцию на неё. Языковой срез дизайна среды в хорошем качественном виде учитывает состояние той или иной культуры, так как эстетическое впечатление обусловлено различием между причиной и мотивом, сознательным и бессознательным. Именно соотношение, различие, а не настроение воспринимающего субъекта или качества объекта, предмета обеспечивают успех проекта.

Особую роль в языке дизайна среды играют символы. В семантической эстетике символическая линия представлена яркими именами А. Уайтхедом, С. Лангер, и др. Согласно Уайтхеду, выдвигающему символические отношения, поскольку человеческий ум функционирует символически, и в органическом функционировании важен переход от символа к значению, роль языка как глубокого типа символизма. Лангер подчеркивает, что в отличие от других живых существ у человека есть первичная потребность в символизации, которая домыслительная и есть начальная точка любой деятельности разума [5]. Символизация не функция интеллекта, а природный человеческий инстинкт, утверждает Лангер, и создает концепцию культуры символотворчества, проявленную в науке и искусстве, в дискурсивных (посредством языка) и недискурсивных (презентативных) формах мышления. Ученому близка позиция гештальтпсихологии в целостном восприятии художественных проектов и проявление спонтанности человеческой природы, а музыка, в ее трактовке является прасимволом, истоком символического мышления. Лангер видит в музыке универсальный символизм всех жизненных процессов, физических и интеллектуальных, эмоционально окрашенных. Значит, символическое «музыкальное» может трактоваться как эстетическая универсалия, и использование музыки как таковой и живописно ритмической и звуковой музыкальности в организации пространственной среды важно.

Если использовать концепцию символизма и музыкальности в познании дизайна среды, то следует иметь в виду значимость символизма средового дизайна, связанного с проблемой управления социальными коммуникациями. Новые технологии управления коммуникациями, воздействующие на человеческое сознание, касаются современного дизайна среды и выводят эстетическую теорию дизайна на междисциплинарные связи, сплавливая искусствоведение, философию, семиотику, герменевтику, социологию, психологию, теории коммуникаций, маркетинг. Специально формируется информационная среда пресс-конференций, экономического, политического форумов, представительных встреч, привлекающая внимание не только информацией, но и дизайном.

Третье русло семантической эстетики и того, что касается эстетики дизайна среды, семиотическая теория искусства как эстетика прагматизма и неопрагматизма. Под искусством в контексте данной статьи следует иметь в виду и художественную деятельность и особенно *techné* качественно сотворенной среды человеческого существования, удовлетворяющей в целом эстетику жизни. Семиотическая эстетическая теория рассматривает знак в значащей ситуации символической триады «объект = знак – интерпретант», где знак выступает изображением для интерпретирующего сознания. Следовательно, знаковая ситуация дизайна среды указывает на силу взаимодействия, толкования, коммуникации. На основе прагматической эстетики, целесообразно выделить «эстетическое качество», определяемое математической логикой красоты средового дизайна и спонтанное, живое «эстетическое чувствование», связанное с сознанием, но неуловимое. Значение знаков определяется эмоциональной интерпретантой, чувственностью, что для прагматизма особо ценно, так как прагматизм ставит своей целью отвечать на запросы жизненной стихии конкретно, основываясь на экспериментальном эстетическом опыте. Посредством эстетического опыта прагматизм связывает жизнь-искусство-науку, художника-среду-аудиторию, и эстетика является инструментом освоения мира человека. Р. Шустерман опирается на прагматический опыт Пирса и Дьюи, усиливая значение чувственности, телесности жизненного опыта в эстетике жизни и ориентируется на повседневную жизнь, живую красоту и художественные формы, связанные с сомаэстетикой, социальностью [7].

К этому следует добавить тенденцию смены визуального восприятия, что является эстетической проблемой дизайна среды. В прошлом Р. Арнхейм, как сторонник психологии восприятия классического искусства, писал о художественных символах, критикуя фрейдистский психоанализ и воспитание искусством Г. Рида, акцентировал внимание на перцептивные и изобразительные факторы, формы, которые определяют восприятие как познавательный процесс. Среда человеческого существования быстро меняется, процесс ускорения сказывается на

восприятии, где становится сущностным познавательно-занимательное, увлекающее и воображающее в лабиринтах сознания. Современная теория «семантической асимметрии живописного пространства» обращает внимание на «изменение скорости восприятия, покадровость и цитатность»: «При расширении возможностей репродуцирования меняется скорость воздействия художественного образа, происходит своеобразная «кинематографизация» восприятия...» [4, с. 235].

Современные философско-эстетические проблемы дизайна среды многообразны, при этом следует учитывать разные факторы визуального и музыкального восприятия в теоретических изысканиях эстетики жизни.

Литература

1. Басин Е.Я. Семантическая философия
2. Коломиец Г.Г. Эстетика телесности и достоинство человека в свете эстетической проблемы человеческой среды / Эстетика человеческой среды: VIII Овсянниковская международная эстетическая конференция (ОМЭК VIII). – М., Издательские решения, 2017. С. 160–168
3. Коломиец Г.Г. Философия музыки как дар бытия и универсалия «музыкальное» в антропосоциоэкологической эстетике / III Российский эстетический конгресс: эстетика во времена глобальных перемен – Владимир: Аркаим, 2023. Т. 1. С. 247–249.
4. Кондратьев Е.А. Художественная деталь и целое: структурные и исторические вариации. – М.: Индрик, 2010.
5. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. — М.: Республика, 2000.
6. Пигулевский В.О. Дизайн. Диспозитив в культуре. – Ростов н/Д: Антей, 2013.
7. Шустерман Р. Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства. М: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2012.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4214.978-5-317-07275-9/74-81>

ВЗАИМОСВЯЗЬ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ С НАУЧНО-ФИЛОСОФСКИМИ ДОКТРИНАМИ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

THE RELATIONSHIP BETWEEN ARCHITECTURAL AND ARTISTIC REPRESENTATION AND MODERN SCIENTIFIC AND PHILOSOPHICAL DOCTRINES

Пилипенко В.И.

Pilipenko V.I.

Аннотация

Статья посвящена проблеме взаимоотношения целостно-эстетического представления об архитектуре с современными научно-философскими доктринами. Историография вопроса охватывает два принципа К. Мейясу в критике корреляционизма, метод объект-ориентированной онтологии Г. Хармана, акторно-сетевую теорию Б. Латура, движение «постструктурализма» на равне с философскими взглядами на деконструктивизм и параметрическую архитектуру П. Шумахера, перформативным пониманием архитектуры А. Шведера и П. Гадано. В результате делается ряд выводов о том, что в той или иной степени основные научно-философские доктрины текущего времени влияют на архитектурны замысел.

Ключевые слова

архитектурный замысел, спекулятивно-материалистическая направленность, эстетические представление об архитектуре как объекте, сущностные признаки новейших философских доктрин XX–XXI вв.

Abstract

The article is devoted to the problem of the relationship between the holistic aesthetic idea of architecture and modern scientific and philosophical doctrines. The historiography of the issue covers two principles of C. Meillassoux in the criticism of correlationism, the method of object-oriented ontology of G. Harman, the actor-network theory of B. Latour, the movement of “poststructuralism” on an equal basis with the philosophical views on deconstructionism and parametric architecture of P. Schumacher, the performative understanding of architecture A. Shweder and P. Gadano. As a result, a number of conclusions are drawn that, to one degree or another, the main scientific and philosophical doctrines of the current time influence the architectural idea.

Keywords

architectural idea, speculative-materialistic orientation, aesthetic idea of architecture as an object, essential features of the latest philosophical doctrines of the XX–XXI centuries.

Архитектура, как объект (философская категория, обозначающая явление или процесс) **представляется** многогранным, полиэдрическим, **всеобъемлющим явлением.**

В настоящее время **существует реальная угроза для целостного архитектурно-эстетического представления** об архитектуре, т.к. на

данный момент существует множество пониманий, что представляет из себя архитектура:

- если зритель (т.е. человек-потребитель) получает эстетическое наслаждение от архитектуры в любом ее исполнении, тогда архитектура — произведение искусства (основная цель — контакт человека) [5];

- если человек утилитарно использует архитектуру, то архитектура становится процессом профессиональной деятельности архитектора, включая в себя работу с пространством, выполнение поисковых макетов, планов для строительства и пр. (основная цель — создание человеком материального воплощения) [4];

- если интересует рационально-аналитическая интерпретация архитектуры, то архитектура может трактоваться, как часть архитектуроведения — процесса изучения, выискивание «рационального зерна» (основная цель — познание человеком искусства проектирования) [6]. Ее изучение выступает уникальным видом науки и философии (названным в новейшее время архитектуроведением) и требует особого внимания и подхода.

В связи с множеством истолкований в современном мире **архитектура** действительно **является сложно развивающейся системой**, обладающая синергетическими характеристиками, включающая в себя в качестве основных составляющих практическую, прикладную деятельность человека и его духовную квинтэссенцию. С одной стороны, традиционность и историчность в архитектурном творчестве перекликаются с ультрасовременным, быстро эволюционируемым модельно-графическим языком архитектуры. С другой стороны, на основе междисциплинарного взаимодействия множества смежных научно-творческих теорий и практик ведется постоянный поиск наиболее лучших и правильных решений для архитектуры.

В **сочетание старых и новых принципов** архитектурного выражения и в самом творческом замысле содержится весьма неординарная философская методологическая подоплека, а именно: не только **субъект-субъектные** (например, между архитектором и заказчиком, или автором и реципиентом) или **субъект-объектные** отношения (например, между архитектором и материалом, инструментом или другим объектом), но и **объект-объектные** отношения (например, искусственный интеллект и создаваемый объект, материал и конструкция и т.п.) [3]. Так, современные цифровые технологии, вся ткань модельно-графических возможностей, несомненно, расширяют методологический и практический инструментарии творческой архитектурной выразительности, поэтому требуется сохранение профессиональной культуры в архитектуре, поиск традиций и новаторства в модельно-графическом исполнении идей, синтезирование различных творческих подходов.

В рамках рассуждений необходимо обратиться к одним из самых **современных философских концепций**, чтобы постараться **спроецировать их смыслы на проблематику реализации архитектурного замысла** с помощью модельно-графических конструктов в процессе проектирования. Подобный методологический вектор может привести к философской платформе, обосновывающей творческую архитектурно-проективную деятельность в формировании современной социокультурной, эстетически привлекательной и комфортной среды обитания.

Далее представляется уместным проанализировать формальные и сущностные признаки новейших философских доктрин, которые сильно влияют на архитектурный замысел, реализовывающийся (правда не всегда) в физическом воплощении реальной среды людского обитания.

1. Два принципа Квентина Мейясу в критике корреляционизма

Термин **«корреляционизм»** впервые подвергается критике в XX в. К. Мейясу¹, участником движения *«спекулятивный реализм»*. По мнению К. Мейясу: *«Мы будем называть «корреляционизмом» любое направление мысли, которое утверждает непреодолимый характер корреляции <...>»* [2, с. 11]. Критически рассуждая об обтекаемых отношениях между двумя понятиями, он определяет корреляционизм как *«<...> идею, согласно которой мы можем иметь доступ только к корреляции между мышлением и бытием, но никогда к чему-то одному из них в отдельности»*, т.е. одно понятие никогда не рассматривался в отрыве от другого [2, с. 11].

Так, **первый принцип** К. Мейясу **связан с критическим отношением** к утверждению, что корреляция (соотношение) возможна только между мышлением и бытием и не более, т.е. в сфере предметного мира соотношение между объектами невозможно; **второй принцип** определяет понятие контингентности, под которой К. Мейясу подразумевает чистую **«возможность-вещи-быть-другой»**, которую не следует путать с простой случайностью и преходящими свойствами.

2. Метод объект-ориентированной онтологии Грэма Хармана

Впервые **ключевые аспекты онтологии** раскрываются по методу объект-ориентированной онтологии Г. Хармана², которая описывает

¹ Квентин Мейясу (1967 – наст. время) – французский философ, участник движения спекулятивного реализма (автор таких трудов, как «После конечности: эссе о необходимости непредвиденных обстоятельств», «Число и сирена: Чтение «Броска костей» Малларме», «Научная фантастика и экстра-научная фантастика»).

² Грэм Харман (1968 – наст. время) – профессор Американского Университета в Каире (Египет), современный философ-метафизик (основные работы: «Четвероякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера», «Имматериализм. Объекты и социальная теория», «О замещающей причинности» и др.).

взаимодействие между реальными и чувственными объектами [7]. По его мнению в практическом отношении не может быть полностью раскрыта внутренняя сущность объектом. Он считает, что *«мы искажаем вещи и своим видением, и своим использованием»* [7, с. 77].

Так, с одной стороны, Г. Харман указывает на недостаток феноменологии, стремящейся подчинить бытие объектов их отношению к человеку в процессе использования; с другой, утверждая, что все абсолютно является объектами, философ разделяет их на реальные и чувственные, т.е. интенциональные, тем самым отдает часть предпочтения феноменологическому подходу.

3. Акторно-сетевая теория Бруно Латура

Впервые в XX в. акторно-сетевую теорию формулирует французский социолог Б. Латур³, который предложил идею *«вернуть социологию»* к исследованию материальных объектов, определяющих суть социальных явлений и процессов. Он предлагает теорию, в которой стремятся избежать традиционных дилемм *«социальное/природное», «действие/структура», «субъект/объект»* [10].

По мнению Б. Латура, **акторно-сетевая теория** — это исследовательский подход, основывающийся на рассмотрении социальных явлений как сложных сетей, образуемых разнородными компонентами — людьми, техническими устройствами, природными объектами. Вместо традиционного рассмотрения людей, как действующих субъектов, и материальных объектов, как средств для совершения действий, акторно-сетевая теория предполагает, что действуют и вступают в отношения в равной мере люди и вещи, которые могут ограничивать, направлять или даже заменять собою человеческое действие [11].

Таким образом, акторно-сетевая теория Б. Латура представляет собой метод социально-аналитического исследования науки и технологий, рассматривающий все абсолютно объекты (артефакты, технические комплексы, животных и пр.) в качестве действующих единиц социальных отношений. Такой подход называется материально-семиотическим, ибо он предусматривает описание **материальных** отношений между вещами и **семиотических** между понятийными единицами.

³ Бруно Латур (1947–2022 гг.) — французский антрополог, социолог науки и философ, который стал одним из основоположников акторно-сетевой теории (автор таких книг, как «Нового Времени не было. Эссе по симметричной антропологии», «Лабораторная жизнь» и «Наука в действии»).

4. Философские взгляды на деконструктивизм и параметрическую архитектуру Патрика Шумахера

Сегодня деконструктивизм и параметрическая архитектура оппозиционерски представляются на мировой архитектурной «авансцене» П. Шумахером⁴ [8].

Термин «*параметризм*» был впервые предложен архитектором П. Шумахером в 2008 году на 11-й архитектурной биеннале в Венеции: он выступил с докладом, в котором указал, что в авангардной архитектуре в течение последних 15 лет оформился принципиально новый стиль архитектуры и городского дизайна — стиль «*Параметризм*» [12]. По его мнению, архитектурный проект с необходимостью должен представлять собой систему, в которой все архитектурные элементы параметрически связаны, что придает всей системе гибкость и эластичность [13]. В архитектуре технически это осуществляется определенным способом моделирования формы на основе ее математического представления в компьютерных программах в виде алгоритмов или скриптов [1].

5. Перформативное понимание архитектуры Алекса Шведера и Педро Гадано

Философско-методологические основания параметрической архитектуры необходимо представлять наравне с перформативной архитектурой.

«*Перформативная*» архитектура берет свое начало развития, как самостоятельное направление, в 2007 году. Впервые термин был предложен (независимо друг от друга) двумя архитекторами — П. Гадано⁵ и А. Шведером⁶. Как пишет А. Шведер, термин был придуман им, чтобы выдвинуть понимание архитектуры, подсказывающей жильцам оптимальные возможности своего использования, и предлагающей себя

⁴ Патрик Шумахер (1961 – наст. время) – архитектор, партнер архитектурного бюро «Zaha Hadid Architects» и один из самых известных в мире сторонников параметрического проектирования (основные публикации: «Параметризм – Новый глобальный стиль для архитектуры и городского дизайна», «Тектоника – дифференциация и сотрудничество архитектуры и строительства», «Параметрическая диаграмма» и т.д.)

⁵ Педро Гадано (1960-е – наст. время) – португальский архитектор, куратор выставок, который имеет докторскую степень в области философии архитектуры и средств массовой информации (опубликована книга «Архитектура в Публике»).

⁶ Алекс Шведер (1970 – наст. время) – британский архитектор-художник, автор множества работ в так называемом жанре «перформативной архитектуры» (основные труды «Перформативная архитектура: проекты, практики, педагогика», «Никогда не построенный дом», «Вирусный институт перформативной архитектуры» и пр.).

в качестве точки опоры, чтобы сформировать и реализовать свою идентичность [14]. В перформативную архитектуру активно и органично включается человек и движения его тела для изменения пространства [9].

Перформативное понимание архитектуры позволяет описывать здание или среду как движение, изменение во времени, становление. В современной тенденции это прочитывается таким образом, что архитектура стремится принять время и среду как изначальные основания своей деятельности, тем самым утверждая перформативность своей природы. Символически звучат слова А. Шведера о современном искусстве, которое не должно зависеть «<...> между музеем и повседневной жизнью. Я — архитектор. И если Бернини работал с мрамором, то мой материал — повседневность и человеческие отношения» [15].

6. «Нелинейная» архитектура и движение «постструктурализма»

Особого внимания заслуживает «нелинейная» архитектура, которая начала развиваться в конце XX-начале XXI вв., в связи с основными принципами научно-философского движения «постструктурализма».

«Нелинейная» архитектура — это попытка выйти за пределы «Евклидовой геометрии», построенной на рациональных формах, ограниченных гладкими поверхностями, к криволинейным поверхностям, принципиально несводимым к плоскости. Она представлена прежде всего криволинейными оболочками, проектируемыми с помощью ультрасовременной компьютерной технологии (отсылка к параметризму). «Нелинейная» архитектура возникает в 90-х годах XX в., когда активно внедряются первые архитектурные программы для компьютерного черчения, моделирования и пост обработки данных.

С середины XX века в науке и истории философии происходит отрицание возможности создать единую картину мира, в связи с чем появляется **проблема перманентной нестабильности вселенной**. В философии возникает движение **постструктурализма**, декларирующее отличия от структурализма в понимании структуры, а именно утверждение принципов децентрации и детерриториализации.

Таким образом, формулируется утверждение идей неустойчивости, хаотичности, непривычности во всех сферах бытия.

Подводя итоги, можно утверждать:

1. В новейшее время существует абсолютизация архитектуры, т.к. в ней соединяются разнообразные ценностные слои:

- экономические;
- эстетические;
- религиозные.

2. В XX веке формулируется элитарное желание показать иное представление об архитектуре, как об искусстве, великой ценности.

Удельная ценность архитектуры, как феномена культуры/отражение эпохи, возрастает со временем, ведь она обрывает различными слоями духовности.

3. В архитектурном замысле заложены в той или иной степени основные научно-философские доктрины текущего времени, которые транслируются обществу через материальную форму архитектуры. Так, архитектор творит в духе своего времени, поэтому его работа всегда неразрывно связана с социальной ответственностью.

4. Архитектура с одной стороны — самое материальное, служит реальным утилитарным целям; с другой — абстрактное искусство, которое выражается знаками, числами и абстрактными выражениями.

5. Если в отношении живописи и скульптуры иногда вполне применимо выражение «стиль — это человек», то в отношении к архитектуре гораздо правильнее, что «стиль — это эпоха». В связи с чем, в настоящее время сложно определить архитектурный стиль, потому что эпоха XXI века характеризуется «хаосом» (*т.е. не рациональным/не регулярным*) и множеством направлений.

6. Архитектура отражает общественного человека (и ту действительность, в которую он включен) в его наиболее основных и общих духовных устремлениях. Вместе с тем архитектура неспособна к прямому, непосредственному выражению до конца: она оперирует знаками и ритмами, которые зритель сам должен истолковывать и договаривать. Напротив, наибольшего богатства и полноты экспрессия архитектура достигает тогда, когда объединяет в себе средства всех искусств и обладает конкретной реальностью.

Таким образом, новейшие философские доктрины на рубеже XX–XXI вв., имеющие спекулятивную материалистическую направленность, в той или иной степени, рефлектируют и обосновывают творческие процессы, происходящие в архитектурно-проективной среде, что фиксируется модельно-графическим языком и историзируется художественно-архитектурной культурой.

Литература

1. Барчугова, Е.Ю. Параметризм как направление современной проектной деятельности / Е.Ю. Барчугова // *Architecture and Modern Information Technologies*. – № 4(25). – 2013. – С. 1–19. – URL: <https://marhi.ru/AMIT/2013/4kvart13/barchugova/barchugova.pdf> (дата обращения: 05.05.2024).
2. Мейясу, К. После конечности: эссе о необходимости контингентности / пер. Л. Медведевой. – Москва: Кабинетный ученый, 2016.
3. Молодкина, Л.В. Энвайронментальная эстетика: новое научное измерение окружающей среды / Л.В. Молодкина // *Образование. Наука. Научные кадры*. – № 1. – 2020. – С. 169–170. – URL: <https://cyberleninka.ru/>

- article/n/envayronmentalnaya-estetika-novoe-nauchnoe-izmerenie-okruzhayuschey-sredy/viewer (дата обращения: 05.05.2024).
4. Овчинникова, Н.П. Основы науковедения архитектуры: учебное пособие / Н.П. Овчинникова; рец. В.С. Горюнов; Министерство образования и науки Российской Федерации, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет (СПбГАСУ). – Санкт-Петербург, 2011.
 5. Попова, Н.Г. История и философия науки (архитектуры) / Н.Г. Попова. – Москва: МАРХИ, 2013.
 6. Фигурный, Г.Н. Парадигматика современной архитектуры: аналитика и декларации / Г.Н. Фигурный // *Architecture and Modern Information Technologies*. – №2(47). – 2019. – С. 71–82. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/paradigmatika-sovremennoy-arhitektury-analitika-i-deklaratsii/viewer> (дата обращения: 05.05.2024).
 7. Харман, Г. О замещающей причинности / Г. Харман, пер. с англ. А. Маркова // *Новое литературное обозрение*. – № 114. – 2012.
 8. Шумахер, П. Тектоника – дифференциация и сотрудничество архитектуры и строительства / П. Шумахер. – URL: URL: **Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки.** (дата обращения: 05.05.2024).
 9. Anastasiadi, K., Kylika, A., Schweder, A. The Viral Institute of Performance Architecture. Body / K. Anastasiadi, A. Kylika, A. Schweder // *Space & Technology*. – №15. – 2016. – URL: http://people.brunel.ac.uk/bst/vol15/kyvelianastasiadi/k_yvelianastasiadi.pdf (Accessed: 05.05.2024).
 10. Latour, B. A Textbook Case Revisited. Knowledge as mode of existence / E. Hackett, M. Lynch, J. Wajcman, O. Amsterdamska (eds) // *The Handbook of Science and Technology Studies*. – MIT Press, 2007. – P. 83–112.
 11. Latour, B. Science in action: How to follow scientists and engineers through society / B. Latour. – Harvard: University Press, 1987.
 12. Schumacher, P. The Parametricist Epoch: Let the Style Wars Begin / P. Schumacher // *AJ – The Architects' Journal*. – № 16. – URL: http://www.patrikschumacher.com/Texts/The%20Parametricist%20Epoch_Lets%20the%20Style%20Wars%20Begin.htm (Accessed: 05.05.2024).
 13. Schumacher, P. Parametricism – A New Global Style for Architecture and Urban Design / P. Schumacher // *AD Architectural Design*. – № 4. – Vol 79. – Digital Cities, 2009.
 14. Schweder, A. In Orbit of Dead Man Friend. In *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies* / A. Schweder, edited by A. Filmer & J. Rufford // *Methuen Drama*. – 2018. – pp. 159–164. – URL: <http://dx.doi.org/10.5040/9781474248013> (Accessed: 05.05.2024).
 15. Schweder, A. Never Built House / A. Schweder // *Scroope Journal* 25.– Cambridge UK, 2015. – URL: http://www.alexschweder.com/wpcontent/uploads/2017/04/Scroope_Schweder_Proof.pdf (Accessed: 05.05.2024).

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4215.978-5-317-07275-9/82-90>

ФЕНОМЕН ПОВСЕДНЕВНОСТИ:
ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

PHENOMENON OF EVERYDAY LIFE:
PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC ASPECTS

Кузнецова Т.В.
Kuznetsova T.V.

Аннотация

В статье рассматривается феномен повседневности через призму философско-эстетических аспектов. Современное общество начало осознавать значимость повседневной жизни, обнаруживая в обычных делах и действиях культурные и социальные основания, отражающие ценности и нормы общества. Исследование показывает, что даже в рутине присутствует гармония и красота, достойные анализа. Эстетика повседневности проявляется через формы искусства, такие как архитектура, дизайн и прикладное искусство, создавая художественное восприятие нашего окружения. Особое внимание уделяется понятию дома как символа синтеза различных жизненных аспектов и анализируется его роль в социальной и культурной жизни. Дом выступает не только местом укрытия, но и значительным культурным пространством, влияющим на развитие личности и установление жизненных ценностей. Через призму философских идей Ю.М. Лотмана, А. Шюца, В.В. Розанова и Г. Башляра исследуется концепция дома как источника умиротворения, личностного развития и символа внутреннего мира. Повседневность интерпретируется как важная часть человеческого бытия, насыщенная символами и значениями, которые отражают глубинные структуры культуры и социальных взаимоотношений. В эпоху нового мышления это способствует расшифровке смысла и ценности обычных событий и действий, что помогает по-иному оценить нашу жизнь и окружающий мир.

Ключевые слова

повседневность, эстетика, философия, культура, ценности, дом.

Abstract

The article deals with the phenomenon of everyday life through the prism of philosophical and aesthetic aspects. Modern society has begun to realize the significance of everyday life, discovering in ordinary deeds and actions cultural and social grounds reflecting the values and norms of society. The study shows that even in the routine there is harmony and beauty worthy of analysis. The aesthetics of everyday life are manifested through art forms such as architecture, design and applied arts, creating an artistic perception of our surroundings. Special attention is paid to the concept of home as a symbol of synthesis of different aspects of life and its role in social and cultural life is analyzed. The house acts not only as a place of shelter, but also as a significant cultural space that influences the development of personality and the establishment of life values. Through the prism of philosophical ideas of Yu. M. Lotman, A. Schütz, V. V. Rozanov and G. Bashlyar. Everyday life is interpreted as an important part of human existence, saturated with symbols and meanings that reflect the deep structures of culture and social relationships. In the era of new thinking, it contributes to deci-

phering the meaning and value of ordinary events and actions, which helps to evaluate our lives and the world around us in a different way.

Keywords

everyday life, aesthetics, philosophy, culture, values, home.

Сегодня повседневность стала предметом глубокого анализа и изучения не только для социологов, но и для представителей многих других гуманитарных дисциплин. Она является неотъемлемой частью нашей жизни, и в ее изучении мы можем обнаружить множество интересных аспектов. Повседневность — это нечто большее, чем просто повседневные дела и рутина, она отражает культурные и социальные аспекты общества, его ценности и нормы.

Это понимание привело к тому, что повседневность стала объектом внимания для философов, исследующих ее с точки зрения эстетики и смыслов. Э. Гуссерль и А. Шюц внесли значительный вклад в формирование философского понимания повседневности как отдельной категории. Исследования в области повседневности позволяют нам увидеть, как обыденные моменты в нашей жизни переплетаются с культурными и социальными конструкциями.

Одним из интересных направлений в изучении повседневности стала эстетика повседневности, которое появилось на международном междисциплинарном colloquium, проходившего в Германии в 70-е гг. XX в. Основные темы, обсуждавшиеся на этом форуме, касались эстетического влияния на повседневную жизнь. Особое внимание уделялось дизайну, прикладному искусству, а также художественному оформлению окружающего пространства. Городское пространство и быт стали центральными точками обсуждения, поскольку именно в них проявляется эстетика в повседневной жизни.

Этот подход позволяет нам осознать, что даже в обыденных вещах и действиях есть определенная гармония и красота, которые могут быть оценены и исследованы. Таким образом, повседневность открывает перед нами богатое поле для анализа и понимания смысла нашей повседневной жизни. Например, Ю.М. Лотман пишет: «Однако быт — это не только жизнь вещей, это и обычаи, весь ритуал ежедневного поведения, тот строй жизни, который определяет распорядок дня, время различных занятий, характер труда и досуга, формы отдыха, игры, любовный ритуал и ритуал похорон. Связь этой стороны быта с культурой не требует пояснений. Ведь именно в ней раскрываются те черты, по которым мы обычно узнаем своего и чужого, человека той или иной эпохи, англичанина или испанца»¹.

¹ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994 г. Введение: Быт и культура, стр. 12.

Этот растущий интерес к эстетическим аспектам повседневности является свидетельством того, что во второй половине XX века эстетика, наравне с другими гуманитарными науками, начала активно исследовать реальность обыденной жизни. Важно осознавать, что эстетика влияет на наше восприятие мира, наделяя повседневность красотой и гармонией. В результате, эстетика становится неотъемлемой частью нашего сознания и формирует наше восприятие окружающей среды.

Современное общество пришло к пониманию того, что повседневность несет в себе глубокий смысл и ценность, которое ранее оставались незамеченными. Теперь, в эпоху нового мышления, мы отмечаем изменение подхода к восприятию окружающего мира. Эстетический аспект больше не ограничивается природой и искусством; он проникает в нашу повседневность, заполняя пространство, в котором мы проводим каждый день, делаем покупки, общаемся, работаем. Исследователи отмечают, что «эстетическое в повседневном» может проявляться через различные формы искусства, которые организуют наше окружение с точки зрения художественного восприятия: архитектура, дизайн, прикладное искусство. Новая парадигма позволяет увидеть красоту в самых простых вещах и предметах, делая нашу жизнь более гармоничной и вдохновляющей. Дом, жилище — одна из фундаментальных реалий культуры и один из ключевых культурных символов, олицетворяющий повседневность и наше физическое присутствие в мире. Не следует недооценивать значение пространства ежедневного проживания, ведь оно несет в себе гнездо скрытых значений, которые раскрывают наши обыденные действия и ритуалы.

Повседневность, часто воспринимаемая как рутинная и незначительная, на самом деле пронизана символикой и смыслом, отражающими наши отношения с миром и другими людьми. Именно здесь мы создаем свой маленький мир, отражающий наши ценности, мечты и страхи. Поэтому дом становится не просто местом жительства, а отражением нашей самобытности и культурного наследия.

Рассматривая вопрос самосознания и взаимодействия с окружающей средой, необходимо осознать, что внутренний мир каждого человека отражается в его отношениях с внешним миром. «Кто изучал историю стилей, того должно было всегда поражать глубокое и строгое соответствие между стилем данной эпохи и ее скрытой душой. Насколько мы знаем историю, везде мы констатируем неистребимую потребность человечества бессознательно, почти «вегетативно», запечатлеть свою скрытую духовную жизнь в различных материальных образованиях. И вовсе не нужно, чтобы эти материальные облачения духа известной эпохи или известного народа были непременно феноменом эстетическим или, попросту говоря, были «прекрасны». Иногда и самое крайнее, впечатлевшееся в материи «безобразия» бывает точ-

нейшим и нагляднейшим выявлением скрытых духовных реальностей. Не в красоте дело, а в чем-то другом. Тут важно установить живой мост между «внешним» и «внутренним», нащупать живую ткань, по которой происходит кристаллизация внутренних энергий во внешние материальные формы»². Это значит, что для полноценного осознания своего места в мире важно перенести внимание с себя на окружающую среду и попытаться понять ее значение и влияние на нас.

На первый взгляд может показаться, что природные пейзажи и архитектурные формы — независимые факторы, но на самом деле они тесно переплетаются в нашем восприятии и воздействии на нас. Когда мы находимся в окружении, где преобладает природный ландшафт, мы чувствуем себя более спокойно, свободно и счастливо. Вместе с тем, отсутствие природы в жилой среде может вызвать у нас чувство утраты гармонии и душевного равновесия³.

Исследования показывают, что жители зеленых кварталов менее склонны к агрессии и преступности, чем те, кто живет в более застроенных местах. Взаимодействие с природой и окружающим миром способствует лучшему взаимопониманию между соседями, создавая атмосферу социальной поддержки и уважения. Эта атмосфера не только помогает предотвращать мелкие правонарушения, но и способствует психическому здоровью общества в целом⁴.

Дом, в свою очередь, определяет взаимодействие противоположностей, которые оказывают влияние на мироощущение человека. В нем сливаются понятия приватного и публичного, своего и чужого, создавая уникальное пространство, способное исключительно гармонично сочетать различные аспекты жизни. Публичное пространство, обычно рассматриваемое в противоположность дому, на самом деле может обрести новые смыслы и оттенки, когда рассматривается в контексте особенностей жилища. Таким образом, дом — не только место укрытия и покоя, но и символ синтеза различных аспектов жизни, где индивидуальное и общее, частное и публичное переплетаются в единой гармонии. Изначально закрытость внутреннего пространства дома имела глубокие корни в обычаях и законах. В средние века нападение на хозяина в его доме считалось более тяжким преступлением, чем атака за пределами дома. Дверь, символизирующая порог и представляющая собой границу между внешним и внутренним миром, играла важную роль в традиционной славянской культуре.

² Эрн В.Ф. Меч и крест. Статья «От Канта к Крупну», стр. 313.

³ Эллард Колин Среда обитания. Как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие // М.: Альпина Пабlishер, 2017. С. 45-138

⁴ Там же.

Дисгармония в отношениях между жилищем и окружающим миром может привести к различным последствиям: от излишней изоляции до потери особой атмосферы домашнего уюта и защищенности. Эта дисгармония может возникнуть из-за различных факторов, включая изменения в окружающей среде, недостаток связи с природой и нарушение традиционных ценностей. В качестве примера стоит упомянуть произведение философа эпохи Просвещения Дидро «Сожаления о моем старом халате». Дидро подарили новый красный камзол. По сравнению с камзолом все другие вещи в его кабинете казались потрепанными, Дидро постепенно поменял письменный стол, занавески и прочие предметы прежней обстановки, чтобы они гармонировали с новым облачением. В результате с появлением новой вещи все иные предметы вокруг нее стали неуместными, и требовали замены⁵.

Сегодня, в современном мире, понимание значения дома как убежища и символа безопасности изменяется под воздействием современных тенденций и технологий. С появлением виртуальных пространств и развитием концепций умного дома, взаимосвязь между жилищем и окружающим миром приобретает новые аспекты и вызовы, требуя баланса между инновациями и сохранением традиций.

Одним из значимых аспектов дома является его способность предоставить нам уединение и покой. Здесь мы можем быть сами собой, не прикрываясь ни перед кем, и обрести внутренний баланс. В окружении своих четырех стен мы находим возможность восстановиться после напряженного рабочего дня и подготовиться к новым вызовам, которые ждут нас за порогом. Дом является неотъемлемой частью человеческого бытия, где каждый может найти убежище и покой, создавая свою уникальную атмосферу и ощущение комфорта.

Но дом — это не только пространство, где мы живем, это еще и место, где мы развиваемся как культурные существа, выражая свои взгляды, традиции и ценности. Будучи местом, где мы проводим большую часть нашей жизни, дом играет важную роль в формировании нашей идентичности и самосознания.

Известный австрийский социолог и философ XX века Альфред Шюц в своих работах подчеркивал, что дом является нечто большим, чем просто местом жительства. Он называл дом «нулевой точкой системы координат», ориентируясь на которую мы можем лучше понять мир вокруг нас и наше место в нем. Дом — это не просто строение, это символ нашего внутреннего мира и нашего отношения к окружающему нас пространству. Первые годы жизни человека в родительском доме играют ключевую роль в формировании его социализации. Это время, когда

⁵ Дидро Дени. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 4: Диалоги, повести, стихи. М.-Л.: Academia, 1937.

утверждаются основные духовные ценности и закладываются основы морали. Окружающая обстановка и сама аура дома оказывают значительное влияние на развитие личности. Здания, в которых мы живем, могут стать источником вдохновения и мудрости⁶.

Мы отбираем дома не только по их внешнему виду, но и по тому, как они влияют на наше самочувствие и внутренний мир. Жилище становится отражением нашего внутреннего мира, и, обустроявая его, мы стремимся создать пространство, которое будет способствовать нашему эмоциональному и духовному благополучию. Жилище каждого человека — это не просто строение, а отражение его мировоззрения и ценностей⁷. Функция дома не ограничивается лишь обеспечением крова и укрытия, важно создать среду, которая соответствует потребностям всех его обитателей. Это место должно предлагать все условия для комфортного проживания.

Одним из ключевых элементов, способных выразить характер жилой среды, являются цветовые решения. Цвета могут создавать атмосферу спокойствия, радости, уюта или сдержанности, влияя на эмоциональное состояние обитателей. Кроме того, важно уделить внимание отделке и стилистическому оформлению помещений, чтобы каждая деталь подчеркивала уникальность и индивидуальность интерьера.

Дизайн, играет значительную роль в создании атмосферы в доме. Он способен добавить неповторимый штрих, придать уют и стиль помещению, а также выразить вкусы и предпочтения его обитателей. Отличительные элементы декора могут стать неотъемлемой частью домашней обстановки, отражая вкус и характер владельцев. Например, гармоничное сочетание светлых и приглушенных тонов способно создавать атмосферу спокойствия, комфорта и равновесия, что благотворно сказывается на нервной системе. Однако, выбор ярких и интенсивных цветов может придать интерьеру динамичный, выразительный характер, вызывая ощущения подъема и активности.

Уильям Моррис, известный апологет осознанного подхода к повседневности, придавал огромное значение каждой мелочи. Он утверждал, что истинное счастье скрыто в способности находить удовольствие в деталях обыденной жизни⁸. Подобный взгляд на мир позволяет ощутить красоту даже в самых простых вещах и событиях, делая жизнь более насыщенной и гармоничной. Каждая мелочь, каждый элемент инте-

⁶ Боттон Ален де. Архитектура счастья. Как обустроить жизненное пространство // М.: Классика-XXI, 2013. С. 75–172.

⁷ Рымарович С.Н. Культурообразующий потенциал идей дома // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2012. №4 (24). С. 56–63.

⁸ Моррис Уильям. Искусство и жизнь // М.: Искусство, 1973. С. 202.

рьера, каждая деталь повседневной жизни — они все играют свою роль в создании атмосферы, способной вдохновлять и радовать.

Эстетизация жилой среды — это процесс, который охватывает каждый аспект нашего дома, делая его не просто местом проживания, а символом нашей повседневной жизни. Важно понимать, что даже самые незначительные детали могут оказать влияние на наше самочувствие и общее настроение. Поэтому создание красивой и уютной обстановки является ключом к гармонии внутри наших четырех стен.

В конечном итоге, забота об эстетике жилой среды не только придает красоту нашему пространству, но и способствует нашему общему благополучию и гармонии. В наше время, когда мир неустанно крутится, а город никогда не засыпает, важно помнить, что человек остается неизменным, сохранив в себе те же потребности и желания, что и его предки веками назад. Он всё так же нуждается в уединении и внутреннем покое, и чем уютнее и гармоничнее его убежище, тем лучше.

В своем труде «Поэтика пространства» французский философ Гастон Башляр исследует концепцию дома в контексте человеческой жизни. Он стремится понять, какие ценности придаем мы дому, какие эмоции он в нас вызывает, и каким образом дом становится отражением нашей внутренней жизни. Башляр подчеркивает, что помимо физической безопасности, дом обладает важными символическими ценностями, которые играют ключевую роль в нашем восприятии его⁹.

Таким образом, дом для человека становится не просто местом для проживания, а своеобразным символом истории его собственной жизни. Важно создавать домашнее пространство, которое не только удовлетворяет наши повседневные потребности, но и способствует нашему внутреннему умиротворению и радости. Дом для человека — это не только физическая структура, но и целый мир воспоминаний, образов и чувств. Эта концепция не всегда осознавалась, но философ Башляр подчеркивает ее важность и уровень значимости. Он утверждает, что когда мы начинаем воспринимать дом как место умиротворения и тайны, как пространство, в котором хранится сакральное, мы открываем область онеризма, выходящую за рамки рациональности.

В этом контексте дом становится символом уюта и безопасности, имеющим глубокий смысл для каждого проживающего в нем человека. Башляр подчеркивает, что дом является не только местом проживания, но и местом, где складываются наши мысли, чувства и воспоминания. Это пространство становится конденсатором, сохраняющим наши самые сокровенные моменты.

⁹ Башляр Гастон. Избранное: Поэтика пространства // М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 18–31.

Таким образом, дом перестает быть просто зданием с крышей и стенами, превращаясь в символическое пространство, наполненное значением и влиянием на наше внутреннее состояние. Восприятие дома как священного места, где хранятся наши тайны и сокровенности, открывает перед нами новую реальность, взгляд на обыденные вещи с философской глубиной. Для понимания философии Башляра необходимо вникнуть в понятие ониризма, которое происходит от греческого слова, означающего «сновидения наяву». Это мистическое учение предполагает, что дом обладает способностью не только вызывать, но и сохранять наши сновидения наяву. Именно в этом заключается ключевая ценность дома, который, согласно феноменологии, является не просто зданием, а убежищем для наших мечтаний, миром и покоем. Рассматривая дом как аналог души человека, можно увидеть в нем топографию глубокой человеческой сущности. Это позволяет взглянуть на пространство жилища с новой перспективы, понимая его как инструмент анализа человеческой души. Ведь каждая комната, каждый уголок дома может стать отражением наших внутренних миров и жизненных тайн. В этом контексте дом перестает быть просто местом проживания, превращаясь в символическое пространство, где происходит встреча с самим собой и своими глубинными потребностями.

По Башляру исследователи феноменологии должны ставить перед собой важную цель — создать образ дома, который бы в полной мере передавал настоящую сущность этого понятия. Обращаются к различным источникам в поисках вдохновения, вспоминая дома своего детства, мечтая о собственном уютном уголке, который станет идеальным обиталищем. Таким образом, нужно стремиться раскрыть ту основную сущность, которая присуща каждому жилищу, независимо от его внешнего вида или материального богатства.

Предметом изучения феноменолога становится не само здание, а та таинственная сила, что привлекает нас к идее дома, к пониманию его значения как убежища и символа комфорта. Хотя каждый дом уникален и имеет свои особенности, в нем всегда присутствует некое первичное начало, которое можно назвать «принципом раковины» — идеей защиты и уединения, которая делает его не просто строением, а настоящим домом.

Важность родительского дома в формировании личности человека неоспорима. Это исходная точка, которая оказывает главенствующее влияние на восприятие пространства и создание ощущения уюта и безопасности. Именно здесь, в детстве, закладываются основы будущего отношения к миру и другим людям. Человек всю жизнь будет искать в других домах те же ощущения, которые он испытывал, вырастая в своем родительском доме.

Интерес к образу дома как символу уюта и надежности проявлял и известный русский философ В.В. Розанов. В его работе «Опавшие листья. Короб второй» освещается тема родительского дома как места, где формируются основные ценности и качества личности. Это место, где укореняется доброта, надежность, и где развивается чувство принадлежности к миру¹⁰.

Родительский дом становится своеобразным архетипом, влияющим на все последующие переживания и отношения человека. Это источник вдохновения и опоры, который сопровождает человека на протяжении всей его жизни. Важно помнить, что образ родительского дома несет в себе особую энергию и значимость для каждого индивида, отражаясь в его мировоззрении и поведении.

Важным моментом в жизни каждого человека является понимание смысла дома. Для В.В. Розанова дом — это не просто здание, а целое пространство, наполненное семейным теплом, уютом и заботой. Именно здесь человек может по-настоящему раскрыться, обрести себя и почувствовать себя в своей тарелке. Так, философия Розанова, стремится к онтологическому пониманию повседневности через призму дома, который становится символом обжитого пространства, в котором формируется личность.

¹⁰ Полякова И.П. Дом как пространство повседневности. Роль дома в философии В.В. Розанова[Электронный ресурс] URL: <http://www.culturalnet.ru/main/getfile/715>

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4216.978-5-317-07275-9/91-93>

ДИЗАЙН: ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ИЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

DESIGN: AESTHETIC OR ARTISTIC

*Салеев В.А.**Saleev V.A.*

Дизайн с самого своего возникновения представлял известную сложность для своего определения. Как верно отмечает В. Пигулевский, сам «термин «дизайн» происходит от английского слова «design», которое имеет ряд значений: цель, намерение; проект, план, чертёж, конструкция, расчёт; рисунок, эскиз, узор; композиция, домысел, умысел» [1, 9].

Разумеется, при таком разнообразии расплывается, ускользает глобальное понимание деятельности, которое открывает суть самого понятия. Но то, что дизайн — это деятельность, причём деятельность творческая, сразу же бросается в глаза.

Думается, из-за этого многообразия понимания предмета дизайнерской деятельности большинство философских и культурологических энциклопедий вообще не рассматривают дизайн; исключения редки, одним из них является энциклопедический словарь «Культурология» К.М. Хоруженко, согласно которому — «дизайн (англ. Design — проектировать, чертить, задумывать, а также проект, план, рисунок — художественное конструирование предметов, проектирование облика изделий с высокими эстетическими качествами; рациональное формирование целостной предметной среды» [2, 129].

Эта дефиниция хороша тем, что она «схватывает» основные проявления дизайна, как своеобразного феномена культуры. Здесь проектная деятельность, направленная на создание полезных для существования людей предметов, связанная с определенной художественно-эстетической формой, а также стремление организовать определенное пространство, максимально благоприятное для жизнедеятельности людей.

Разумеется, прежде всего дизайн, с самого начала своего возникновения (примерно с середины XIX века), был заострен на удовлетворение практических потребностей человека.

Вероятно, это связано с воцарением индустриального века. Дизайн первоначально складывается под влиянием промышленной революции и развивается в связи с необходимостью постановки массового (серийного) производства. Он как бы наследовал традиции ремесленного труда (в Античности и Средневековьи).

Однако, как и в труде ремесленника, в дизайне изначально присутствовала необходимость добиваться совершенства формы изделия. Отсюда возникала необходимость в органическом сочетании пользы и красоты.

Заметим, что дизайн пережил за свою не очень долгую историю (отсчет его существования следует, вероятно, вести с 40-х годов XIX века) несколько метаморфоз в своем развитии. С самого начала существовал предметный дизайн (впоследствии переросший в промышленный). Но в 60–70-е годы XX века стал стремительно развиваться дизайн среды, причем он стал претендовать уже в начале 80-х годов на глобальную организацию среды, вступая, таким образом в открытую конфронтацию с архитектурой. (Автор этих строк помнит, как к концу 70-х годов в Минске с огромным успехом прошла выставка «Дизайнер идёт по городу», в которой центральный проспект белорусской столицы был представлен закутанным в пуленепробиваемое стекло.)

Вероятно, именно такому пониманию дизайна отвечала дефиниция дизайна в «Кратком словаре по эстетике» 1983 года: «Дизайн (от английского design — чертеж, рисунок, проект, — творческая деятельность (и продукт этой деятельности), направленная на формирование и упорядочение предметно-пространственной среды, в процессе которой достигается единство её функциональных и эстетических аспектов» [3, 38].

Именно в эти годы (70–80-е XX века), дизайн считался частью эстетики и именовался технической эстетикой. Редкие защищающиеся ученые в этой области получали звание кандидатов (докторов) философских наук.

Ныне развитие дизайна выросло до невероятных размеров. Современный теоретик дизайна различает следующие четыре вида этой уникальной деятельности:

- промышленный дизайн (предметный);
- графический дизайн (коммуникативный);
- дизайн среды (предметный и коммуникативный);
- мода или дизайн костюма» [1, 11].

В русле этого постепенно произошла, на наш взгляд, перетрансформация дизайна в эстетико-художественной части его развития.

В продукте дизайна, разумеется, сохраняется и даже усиливается функциональная часть (за счет усиления технологичности, экономичности и новых рациональных расчетов). Однако эстетико-художественная часть, как было доказано на практике, существенно изменяется в своей направленности. Если дизайн среды (значительно сокративший свои претензии на глобальный охват пространства) по-прежнему строится на дополнении и функциональности эстетическим (взятом в непосредственной форме и в широком объеме), то промышленный (предметный) дизайн, и, особенно, графический, по большей части, использует художественную составляющую. Это означает, что в дизайнерско-проектную деятельность включается художественно-образное начало.

Думается, что этот «перелом» произошёл в 60–70-х годах XX века, особенно выразившись в итальянском дизайне. По сути, это выразилось

в создании арт-дизайна, разнообразные формы которого всё расширяются. Причём, с нашей точки зрения, в этом плане в дизайне XXI века лишь изредка случаются новации, а большая часть экспериментов строится на стилизации (ретростилизации). «Стилизация, в том числе ретро-стилизация — замечает теоретик дизайна, — приём игровой «театральный», требующий от дизайнера определенного мастерства, но также не погружающий в глубины» [4, 201].

Тем не менее, этот широко распространенный прием, во многом сдвинул, на наш взгляд, движение дизайнерского творчества по направлению к художественному. Движение к художественному отмечается и в сфере дизайна рекламы, где продукты, по большей части, создаются в опоре на образность. Та же часть дизайна, которая связана с организацией среды, по-прежнему ориентируется на сочетание полезного и эстетического (в его первоизданном виде).

Это различие, основанное на специфике художественной и эстетической ценностей, наиболее чётко просматривается в неоаксиологическом измерении [4, 256]. Косвенным свидетельством преобладания художественного в дизайнерско-проектном творчестве является то, что ныне ВАК присваивает степени (докторскую и кандидатскую), защищённым диссертациям по дизайну, по разделу «искусствоведение».

Впрочем, дизайнерское поле творчества обнимает практически весь вещной (предметный) и эстетико-художественный мир. Которому, согласно известной песне, «границы нет и нет черты».

Литература

1. *Пигулевский В.О.* Дизайн и культура, Изд-во «Гуманитарный центр», 2014.
2. *Хоруженко К.М.*, Культурология, Энциклопедический словарь, Ростов-на-Дону, Издательство «Феникс», 1997.
3. Краткий словарь по эстетике. Книга для учителя. Под редакцией М.Ф. Овсянникова. М., Просвещение. 1983.
4. *Моисеев В.С.* Теория и методология дизайна. Минск: РИВШ, 2019.
5. *Salayev V.* Aesthetics world in Neoaxiological measurement // 19 the International Congress of Aesthetics/ Aesthetics in action/ Book of abstracts. – Krakow, 2013.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4217.978-5-317-07275-9/94-99>

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ СРЕДЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕОРИИ ДИЗАЙНА

AESTHETIC COMPREHENSION OF THE ENVIRONMENT IN RUSSIAN DESIGN THEORY

Барсукова Н.И.

Barsukova N.I.

Аннотация

В статье раскрываются особенности формирования эстетической мысли в отечественной теории и практике дизайна на среду обитания человека, фиксируется современная система взглядов на среду как объект эстетического переживания. Среда представлена не с позиций анализа внутрисредовых эстетических параметров, или законов гармонизации, таких как форма, ритм, симметрия, контраст, цвет, свет, а целостно, как проектно-эстетическая категория дизайна.

Ключевые слова

эстетика среды, дизайн, гармония, целостность.

Abstract

The article reveals the peculiarities of the formation of aesthetic thought in the domestic theory and practice of design on the human environment, fixes the modern system of views on the environment as an object of aesthetic experience. The environment is presented not from the standpoint of analyzing intra-environmental aesthetic parameters, or the laws of harmonization, such as shape, rhythm, symmetry, contrast, color, light, but holistically, as a design and aesthetic category of design.

Keywords

environmental aesthetics, design, harmony, integrity.

Современное понятие среды включает в себя как предметно-пространственное окружение человека в его чувственно данных компонентах, так и в сугубо социальном плане, проявляющемся в признаках распределения ролей и позиций. В современной теории и практике дизайна сложилось собственное представление о среде как проектной категории, которое формировалось в отечественной проектной культуре начиная с 70–80-х г.г. прошлого столетия сначала в недрах городского планирования, а уже затем и в средовом дизайне. В отечественной теории это нашло отражение в работах А. Иконникова, В. Глазычева, А. Раппапорта, В. Шимко, Г. Сомова, А. Алымова, М. Посохина. Эстетика среды предстала качественно новым направлением в это же время также в контексте освоения города как комплекса (Г. Забельшанский, Г. Минервин, В. Филин, А. Тетиор, В. Нефёдов, О. Филимонова и др.). Рассматривались эти вопросы в связи с проблемами градостроительства и архитектуры и в основном носили идеологический характер — эстетика городской среды социалистического города понималась как комплекс социалистической жизни, культуры и технического прогресса.

Среда также исследовалась в сфере художественного сознания в её гармонической связи с природой и искусством (А. Рябушин, А. Раппапорт, С. Михайлов, А. Сазиков, И. Данилова). Считалось, что образ среды как синтез высшего порядка более возможно передать через дисциплины художественного освоения действительности, нежели технических операций. Отсюда выдвигались задачи: стремиться к интеллектуализации проекта без крайностей рационализма, добиваться эмоционального воздействия среды на человека.

Выйти на идеи комплексного проектирования средовых объектов и систем в проектной практике позволило осмысление понятие «ценности и образ жизни», которое стало изучаться в обязательном порядке на этапе предпроектного анализа (В. Тасалов, А. Грашин, Л. Безмоздин, В. Самохвалова). Центральная категория средового дизайна «образ жизни» стала со временем пониматься как взаимосвязанное единство структур витальных, морфологических, функциональных, аксиологических, семантических, иконических (О. Генисаретский, В. Сидоренко, Е. Жердев, Е. Заева-Бурдонская, Ю. Медведков, Д. Замятин). Идея связности, отношение к связям как главному инструменту проектной культуры, формируется именно в системе средового подхода. А необходимость гуманизации окружения выдвигает задачу выражения «духа места», его оригинальности и уникальности в число первостепенных.

Особое внимание к теории жизненного пространства в культурологическом смысле можно считать цивилизационную традицию, которую в российском варианте характеризуют космизм, синкретизм, чувство красоты и целостности бытия (С. Булгаков, Н. Бердяев, И. Ильин, П. Флоренский). Организация пространства как единого целостного процесса, который имеет специфический историко-культурный или региональный колорит и отражает дух эпохи, культурное своеобразие, ментальность, проживающих в данном месте людей, вытекает из идей П. Сорокина и К. Леонтьева.

Эстетика повседневности и эстетизация окружающей человека среды формировались в контексте философских и эстетических взглядов постмодернизма, существенно повлиявших на проектные идеи конца прошлого столетия (С. Дзиевич, Т. Кузнецова). В искусстве появляются такие понятия как эстетическое наслаждение (удовольствие от текста), художественная образность, повествовательность, фабульность. В дизайне — эстетизация жизни, которая возвратила индивидуальность, конкретность жизненной единой среды. Период изменения философско-эстетических теорий, связанный с распространением в России идей и проектных установок постмодернизма, совпал с появлением новых специальностей — дизайнер среды и дизайнер архитектурной среды.

Цель данной статьи — выявить специфику сегодняшнего отношения к среде не только с позиции художественно-проектной деятельности

сти, но как объекту собственно эстетического восприятия и переживания. Важно понять, насколько позитивной была тогда задача: приобщение человека к сфере эстетического через дизайн, морфологический уровень которого смог вернуть такие эстетические понятия, как гармония, художественный образ, метафорика, полихромия, выразительность. Считается, что эстетический опыт в современной культуре утратил свою уникальность, элитарность и потерял в качестве. Однако появление интереса к таким эстетическим категориям, как гармония, ансамбль, эстетическое наслаждение, обращение к индивидуальности человека через достижение его свободы в личной оригинальной среде □ полностью заслуга дизайна.

Собственное осознание эстетики как поиск гармонии с Универсумом, как самостоятельной и чувственно воспринимаемой ценности сформировались во многом под влиянием научных взглядов В. Бычкова, которые помогли иначе взглянуть на проблему эстетического в средовом дизайне, исследовать и представить дефиницию «среда» как одну из основных проектно-эстетических категорий современной культуры [1–6]. Эстетические проблемы средового дизайна в тесной связи с аксиологическими были исследованы автором во многих научных трудах, была подготовлена учебная программа «Эстетика среды» для дизайнеров вузов [2]. В докторской диссертации были впервые поставлены вопросы необходимости выработки дизайн-методов по работе с эмоциональным содержанием образа среды; корреляцией между визуальными характеристиками среды и их эмоциональной оценки; фиксацией эмоциональных состояний человека в среде и ее характеристик; показаны принципы создания гармонизированной среды обитания человека [5]. Новизна заключалась не только в выявлении аксиологического смысла гармонизации как основного метода дизайна, что открыло новое направление в теории средового дизайна — создание целостного аксиологического подхода к средовой проблематике.

Среда впервые исследовалась как пространство эстетической коммуникации, как возможность проявления целостной эмоционально-интеллектуальной реакции человека на формы быта и бытия. Такой подход позволил дать теоретическое осмысление среды как проектно-эстетической категории дизайна, рассмотреть эстетические ценности удовольствия и наслаждения в средоформировании, затронуть проблему соотношения эстетических и быденных эмоций.

В исследовании становления средовой парадигмы дизайна были выделены те аспекты, которые важны для решения задач художественной организации предметно-пространственного окружения человека. Была отмечена корреляция между новым дискурсом среды и такими концептами эстетики постмодернизма как остроумие, оригинальность, иронично-игровая конструктивность, стремление к образности и чувство цвета.

Акцент был сделан на трактовке гармонии как равновесной системы, на таких категориях как восприятие, образ, атмосфера среды, настроение, напрямую связанные с понятием эстетического.

В целом дизайну как художественно-проектной деятельности присуща восприимчивость к эстетическим категориям, и во многих случаях перед дизайнерами ставятся, в первую очередь, задачи стилизации или улучшения внешнего вида, а не технических усовершенствований. В средовом дизайне особую значимость приобретает комплексный подход, умение моделировать среду, видеть в ней главное и второстепенное, выявлять оригинальность и уникальность объектов, их форму, пропорции, конструкцию, цветовые особенности. Понимание эстетических качеств среды как результата активного процесса, связанного с её композицией, позволяет в качестве основных принципов эстетической организации предметно-пространственной среды выделить выразительность, соответствие и отбор средств, а также принцип эстетической функции, специфика которой определяется в каждом конкретном случае (В. Шимко, А. Ефимов, Ю. Назаров, А. Лаврентьев, Н. Соловьёв, Э. Фомина, М. Процюк). Эстетическая функция среды касается не только пространственных особенностей — предметное наполнение является активным элементом структуры пространства, хотя и не самостоятельным, так как его композиционные особенности в полной мере проявляются лишь во взаимодействии с пространственным масштабом, функцией, цветом.

Существуют две формы реакций человека на состояние среды через впечатление — эмоционально-чувственная (почувствовать свободу, скованность, возбуждение или спокойствие) и двигательная — физически, моторно через тактильные и звуковые ощущения (потрогать, замереть, побежать). Фактически они являются и эстетическими эмоциями — удовлетворение от созерцания гармоничных форм или отторжение. Так среда становится объектом эстетического восприятия, местом соединения культурных смыслов и эстетических ценностей, удовольствия, наслаждения и обыденных эмоций.

Распространение идеи движения, развития, обновления и приключения в современной проектной культуре изменило и городскую среду. Событийный характер средовых ситуаций обусловил новый поведенческий тип современного человека в городе, что сделало поведенческую ситуацию структурной единицей урбанистического проектирования. Стало важным изучение человеческого поведения в среде, выявление таких параметров среды, при которых человек бывает конгруэнтным и аутентичным. Это привело к убеждению, что оно не сводится к набору простейших утилитарных действий, и что потребности в отношении качеств среды оказываются чрезвычайно многообразными. А изменение темпа и ритма жизни современного человека заставило дизайнеров до-

бываться в каждом конкретном случае некой универсальности среды, что проявилось как в её процессуально-функциональных характеристиках, так семантических и эстетических качествах.

Иначе трактуется и само понятие «пространство» в архитектурно-дизайнерской деятельности, пересматриваются традиционные представления о ритме, объёме и массе, масштабности и системе членений, о собственно пространственно-тектоническом принципе устройства средовой композиции. В современной теории дизайна сформировалось трактовка среды как освоенного пространства, в котором человек находится в данный момент и осознаёт его как своё, в нём проявляется материализация его как личности, отражающаяся в системе связей между вещами. Ключевое слово «освоение» в данной формулировке, предполагает ту часть пространства, которая эмоционально и чувственно освоена человеком, что находит продолжение в материальном мире, в окружающих человека предметах, в связи с ними. Причём, в отличие от архитектуры, среда переживается и как смысл, и как эмоция, через впечатление, физически, через тактильные и звуковые ощущения. Теперь окружающее человека пространство организуется с учётом его эмоционально-образного восприятия.

В теории и практике проектирования эта гамма ощущений и оценок интегрируется в системе эстетических категорий, своего рода показателей художественного качества среды: оригинальность, масштабность, тектоническая организация, гармоничность, эмоциональная ориентация. В средовом дизайне усиление эстетических показателей среды осуществляется и за счёт включения в неё нефункциональных символических или абстрактных средовых объектов, ландшафтных и декоративных форм (вторичные смыслы осмысления пространства в архитектуре — функциональный и символический — в среде становятся первичными).

На данный момент концептуальные положения о среде как проектно-эстетической категории включают в себя знания о среде как единой системе, состоящей из взаимосвязанных, взаимозависимых, взаимообусловленных и взаимодополняемых элементов, в совокупности обеспечивающих её предназначение и функционирование в ней человека в течение заданного цикла. Элементы среды взаимосвязаны не только со всеми сторонами их структурной упорядоченности, но и через категории ценности и ценностного отношения — с обширными контекстами культуры, психологии и социальной жизни.

Так в современной теории дизайна сложилось понимание среды как целостности, в которую естественным образом входят эстетические проблемы, связанные с осмыслением таких категорий как гармония, гармонизация, система, пространство, художественный образ, стиль, жанр. Они воспринимаются специфическими средствами формообразования, основанными на проектном воплощении образа жизни как эсте-

тического объекта. Среда как система: человек–цвет–свет–форма–функция–пространство–звук–человек обладает не только формальной целостностью, но способна художественно выражать смысл и характер образа жизни. И для дизайнера важной задачей становится проектирование не отдельных предметов, а целостного фрагмента действительности с позиции человека как включенного активного элемента среды и с учётом его восприятия этой среды.

Литература

1. Барсукова Н.И. Парадокс как основа творческого метода современного художника // Музыкальная культура: история и современность. Сб. ст. Донецк: ДГК, 1997.
2. Барсукова Н.И. Эстетика среды как учебная программа // Современные технологии в дизайн-образовании / Мат. 2-й Всеросс.науч.-практ. конф. Ч. 2. Сочи: СИМБиП. 2005.
3. Барсукова Н. Игровая эстетика постмодернизма в городской среде / Архитектура. Строительство. Дизайн. 2006. № 3 (44). С. 58–62.
4. Среда как эстетическая категория постмодернизма // Дизайн. Эргономика. Сервис. Вып. 2. М.: ВНИИТЭ, 2007. С. 123–145.
5. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX – начала XXI веков//Дисс. на соиск. ... д. иск. М.: ВНИИТЭ, 2008. 367 с.
6. Барсукова Н. Жанровые модификации эстетики постмодернизма // Развлечение и искусство / Сб. ст. под ред. Е.В. Дукова. СПб.: Алетейя, 2008. С. 73–75.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4218.978-5-317-07275-9/100-106>

К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ В СОВЕТСКОМ ДИЗАЙНЕ 1960-х гг.

ON THE SPECIFICITY OF THE INTERACTION OF THEORY AND PRACTICE IN SOVIET DESIGN OF THE 1960S

Рукавишников А.Г.
Rukavishnikov A.G.

Аннотация

В настоящем докладе ставится вопрос о практической реализации навыков, получаемых дипломируемыми философами-эстетиками. С опорой на опыт советской и мировой науки отстаивается тезис о том, что одной из возможных сфер реализации эстетических компетенций может стать дизайн и сфера промышленного искусства. В качестве доказательства приводится деятельность Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики. В структуре ВНИИТЭ были воедино сплавлены теория и практика, а его разработки в значительной степени опережали своё время. Рассматриваются некоторые проблемы, которые были в центре внимания отдела теории технической эстетики ВНИИТЭ, а также обращается особое внимание на научную работу К.М. Кантора — первого руководителя отдела и одного из пионеров теории отечественного дизайна. При этом заостряется внимание на том, что одной из ключевых целей его публикаций было как раз органичное соединение теории дизайна с философской эстетикой — наукой, получивший особое развитие в СССР 1960-х годов.

Ключевые слова

техническая эстетика, художественное конструирование, ВНИИТЭ, промышленное искусство.

Abstract

This report raises the question of the practical implementation of the skills acquired by graduate aesthetic philosophers. Based on the experience of Soviet and world science, the thesis is defended that design and the field of industrial art can become one of the possible areas of implementation of aesthetic competencies. The activity of the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics is cited as evidence. Theory and practice were fused together in the structure of VNIITE, and its developments were largely ahead of their time. Some problems that were in the focus of the Department of theory of technical aesthetics of VNIITE are considered, and special attention is paid to the scientific work of K.M. Kantor, the first head of the department and one of the pioneers of the theory of domestic design. At the same time, attention is focused on the fact that one of the key goals of his publications was just the organic connection of design theory with philosophical aesthetics, a science that received special development in the USSR of the 1960s.

Keywords

technical aesthetics, artistic design, VNIITE, industrial art

Эстетическое сообщество привыкло собираться на конференции и даже конгрессы узким кругом; обсуждать проблемы, которые, конечно, имеют важное научное значение, но в чистом виде интересны отно-

сительно ограниченному кругу лиц. Можно утешаться чувством собственной исключительности, ссылаясь на тот факт, что фундаментальная наука, теоретические исследования в принципе в силу своей специфики не могут быть широко популярными, но очевидно: это не снимет остроты вопроса, который так часто ставится извне перед любым дипломированным философом: «Чем вы занимаетесь?», «Каков практический результат вашей работы?»).

Очевидно, что вопрос о компетенциях, которые прививаются на философском факультете и, в частности, эстетикам — один из ключевых, причём с каждым годом он всё острее ставится перед представителями академического сообщества государством. Думается, что тематика настоящей конференции открывает для эстетического сообщества один из возможных вариантов перевода теоретической дискуссии в разряд практики, ибо дизайн среды как раз является той областью, где навыки эстетической рефлексии, умение понимать специфику эстетического опыта могут быть сильно востребованными.

Ключевые вопросы в этой связи: насколько рынок труда готов принять в свои ряды дипломированных эстетиков? Как они воспринимаются вне академического сообщества? И что могут предложить? Непосредственные размышления на эту тему были спровоцированы во мне по двум причинам. Расскажу коротко о каждой из них, поскольку они являются необходимым предисловием к настоящей статье.

В течение нескольких лет параллельно с работой в университете я сотрудничал в госкорпорации «Росатом», в частности, совместно с коллегами организовывал образовательные модули для руководителей и управленцев атомных городов. Задача модуля была ясная и простая — дать конкретные рекомендации, чтобы атомные города стали лучше, были более приспособленными для жителей. Из совместных занятий и защит дипломных проектов я вынес совершенно чёткое убеждение: эстетическая составляющая градостроительства и урбанизма в лучшем случае вынесена на аутсорсинг, а в худшем — произвольно формулируется абсолютно случайными людьми. Причём попытка повлиять на это сталкивается даже не с неприятием, а попросту с непониманием. Учитываются ли в этой сфере теоретические наработки в области исследования эстетического опыта? Насколько мне известно — нет. Принимается ли во внимание трактовка гаптического восприятия при создании, например, современных детских площадок? Если да, то уверен — на весьма поверхностном уровне. Поэтому даже если бы сейчас по баумгаденовским заветам появился «счастливый эстетик», то нет никакой уверенности, что его удивительные навыки оказались бы востребованы.

Вторая причина, которая в некоторой степени побудила меня к размышлениям. Это общение с моим коллегой, который достаточно долгое время работает в различных структурах правительства Москвы и в чис-

ле прочего отвечает за изменение визуальной оболочки городского пространства. Так вышло, что он получил эстетическое образование не в России, а на Западе — в Италии и Германии. С его слов, эстетика там, хотя и носит замкнутый, несколько кастовый характер, всё же имеет больше выходов в область практики, чем у нас. Он привёл мне в пример свой собственный проект, когда под руководством своего профессора в составе творческой группы консультировал мэрию небольшого итальянского города по вопросам, которые могут быть отнесены к области практической эстетики. Ещё одной сферой применения эстетических компетенций он назвал автомобильный дизайн — действительно помимо широко известных автомобильных бюро, автодизайном занимаются, например, в университете Ковентри, причём там эстетической подготовке уделяется очень большое внимание. Сотрудничает ли, например, концерн «АвтоВАЗ» с эстетиками? Вопрос риторический.

Мы привыкли ругать всё советское, но в СССР был институт, деятельность которого, опередив время, способна дать хотя бы частичные ответы на поставленные мной вопросы. Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) возник в разгар оттепели, причём причиной его возникновения называют два конкретных события. Первое — это визит в Москву в конце 1950-х годов известного британского дизайнера Пола Рейли. Второе — американская выставка в Сокольниках, открывшая свои двери для посетителей 24 июля 1959 года. Параллельно в Нью-Йорке на площади Коламбус-серкл, рядом с Центральным парком открывалась советская выставка. Обе выставки проводились в рамках договора между СССР и США о культурном обмене, но страны подошли к выстраиванию экспозиций совершенно различным образом. Если в Нью-Йорке в основном были представлены экспонаты, связанные с оборонной, тяжёлой промышленностью (набиравшие популярность космические спутники, ракеты, достижения атомной промышленности), то выставка в Москве, проходившая под знаменитым геодезическим куполом Ричарда Фуллера между 3-й и 5-й Лучевыми просеками Сокольников, была сосредоточена на повседневной жизни американцев, на красоте вещей, которые их окружают. Очевидно, что здесь американцы и британцы были на порядок сильнее, и Хрущёву во время знаменитых «кухонных дебатов» (Kitchen Debate) с Никсоном пришлось занимать оправдательно-наступательную позицию.

После этой выставки стало понятно, что в области дизайна СССР предстоит много навёрстывать. Было принято решение взяться за дело основательно и решительно. 28 апреля 1962 года вышло Постановление совета министров СССР об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования. В этой фразе впервые речь идет о дизайне, скрытом под псевдонимом «художественное конструи-

рование». Другое название, заменившее в СССР понятие дизайн, формулировалось как «техническая эстетика».

В Постановлении о создании института достаточно чётко прописывалась задача по созданию (в лучших традициях плановой экономики!) государственной системы художественного конструирования, в центре которой был как раз ВНИИТЭ с его филиалами, расположенными как в столицах союзных республик, так и в крупных промышленных городах (всего было создано порядка 10 филиалов). Этот амбициозный проект требовал единства теории и практики; нужно было, чтобы практическая дизайнерская работа опиралась на теоретический фундамент. Попытка обрести баланс между теорией и практикой хорошо видна по структуре ВНИИТЭ: с одной стороны, в него включались отделы инженерной психологии (сейчас это бы назвали эргономикой) и инженерной экспертизы, а с другой — отдел теории технической эстетики.

Первая задача новообразованного института звучала так: «разработка и внедрение методов художественного конструирования продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения, разработка типовых требований и рекомендаций по повышению удобства эксплуатации этих изделий, приданию им более красивой и технологически целесообразной формы, улучшению и упрощению отделки и упаковки, а также разработка других мер, способствующих наилучшему удовлетворению запросов потребителей и рентабельности производства» [1].

Нужно отметить, что ВНИИТЭ в силу отсутствия какой-либо конкуренции с ходу стал настоящим флагманом в области *практики* дизайна. Здесь были собраны лучшие творческие силы СССР, они разрабатывали образцы высокого уровня, чтобы их в дальнейшем подхватывали дизайнеры на местах. Во многом результативности способствовала сама атмосфера института. Люди, собиравшиеся в головном здании ВНИИТЭ на территории ВДНХ, представляли собой цвет творческой интеллигенции тех лет. Это были настоящие профессионалы своего дела, которые искренне пытались сделать повседневную жизнь в СССР более изящной и красивой. Во главе коллектива стоял известный советский дизайнер Юрий Борисович Соловьёв. Именно Соловьёву приписывают знаменитую фразу, после которой создание ВНИИТЭ стало неизбежным: *«Нельзя допускать, чтобы страна с такой культурой и такими возможностями выпускала такую безобразную продукцию»*. ВНИИТЭ как проект был во многом его детищем, поэтому его творческие интересы задали вектор для формирования практической деятельности института в целом.

Другой важной задачей ВНИИТЭ стало *теоретическое* фундирование, обоснование наработок в сфере практики дизайна. Как следовало из постановления Совмина, было необходимо заняться «координацией научно-исследовательских работ в области художественного конструирования продукции машиностроения и товаров культурно-бытового

назначения», а также обеспечить «методическое руководство работой специальных художественно-конструкторских бюро совнархозов» [1].

Для этого в структуре ВНИИТЭ был создан отдел теории технической эстетики. К работе отдела были привлечены крупнейшие теоретики того времени, например, Виктор Зинченко, Георгий Щедровицкий и Олег Генисаретский. Весьма красочно атмосферу отдела теории технической эстетики передавал в интервью Александру Архангельскому сотрудник отдела — известный в будущем урбанист, правильнее даже сказать, основатель отечественной урбанистики Вячеслав Глазычев:

«Самый восхитительный момент, когда на выставке, которая тогда именовалась ВДНХ, в павильоне, где красовалась баранья голова, которую директор повелел спилить, возник Институт технической эстетики. Поскольку, к счастью, никто не понимал, что это такое, я, как наглый молодой человек, постарался туда встроиться. И встроился сразу в отдел теории, хотя что такое теория, тоже никто не понимал, а у меня уже было три или четыре статьи. И вдруг нас приглашают на шоу, как сегодня бы сказали, где Георгий Петрович Щедровицкий и его младший тогда ассистент, мой друг Олег Генисаретский устраивали представление на доске с изображением фигур с флажками, с блоками, с вопросами друг другу. Народ напрягся, никто ничего не понимал, но прислушивался с большим интересом... Я был таким младшим товарищем и учеником. К счастью, у меня было три учителя. Один был восхитительный интуитивист **Евгений Абрамович Розенблюм** — художник, дизайнер, архитектор, человек, не умевший писать, но в диалоге прекрасно умевший излагать мысли. Второй — **Георгий Петрович Щедровицкий**, а третий — **Карл Моисеевич Кантор**, тогда заместитель главного редактора журнала «Декоративное искусство СССР», который меня и познакомил с Георгием Петровичем» [2].

Первым руководителем отдела теории технической эстетики стал как раз К.М. Кантор, поэтому неудивительно, что кроме организованного при отделе издания «Техническая эстетика», ключевую роль в распространении новых для советского сообщества учёных-гуманитариев идей сыграл редактируемый им журнал «Декоративное искусство СССР». Будучи заместителем главного редактора, именно Кантор во многом определял теоретическую повестку выходивших в нём статей.

В частности, в 1961 году на страницах «Декоративного искусства СССР» состоялась научная дискуссия о том, должна ли эстетика заниматься прикладным искусством. В рамках этой дискуссии известный советский искусствовед И. Маца ограничил сферу прикладного искусства предметами быта [3], А. Горпенко пошёл ещё дальше и среди бытовых предметов выделил лишь небольшую группу [4], достойную названия художественных. С противоположной точкой зрения выступил как раз К.М. Кантор, с точки зрения которого причиной такого рода

сужения поля прикладного искусства является отождествление «художественности» с «изобразительностью». «Абсолютное отождествление художественности с изобразительностью стало тормозом на пути соединения искусства с промышленностью, со всем предметным миром человека. Вопрос сегодня стоит так: либо будет преодолен закоренелый эстетический предрассудок и искусство щедро войдёт в предметный мир советских людей, либо не будет преодолен и тогда искусство по-прежнему останется привилегией предметов-«аристократов»» [5].

Вторая важная дискуссия, которая во многом обусловила теоретический облик советской технической эстетики, была посвящена статусу самого прикладного искусства. Известный московский эстетик А.И. Буров фактически отказывал прикладному искусству в статусе искусства или, по крайней мере, отрицал художественно-познавательное значение прикладного искусства. Будущий корифей питерской эстетической школы М.С. Каган, напротив, солидаризировался с точкой зрения К.М. Кантора: прикладное искусство — это полноценное искусство, и машина вполне может быть его произведением. *«Итак, самое важное для понимания прикладного искусства — это понимание того, что оно искусство (курсив мой — А.Р.), что его отличие от изящного или собственно искусства не в том, что оно не отражает жизнь, не является её познанием или что отражает не в художественных образах, не в том, что оно не идейно, — нет, все эти черты свойственны прикладному искусству точно так же, как и изящному искусству. Отличие лишь в том, что художественный образ воплощается здесь в предмете, удовлетворяющем какую-то материальную потребность... В хорошем произведении прикладного искусства художественная выразительность достигается использованием утилитарных свойств предмета — материала, формы, цвета, — и всё же художественный образ предмета и его утилитарное назначение не совпадают... Художественное и утилитарное начала в прикладном искусстве могут быть соединены органически, как в кентавре»* [6].

Размышления о статусе прикладного искусства, его роли в формировании предметной среды вокруг нас естественным образом привели К.М. Кантора к исследованию того, что сегодня называется дизайном. Удивительно, но в СССР середины XX века это слово было не в ходу и часто заменялось словосочетанием «художественное конструирование». Именно в рамках ВНИИТЭ слово «дизайн» вышло на поверхность, вошло в научный лексикон. Как вспоминал сын К.М. Кантора, известный отечественный философ В.К. Кантор, «отец стал одним из тех, кто пытался возродить отечественную традицию промышленного искусства, вводя термин технической эстетики, понятия дизайнера и маркетинга, которые тогда казались пришедшими совсем из другого мира... Так возникла теория советского дизайнера, которую отец строил с опорой на лефовские идеи промышленного искусства Бориса Арватова (книга «Искусство и произ-

водство») и Владимира Маяковского. Как ни странно сегодня это слышать, но термины «дизайн», «техническая эстетика», «маркетинг» и т. п. впервые в СССР прозвучали в его статьях...» [7, с. 32].

Кантор-старший считал дизайнера ярким представителем общества будущего, способным своим творчеством «гуманизировать техническую цивилизацию». «Дизайнер... выступает в совершенно новой роли, отличной от той, в которой выступал и выступает художник в промышленности и особенно вне промышленности. Если дизайнер — художник, то он художник нового типа; он не изображает, не оформляет готовые продукты, он предметы создаёт, он их проектирует, он является не изобразителем, а преобразователем» [6, с. 152].

Что же касается самого дизайна, то, с точки зрения К.М. Кантора, его дальнейшее развитие должно помочь разрешить один из ключевых вопросов эстетики со времён античности — вопрос о соотношении красоты и пользы. Будучи эстетической компенсацией неэстетической деятельности, дизайн не устраняет в полной мере противоречия между красотой и пользой. «Эти противоречия остаются. Они лишь универсализируются, точно так же как универсализируется сама красота. Происходит соединение прекрасного и полезного в продуктах промышленной деятельности. Но это такое соединение, при котором полезность этого продукта оказывается одним, а его прекрасная форма — другим» [6, с. 177].

Литература

1. Постановление Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования» от 28 апреля 1962 года.
2. Вячеслав Глазычев о времени без надежды. Интернет-журнал Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/219?ysclid=m019stmvjy684097965>
3. Маца И. Может ли машина быть произведением искусства? // Декоративное искусство СССР, 1961, № 3.
4. Горпенко А. Искусство и техника // Декоративное искусство СССР, 1961, № 4.
5. Кантор К. Где же граница прикладного искусства? // Декоративное искусство СССР, 1961, № 6. С. 23.
6. Кантор К.М. Красота и польза: социологические проблемы материально-художественной культуры. М.: Искусство, 1967. С. 118–121.
7. Философические письма. Русско-европейский диалог, 2022. Т. 5, № 4.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4219.978-5-317-07275-9/107-113>**ФИЛОСОФИЯ ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ
КАК ОТРАЖЕНИЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ЗНАНИЯ****THE PHILOSOPHY OF URBAN SPACES AS A REFLECTION
OF INTERDISCIPLINARY KNOWLEDGE***Короленко Г.В.**Korolenko G.V.****Аннотация***

Статья затрагивает важные аспекты современной градостроительной практики в философском и эстетическом аспектах. Обсуждаются такие проблемы городской среды, как важность городского планирования в контексте гуманитарных и искусствоведческих наук, а также его связи с философией и антропоморфной формой. Охватывает исторические и культурные аспекты городского дизайна, включая влияние гендерных проблем, мифов, экологии и городского пространства на формирование городской среды. Также обсуждается концепция «разум-город» и важность пеших прогулок для поддержания общественной памяти и смысла городских мест. В заключении подчеркивается необходимость рефлексии проектировщиков в процессе осмысления опыта создания городов, способствующих человеческому благополучию и развитию, а также призывает к более осознанному подходу в рамках городского планирования.

Ключевые слова

комфортная среда, идеальный город, эстетика городских пространств, философские основы восприятия среды, антропоморфная среда, застройка, саморефлексия проектировщика, устойчивое развитие, городское сообщество, гендерный ландшафт.

Abstract

The article touches on important aspects of modern urban planning practice in philosophical and aesthetic aspects. Such problems of the urban environment as the importance of urban planning in the context of the humanities and art sciences, as well as its links with philosophy and anthropomorphic form, are discussed. It covers historical and cultural aspects of urban design, including the impact of gender issues, myths, ecology and urban space on the formation of the urban environment. The concept of “mind-city” and the importance of hiking to maintain public memory and the meaning of urban places are also discussed. In conclusion, the need for reflection by designers in the process of understanding the experience of creating cities that contribute to human well-being and development is emphasized, and also calls for a more informed approach within the framework of urban planning.

Keywords

comfortable environment, ideal city, aesthetics of urban spaces, philosophical foundations of environmental perception, anthropomorphic environment, building, designer's self-reflection, sustainable development, urban community, gender landscape.

Введение

Научная направленность городского планирования заключается в использовании им социальных наук, а также во вкладе городского планирования в эти науки. Кроме того, как дисциплина, граничащая с гражданским строительством, городское планирование всегда несло в себе важное междисциплинарное послание, выходящее за рамки социальных наук. Однако связь городского планирования с гуманистической дисциплиной и изобразительным искусством недооценивалась или вообще игнорировалась. В то время, когда подавляющее большинство человечества проживает в городах, это взаимодействие подразумевается в основной цели городского планирования — как составной части современного социального, научно-технического прогресса, направленного на развитие как общества, так и отдельного человека.

Олицетворением связи городского планирования с гуманистическими интересами и свободными искусствами является городской дизайн, иногда рассматриваемый как подотрасль городского планирования, в других случаях рассматриваемый как продолжение архитектуры или ландшафтного дизайна. Также из-за долгой истории существования искусственных форм городской дизайн имеет тысячелетнюю традицию. В то время как городское планирование традиционно берет свое начало в девятнадцатом веке, продуманный дизайн застроенных городских пространств уходит корнями на тысячелетия назад, в Каталхойюк, Мохенджо-Даро и Иерихон.

Цель настоящей статьи — исследовать городской дизайн и планирование с точки зрения эстетики, истории и философии. Фокусируясь на исторической перспективе городского дизайна, настоящее исследование нацелено на эти аспекты как на недостающие в настоящее время звенья цепи познания. Философские проблемы и историко-культурологический фон, которые на протяжении всего развития цивилизации играли важную роль в построении городской формы, в значительной степени игнорировались в дискуссиях, связанных с городским дизайном. Тем не менее, городской дизайн (эстетика) и, как следствие, городское планирование в целом должны рассматривать эти недостающие звенья в строительстве и понимании нашей искусственной среды не только как исторически значимые, но и как руководящие соображения при планировании и проектировании среды обитания человека в третьем тысячелетии.

Застроенная среда и городское планирование

Некоторые недавние размышления о застроенной среде связали городской дизайн с тем, что Фридрих Ницше назвал дионисийским и аполлоническим расположением искусств, а также с философским урбанизмом Вальтера Беньямина. Природа этой связи, предполагающая философско-исторический дискурс, связанный с основополагающими

гендерными аспектами в процессе городского проектирования. В современной среде городского общества, политики и политиканства такой дискурс имеет свое собственное значение хотя бы потому, что он влияет на гендерную представленность в застроенной среде.

Большая часть обсуждения гендерной проблематики в городском дизайне была сосредоточена на эксплуатационном значении и лежащих в основе социальных, экономических и политических причинах исторического отсутствия справедливого учета гендерной проблематики в застроенной среде. Однако гендерному дискурсу в городском дизайне не хватало фундаментального философского понимания, которое служило бы саморефлексией для самих дизайнеров, а не просто оперативным руководством для процесса проектирования и его целей, как это было до сих пор.

Рассмотрение понятия философского урбанизма как осознания пространственно-временной прогрессии, приводит к пониманию тесного переплетения формы города и сознание. Философский урбанизм фокусируется на этом прогрессе как на историческом взаимодействии, проектирующем гендерные особенности на застроенную среду и, в свою очередь, впитывающем особенности существующей застроенной среды в собственные мыслительные процессы разума, из которых городской дизайн является лишь одним из аспектов.

Признание гендерных мифов имеет первостепенное значение в этом контексте. Два таких мифа сформировали историю идей, а также эволюционные изменения в облике города. Мифы о саде и цитадели являются взаимосвязанными факторами развития мозга и трансформации застроенной среды в процессе пространственно-временного взаимодействия, который начался в доисторические времена и все еще продолжается в нашем собственном географическом пространстве. Именно в период ранней греческой античности миф о саде трансформировался в дионисийское божество, а миф о цитадели — в изображения бога Аполлона. Тогда как женский сад и дионисийский образ всегда олицетворяли природу, мужская цитадель и образ Аполлона трансформировались в миф об идеальном городе. Но, в то время как форма города развивалась в основном благодаря мифу об идеальном городе, с течением исторического времени миф о саде стал подавляться. Постепенно на протяжении истории застроенной среды миф о саде был заменен аллегорией Великого проектировщика в качестве сопутствующего мифа об идеальном городе.

Истоки городского дизайна и антропоморфной формы

Во времена позднего Ренессанса, вдохновленный работой римлянина Марка Витрувия Поллиона «Архитектура», Леонардо да Винчи нарисовал карандашом хорошо известную мужскую фигуру, очерченную квадратом и кругом. Рисунок витрувианского человека Леонардо, сам

по себе ставший источником позднейшего вдохновения в изобразительном искусстве, изображал пропорции человеческого тела как руководство как к прикладной, так и к эстетической привлекательности артефактов, созданных человеком. Он вдохновил тосканского художника и инженера Франческо ди Джорджо Мартини (1439–1501), который в своем собственном трактате «Трактаты архитектуры, инженерия и военное искусство» показал физическую форму человеческого тела в качестве стандарта для оптимальной планировки идеального города:

«Я опишу различные части городских районов и то, что они имеют ту же структуру и форму, что и человеческое тело. Сначала, думая о человеческом теле, распростертом на земле, я возьму нить романа и потяну ее круговыми движениями вокруг этого тела. Аналогичным образом, дизайн должен быть прямоугольным и запутанным. Более того, точно так же, как тело имеет все свои части и конечности идеальной формы, то же самое следует отметить и в отношении этих городов».

Позиция о том, что земное идеальное сообщество должно отражать космополис, была присуща учению стоика Клеанфа (около 331–232 гг. до н.э.), преемника Зенона. Клеанф развил миф, изображающий космос как огромное разумное животное, в сложную схему, где пневма (огонь или душа), которая объясняет все, что касается структуры Вселенной и предназначения отдельных вещей, находится в солнце. Этот легендарный взгляд видит меру пневмы в каждой вещи на земле, и высшую меру ее в людях. Существами, наиболее приближенными ко всей Вселенной, являются разумные формы жизни — люди и боги, причем последние являются звездами на небесах.

Концепция «Разум-город»

Схема последовательности обратной связи между формой города и мышлением, которую, по-видимому, подразумевает пример проекта Франческо, упоминалась на протяжении всего двадцатого века, но никогда не использовалась в полной мере. Непосредственное начало исследованию взаимодействия разума и города можно проследить у Марселя Поэте и Вальтера Беньямина в первой половине двадцатого века, и такое исследование недавно получило название «философский урбанизм».

Поэт выдвинул гипотезу о том, что история каждого города отражается в его планировке и проецируется на его городскую форму. С этой точки зрения, различия в текущей планировке между городами, как утверждалось, по своей сути указывают на то, что разные истории, врожденная память о раннем поселении запечатлеваются в его городских потомках столетия спустя. В сочетании мистицизма и философии Поэт, как было замечено, придает городу облик живого организма, подразумевая единый гибрид городской формы и умов внутри нее.

С другой стороны, философский урбанизм дополняет контекстуализацию места, особенно в основополагающем смысле местоположения. Осознание важности места происходит в контексте двух вопросов, вытекающих как из мифа, так и из религии: «Кто я такой?» и «Как я стал таким?». Краеугольный камень философского урбанизма, как теоретической концепции, так и проблемы городского дизайна, рассматривается в контексте вопроса «Где я нахожусь?». Два этих вопроса имеют фундаментальное значение для понимания научных революций и для интерпретации культурных изменений. Осознание того, что место, по сути, является эволюционно-субъективным входом в географическое пространство, а не размещенной статичной объективной структурой, лежит в основе динамического взаимодействия, возникающего с понятием совокупности разум-город.

Память индивида создает субъективную городскую среду и превращает городское пространство в мифический текст. Парадигма исследования рассматривает улицы как слова, оба из которых подразумевают «пустые места, в которых спит прошлое». Улицы для него — это невербальные аллегории, вызывающие к нашей памяти. Только с помощью пеших прогулок, единственного способа передвижения, который почти полностью игнорируется городским дизайном и планированием XX века, мы можем сохранить общественную память о городских местах, тем самым придавая им смысл и окружающему их уличному пейзажу.

Распространение экологических мифов

Сходство с аллегорическим проектом идеального города Франческо пятью столетиями ранее недвусмысленно. План Лучезарного города Ле Корбюзье пронизывает контур мужского сверхсущества, и весь его замысел, таким образом, представляет собой антропоморфную метафору, напоминающую платоновский миф о демиурге.

Симбиотическое слияние человеческого разума и городского форума, видоизменяющееся в историческом времени и географическом пространстве, композит «разум-город», как дорациональный пространственно-временной гибрид, порождает представление об идеальном городе. Этот эволюционный взгляд основан на точке зрения, что человеческий разум обладает доисторическим экологическим отпечатком, прослеживаемым до Матери-Земли, изначальной женской парадигмы, которую Юнг определил в XX веке.

Для древнего человека идея строительства, в частности создания укрытия, была двоякой. С одной стороны, бегство ради выживания от экзистенциальной угрозы палящей жары или сильного шторма стало приписываться переменчивому характеру неба. С другой стороны, невозмутимость и чувство безопасности появились благодаря наблюдению за фиксированными конфигурациями звезд на небе, которые можно

обнаружить в спокойные, ясные ночи. Формировавшаяся на протяжении тысячелетий поддающаяся проверке традиция наблюдения ночного неба вдохновила древнего человека на идею сознательной схемы построения. Наблюдение за полярной звездой и представление о ней как о стержне, вокруг которого вращается небесный свод каждую тихую ночь, или на котором была построена вселенная, стало источником восприятия, а также вдохновением для идеи плана и разумного строительства.

Заключение

Прогулка по городу — это квинтэссенция человеческого поведения в городской пустоте, поскольку она включает в себя перемены, разнообразие. Не только как способ случайного городского отдыха, но и как основное средство передвижения в городах, пешие прогулки могут вернуть человеку спонтанность, креативность и прозорливость.

Признание того, что городская форма — это символический гендерный ландшафт, основанный на первобытных аллегориях, действительно могло бы стать важным шагом на пути к созданию городской формы, способствующей благоприятному развитию человеческих сообществ. Проникающий в городские пустоты миф о саде, приглушенный и иррациональный, может быть возвращен в лоно городских сообществ и их застроенной среды в виде города, заново возникающего из старого. Прогулки, биосоциальное выражение перемен, являются столь же неотъемлемым человеческим компонентом любого сада, сколь и мощным, кумулятивным процессом, направленным против городского односторонства.

Из приведенных аргументов и фактов можно сделать вывод о важности дальнейшей проработки темы, так как саморефлексия является важнейшим навыком, необходимым дизайнерам и планировщикам, если они хотят достичь цели строительства пригодных для жизни городов.

Литература

1. Бауман З. Город страхов, город надежд // Логос. 2008. № 3. С. 26.
2. Биbihин В.В. Почему бытие есть? // Логос. Философско-литературный журнал. 1991. № 2. С. 73.
3. Виссер Р. Города окружают деревню. Урбанистическая эстетика в культуре постсоциалистического Китая / Робин Виссер; [пер. с англ. Modern Studies of Social Issues 2023, Volume 15, Number 2 • <http://soc-journal.ru> 89 Н. Проценко]. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2022. 535 с.
4. Гейл Я. Города для людей: Пер. англ. М.: Альпина Паблишер, 2012. 276 с.
5. Горнова Г.В. Nomourbanus: социобиологический аспект // Теория и практика общественного развития. 2010. № 3. С. 17–19.

6. Горнова Г.В. Антиномии города: монография. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2011. 212 с.
7. Горчакова А.В. Homo Urbanus как ситуативный тип личности // The Scientific Heritage. 2021. № 80-6(80). С. 26-30. <https://doi.org/10.24412/9215-0365-2021-80-6-26-30>
8. Гуревич П.С. Основы философии. М.: Гардарики, 2000. 438 с.
9. Джекобс Д. Смерть и жизнь больших американских городов / Пер. с англ. М.: Новое издательство, 2011. 460 с.
10. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь / пер. с нем. М.: Strelka Press, 2018. 112 с.
11. Лапина В.С. Социально-философский феномен урбанистического активизма // Kant. 2022. № 1(42). С. 127–131.
12. Лебедева Е.В. «Право на город»: опыт анализа дворовых сообществ с позиции критической теории (на примере Минска) // Вестник Института социологии. 2022. Том 13. № 25. С. 44–66. <https://doi.org/10.19181/vis.2022.13.1.775>
13. Плотников В.В. Городской человек / На перекрестках экологии. М.: Мысль, 1985. 208 с.
14. Тыхеева Ю.Ц. Человек в городском пространстве: (Филос.-антропол. основания урбанографии): Автореф. дис. ... д-ра филос. наук: Современные исследования социальных проблем 2023 Том 15, № 2. <http://social-journal.ru> 90 09.00.13 (религиоведение, филос. антропология, философия культуры) / Ю.Ц. Тыхеева; Санкт-Петербург. гос. ун-т. СПб., 2004. 35 с.
15. Хайдеггер М. Что зовется мышлением? М.: «Территория будущего», 2006.
16. Jane Andrews Aiken. "Leon Battista Alberti's System of Human Proportions," Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 43 (1980): 68–96.
17. See Domenico Laurenza, "The Vitruvian Man by Leonardo: Image and Text," Quaderni d'italianistica 27(2006): 37–56.
18. Republic II, 368d-369a; IV, 434d-435c.
19. Francesco in Trattati I, tav 8–9, quoted in David Friedman, Florentine New Towns: Urban Design in Late Middle Ages. (Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1988), p. 252, note.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4220.978-5-317-07275-9/114-119>

ФЕНОМЕН ВОООБРАЖЕНИЯ (ИМАГИНАЦИИ)
В ДИЗАЙНЕ ПРЕДМЕТНО-ПРИРОДНОЙ И АНТРОПОГЕННОЙ СРЕДЫ
(АНТИНОМИЯ ИММАМЕНТНОГО И ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО)

THE PHENOMENON OF IMAGINATION IN DESIGN
OF SUBJECT-NATURAL AND ANTHROPOGENIC ENVIRONMENT
(ANTINOMY OF IMMANENT AND TRANSCENDENT)

Диденко В.Д., Иванова И.С.
Didenko V.D., Ivanova I.S.

Аннотация

В докладе (статье) раскрываются особенности феномена воображения творческой личности и его экспликации в формировании восприятия среды; показывается, что воображение связывает реальный и трансцендентный миры; раскрывается данный процесс на примерах различных видов дизайна среды. Авторы подчёркивают, что творцы дизайна среды человека должны подняться над эмпирической реальностью, выйти в духовные сферы бытия человека, отразить не только природную, но и божественную сущность индивида, создать перспективы духовного роста человека.

Ключевые слова

воображение, дизайн, среда, имманентное, трансцендентное, творец, человек

Abstract

The article reveals the features of the phenomenon of imagination of a creative person and its explication in the formation of perception of the environment, showing that imagination connects the real and transcendental worlds; This process is revealed using examples of various types of environmental design. The authors emphasize that the creators of the design of the human environment must rise above empirical reality, enter the spiritual spheres of human existence, reflect not only the natural, but also the divine essence of the individual, and create prospects for the spiritual growth of man.

Keywords

imagination, design, environment, immanent, transcendental, creator, human.

И. Кант писал, что продуктивное воображение отличает человека от животного. Звери, птицы, насекомые сооружают свои жилища, не соотносясь с идеологией, политикой, сознательным выражением своей индивидуальности. Плоды их труда однообразны типичны для каждого вида. Человек благодаря своему воображению создаёт особенный материальный и духовный дизайн среды. Воображение выступает как духовная форма сопряжения в одну реальность имманентного и трансцендентного. Ярчайшим примером этого служат культовые сооружения в различных религиозных традициях. Архитектура вызывает к жизни поэтические строки у самых разных творцов искусства. О. Мандельштам пишет:

*Кружевом камень будь
И паутиной стань:
Неба тугую грудь
Тонкой иглою рань*[5].

Философско-гносеологические концепции воображения, сложившиеся в учениях Локка, Канта, Гегеля трактуют его как одну из познавательных способностей субъекта, связывающую чувственное и рациональное знание. Для учёных особенно важна гносеологическая функция воображения. Исследуя архитектурный дизайн среды, мы видим, что многие здания, проспекты, ансамбли создавались так, чтобы в воображении реципиентов появилась мысль о величии государства и его правителей (сталинские высотки, пирамиды фараонов, триумфальные арки). Одновременно городские дома для народа при социализме были просты, часто лишены украшений. В советский период под этот феномен подводилась идеологическая база: люди равны между собой, и их жилища должны быть одинаковыми. Абсурд такого градостроительства нашёл отражение в комедии «Ирония судьбы, или С лёгким паром» Э. Рязанова. Но стирание индивидуальных различий в архитектуре в угоду функциональности началось в России ещё до революции. В 1911 году в стихотворении «Домики старой Москвы» М. Цветаева писала:

*Домики с знаком породы,
С видом её сторожей,
Вас заменили уроды, —
Грузные, в шесть этажей* [7].

Впоследствии, в 1930 годы, сложилось направление функционализм, теоретиками которого были Леопольд Бауэр, Герман Мутезиус, Вальтер Гропиус, Адольф Лоос, Ле Корбюзье. В современном мире оно подвергается критике, так как не учитывает духовную составляющую архитектуры, то самовыражение человека через своё жилище, об исчезновении которого так сетовала М. Цветаева. Но для создания подобной архитектуры нужны материальные и духовные ресурсы. Во всём многообразии теорий воображения, сложившихся в классической и постнеклассической науке, нам представляется наиболее эвристичным культурологический подход, в рамках которого воображение предстаёт в онтологическом своём содержании как способ существования духа, наиболее полным выражением всех основных свойств духовного — его творческой природы, устремление к должному, идеальному новому бытию, прорыв за пределы рационального и оптимального к новому уровню свободы. Ярким примером самовыражения человека через дизайн среды является архитектура А. Гауди, который, выйдя за пределы мо-

дерна, использовал сочетания самых различных стилей так, как диктовало ему воображение. Именно торжество воображения над функциональностью ценно для нас в искусстве данного автора. И здесь уместно вспомнить Я.Э. Голосовкера, который писал: «есть имажинативная реальность (...) для нас реальнее любой реальности вещной» [4].

Самое замечательное, на наш взгляд, в концепции Голосовкера — сама идея имажинативного Абсолюта, идея того, что граница между бытием природным и бытием духовным может и должна быть преодолена. В абсолютной реальности человек приобретает вечное и бесконечное и бесконечное бытие, преодолевая бренность и тленность эмпирической повседневности, замыкающей его жизнь, как правило, в круге естественных биологических потребностей. В дизайне среды ярче всего это иллюстрируют памятники героям, вождям, царям, учёным, людям искусства, их дома-музеи. Но, говоря о дизайне среды, надо помнить, что есть и нематериальная среда обитания человека, ноосфера, культура. Имея в виду своё творчество, А.С. Пушкин говорил: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный (6). Есть объекты духовной среды, который часто долговечнее и прочнее каменного, — искусство, философия, наука. В угоду идеологии в России был снесён храм Христа-Спасителя, в советский атеистический период на его месте был построен бассейн «Москва», а когда страна возвратилась к религии, храм отстроили заново. Движение по восстановлению религиозной культуры, как вербальных и невербальных её текстов, началось повсюду. В стихотворении «На разрушение храма Христа Спасителя» поэтесса И. Лесная-Иванова (псевдоним соавтора данной статьи, автора восьми поэтических сборников И.С. Ивановой) пишет:

*Восстанавливать храмы надо,
Чтоб явилась благая весть,
И была на душе отрада,
Вера в то, что защитник есть*[3].

Именно в храмах и церквях как важных элементах дизайна среды проявляется идея Н. Бердяева, говорившего о том, что человеческое должно перейти в богочеловеческое, разорвав замкнутость своего существования, что в контексте художественно — эстетического творчества проявляется в различных жанрах вербальных и невербальных текстах культуры.

«Имманентная интенциональность духовного мира художника трансформируется в соответствующую имажинативную реальность, содержание которой выражается в образах, идеях, переживаниях, отражающих структуру и интенсивность внутренней жизни художника, реальность его собственного неповторимого душевного мира, ограничен-

ного пределами его индивидуальной локальной судьбы» [1]. Этот тип мироотношения выражает устремлённость творческого субъекта в глубину своего «Я», он есть порождение творческой рефлексии и стремления к тем сферам бытия, которые схватываются и актуализируются его уникальным душевным миром. В такой воображаемой реальности даже в тех случаях, когда художник обращается к внешним процессам и явлениям, основой и центром смысло-образов произведения выступает субъективность творца, пронизывающая объективные явления и подчиняющая их себе. Внешнее здесь раскрывается через внутренне (напр. имажинативный мир Босха, Клейста, Пруста, Кафки, Дали, Филонова, Платонова, Мунка). Каждый человек, а не только признанный художник, архитектор, писатель и поэт может реализовать своё воображение и на разных уровнях отразить свой внутренний мир в дизайне среды. Особенно это касается выбора интерьера.

Н.В. Гоголь в «Мёртвых душах» внутреннюю и внешнюю обстановку в имениях помещиков связывает с их характером. У хорошего хозяина Собакевича добротная мебель, и каждый стул несёт в себе образ хозяина дома. У мечтательного Манилова стоит кресло, не покрытое как следует креслу помещика, но роскошный будущий интерьер и дизайн ландшафта были в голове, о чём он и сообщает каждому гостю. В интерьере А. Шопенгауэра присутствовали бюст Канта и статуэтка Будды, которых он особенно почитал, а также гравюры собак на стенах, так как, не найдя хорошего контакта с людьми, не женившись и не обзаведясь семьёй, этот философ всю свою любовь перенёс на животных и даже внёс существенный вклад в первые немецкие общества по защите животных. Само украшение стен картинами тех или иных художников, направлений, наличие икон или их отсутствия многое говорит об образе жизни владельцев дома. Печорин входит в избу контрабандистов и отмечает, что на стене не висит ни одной иконы. «Это дурной знак!» — мысленно говорит он сам себе. Действительно, даже небогатые крестьяне до наступления социалистического периода в России через построение изб и их интерьер выражали духовное и более того трансцендентные начала бытия. В каждой крестьянской христианской избе была икона, а часто две иконы — Богородицы и Спасителя, и этим выражалась связь с Богом, дверь делалась такой высоты, чтобы входящий нагнул голову, свершив символический поклон хозяевам дома.

С. Есенин в «Ключах Марии» рассматривает убранство крестьянской избы и находит символы духовных движений в образах природы. «Голубь на князьке крыльца есть знак осенения кротостью. Это слово пахаря входящему. Кротость веет над домом моим, кто б ты ни был, войди, я рад тебе» (Есенин, 1918: 192). Рассказывая о философском значении убранства дома крестьянина, С. Есенин предпочитает рассматривать его части и вещи с языческой точки зрения и народного параллеле-

лизма, при котором человеческое соответствует природному. Он говорит: «Красный угол, например, в избе есть уподобление заре, потолок — небесному своду» (там же: 194)» [2]. И здесь проявляется потребность человека в пантеистическом восприятии природы, что в различных имплицитных формах отражается в дизайне среды.

Реальностью человека является окружающий материальный мир. Но есть и вторая реальность — искусство, культурологическое пространство. Создатели вымышленных людей в искусстве тоже окружают их придуманным дизайном среды, в котором в преображённом виде воплощается и действительность, и внутренний мир создателей.

Обратимся к сравнению имажинативного мира у А.П. Платонова и М.А. Булгакова как наиболее репрезентативному сопоставлению по времени и условиям их жизни и деятельности: Россия, Москва, коммуналка; первая половина двадцатого века, рухнул старый мир, строится новый, сокрушена церковь и весь традиционный уклад народной жизни, прошлого уже нет, будущее скрыто за мраком страшного настоящего, в котором затерян человек. Но у Платонова всё живёт и умирает в пространстве земного «человеческого вещества», в мире детей-взрослых (мотив детства как тотального состояния человеческого, с которого всё начинается, и в который все уходят — один из наиболее устойчивых мотивов у Платонова), мыслящих подобно Чепурному, только «конкретно», нет ничего невещественного. — Всё здесь телесно, осязаемо, состоит из вещества, всё можно осязать, ко всему можно прикоснуться — даже к ране Христовой, которая есть одновременно и вещество, и конец мира. Ничего нет вне вещества: масло — «зажигательное вещество», ребёнок — «вещество создания», время — это движение горя и такой осязаемый предмет, как и любое вещество», коммунизм — «вещество между туловищами пролетариев». Принципиально иначе построен и развивается имажинативный мир М. Булгакова. Трансцендентно-эдейтическая направленность его духовной жизни ставит в центр бытия не «вещество жизни», не повседневность, а непреходящее, вечное. Материально-естественная, повседневная жизнь москвичей всегда оказывается в соприкосновении с иной, высшей реальностью, представленной в образах Иешуа, Воланда и всей его свиты. В повествовании Булгакова соседствуют и переходят друг в друга противоположные миры — мир реального и идеального, обыденного и сверхъестественного, земного и внеземного, смерти и бессмертия. Интересно, что эта тенденция ярко отражена и в дизайне кинокартины «Мастер и Маргарита» (2024) М. Локшина. В фильме земная реальность (дизайн среды героев, живущих в Москве) представляет повсеместную стройку, что символизирует строительство коммунизма, также ярко показана мистическая сверхреальность, но слабо представлены страницы земной жизни Иешуа. В последнем аспекте фильм проигрывает одноименной кино-

картине режиссёра В. Бортко (2005 г.) именно потому, что в фильме В. Бортко невидимое как трансцендентное присутствует в его художественно-образном контексте.

Бесконечность и неисчерпаемость вечности в её соотношении с бесконечно многообразным духовным космосом художественного сознания, неповторимостью и уникальностью творческой экзистенции художника и реципиента есть изначальное онтологическое основание многообразия художественных систем, их полифонического и равноправного существования, в том числе и в сфере дизайна среды в природном и антропогенном аспектах.

Литература

1. *Диденко В.Д.* Искусство в системе духовной и материальной культуры. Эстетическое преобразование социально-экономической реальности: учебное пособие для подготовки бакалавров всех направлений / В.Д. Диденко. – Москва: Юстицинформ, 2021. – 120 с.
2. *Иванова И.С.* Есенин и проблемы экологического сознания / И.С. Иванова. Научные труды Московского гуманитарного университета 64 2017, № 5, с. 61 URL: <https://journals.mosgu.ru/trudy/article/view/569/653> (дата обращения: 31.05.24).
3. *Лесная-Иванова И.* На разрушение храма Христа Спасителя / И.С. Лесная-Иванова URL: <https://stihi.ru/2009/02/28/5920> (дата обращения: 1.06.24).
4. *Лавлинский С.П., Малкина В.Я., Павлов А.М.* Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория. Дискурсивно-визуальные аспекты / С.П. Лавлинский, В.Я. Малкина, А.М. Павлов. URL: <https://www.livelib.ru/book/189818/readpart-grotesknoe-ifantasticheskoe-vkulture-vizualnye-aspekty-sbornik-statej-viktoriya-malkina/~8> (дата обращения: 31.05.24).
5. *Мандельштам О.* Я ненавижу свет / О. Мандельштам URL: <https://www.culture.ru/poems/41819/ya-nenavizhu-svet?ysclid=m2okqk591z967746927> (дата обращения: 31.05.24).
6. *Пушкин А.С.* Я памятник себе воздвиг нерукотворный / А.С. Пушкин URL: <https://www.culture.ru/poems/5577/ya-pamyatnik-sebe-vozdvig-nerukotvornyy> (дата обращения: 31.05.24).
7. *Цветаева М.* Домики старой Москвы / М. Цветаева <https://www.culture.ru/poems/34527/domiki-staroi-moskvy?ysclid=m2okt674n9425563949> (дата обращения: 1.06.24).

**ПРИКЛАДНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
В ОБЛАСТИ ДИЗАЙНА СРЕДЫ**
APPLIED AESTHETIC RESEARCH IN ENVIRONMENTAL DESIGN

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4221.978-5-317-07275-9/120-128>

**СОХРАНЕНИЕ *GENIUS LOCI*
ПРИ РАЗВИТИИ ОТКРЫТЫХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ
В ИСТОРИЧЕСКОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ**

**PRESERVATION OF *GENIUS LOCI*
IN THE DEVELOPMENT OF OPEN PUBLIC SPACES
IN HISTORIC URBAN ENVIRONMENTS**

Трибельская Е.Г., Попова Д.Д.
Tribelskaya E.G., Popova D.D.

Аннотация

Рассматриваются приемы развития открытых общественных пространств в условиях сложившейся исторической городской среды. В представленных проектах, выполненных на факультете архитектуры МГАХИ им. В.И. Сурикова, особое внимание уделяется благоустройству и ландшафтной организации территории с акцентом на сохранении памяти места.

Ключевые слова

genius loci, память места, историческая городская среда, индустриальное наследие, благоустройство общественных пространств.

Abstract

The methods of developing open public spaces in the conditions of the existing historical urban environment are considered. In the presented projects, completed at the Faculty of Architecture of the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov, special attention is paid to the improvement and landscape organization of the territory with an emphasis on preserving the memory of the place.

Keywords

genius loci, memory of place, historical urban environment, industrial heritage, improvement of public spaces.

Благоустройство и развитие территорий в историческом контексте сложившейся городской среды является задачей особенно сложной и ответственной. Приступая к проектированию, архитекторам важно проанализировать не только существующую градостроительную ситуацию, но и изучить историю места — *genius loci*: выяснить, как менялась роль выбранного участка в структуре района в процессе изменения общей градостроительной ситуации, периметр и характер застройки, функциональное наполнение, интенсивность использования и т.д. Необходимо выявить возможное расположение на территории утраченных памятников архитектуры. Также требуется выяснить, существуют ли

в окружающем периметре объекты культурного наследия (ОКН), каковы их охранные зоны. При этом важно отметить, что ценность в историческом контексте имеют не только объекты, обладающие статусом памятника, но и фоновая застройка, поддерживающая общий характер сложившейся среды и сообщающая горожанам идентичность места. Таким образом, *поиск архитектурной концепции предваряется тщательным историко-архитектурным анализом.*

Архитектурному проектированию в условиях сложившейся городской среды посвящены работы многих исследователей: А.В. Бабурова [1], А.Ю. Беккера и А.С. Щенкова [2], Т.В. Вавилонской [3], А.Л. Гельфонд [4, 5], А.Э. Гутнова и И.Г. Лежавы [6] и др.

В качестве примеров работы в исторической городской среде рассмотрим несколько проектов, выполненных в разные годы на кафедре архитектуры в МГАХИ им. В.И. Сурикова в рамках курсового и дипломного проектирования. Проекты выполнены совместно студентами факультетов архитектуры и скульптуры. Методика работы над курсовыми проектами подробно описана в учебном пособии авторов «Архитектурное пространство города. Формирование элементов» [7]. Важно отметить, что изучение исторической городской среды начинается на факультете архитектуры уже на младших курсах. В рамках летней учебной художественно-графической практики у студентов формируются навыки предпроектного анализа, умения изучать и анализировать городскую среду, в частности историческую застройку, что необходимо на ранних этапах проектирования [8].

Рассматриваемые проекты можно условно разделить на две группы: благоустройство территорий в *исторической смешанной застройке* и общественные пространства в *исторической промышленной застройке*.

Благоустройство территорий в исторической смешанной застройке

Под смешанной исторической застройкой понимается сочетание нескольких типов архитектурных объектов: жилье, объекты культуры, учебные заведения, офисы, магазины.

Благоустройство территории сквера на пересечении улицы Остоженка и Зачатьевских переулков

Проект «Благоустройство территории сквера на пересечении улицы Остоженка и Зачатьевских переулков» (рис. 1) выполнен в 2019 году студенткой 3 курса факультета архитектуры Юлией Конопаткиной (руководители: проф. Е.Г. Трибельская, доц. Е.Н. Кузнецова). Скульптура была выполнена студентом факультета скульптуры Иваном Кикиным.

Автором проекта в качестве градостроительной ситуации был выбран небольшой сквер на пересечении улицы Остоженка и Зачатьевских переулков напротив Мультимедиа Арт Музея (МААМ).



Руководители: проф. Е.Г. Трибельская, доц. Е.Н. Кузнецова. Скульптура И. Кикина

В процессе изучения исторических материалов удалось установить, что на этом месте находилась церковь Воскресения Словущего, первое упоминание о которой восходит к XVII в. Церковь была снесена в 1935 году под предлогом расширения улиц. Автором были найдены исторические фотографии и план церкви, на котором выделена более поздняя пристройка, карты с обозначенным контуром плана храма Воскресения, границами территорий, охранных зон памятников. Эти данные были сопоставлены с изменившейся градостроительной ситуацией, существующими направлениями пешеходных маршрутов.

Было принято решение воспроизвести план церкви на прежнем месте, используя для этого мощные разного цвета и разной фактуры, выделив на плане разные периоды строительства.

Для восстановления памяти о христианском храме автор выбрал скульптуры Ивана Кикина. Фигуру летящего ангела было решено укрепить на высокой тонкой опоре и установить на месте центрального нефа раннего храма. Две другие скульптуры были установлены на газонах сквера. Скульптуры могут быть выполнены из бронзы (литье) или из меди в технике выколотки. Места установки скульптур на плане сквера являются вершинами треугольника.

Дорожки и скамьи повторяют форму плана церкви. Несколько крупных деревьев сохранены на территории и не мешают движению людей. Озеленение решено плотными стриженными газонами.

Благоустройство сквера у метро «Новокузнецкая»

Проект «Благоустройство сквера у метро “Новокузнецкая”» (рис. 2) выполнен в 2019 году студентом 3 курса факультета архитектуры Андреем Ивановым (скульптура автора) (руководители: проф. Е.Г. Трибельская, доц. Е.Н. Кузнецова).



Рис. 2. «Благоустройство сквера у метро “Новокузнецкая”».

Курсовой проект А. Иванова.

Руководители: проф. Е.Г. Трибельская, доц. Е.Н. Кузнецова. Скульптура автора

Автором были выполнены предпроектные исследования: определены основные направления пешеходных маршрутов, изучена окружающая застройка и её функциональное наполнение.

В процессе изучения выбранного участка и ознакомления с историческими материалами автор выяснил, что в непосредственной близости от существующего сквера на месте вестибюля метро «Новокузнецкая» раньше стояла церковь Параскевы Пятницы, построенная в XVI веке, которая в 1935 году была снесена.

Автором было принято решение в память об утраченной православной церкви поставить в центре проектируемого сквера бронзовый арт-объект, который будет ассоциироваться с колокольной. В дополнение к этому предложено на одном из торцов дома, обращенном к скверу, выполнить по историческим фотографиям графическое изображение церкви Параскевы Пятницы в технике «сграффито».

Рассмотренные проекты благоустройства небольших скверов могли бы сыграть важную роль в развитии исторической ткани Москвы, сохраняя память об утраченных православных храмах, связанных с ними образах и смыслах места.

Общественные пространства в исторической промышленной застройке

Среди исторических зданий и территорий особое место занимает промышленное наследие, реновация которого становится актуальной задачей в развитии современных городов.

Развитие территории хлопкопрядильной фабрики № 1 в г. Балашихе

Проект «Развитие территории хлопкопрядильной фабрики № 1 в г. Балашихе» (рис. 3) выполнен в 2016 году студенткой 4 курса факультета архитектуры Анастасией Серegiной (руководители: проф. Е.Г. Трибельская, доц. В.Н. Биндеман). Скульптура выполнена студенткой 5 курса факультета скульптуры Еленой Камзолкиной.

Хлопкопрядильная фабрика № 1, в прошлом — градообразующее предприятие, с которого началась история города. Бывшая фабрика находится на берегу реки Пехорки, в плотной городской застройке, что определяет активный поток пешеходов в этом месте. В настоящее время производство выведено. На момент проектирования двор фабрики находился в запущенном состоянии, однако помещения сдавались в аренду: в них функционировали кафе, бары, фитнес-клубы и др.

Автором было задумано осуществить благоустройство части внутреннего двора фабрики, превратив его в общественную зону, т.к. в городе недостаточно мест для прогулок, развлечений и отдыха. Основными элементами нового рекреационного пространства являются сцена с амфитеатром и промышленная труба, превращенная в смотровую площадку.



Рис. 3. «Развитие территории хлопкопрядильной фабрики № 1 в г. Балашихе».
Проект А. Серегинной. Руководители: проф. Е.Г. Трибельская, доц. В.Н. Биндеман.
Скульптура Е. Камзолкиной

Тема реновации бывшего индустриального комплекса очень заинтересовала скульптора. Забытые персонажи, некогда работавшие на хлопкопрядильной фабрике рабочие и ткачихи, оживают среди металлических конструкций исторических лестниц, порталов и площадок. Фигура «Девушка с веретеном» — символ трудового энтузиазма, устанавливается на центральной площади.

Промышленная дымовая труба является доминантой на всей территории фабрики. Вокруг нее запроектирована металлическая лестница

с платформами-паузами. На вертикальных элементах каркаса, охватывающих трубу, установлены фигуры ткачих. На исторической лестнице — фигуры бегущих рабочих, символизирующих динамику производства. Предполагается, что скульптура может быть выполнена из патинированной бронзы. Предложено сохранить и реставрировать историческую мозаику советского периода.

Благоустройство территории Трехгорной мануфактуры

Проект «Благоустройство территории Трехгорной мануфактуры» (рис. 4) выполнен в 2021 году студентами 3 курса Вероникой Ионовой и Даниилом Шевцовым (руководители: проф. Е.Г. Трибельская, ст. преп. Д.Д. Попова), скульптура — Н. Самадашвили.

Трехгорная мануфактура — это одно из старейших московских текстильных предприятий, основанное в конце XVIII века. Сегодня в стенах бывшей фабрики располагаются дизайнерские бутики, кафе, офисы и выставочные пространства. Данный комплекс является известным центром притяжения для жителей города и туристов, однако почти вся территория внутреннего двора выполняет функцию платной парковки.

Проект по благоустройству территории предполагает создание комфортной среды для сотрудников действующих организаций и гостей города. Пешеходный мост будет играть роль связующего элемента между разными корпусами зданий, эксплуатируемой крышей веранды и главной площадью. Пешеходный мост и лестницы выполнены в кортене, фигуры ткачих — в бронзе. Площадь включает амфитеатр, предназначенный для отдыха сотрудников, посетителей и проведения зрелищных мероприятий.



Рис. 4. «Благоустройство территории Трехгорной мануфактуры».
Проект В. Ионовой, Д. Шевцова. Руководители: проф. Е.Г. Трибельская,
ст. преп. Д.Д. Попова. Скульптура Н. Самадашвили

Конгресс-центр на базе Большой Ивановской мануфактуры

Проект «Конгресс-центр на базе Большой Ивановской мануфактуры» (рис. 5) выполнен в 2023 г. в рамках дипломного проектирования А.С. Стариковой, А.В. Шорошевой (рук. проф. Е.Г. Трибельская, ст. преп. Д.Д. Попова). Конгресс-центр проектируется на базе исторического промышленного комплекса XIX в., ОКН регионального значения, бывшей фабрики Куваева, расположенной в самом центре Иваново. Комплекс играет доминирующую роль в окружающей исторической застройке и раскрывается на реку Уводь. Основной идеей проекта является обеспечение проницаемости комплекса за счет двух основных транзитов — с ул. Батурина к набережной и ландшафтному парку и с проспекта Ленина через внутренний двор к проектируемому новому концертному залу.

Предлагается освободить территорию комплекса от поздних диссоциирующих пристроек и раскрыть первоначальную эстетику промышленного комплекса. Возрождение бывшей фабрики может стать значимым событием в жизни города, судьба которого тесно связана с текстильным производством. В проекте уделено внимание сохранению памяти места не только в архитектурных решениях, но и в функциональной программе: в здании бывшей электростанции — центральном блоке южного корпуса, предлагается организовать музей для ознакомления посетителей с богатой историей Большой Ивановской мануфактуры, биографиями людей, трудовая жизнь которых была связана с этим местом.



**Рис. 5. «Конгресс-центр на базе Большой Ивановской мануфактуры»:
а — проектируемый новый концертный зал; б — общий вид комплекса
с обозначением мест установки скульптур.**

**Проект А. Стариковой, А. Шорошевой. Руководители: проф. Е.Г. Трибельская,
ст. преп. Д.Д. Попова. Скульптура Н. Самадшвили**

Внутренний двор может становиться местом городских праздников и мероприятий — предлагаются различные сценарии его использования. В ландшафтном парке на берегу р. Уводи устанавливаются скульптурные бронзовые композиции «Ивановские ткачихи» — работы Н. Самадшвили.

дашили, выпускницы факультета скульптуры МГАХИ им. В.И. Сурикова. Таким образом, ныне деградировавшая среда возрождается с опорой на исторические смыслы.

Работа с открытыми пространствами объектов индустриального наследия в процессе реновации ставит перед проектировщиками ряд специфических задач: необходимость сохранения и раскрытия эстетики промышленных объектов, освоения значительных площадей, создания комфортной среды для организации общественной жизни.

Во всех рассмотренных примерах, связанных с проектированием в исторической среде, авторы архитектурными средствами раскрывают основополагающие идеи, смыслы и образы, которые были изначально заложены в объекты и комплексы, но претерпевали эволюцию на протяжении всей истории их функционирования. Погружение современного горожанина в исторический контекст осуществляется путем включения меморативных компонентов (скульптур, арт-объектов, элементов благоустройства) и пространств, позволяющих подчеркнуть связь прошлого и настоящего и возродить *genius loci*.

Литература

1. *Бабуров А.В.* Проблемы сохранения исторической городской среды. — Москва : ЦНТИ по гражд. стр-ву и архитектуре, 1977. — 39 с. — (Обзорная информация. Градостроительство).
2. *Беккер А.Ю., Щенков А.С.* Современная городская среда и архитектурное наследие. — Москва : Стройиздат, 1986. — 200 с.
3. *Вавилонская Т.В.* Стратегия обновления архитектурно-исторической среды : монография. — Самара : Самарский гос. архитектурно-строит. ун-т, 2008. — 369 с.
4. *Гельфонд А.Л.* Концепции формирования комфортной городской среды малых исторических городов // Жилищное строительство. — 2018. — № 12. — С. 31–35.
5. *Гельфонд А.Л.* Концепция формирования потенциальных пространственных каркасов исторических поселений // Academia. Архитектура и строительство. — 2019. — № 1. — С. 26–34. — DOI 10.22337/2077-9038-2019-1-26-34.
6. *Гутнов А.Э., Лежава И.Г.* Будущее города. — Москва : Стройиздат, 1977. — 126 с. — (Творческая трибуна архитектора).
7. *Трибельская Е.Г., Попова Д.Д.* Архитектурное пространство города. Формирование элементов : учебное пособие. — Москва : ООО РПК «Типография МАКЦЕНТР», 2020. — 80 с.
8. *Трибельская Е.Г., Соковнина И.В.* Графоаналитический метод изучения городской среды: учебное пособие. — Москва : ООО РПК «Типография МАКЦЕНТР», 2020. — 86 с.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4222.978-5-317-07275-9/129-134>

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА УРАЛЬСКИХ ГОРОДОВ-ЗАВОДОВ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ РЕСУРС РАЗВИТИЯ ДЛЯ ЖИТЕЛЕЙ И ТЕРРИТОРИЙ

AESTHETIC TRANSFORMATION OF THE SPACE OF URAL CITIES-FACTORIES: A SOCIO-CULTURAL DEVELOPMENT RESOURCE FOR RESIDENTS AND TERRITORIES

*Лисовец И.М.**Lisovets I.M.*

Аннотация

XXI век — время активной урбанизации: развития и укрупнения городов, меняющих жизнь их жителей. В значительной степени социокультурные преобразования современного города связаны с практиками урбанистического искусства и дизайна городской среды. Эстетическая выразительность современного города определяет его атмосферу и самочувствие живущих в нем людей, их направленность на развитие и творчество жизни в своем городе. «Пространственный поворот» в современной эстетической практике определил выделение в прикладной эстетике проблемного поля урбанистики, необходимость анализа особенностей и социокультурного значения актуальных преобразований городов. Вопросы будущего городов и перспектив жизни людей в них стоят особенно остро в исторических промышленных городах-заводах Среднего Урала, производственная специализация которых изменилась или утрачена. Территории железнорудных заводов, вокруг которых возникали эти города в XVIII веке, в настоящее время заброшены, а развалины заводских корпусов напоминают о производственной мощи и конструктивной образности промышленной архитектуры прошлого. В статье на примере Свердловской области рассматривается опыт эстетического преобразования пространства этих городов-заводов на основе внедрения арт-кластеров и практик дизайна среды. Благодаря арт-фестивалям, развернутым на благоустроенных инициативными командами бывших промышленных территориях, а также дизайн-преобразованиям пространства индустриальных уральских городов происходит их социокультурное обновление, определяющее самочувствие, судьбы и перспективы жизни горожан.

Ключевые слова

урбанистическая эстетика, символический капитал города, дизайн как эстетическая трансформация пространства, дизайн код территории, эстетический код Среднего Урала.

Abstract

The 21st century is a time of active urbanization: the development and enlargement of cities that change the lives of their inhabitants. To a large extent, the socio-cultural transformations of the modern city are associated with the practices of urban art and urban design. The aesthetic expressiveness of a modern city determines its atmosphere and the well-being of the people living in it, their focus on the development and creativity of life in their city. The “spatial turn” in modern aesthetic practice determined the allocation in the applied aesthetics of the problem field of urban studies, the need to analyze the features and socio-cultural significance of the current transformations of cities. The questions of the future of cities and the prospects for the life of

people in them are especially acute in the historical industrial cities-factories of the Middle Urals, whose production specialization has changed or lost. The territories of ironworks around which these cities arose in the 18th century are currently abandoned, and the ruins of factory buildings remind of the production power and constructive imagery of the industrial architecture of the past. The article on the example of the Sverdlovsk region examines the experience of aesthetic transformation of the space of these plant cities based on the introduction of art clusters and environmental design practices. Thanks to art festivals launched on the former industrial territories landscaped by initiative teams, as well as design transformations of the space of industrial Ural cities, they are sociocultural renewal, which determines the well-being, fate and life prospects of citizens.

Key words

urban aesthetics, symbolic capital of the city, design as an aesthetic transformation of space, design code of the territory, aesthetic code of the Middle Urals.

Дегуманизация культуры рубежа XIX–XX вв., обусловленная доминантой техники во всех сферах человеческой жизнедеятельности, была продолжена в современном информационном обществе актуальным технологическим обновлением. Цифровая социокультура, определила изменение всех сфер общества на рубеже XX–XXI вв., а затем и в первые десятилетия третьего тысячелетия, Новая технологическая трансформация жизни человека затронула и изменила в том числе предметно-пространственную среду городов.

Искусство авангарда и дизайн в начале прошлого века, определяя ценности и смыслы изменяющегося общества, представили свою трактовку техники и ее роли в духовном и предметном мире культуры. Новейшее преобразование культуры в конце прошлого и начале нынешнего века, включая, в том числе, городскую повседневность, сориентировано на актуальную трансформацию, призванную вернуть городу его гуманитарную значимость и эстетическую выразительность. Прямое использование технических возможностей информационного общества изменило медиа среду крупных мегаполисов: различные формы видео-арта, медиакоммуникаций сформировали новое информационное пространство города. Трансформации предметного мира современного города обеспечили архитектура и дизайн.

Исторически облик городов определялся природой места, где они возникали, и искусством архитектуры. Соединяя пользу, прочность и красоту по определению Витрувия, архитектура в композиционном и образном решении городского пространства воспроизводила своеобразие города и исторические приоритеты культуры. Архитектура формировала и представляла лицо города и, прежде всего, его деловую специализацию.

В облик городов в прошлом и нынешнем веке, наряду с архитектурой, начинает активно вмешиваться урбанистическое искусство, урбанистические арт-практики, акцентирующие выразительное своеобразие городского пространства (Д. Байдина, И. Лисовец, 2015, с. 42–48).

С развитием городов в новейшей культуре в их благоустройство активно включается средовой дизайн, преобразующий ближайший к человеку мир повседневности. Именно дизайн, находясь в тесном контакте с рукой и телом человека, формирует коммуникативную практику конструирования ситуации впечатления и психоэмоциональную составляющую современной городской среды (Г.Н. Лола, 2011).

Исторически основанием формирования города являлась его производственная специализация. В настоящее время, в условиях развивающегося постиндустриального общества и радикального внедрения новейших технологий во все подсистемы культуры, основой для развития городов становится, по выражению признанного авторитета в проектировании общественных пространств городов Яна Гейла, «человеческий масштаб». По мнению Гейла «...условия жизни в городе и уважение к человеку в городском пространстве должны играть ключевую роль при планировании городов и застраивании территорий, ...город — это не дома, а пространство между ними» (Ян Гейл, 2012, с. 3, 4).

Ориентация на жителей городов, удобство их жизни, включая все характеристики городского пространства, является условием развития современных городов. Особенно остро эти вопросы стоят для малых моногородов, утративших свою историческую промышленную специализацию, в следствие чего их перспективы неопределенны. Такие города покидают жители, особенно молодые, не находя возможностей для перспективной комфортной жизни. Если сохранившееся действующее производство в таких городах сосредоточено лишь на собственных проблемах, вне заботы о городском пространстве жизни жителей, бесперспективность такого города, особенно для молодежи, очевидна.

Как показывает опыт развития современной социокультуры решающая роль в реализации проектов обновления городов принадлежит бизнесу, заинтересованному и в этих территориях и самочувствии людей, работающих в системе производства этих городов.

23 мая на проходившей выставке-форуме АРХ Москва 2024, посвященной развитию современных городов, состоялась дискуссия на тему «Когда работа — это город. Как крупный бизнес развивает малые города присутствия» Среди поставленных вопросов были следующие.

Как превратить малый город в пространство для жизни, а не только место для работы?

Каким образом у людей формируются представления о шансах на будущее и можно ли его программировать за счет городской среды?

Какие программы территориального развития могут способствовать повышению удовлетворенности жизнью и снизить миграционные настроения?

Местные сообщества как «третья сила». Как подключить людей к развитию городов и проектированию будущего?

Направленность на формирование эстетической выразительности городской среды, определяющей психоэмоциональное состояние жителей, в последние годы ярко проявлена в современном девелопменте. На первый план выходят качественные приоритеты в этом отношении: разнообразие визуальных впечатлений, новый взгляд на утилитарные характеристики пространства, взаимосвязь идей и смыслов через архитектурное и дизайнерское преобразование среды.

Как показывает опыт эстетических урбанистических преобразований уральских городов-заводов обновленное городское пространство способствует превращению этих городов в место для насыщенной событиями радостной жизни и продуктивной деятельности.

Урал — край с давней промышленной историей и старыми традициями технических инноваций, край людей упорного труда и предприимчивости. Для Урала с XVIII века градообразующим являлось металлургическое производство, железоделательные заводы определяли развитие городов в местах, где такое производство могло развиваться, а поселение формировалось из «рабочих людей» и располагалось в непосредственной близости от завода.

Эстетическое преобразование исторических значимых промышленных территорий больших и в особенности малых городов-заводов Среднего Урала оказалось значимым для определения возможностей развития этих городов и их жителей в настоящее время.

Интересен в этом отношении опыт преобразования Сысерти, где продолжающийся 5 лет фестиваль, культурный кластер «Лето на заводе» инициировал ревитализацию заброшенного пространства исторического железоделательного завода и прилегающей территории. Благодаря актуальным арт-практикам, определившим события фестиваля, произошло эстетическое обновление города, его статуса как привлекательного туристического пространства и места знаменитого производства на Сысертском фарфоровом заводе (И.М. Лисовец, 2023, с. 338–343).

Одним из примеров актуального дизайн-преобразования городской среды является проект компании ПАО «Ростелеком», реализованный в 2022 г. к 300-летию исторического города-завода Нижнего Тагила. Компания инициировала разработку Уральского паттерна, который разместила на своих телекоммуникационных шкафах в качестве подарка городу к празднику, но значение и смысл этой акции выходят за рамки события. Для бизнеса эта деятельность была необходима для создания положительного образа компании, реклама, формирующая отношение властей и жителей города к бренду. Для Среднего Урала проект представил эстетическую визуализацию исторической роли и символической ценности региона.

Нижний Тагил является известным промышленным центром Урала, в котором работают крупнейшие предприятия металлургии, машиностро-

ения, химической отрасли Российской Федерации (АО «ЕВРАЗ Нижнетагильский металлургический комбинат», АО «Научно-производственная корпорация «Уралвагонзавод» и пр.). Компания «Ростелеком» оформила десять собственных распределительных шкафов в Нижнем Тагиле специально разработанным визуалом. Необычный узор — «Уральский паттерн» — создали уличные художники на основе форм заводских изделий и традиционного для Урала орнамента (Художники Урала создали новую символику Свердловской области [Электронный ресурс]).

Визуальные образы территории как устойчивые «знаки» оказались ее символами и идентификатором. Художники использовали следующие знаковые образы Урала: географические особенности — Урал — граница двух частей света Европы и Азии; Урал — это каменный пояс, Уральские горы, символом которых является камень-минерал малахит. Целью и конечным результатом работы по созданию и формированию нового визуального языка промышленного Урала стали поиски форм, относящихся к различным типам производств уральской промышленности, которые были организованы в соответствии с традиционными принципами домовой росписи и вышивки на полотенцах, скатертях, ремнях: симметричность, повторение символов, а также перпендикулярная ориентация узорных композиций друг относительно друга. Отсюда и появилось название проекта «Уральский паттерн». Паттерн (англ. pattern «узор, образец, шаблон; форма, модель; схема, диаграмма») — схема-образ, действующая как посредствующее представление, чувственно воспринимаемый образ, благодаря которому при восприятии выявляются особенности моделируемой сферы. Паттерн в этом плане работает как повторяющийся шаблон или образец. Элементы паттерна повторяются предсказуемо, поэтому из графических паттернов складываются эстетически значимые узоры, определившие уникальность проекта «Уральский паттерн». Если сфотографировать все телеком-шкафы «Ростелекома» и выстроить их в определенном порядке, можно получить одно общее неповторимое полотно. Как сообщили в ПАО «Ростелеком», в Нижнем Тагиле в общей сложности насчитывается около 60 телекоммуникационных шкафов, которые изменили выразительность и атмосферу городских улиц. В планах компании — расширять географию расписанных шкафов, не ограничиваясь лишь центром города.

Преобразование городской среды в данном случае представило современный город как эстетически выразительное пространство. Благодаря проекту «Уральский паттерн» была создана новая символика — визуализация ключевого условия жизни уральцев — промышленности. Проекту удалось отразить историческую особенность уральских городов-заводов через включение образов уральского паттерна в городскую повседневность, а привычное пространство, благодаря новому декору,

рассталось с монотонностью. За счет создания привлекательного уникального образа компания продвинула не только себя, но и регион.

Еще один пример успешного эстетического преобразования городской среды представил фестиваль «Urban Green», продолжающийся до конца лета в Екатеринбурге. Уральские города-заводы, к которым относится и столичный центр Урала — Екатеринбург, расположены на берегах рек и водоемов, которые необходимы в циклах металлургического производства. Очевидно, что ликвидация железоделательных заводов привела к запустению берегов этих рек, и преобразование таких территорий, находящихся практически в центре современного города средствами ландшафтного дизайна, оказалось крайне необходимо. Кроме проектов дизайнеров Екатеринбурга, фестиваль представил проекты ландшафтных дизайнеров из других городов и регионов. Территория, где размещены эти проекты сразу превратилась в яркую прогулочную зону на берегах Исети в центральной части Екатеринбурга. В артефактах, созданных ландшафтными дизайнерами для этого фестиваля выразительно поддержаны образы уральских гор, камнерезного искусства и развитой металлургии Урала.

Опора на историческую символику уральского региона в дизайн-проектах городской среды определяет формирование актуальной визуальной культуры региона, эстетического кода Среднего Урала.

Эстетический код территории как устойчивый визуальный образ, представляющий значимые смыслы территории, определяемые ее природным и социокультурным своеобразием, становится важнейшим визуальным маркером региона. Эстетическая выразительность кода формирует положительную, а потому конструктивную непосредственно-чувственную реакцию на уникальность территории и ее современный потенциал.

Литература

1. Байдина Д.Е., Лисовец И.М. 2015. Город-завод как сценическое пространство современной культуры: перформанс-трансформации // Город как сцена. История. Повседневность. Будущее. «Город как сцена» — научный альманах, посвященный междисциплинарным и трансдисциплинарным проблемам города Самара, С. 42–48.
2. Гейл, Ян. Города для людей. 2012. Изд. на русском языке — Концерн «КРОСТ», пер. с англ., М.: Альпина Паблишер, 276 с.
3. Лисовец И.М. 2023. Социокультурные проекты региональной модернизации: фестиваль «Лето на заводе» в Сысерти // Региональные культурные стратегии в современном мире. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции 11–12 мая 2023 г. Пермь: Пермский гос. Ин-т культуры, 600 с., с. 338–343.
4. Лола Г.Н. 2011. Дизайн-код. Культура креатива.)Изд-во «Элмор», 264 с.
5. Художники Урала создали новую символику Свердловской области [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://urgi.urfu.ru/ru/novosti/43200/> (дата обращения: 08.08.24).

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4223.978-5-317-07275-9/135-141>РУССКИЙ СТИЛЬ И ЕГО РОЛЬ В РАСКРЫТИИ СРЕДОВОГО
ПОТЕНЦИАЛА НОВОЙ ПЛОЩАДИ (г. МОСКВА)THE RUSSIAN REVIVAL STYLE AND ITS ROLE IN REVEALING
OF THE ENVIRONMENTAL CAPACITY OF MOSCOW'S NOVAYA SQUARE*Лунгина Д.А.
Lougina D.A.***Аннотация**

Доклад является частью исследования, посвященного средовому потенциалу несохранившихся фрагментов памятника средневековой московской фортификации — Китайгородской стены. Строительное и архитектурно-художественное переоформление участков крепости, приведшее к формированию Новой площади, — процесс, незавершенный по сей день, что объясняется как естественными, так и социально-политическими причинами. Для специалистов по городской среде сюжеты, связанные с реконструкциями стены и сносом 1930–1940-х гг., интересны не только своими архитектурными и градостроительными коллизиями. Здание аккомпанирующего стене Музея прикладных знаний, возведенное в 1874–1906 гг., стало участником диалога города-крепости и модернизирующегося города и ныне (наряду со зданием Исторического музея) претендует на роль звена, держащего на себе почти не сохранившееся сооружение. Объединяя существующие пешие маршруты от Кремля до Зарядья, Новая площадь сегодня выступает как композиционный узел бывшей крепости, по-прежнему служащей основой градостроительной системы московского центра. В докладе рассматриваются зрительные и коммуникационные аспекты эклектики, прослеживается историческая преемственность московского зодчества XVII–XIX вв., обсуждаются заложенные в русском стиле возможности для формирования комфортной городской среды.

Ключевые слова

средовой подход в экскурсионной работе, Китайгородская стена, русский и неорусский стиль, Политехнический музей.

Abstract

In my paper I will discuss the environmental capacity of no longer existing fragments of the Kitai-Gorod town wall in Moscow. Begun in the 18th century, reconstruction, architectural and artistic redesign of the fortress sections, which led to the formation of Novaya Square, is a process that is incomplete to this day. This is a result of both natural and socio-political reasons. For specialists in the urban environment, subjects related to the pre-revolutionary reconstruction of the town wall and its destruction of the 1930s–1940s are interesting not only for their architectural and urban planning collisions. The building of the Museum of Applied Knowledge (1874–1906) that accompanies the wall, became a participant in the dialogue between the fortified city and the modernizing city and now, along with the building of the Historical Museum, claims to be the link supporting the almost non-preserved structure. Combining existing walking routes from the Kremlin to Zaryadye, the Polytechnic Museum area acts as a compositional node of the former fortress, which still serves as the basis for the urban planning system of the Moscow center. My paper examines the visual and

communication aspects of eclecticism, traces the historical continuity of Moscow architecture of the 17th–19th centuries, and discusses the possibilities inherent in the Russian Revival style for the formation of a comfortable urban environment.

Key words

environmental approach in architectural tour, Kitai-Gorod town wall, the Russian Revival (Pseudo-Russian and Neo-Russian) styles, Polytechnic Museum.

«Прочность, польза, красота». Наш «рассказчик» — Китайгородская стена вряд ли соответствует канону этой классической триады Витрувия, ибо лишен espectacularности классического зодчества. Оставшиеся фрагменты стены невозможно охватить взглядом, чтобы судить о величественности, присущей, например, римским постройкам; нам не удастся подметить следов сомасштабности человеку, чтобы засвидетельствовать их «нарядность» или, скажем, «скромную простоту». По большому счету, нашего рассказчика не существует и, строго говоря, никогда не существовало как цельного и законченного произведения, поскольку его безостановочно перестраивали, приспособлявая ко все новым и новым задачам городского развития. Китайгородская стена — один из самых сложных случаев в практике экскурсовода, поскольку она сочетает черты достопримечательности и средового объекта. Ее пространственная энергия по-настоящему пробуждается не тогда, когда мы знакомим публику с законсервированными или восстановленными фрагментами, ища ответа, что связывает нас с предметом нашего внимания, а тогда, когда вместе задумываемся о первичности этой связи. Точней — о городе как единстве жилой среды, развивающейся во времени и при нашем общем участии.

Если Исторический музей вставал на место крепости, замещая ее разными и научными представлениями о русской старине, то Музей прикладных знаний, задуманный как памятник прогрессу, из-за трудностей с финансированием не имел законченной градостроительной концепции. Чаемое горожанами воцарение порядка, который ассоциируется если не с вечностью или хотя бы долголетием, нейтрализующим скоротечность времени, то, по крайней мере, с некоей статичностью, ожидаемой от архитектуры, — и теперь редкость для этих мест. Своим расположением Политех постоянно демонстрирует подверженность изменениям, вовлекающим людей в действие даже помимо их воли. Новая площадь — это по-прежнему одна из самых неудобных и визуально неуютных территорий, доставшихся в наследство от обновлений 1930-х гг. и позднейших расширений проезжей части. Участникам экскурсий, посвященных Китайгородской стене, и сегодня приходится рассматривать западный фасад Политеха поверх потока машин, поскольку светофоры боковых трасс отрегулированы для интенсификации трафика, а не для удобства пешеходов.

Разумеется, у музея предполагался адресат, коль скоро Всероссийская Политехническая выставка, передавшая ему часть экспонатов, служила «народнообразовательным целям», а местность внутри и снаружи стены вдоль Китайского проезда была средоточием активности крестьянского и торгового люда с конца XVIII века. Местность эту народ считал своей, стихийно застраивал и распоряжался, в том числе топонимически, тоже по своему разумению. Неупорядоченные торговые ряды, перенесенные сюда подальше от Кремля и Красной площади за Ильинку, т.е. на задворки Китая, дали территории название — Новая площадь. После пожара 1812 г. самая оживленная торговля переехала ближе к Лубянке, обозначив толчею между ул. Никольская и нынешним М. Черкасским переулкум, перетекавшую через стенные проломы на внешнюю сторону Китая, как очередное «новое» место, а то, что за оставалось за Ильинкой на прежнем месте, переименовав в «старое». Заметим: автор книги «Москва и москвичи» Владимир Гиляровский именует приснопамятную толкучку, исстари — на чем знатоки делали особый акцент — известную своими передрягами, «Старой площадью». Но это не должно сбивать с толку. В 1890 г. власти вернули «старому» официальное название, а «новое» пустили по пути цивилизации, вытесняя, а точнее, выдавливая с Толкучего рынка на Хитровку беспризорников, беспаспортных крестьян, нищих и прочих людей «разной масти», перебравшихся в пореформенную Москву в поисках лучшей жизни, но не нашедших постоянного пристанища. К концу XIX века завсегдатаев Толкучего рынка, который еще недавно представлял перед строителями музея «в полном блеске своего безобразия» (Гиляровский), окончательно взяли на карандаш, переселив в благоустроенные номера Дома Императорского Человеколюбивого общества. (Дом не сохранился. С 1966 г. на его месте перед северным музейным фасадом — сквер, образовавшийся при расширении проезжей части от Театрального проезда к Старой площади. Сегодня его часть оформлена в виде амфитеатра.) Кое-какой люд даже удалось перенаправить на путь просвещения, заманив на лекции знаменитых ученых в недостроенный, но уже работающий музей.

Здание Политехнического музея было (а, по сути, и остается) долго-строем: приступить к строительству планировалось с 1874 г., однако старейшее — западное крыло, обращенное фасадом к Китайгородской стене, было торжественно открыто лишь в 1877 г. В число авторов конкурсного проекта вошли Н.В. Никитин¹, Д.Н. Чичагов, П.С. Кампиони и др.;

¹ «Проект Н.В. Никитина интересен тем, что в нем, по существу, впервые в архитектуре XIX века была предложена идея организовать комплекс зданий не на основе регулярных систем планировки, восходящих к классическому прошлому, а в виде свободно развивающейся в пространстве композиции,

утвержденным проектом руководили И.А. Монигетти (общий план, декор фасада), Н.А. Шохин (реализация), А.С. Каминский (входная группа, парадная лестница). Южное крыло достраивалось Шохиним с 1887 г. при участии Ивана Машкова, С.Н. Тихомирова, Ф.О. Шехтеля, и оно, как мы увидим, предвосхищает неорусский стиль: укрупненные, по отношению к размеру окон, оконные проемы создают другой ритм фасада. Северное крыло, приставленное к средней части со стороны Лубянки и явившееся из эпохи модерна, строилось с 1903 г. (архитекторы В.И. Ерамишанцев, В.В. Воейков, Иван Машков, З.И. Иванов, Н.А. Алексеев). Инженерную часть, как и в случае Исторического музея, принял на себя Анатолий Александрович Семенов. Поскольку это здание, кроме экспозиционных залов, должно было вместить в себя учебные аудитории и промышленно-технические помещения (лаборатории, теплицы, метеорологическую станцию), строительство растянулось до 1906 г.

Композиционные и инженерные решения здания ныне взяты под государственную охрану — к ним принадлежат металлические конструкции амфитеатра, световой потолок-фонарь А.А. Семенова, который мог затемняться, световые люки, заполненные стеклянными призмами, чей преломляющий свет освещал подвальные помещения (автор проекта — инженер Георгий Макаев). Поясним, что ныне идущая реставрация (в 2024 г. музей по-прежнему закрыт на ремонт) заявлена как активизация начал, заложенных в его концепции Н.В. Никитиным. Из требований конкурса 2011 г. главное состояло в том, чтобы интегрировать здание в городскую среду, при этом увеличив на треть полезную площадь. Из этого сегодня реализовано практически все. По словам Никиты Игоревича Явейна и его коллег по «Студии 44», «самое радикальное изменение в структуре Политеха <...> заключается в том, чтобы связать пространства цокольного этажа музея (на отметке –4.200) с выходами из двух ближайших станций метро — «Лубянки» и «Китай-города». Многим критикам эта идея дала повод сравнить учреждение культуры с пересадочным узлом, но, строго говоря, подобная метафора не совсем справедлива: музей будет связан не с метро как таковым, а лишь с теми его выходами, которые ведут к Политехническому (самыми малолюдными из всех, кстати). Сквозной проход по цокольному этажу здания авторы проекта предлагают организовать по линии примыков, расположенных по периметру внутренних дворов здания. А в части тротуара, примыкающей к проезжей ча-

единство которой достигалось за счет преобладания живописного начала как в организации генерального плана, так и в трактовке объемов отдельных сооружений. Проект говорит о том, что создавший его архитектор, видимо, интуитивно понял, какие градостроительные возможности заложены в приемах «национального стиля». Но на практике такие возможности, причем гораздо полнее, были реализованы значительно позже» [1, с. 271].

сти Новой площади, прямиком предлагается накрыть прозрачными колпаками — благодаря этому у музея появятся новые, уличные, витрины для демонстрации отдельных достижений науки и техники, которые, в свою очередь, станут рекламой основной экспозиции» [2].

Хотя проект Н.И. Явейна не получил первую премию (реконструкция и реставрация музея ведется специалистами АО «Политехстрой», взявшими за основу концепцию победителя конкурса — японской компании Junia Ishigami+Associates co.ltd²), развитие территории продолжается в сходном направлении. Зона вокруг музея должна не только объединить существующие пешие маршруты вдоль Китайгородской стены от Кремля до Зарядья, но и примирить их с неустрашимым автомобильным трафиком, уравновесить динамичные участки здания — прежде всего, западный фасад вдоль широкой авеню, в силу традиции именуемой Новой площадью, и зрелищно-статичные площадки, как например, амфитеатр перед «сценой» северного фасада.

Экскурсия вдоль снесенных участков стены ныне сосредоточена вокруг сооружений, которые, как и сам Политех, когда-то играли роль интерпретаторов древнего исходника — Китайгородской стены. События почти столетней давности — научная реставрация и почти молниеносный снос вместе с прилегающими строениями по-прежнему задают прочтение обширной территории между Лубянской площадью и площадью Варварских ворот. Размытые визуальные поля этой зоны, размеры, хаотичная разграфленность Ильинского сквера — обстоятельства, требующие всматривания. Судя по старым фото, архитектура сквера оправдывалась вертикалью Ильинских ворот и фронтами примыкающих к ним прясел; теперь взгляд, не встречающий препятствий, не получает объяснений и для сагиттальных осей — того, что задает наше движение вперед. Однако не будем ограничиваться интернет-ресурсами, пополняющими рубрики «Было — стало». Стене нужно дать проявиться вживую, пусть даже как «негативному изображению»³, и изложить этот опыт вербально.

² Отчет о заключительных этапах реконструкции (2024) см.: URL: <https://polytechstroy.ru/polytech>

³ Сошлемся на замечание председателя секции археологии Научно-методического совета при министре культуры РФ Леонида Андреевича Беляева: «Город очень изменился, но в нем, так сказать, негативом отразилась вся жизнь стены. Ее линия отлично чувствуется в плане всего Китай-города. Стену мы чувствуем постоянно и в расположении зданий, и в конфигурации уличной, дорожно-транспортной сети, и в отдельных реконструктивных маркерах вроде Третьяковского проезда. Но, с моей точки зрения, все попытки воссоздания Китайгородских стен и башен являются имитацией утраченного подлинника, что не очень целесообразно по многим причинам. Исторический процесс отразился на этом сооружении вполне определенным образом — и пытаться повернуть его вспять не особенно плодотворная идея». Интервью цит. по: [3].

Окружающие панорамы мы предлагаем читать не только как результат уничтожения исторической разметки столичного пространства (снос крепостных стен и многочисленные перекройки прилегающих артерий были лишь частью этого искоренения), но и как актуальный незаконченный процесс, в который вовлечены смотрящие. Обратим внимание, что способность эклектики держать на себе городское целое имела и оборотную сторону — переподчинение сооружений текущим урбанистическим требованиям, замена прежних узловых точек новыми, разрушающими прежнюю инфраструктуру.

Что касается торгово-промышленных и жилых зданий внутри Китай-города, их планировка и реконструкции стены мыслились как аккомпанирующие друг другу процессы. Участники оборвавшегося диалога, инициированного русским стилем, — комплекс зданий Московского купеческого общества (архитектор Б.В. Фрейденберг, 1882–1883) и доходный дом купцов Козновых (архитекторы О.Г. Пиотрович, Г.П. Пономарев, 1875; 1899–1900). Ныне они составляют сегмент панорамы Новой площади, открывшейся в результате сноса Безымянной угловой башни, Никольских (Владимирских, Сретенских) ворот, Проломных (Новых Никольских) ворот, Богословской башни.

Стена остается сильным архитектурным фактом несмотря на то, что практически разрушена как сооружение. Своим существованием она обязана статусу «объекта культурного наследия федерального значения», то есть горожанам, защищающим ее от последствий нанесенных Москве травм. Другая форма ее жизни, жизнь воображаемая, проявляется благодаря нашему зрению. Союзная не только «видам», но и смотрящим, эта инстанция по-прежнему делает свою работу — организует пространство, даже когда материал сооружения искажен или утрачен.

Преходящий характер Китайгородской стены был предопределен русским стилем, послужившим продолжением крепости и обогатившим ее градостроительными новшествами и новыми эстетическими нюансами. Политехнический музей — одно из самых представительных произведений русского и неорусского стиля, чьи боковые фасады, не увязанные в единое целое, возводились в перспективе движения вдоль разрастающегося здания, образовывал вкупе с бывшей крепостью канал улиц-площадей, замкнутый с обеих сторон. Толпа людей, занятых своим делом, не просто перемещалась по этому каналу — им обеспечивалась уместность самого факта их нахождения здесь.

«Берега» этого канала размывались множеством факторов — начиная с физического износа стен и заканчивая динамичностью пространства, превращавшего толпу в заложников непрерывных коммуникационных процессов большого города. Но нынешняя «безбрежность» сохранила главное, что делает территорию обжитым местом, — точку наблюдения, инстинкт освоения, человеческую практичность и обще-

ственный запрос. Неуютность местности — свидетельство, что стена продолжает излучать энергию и требует нашего возвращения.

Литература

1. *Лисовский В.Г.* Архитектура России XVIII — начала XX века. Поиски национального стиля. М.: Белый город, 2009. 567 с.
2. *Мартовицкая А.* Механизм инновации. Комментарий к архитектурной концепции реконструкции здания Политехнического музея в Москве. [Электронный ресурс]. URL: <https://archi.ru/russia/37470/mechanizm-innovacii>
3. *Франс И.* Острые углы утраченного: Трудная судьба китайгородской стены // Интернет-портал «Твоя Москва. Путешествие по столице». [Электронный ресурс]. URL: <https://posmos.ru/kultura/kitajgorodskaya-stena.html>

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4224.978-5-317-07275-9/142-147>

ДИЗАЙН ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ¹

DESIGN OF PUBLIC SPACES IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT

Васильева М.А.

Vasilyeva M.A.

Аннотация

Статья рассматривает основные позиции, важные для современного понятия «дизайн среды»: инструментальное отношение к пространству и заведомая вариативность форм, проективность среды, а также наличие социальных групп, которым доступно это проектирование. Автор аргументирует, почему в полной мере понятие «дизайна среды» может быть использовано только в применении к актуальным примерам оформления пространства. При этом автор предлагает рассмотреть эпоху Просвещения (XVIII в. и первую половину XIX в.) как начало большой работы по созданию эффективных приемов и техник для создания пространств, в которых социальные и политические цели реализовывались за счет эстетических приемов.

Ключевые слова

эпоха Просвещения, русское просвещение, дизайн среды, общественные пространства эпохи Просвещения, античные образы в эпоху Просвещения.

Abstract

The article examines the main positions that are important for the modern concept of “environmental design”: an instrumental attitude to space and the deliberate variability of forms, the projectivity of the environment, as well as the presence of social groups to which this design is available. The author argues why the concept of “environmental design” can only be fully used when applied to current examples of space design. At the same time, the author proposes to consider the Age of Enlightenment (18th century and the first half of the 19th century) as the beginning of a great deal of work on creating effective methods and techniques for creating spaces in which social and political goals were realized through aesthetic techniques.

Key words

Age of Enlightenment, Russian Enlightenment, environmental design, public spaces of the Age of Enlightenment, ancient images in the Age of Enlightenment.

В широкой хронологической перспективе понятие «дизайн» представляется довольно новым и подсвечивает ту новизну в отношениях человека с материальным миром, которая возникла при промышленном серийном производстве нужных нам предметов. Дизайн, с одной стороны, стал важной характеристикой товаров в свете конкуренции производителей, с другой — позволил осмыслить эстетическую составляющую

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00687 «Образы античных мыслителей в России в контексте европейского Просвещения: рецепция образов, их представление и воспитательное значение в Горном музее и других российских музеях», <https://rscf.ru/project/23-28-00687/>

повседневности человека. Если смотреть глубже, то дизайн является понятием, позволяющим осознать и влиять на форму вещи. Татьяна Быстрова называет «генеральной» функцией дизайна «гармонизацию предметного мира и жизни человека в условиях промышленного производства... путем осуществления разного рода посредничества»². Появление дизайна как феномена требовало развития доступности форм материального мира, доступности технологий их изменения, а также философского, в частности эстетического, основания для подобной работы.

Понятие «дизайна среды» является еще более новым и довольно многозначным, поскольку термин «среда» можно трактовать по-разному. Так же, как есть устойчивые дискурсные различия «пространства» и «места» в философии, архитектуре, географии, антропологии³, так и для понятия «среда» формируется свой семантический круг. Среди ряда культурных факторов, которые делают понятие среды крайне актуальным, следует выделить социальные изменения, связанные с переходом к информационной культуре. Сетевое устройство общества, появление небольших групп, которые теперь считаются новым социальным субъектом, меняет техники работы с пространством и даже само понимание пространства⁴. Дизайн среды предполагает своеобразие практик конкретной целевой группы, которая рассматривается уже как единое целое, а не совокупность отдельных индивидов. Именно поэтому дизайн квартиры как места жизни одного человека или семьи серьезно отличается от дизайна общественного пространства, парка, пешеходной зоны и т.д. Так дизайн среды объединяет в себе несколько важных позиций, ставших характерными для современной культуры. Первая позиция — это инструментальное отношение к пространству при осознании его реальной власти в вопросах социального взаимодействия и коммуникации. Вторая — насмотренность, изученность множества примеров организации и оформления пространства в разных культурах и исторических контекстах. Это позволяет оценить эффект отдельных приемов и элементов дизайна, позволяет спрогнозировать результат влияния среды на человека на этапе ее проектирования и добиться конкретных целей: создание среды как функциональной, коммуникационной, создающей определенное впечатление или атмосферу. Третья — наличие социального субъекта, которому подвластна среда.

² Быстрова Т. Вещь, форма, стиль: Введение в философию дизайна. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. С. 58.

³ Лоу С. Пространственное воплощение культуры: Этнография пространства и места. — М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 33.

⁴ Например, об этом пишут такие классики как М. Кастельс и Г. Рейнгольд: Кастельс М. Информационная эпоха — М.: ГУ ВШЭ, 2000. — 606 с.; Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция — М.: ФАИР- ПРЕСС, 2006. — 416 с.

Признавая новизну понятия дизайна среды, нельзя отрицать своеобразие архитектурных паттернов, которые вырабатывала каждая культура и культурная эпоха. В связи с этим возникает вопрос об уместности использования современных понятий по отношению архитектуре и градостроительству прошлого. Справедливо ли называть Агору в Афинах, или Запретный город в Пекине примеров дизайна среды? Скорее нет, поскольку несмотря на специфичность техник организации пространства, неразрывно связанных с особенностями социальной жизни, набором ценностей и картиной мира конкретного общества, в них нет того, что важно для категории дизайна: возможности отделения формы от содержания, ее потенциальная и реальная вариативность. Кроме того, дизайн проективен, т.е. форма понимается как создающая (коммуникацию, впечатление), и здесь можно провести четкую линию: пространство Афинской Агоры было таким, *потому что* такими были порядки демократического полиса; современные же общественные пространства исходят не только из имеющихся социальных отношений и традиций, но и создают их, по крайней мере претендуют на это. Конечно, это большой теоретический вопрос, в какой степени среда может повлиять на качество жизни отдельного человека или целое сообщество. Можно вспомнить концепции Ле Корбюзье и Фрэнка Ллойда Райта, в которых среда могла создать новый социальный порядок, подход Алехандро Аравена, в котором жители становятся соавторами архитектурных проектов, а также взгляд Альдо Росси, для которого «здания трактуются как shells, пустотелые формы»⁵. Всё это важные сюжеты для развивающегося дискурса: даже если степень влияния среды на жизнь человека остается дискуссионной, осознание важности ее оформления и проектирование уже несомненна. Другой значимый сюжет состоит в исследовании возможных целей влияния среды на человека. Кто должен ставить эти цели? Как оценить эффект «целевого воздействия»? Можно ли отнести эстетическое переживание к таким целям?

В свете сказанного крайне интересно рассмотреть примеры оформления различных пространств, взятые из Нового времени и конкретно из эпохи Просвещения (XVIII в. и первая половина XIX в.). Есть причины, которые дают основания утверждать, что проектирование среды в этот период разительно отличается от практик более раннего времени. Достаточно документальных свидетельств, которые показывают степень осознанности в выборе приемов и инструментов организации пространства тогда: реализованные и нереализованные городские планы, переписка путешествующих дворян с описаниями различных мест, перепис-

⁵ Григорян Ю. От демиурга к партнеру. Как архитекторы увидели горожан // Горожанин: что мы знаем о жителе большого города? М.: Strelka Press, 2017. С. 74.

ка архитекторов, монархов и философов⁶. В России осуществляются (пусть не в полной мере, со сложностями) масштабные проекты создания новой социальной среды, размером с город. Петербург был не просто новой столицей, но новым типом города для России, в котором применялись наиболее прогрессивные приемы организации социального пространства: площади и перспективы, наличие плана и идеи типовой застройки, набережные, аллегорический язык архитектуры и пластических образов, городские сады и парки. Эти практики организации пространства можно назвать примером дизайна среды, поскольку они не только шли в ногу с теми политическими и социальными реформами, которые проводились в стране в XVIII в., но и представлялись одним из инструментов этих реформ. В дальнейшем те же приемы мы видим и при глобальной перестройке Москвы, для которой в 1775 г. был утвержден проектный план. Толчком для нее послужил манифест о вольности дворянства 1762 г. и последовавший за ним строительный бум, когда дворянские семьи перестраивали московские усадьбы. Есть интересное исследование проектных планов и их дальнейших судеб: перерисовок, реализации. По ним видно искажение основных идей плана в процессе реализации: теряется симметрия, нестрогое соблюдение углов при перерисовке проспекта «уничтожает» площадь и т.п.⁷ И все же постепенно эти приемы приживались и становились повседневностью горожан.

Каждый из приведенных в пример приемов организации среды был направлен на достижение вполне конкретной цели, которые соединялись в нечто более масштабное. Санкт-Петербург и перестроенная Москва должны были продемонстрировать новые отношения людей и государства в рамках Просвещенческого концепта власти. Облагораживание человеческой природы, создание условий для продуктивного роста человека — это не только идеи из текстов философов XVIII в., но и цель Просвещенных монархов, требующих полного послушания. Просторные площади и перспективы с единообразной застройкой, единой линией фасадов и законченными ансамблями, пришедшие на смену узким улочкам, спонтанно обрастающим домами в средневековых городах, уже привычно связываются с проявлением рационального подхода к городскому планированию и демонстрацией возможности власти в вопросах наведения порядка. Обустроенные и обгороженные набережные рек и каналов также могут рассматриваться как инвариант пло-

⁶ Тополова О.С. «Описание» как жанровая разновидность светских путевых записок второй половины XVIII века // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. № 1 (38), 2013. С. 65–72.

⁷ Клименко Ю.Г. Пространство города эпохи Просвещения в первом проектом плане Москвы 1775 года // Пространство и Время. – 2013. – № 4(14). – С. 136–145.

щадей. Оба приема не только позволяют «показать» город, а через него и заказчика — власть, но и предлагают новый тип действий в городе — прогулку. Конечно, фланер как культурная фигура выйдет на арену значительно позже, но это связано скорее с доступностью и массовизацией этих практик. Помимо проспектов и набережных, появились городские сады и парки, которые изначально предполагали более широкую социальную доступность во время празднеств и ассамблей⁸.

Помимо городской среды как таковой, можно выделить появление специфической среды общественных пространств. Именно в XVIII–XIX вв. складываются те социальные институты, о которых часто говорят в рамках разговора о дизайне среды: библиотеки, музеи, университеты и другие учебные заведения. Их внешний и внутренний облик создавался с учетом заложенных в них ценностных ориентиров и общей идеологии эпохи Просвещения. Всепроницаемость идеи о возможности облагораживания, взращивания личности, возможности влиять на разум прослеживается и в практиках работы с пространством новых социальных институтов. Одним из самых ярких примеров такой практики может служить регулярное использование античных образов и сюжетов, которые стали универсальным языком, способным выразить довольно широкий диапазон различных смыслов. Античные скульптуры, размещенные в Летнем саду и носившие аллегорическое значение во времена Петра I, после перемещались в другие парки, например, в Царское Село, уже с чисто декоративными целями. И все же обращение к античным образам, в любом случае, предполагало содержательное наполнение для прогулки, которое могло стать даже самостоятельным произведением. Здесь можно вспомнить традицию экфрасисов в русской поэзии, стихи, в которых воспевается красота скульптур⁹. Музеи и библиотеки также наполнялись изображениями античных философов и научных деятелей, являвшихся копиями со скульптур из коллекции слепков Академии Художеств. Так были обставлены Кунсткамера, Горный музей и другие организации. Коллекция университетского музея в принципе демонстрирует актуальную научную картину мира, классификацию объектов. Но в XVIII в. сразу стало понятно, что залы музея — это не то, что просто «вокруг коллекции» как вместилище, которое можно было бы делать представительным, официальным или просто красивым. Залы музея так же сами репрезентируют актуальную картину мира, сформирова-

⁸ Кинан П. Санкт-Петербург и русский двор, 1703–1761. — М.: Новое литературное обозрение. 2020. С. 162.

⁹ Крокова О.С., Плещачевская А.П. Образы скульптуры в поэзии И.Ф. Анненского, Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой и Г.В. Иванова: художественный образ и референт // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2023. № 1(53). С. 150–160.

рованную уже не отдельной наукой, а в целом общими культурными представлениями о том, что должен знать образованный человек. При рассмотрении интерьеров Горного музея помимо более узких естественно-научных тем мы видим тему государственности и государственной традиции (Петр I — Екатерина II), тему науки и технологий как основу государственной мощи, тему интеллектуальной преемственности и прогресса, тему важности универсального, разностороннего развития личности. И все это с помощью обращений к античным пластическим образам, историческим и мифологическим сюжетам.

Итак, дизайн среды предполагает проективность, признание влияния среды на жизненный мир человека и общества, вариативность форм и практик организации среды, через которые можно достичь различные цели социального проектирования. Учитывая это, можно рассмотреть эпоху Просвещения, как время появления не только отдельных приемов работы с пространством, но и новой концепции инструментального отношения к пространству, что в дальнейшем разовьется и отразится в таких понятиях как среда и дизайн среды. Отличительная особенность примеров из эпохи Просвещения состоит в том, что осознание возможности «управления пространством», отход от строгих канонов (церкви) и спонтанности (городская застройка Средних веков) приводят к началу длительного поиска наиболее эффективных приемов для достижения единой цели — облагораживания человека и улучшения его природы. Это отличает практики XVIII-XIX вв. от современных, однако их значимость заключается в начале работы по осмыслению сложной связи эстетического и социального в том, что мы сегодня называем средой.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4225.978-5-317-07275-9/148-151>

КОМФОРТНАЯ СРЕДА МОСКОВСКОГО КОНСТРУКТИВИЗМА COMFORTABLE ENVIRONMENT OF MOSCOW CONSTRUCTIVISM

Богатырёва Е.А.

Bogatyreva E.A.

Аннотация

Эстетические проблемы организации городских пространств рассматриваются на примере архитектуры конструктивизма. В качестве материала используется малоизвестный конструктивистский жилой комплекс в историческом районе Москвы.

Ключевые слова

московский конструктивизм, эстетический потенциал общественных пространств.

Abstract

The aesthetic problems of organizing urban spaces are examined using constructivist architecture as an example. A little-known constructivist residential complex in a historical district of Moscow is used as material.

Key words

Moscow constructivism, aesthetic potential of public spaces.

В основе современных подходов к организации окружающего человека пространства просматриваются две известные историко-философские, историко-эстетические установки. Первая восходит к рационализму XVII–XVIII вв. и представляет собой взгляд на окружающую среду, на ландшафт, как на природу, «облагороженную разумом». Нам она известна прежде всего на примере памятников дворцового и садово-паркового искусства барокко и классицизма. Вторая установка лежит в основе романтического ландшафта, имитирующего «нетронутый уголок природы». Обе они по-своему отражают стремление к «естественности», приносят человеческий масштаб, и обе присутствуют в современных тенденциях к музеефикации городских пространств.

В XX в. формируется ещё один подход к организации окружающей человека среды. Связан он с новой архитектурой функционализма и конструктивизма, ориентированной на создание нового типа городских общественных пространств. Их «естественность» и человеческий масштаб описывает характеристика «коммуникативный». Это общественные пространства, содействующие налаживанию и развитию городской коммуникации, формированию особой атмосферы города. В этом состоит и их эстетический потенциал: в содействии саморазвитию человека, его творческих способностей, творческой активности. Примером создания подобных общественных пространств для нас послужит архитектура конструктивизма. По нашей версии, опыт конструктивизма в создании общественных пространств сохраняет своё значение, а в чём-то и поучителен. Речь пойдёт не о самых известных примерах конструктивизма, которые «на слуху», а об обычной город-

ской застройке. Её образцы можно обнаружить во многих городах нашей страны, но мы остановимся на примерах малоизвестного московского конструктивизма. Начнём с философского обоснования.

Философское обоснование

Один из критериев комфортной среды позаимствуем у философа и социолога З. Баумана. Описывая типы городских пространств, он обращает внимание на пространства, которые «поощряют действие, а не взаимодействие» [1; с. 106]. Под «действием» подразумевается в данном случае потребление, так как потребительское отношение могут активизировать не только специализированные пространства торговых центров, но и концертные залы, выставочные и спортивные площадки и т.д. Следуя логике автора, существуют общественные пространства, поощряющие взаимодействия, коммуникацию, общение городских жителей и пространства, которые хотя и заполнены людьми, но коммуникации никак не способствуют. Близкое по смыслу разграничение действий коммуникативных (ориентированных на общение и понимание) и утилитарных, инструментальных (преследующих определённую утилитарную цель) проводил Ю. Хабермас. Хабермас отстаивал перспективы архитектуры функционализма в полемике с её критиками, которые на примере одного известного неудачного опыта делали вывод о деструктивном влиянии исчерпавшего себя модернизма. Об архитектуре функционализма Хабермас пишет, используя понятия «системы» и «жизненного мира». Характер их взаимодействия подразумевается в качестве критерия «функциональности» архитектуры, в том смысле, что городская среда должна содействовать развитию жизненного мира горожан. Причины же кризиса функционализма, следуя логике Хабермаса, заключены не в особенностях архитектуры, а в рассогласовании взаимоотношений системы и жизненного мира [См.: 2].

Функционализм и конструктивизм в архитектуре часто сравнивают, фиксируют их общие черты и оговаривают специфику последнего как течения в отечественной архитектуре 1920-х гг. У конструктивизма, действительно, своя специфика и своя история реализации, претворения в жизнь. В этой истории проявляется основное различие между конструктивизмом и функционализмом. Одно из её ответвлений рассмотрим на примере московской жилищной застройки в известном районе города.

Конструктивизм и ЖСК

Жилая застройка, о которой пойдёт речь, практически неизвестна как пример конструктивизма, но её адрес, название улицы известны достаточно широко. И как раз благодаря обстоятельствам, связанным с творчеством и творческим потенциалом окружающей среды. Конструктивистские жилые дома расположены в Большом Каретном переулке. И без этой архитектуры здесь не было бы ощущения общей, объединяющей жителей, территории.

В публицистике, искусстве и особенно в киноискусстве уже сложилось определённое представление о «московском стиле жизни», образе жизни» в советский период. Представление это в качестве двух полярных вариантов рассматривает, с одной стороны, «высотки», с другой — «спальные районы». (Один из ярких примеров, благодаря которому это представление укрепились, — это известный кинофильм «Москва слезам не верит», в котором высотное здание выступает знаком престижа и жизненного успеха.) Считается, что в высотках жила в основном культурная и научная элита. Оставим этот стереотип для отдельного рассмотрения. И обратимся к периоду более раннему, который предшествовал появлению высотных домов и оказал значительное влияние на облик города, его атмосферу и образ жизни. Это влияние связано прежде всего с архитектурой конструктивизма, роль которой в быстро растущем мегаполисе в конце 1920-х была особенно заметна. Не в последнюю очередь благодаря тому значению, которое конструктивизм придавал оформлению и преобразованию городской среды. Перед конструктивистской архитектурой стояли задачи, сформулированные уже в одном из первых планов реконструкции Москвы [См.: 3]. Наряду с жилищным строительством, задачей было создание и воссоздание общественных пространств, характерной для конструктивизма инфраструктуры. Проект реконструкции города 1925 г. ориентировал на упорядочивание, «выправление строительных кварталов» (т.е. привнесение в окружающую среду симметрии, пропорции, гармонии.).

Ещё одно важное для образа жизни города явление, связанное с конструктивистской застройкой, — это жилищно-строительные кооперативы. Появление ЖСК в нашей стране обычно относят к 1960-м гг. Но первые ЖСК появляются во второй половине 1920-х и связаны с особенностями массовой застройки Москвы. Это явление могло бы стать интересным материалом для исследования взаимодействия «системы и жизненного мира» (используя терминологию Хабермаса). С кооперативами связано возникновение новых общественных пространств, возникновение новых условий для коммуникации (ЖСК — это ещё и опыт самоуправления, включающий обустройство придомовой территории, гармонизацию окружающей среды). Не случайно жители таких домов в конце 1920-х и на рубеже 1960–1970-х — это часто представители интеллигенции (инженеры, научные работники, писатели, деятели искусства и др.). Но не только: уже в 1970–1980-х гг. в числе жителей кооперативных домов легко обнаружить представителей практически всех социальных страт и профессиональных групп.

Можно сказать, что ЖСК и архитектура конструктивизма были просто созданы друг для друга. В Москве конца 1920-х гг. первые жилищные кооперативы были связаны именно с конструктивизмом. Это относится и к домам, составившим двор в Большом Каретном переулке.

В 1928 году рядом с улицей Петровкой и Садовым кольцом появляются первые два дома в конструктивистском стиле, а в 1932 году завершается строительство ещё одного корпуса. Все три строения становятся частью одного ЖСК под названием «Московский служащий». В качестве кооператива он просуществует 12 лет. Название ЖСК отражает и состав его жильцов (по свидетельству старожилов, это были инженеры, дипломаты, военнотружущие, руководители крупных предприятий, научные работники, геологи, а также профессор философии). Архитектором домов являлся Г.К. Олтаржевский. В соответствии со стандартами конструктивизма, жилой комплекс включал в себя и помещения сферы быта: например, прачечную, в которой были установлены стиральные машины. Прачечная располагалась на первом этаже одного из домов и находилась в распоряжении всех жильцов.

К малоизвестным страницам московского конструктивизма относятся также дома в другом широко известном переулке — Брюсовом. В частности, построенный в том же 1928 г. «Дом артистов МХАТ». Это тоже ЖСК. По свидетельству дочери философа Г.Г. Шпета, М.Г. Шторх¹, идея кооператива принадлежала её отцу. Архитектором пригласили А.В. Щусева. Это был индивидуальный проект в конструктивистском стиле.

Эстетический потенциал этой архитектуры (а также пресловутая проблема оптимального сочетания формы и функции) проявились, в частности, в создании условий, располагающих к творчеству. В другой системе координат можно сказать, что речь идёт не столько о созерцании, сколько о *партиципации*. В терминологии З. Баумана, проявление эстетического потенциала — в создании пространств, «поощряющих взаимодействие». Отсюда программная открытость городской среды, преобразованной конструктивистской архитектурой.

Дальнейшая трансформация принципов конструктивизма, городской жилищной застройки и такого явления, как ЖСК, поставляют богатый материал для исследования. А жилые дома в знаменитом переулке остаются ещё одним подтверждением того, что принципы конструктивизма служили утверждению определённых ценностных установок, способствовали созданию условий для участия жителей в гармонизации окружающей среды, в повседневном творчестве.

Литература

1. Бауман З. Текущая современность. СПб.: Питер, 2008. — 240 с.
2. Habermas J. Moderne und postmoderne Architektur // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / Hrsg. von W. Welsch. 2 Aufl. Berlin, 1994. — S. 110–120.
3. Большая Москва / Сост. С.С. Шестаков; под ред. Ф.Я. Лаврова. М.: Московский рабочий, 1925.

¹ Док. телефильм «Дочь философа Шпета», 2012 г.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4226.978-5-317-07275-9/152-156>

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ АРХИТЕКТУРЫ И ПРОСТРАНСТВЕННОГО ДИЗАЙНА В ИТАЛИИ¹

THE PHENOMENOLOGY OF ARCHITECTURE AND SPACIAL DESIGN IN ITALY²

Николаева Ж.В.

Nikolaeva Z.V.

Аннотация

Феноменологический подход в архитектуре и в организации пространственной среды характеризует итальянское проектное творчество почти всего XX века. По-видимому, он остается значимым и в начале века следующего. Его характеризуют и глубокое понимание основ теоретической феноменологии, и способность к реализации идей феноменологии на практике. В докладе показывается эволюция развития т.н. «архитектурной феноменологии» от первых опытов и размышлений до актуальных проектов.

Ключевые слова

феноменология архитектуры в Италии, феноменология дизайна в Италии, философия архитектуры в Италии, современная философия, архитектурная философия.

Abstract

The phenomenological approach in the architecture and in the organization of the environment characterizes the Italian spatial design for almost entire XX century. Apparently, it remains so important at the beginning of the next century. It is characterized by a deep understanding of the fundamentals of theoretical phenomenology, and the by the ability to implement the ideas of phenomenology in practice. The presentation would show the evolution's development of the so-called "architectural phenomenology" from the first experiments and reflections to actual projects.

Key Words

Phenomenology of Architecture in Italy, Phenomenology of Design in Italy, Philosophy of Architecture in Italy; Actual Philosophy; Architectural Philosophy.

Первыми «феноменологический» подход в пространственном дизайне и оформлении среды пытались применить итальянские футуристы. Именно они (во втором футуризме, то есть уже в тридцатые годы) предлагали создавать пространства для трапезы, в которой определяющими «ингредиентами» было бы сочетание «феноменов»: запахов, звуков, различных на ощупь поверхностей, даже температуры помещения. На практике подобные проекты почти не были реализованы, но остались их интересные описания с указаниями на перцептивно-психологические эффекты, которые они должны были бы вызывать [8].

¹ Доклад подготовлен при финансовой поддержке гранта РФФИ 24-28-01707 «Современная философия архитектуры в Италии» в СПбГУ.

² The presentation is supported by the RSF grant Project 24-28-01707 "The Actual Philosophy of Architecture in Italy" (SPSU).

Один из первых собственных итальянских феноменологических опытов пространственной визуальности содержится у «феноменолога-экспериментатора» [6], философа, психолога и композитора Паоло Боцци (1930–2003). В статье «Феноменологические описания и физико-геометрические описания» (1961) [5] он рассуждает о том, что язык дизайна и язык проекта есть (и навсегда останется таким) — эвклидова геометрия, которая с самого начала является языком, основанным на нашем феноменальном опыте: точка не имеет сторон, линия — это длина без ширины, крайности поверхностей представляют собой линии, фигура — это то, что имеет очертание, или очертания, и т.д. и т.п. Как М. Фуко призвал примерно тогда же идти назад, «к словам», так и Боцци призывает архитекторов идти к простым понятиям Эвклида. Иными словами, все самые сложные геометрические объекты, дедуктивно выведены из самых простых, благодаря некоторым правилам, и достаточно совпадают с нашим визуальным опытом соответствующих графических представлений. Таким образом, можно говорить на последовательном геометрическом языке обо всех пространственных ощущениях нашего непосредственного опыта. «Подобное заявление, — считает современный исследователь Уго Саварди, — переворачивает, и правильно переворачивает, сущности в нашем сознании» [11]. Принято считать, что элементарные геометрические сущности не находят отклика в опыте, потому что они являются лишь смелой абстракцией, а Паоло Боцци ставит их в основание опыта.

Распространение феноменологии В Италии произошло в период обширных преобразований, называемых послевоенным модернизмом. Одновременно с адаптацией теории и практики архитектуры к стремительным технологическим и социальным изменениям и появилась архитектурная феноменология, сосредоточенная на том, как люди воспринимают окружающую предметную среду. Прежде всего по отношению к исторической архитектуре и историзмам. Это направление связывают с деятельностью миланского архитектора Эрнесто Натана Роджерса (1909 — 1969), который, начиная с 1950-х гг., в качестве главного редактора журнала *Casabella Continuità* приглашал к сотрудничеству философа Энцо Пачи (1911–1976) — «главного итальянского феноменолога» [7]. Их совместная интеллектуальная деятельность оказала влияние на целое поколение молодых архитекторов, включая такие известные фигуры постмодернистов и теоретиков городской среды, как Витторио Греготти (1927–2020) и Альдо Росси (1931–1997).

С феноменологическим опытом архитектурной философии Э.-Н. Роджерса можно ознакомиться на русском языке в исследованиях М. Невлютова [2]. Как отмечает М. Невлютов: «Э.-Н. Роджерс в своей статье “Феноменология европейской архитектуры” утверждает, что главным для архитектуры является вопрос истории, которую следует понимать

не столько как разнообразие исторических стилей, сколько как на «жизненный мир» архитектуры, формирующийся на протяжении длительного времени. «Жизненный мир» архитектуры, в понимании Роджерса, есть материальная среда, которая изменяется в процессе деятельности людей, и тем не менее именно она в непрерывном и преемственном движении создает общие ценности. Он пишет: «...архитектура есть закрепление времени — эпохи — в пространстве. В силу этой необходимости укорениться в действительности своего времени архитектура среди всех искусства — наибольшая данница преходящего, но она преобразует преходящее в вечное, ибо посредством синтеза полезного и прекрасного оставляет на каждом своем творении неизгладимую печать» [3]. По мысли американского исследователя Х. Отеро-Пайлоса [9], для архитекторов, переживших Вторую мировую войну, историческая архитектура была скорее проблемой, чем ценностью. Парадоксально, но именно осознание историчности в архитектуре привело некоторых из них к поиску внеисторической эмпирической константы, которая могла бы лежать в основе всего архитектурного выражения. Именно таковой и стала для итальянских мыслителей феноменология Г. Башляра, М. Мерло-Понти, М. Хайдеггера, Дж. Рикверта и многих других, и которая адаптировалась для архитектурной аудитории и проектной деятельности, как нам кажется, даже в большей степени, чем изучалась на философских кафедрах.

Как и саму феноменологию, архитектурную феноменологию в Италии лучше всего понимать как ориентацию на креативное мышление и созидание, а не как эстетическое направление или стилевое движение. Трудный для Италии отказ от традиций и пугающая стандартизация объектов среды способствовали появлению «практической» феноменологии, которая, воплощая себя в арт-объектах, заставляла задуматься над тем, как люди могут познавать, чувствуя, ощущая «реальные» вещи и пространства, а современная архитектура занялась созданием мест для выражения человеческого опыта, вероятно, соответствующего новому модернистскому духу. Отмечается, что практический феноменологический подход в искусстве и работе с пространственными объектами был по-своему пере-изобретен художниками «Арте Повера», о чем писал «рассуждая о мастерстве использования различных материалов как смыслового компонента архитектурного пространства, Цумтор» [4]. Он «говорит, что их способ использования материалов особенно четкий и чувственный» [4]. Это направление — эстетическая важность фактуры вещи в противовес увлечению геометрией и отличает итальянский «феноменологический» пространственный дизайн второй половины XX века.

Феноменология в Италии с почтением к архитектуре как к исторически условному человеческому опыту резко контрастировала с анти-историей послевоенного модернизма в других западных

странах. Как движение, она помогла придать новую легитимность идее о том, что исторические здания содержат ценные экспериментальные уроки для современных дизайнеров. Акцент на чувственной материальности был вызовом современной архитектуре без лица и фактуры, которая в конечном итоге привела к постмодернизму, где абсолютизация символической нейтрализации архитектуры и превращение ее в своего рода вторичный символ использует феноменологическую редукцию в целях, самой феноменологией не предполагавшихся.

Интерес к феноменологии в итальянских архитектурных кругах достиг широкой аудитории в конце 1970-х и в 1980-х годах и продолжается сегодня, и, во многом, благодаря итальянским мыслителям, и за пределами Италии. Приведем один пример. В XXI веке, в веке технических систем, связь с дизайном и эстетикой определяется поисками решения задачи ограниченности пространственных форм за счет инновационных решений. Например, как будто бы следуя за М. Мерло-Понти [1], современный туринский теоретик и архитектор, автор сотен научных публикаций Карло Ратти, снова ищет место в пространстве архитектуры, где сознание и окружающий мир существовали бы без конфликта, — это наше тело здесь и сейчас. Он превращает невидимые данные в физическую реальность, исследуя психологию привлекательности новых условий для горожан — от летающих световых пикселей до водопадов, чувствительных к движению, — определяемых настроением человека. Свою теорию К. Ратти условно называет «Senseable City: Reactive Architecture», т.е. город «чувствует», а архитектура должна реагировать, как будто бы у нее есть чувства и сознание [10]. Теперь, утверждает Ратти, исходный материал в виде данных столь же глубоко изменит архитектуру. «Репертуар расширился с появлением интернета, и он продолжает расти с развитием интернета вещей. Все это меняет то, как мы взаимодействуем с окружающей средой, поэтому архитекторам и дизайнерам жизненно важно научиться играть с этим новым материалом» [12].

Литература

1. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия. — СПб.: Ювента, Наука, 1999. 608 с.
2. Невлютов, М.Р. Истоки феноменологических идей в архитектуре // Современная архитектура мира, 2020, №2. С. 11–22. DOI 10.25995/NIITIAG.2020.15.2.001. URL: <https://niitiag.ru/file/2326.pdf>
3. Роджерс, Э.Н. Из книги «Опыт архитектуры» // Мастера об архитектуре. — М.: Искусство. 1972. С. 449–463.
4. Федотов, М.Б. Элементы феноменологического подхода в творчестве архитектора Питера Цумтора // Вестник СГАСУ. Градостроительство и архитектура, 2011, № 2, с. 51–53.

5. *Bozzi, P.* Descrizioni fenomenologiche e descrizioni fisico-geometriche, // Rivista di Psicologia, 1961, N. 55, pp. 277–289.
6. *Bozzi, P.* Fenomenologia sperimentale. — Bologna, il Mulino, 1989.
7. *Contini, A.M.* Estetica e fenomenologia in Enzo Paci / Contini, Annamaria. — STAMPA. — 5:(1998), pp. 421–432. (Intervento presentato al convegno Estetica fenomenologica tenutosi a Reggio Emilia nel 29-31 ottobre 1997). URL: <https://iris.unimore.it/handle/11380/596784>
8. *Marinetti, F.T., & Fillia.* La cucina futurista. Un pranzo che evitò un suicidio. — Milano: Marinotti, 1998, 160 p.
9. *Otero-Pailos, J.* Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern. — Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010. 310 p.
10. *Ratti, C.* Space Syntax: Some Inconsistencies. Environment and Planning B // Planning and Design, 31(4), 2004. pp. 487–499. DOI 10.1068/b3019
11. *Savardi, U.* Geometrie da vedere. // Rivista di Estetica, N 48, 2011, pp. 153–173, DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.1544>
12. *Susan Nerberg's.* Interview with Carlo Ratti. URL: <https://www.azuremagazine.com/article/carlo-ratti-data-design-cities-future/>

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4227.978-5-317-07275-9/157-168>

РЕЦЕПЦИЯ РЕГИОНАЛИЗМА В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ НАЧАЛА XXI в. НА МАТЕРИАЛЕ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА АРМЕНИИ

RECEPTION OF REGIONALISM IN ENVIRONMENTAL DESIGN OF THE EARLY XXI c. BASED ON THE URBAN DESIGN OF ARMENIA

*Селиверстова О.А.**Seliverstova O.A.*

Аннотация

Настоящий доклад обращен к эстетической проблеме формообразования современной среды посредством дизайна. Гипотезой настоящего исследования служит наличие рецепции регионализма в современном дизайне среды Армении, целью — идентификация и анализ тех элементов современного дизайна среды Армении, которые представляют тенденцию рецепции регионализма.

Ключевые слова

регионализм, дизайн среды, урбанистический дизайн, Армения, архитектура, эстетика.

Abstract

This report addresses the aesthetic problem of shaping the modern environment through environmental design. The hypothesis of this study is the presence of a review of regionalism in modern environmental design in Armenia, the goal is to identify and analyze those elements of modern environmental design in Armenia that represent the trend of reviewing regionalism.

Keywords

regionalism, environmental design, urban design, Armenia, architecture, aesthetics.

Анализ последних тенденций в области архитектуры и дизайна среды на основе рассмотрения профессиональных премий, конкурсов, фестивалей (Притцкеровская премия, World Architecture Festival, «RIBA International Award», «Building of the Year», Venice Biennale of Architecture, «Aga Khan Award for Architecture», «Global Award for Sustainable Architecture» и др.), а также публикуемых специализирующихся альманахов, научных статей в данной области позволяет говорить о широком распространении обращения, возвращения к историко-культурному наследию, привнесению идентичности, сформулированной в синтезе локального, этнического и глобального, наднационального, надисторического¹.

¹ Так, к примеру, в 2022 году Притцкеровскую премию получил Д.Ф. Кере – архитектор, известный, прежде всего, по проектам в области устойчивой архитектуры, в частности, интерес публики был привлечен проектом начальной школы в африканском поселении Гандо, построенной с помощью местного населения из местных ресурсов, а темой 18-й Венецианской биеннале архитектуры, проводящейся с мая по ноябрь 2023 года, станет обращение к аутентичности архитектурных практик африканских стран.

Ввиду растущего интереса мирового научного сообщества к практикам включения культурной, исторической и географической специфики в формирование современной среды, становится возможным рассмотрение именно опыта Армении в данной области в качестве наиболее продуктивного и перспективного. Это обусловлено, в первую очередь, тем, что результаты исследования новейших проектов в области средового дизайна данного региона демонстрирует ярко выраженный синтез глобального и регионального.

Гипотезой настоящего исследования является наличие рецепции регионализма в современном дизайне среды Армении.

Регионализм здесь рассматривается как направление в архитектуре и дизайне среды, сформировавшееся в открытую систему в середине XX столетия, инспирированное идеей включенности результатов, продуктов народной культуры в контекст современной архитектуры и дизайна среды². Подобное включение предполагает одновременно множество взаимозависимых практик: от обращения к народным традициям и истории региона до использования местных материалов.

Родившийся, в первую очередь, как ответ на всеобъемлющую тенденцию «уравниательства», сформировавшуюся в XX веке, и выраженную в «широком распространении анонимной архитектуры стекла и бетона»³, регионализм как архитектурное течение предложил миру продуктивное взаимодействие прошлого и настоящего, продукта местного и продукта глобального, синтез, который способен сконструировать наиболее продуктивные посреднические отношения в межкультурном и межнациональном диалоге, возродить самобытность современной среды, выработать теоретические и практические основы, на которых возможен гармоничный баланс языка местной и языка глобальной архитектуры и дизайна.

Регионализм в дизайне среды можно рассматривать как явление, связанное с привлечением местных традиций в процессе проектирования, создания и оформления предметов и пространств. Он осуществляет себя прежде всего через использование типичных для данной местности форм, текстур, цветов, материалов, символов и традиционных мотивов в дизайне, которые отражают культурную и историческую специфику региона.

Понятие регионализма

Прежде чем приступить к анализу регионалистических тенденций в дизайне среды, необходимо четко обозначить терминологические гра-

² См. *Куришакова В.Н.* Проблемы регионализма в современной архитектуре / В.Н. Куришакова // Известия вузов. Архитектон. – 2009. – №22.

³ *Сидоров В.А.* Образ жизни и средовая парадигма архитектурно-дизайнерского творчества : учебное пособие – Ульяновск: УлГТУ, 2020. С. 20.

ницы и поле смысловых интерпретаций концепции регионализма как такового и произвести лексический анализ понятия.

Термин регионализм (regionalism) происходит от слияния двух частей слова — корня «region» и двух суффиксов — «-al» и «-ism». Первый суффикс указывает на способ формирования прилагательного от существительного⁴, а с помощью последнего суффикса образуются существительные, которые указывают на некоторую сферу деятельности, систему взглядов и убеждений, направление научной деятельности⁵.

«Region» — регион — происходит от латинского regio, что переводится как область, район, термин более популярный в области политических наук, «исторически эволюционирующее, территориально компактное сообщество, которое содержит в себе физическое окружение, социально-экономическую, политическую и культурную среду, а также пространственную структуру, отличную от иных регионов и территориальных единиц, таких как город или нация»⁶.

Под регионализмом в архитектуре прежде всего понимается «процесс интеграции региональных традиций в современную архитектуру»⁷. Часто данный термин используется в контексте более широкого проблемного поля как принцип, формирующий совокупность множества различных течений в архитектуре XX века, для которых характерно обращение к локальным традициям и опирающихся на особенности местного природного и культурного контекста.

На территории бывшего СССР наиболее ярко данная тенденция прослеживается в Армении. Это обусловлено целым рядом факторов, в числе которых необходимо упомянуть особенности исторического и социополитического развития. Территории Армянского нагорья издревле славились богатством природных и культурных ресурсов⁸. Эти ресурсы становились объектом особого интереса со стороны внешних захватчиков, что приводило к военным конфликтам. Армянскому народу необходимо было спланировать для того, чтобы противостоять этим

⁴ Салиева С.М. Образование слов в английском языке путем использования приставок и суффиксов // Наука и образование сегодня. 2020. № 12. С. 44.

⁵ Баринаева И.В. Особенности семантики абстрактных неологизмов-существительных, образованных при помощи суффиксов «-ness» и «-ism» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. № 9. С. 25.

⁶ Markusen A. Regions: economics and politics of territory. Rowman & Littlefield publishers. 1987. С. 17.

⁷ Камалова Г.М., Асылбеков Д.Б. Регионализм как способ сохранения культурной идентичности современной архитектуры Туркестана // Наука, образование и культура. 2020. № 5 (49). С. 79.

⁸ Lang D.M. Armenia: Cradle of Civilization. London. 1970. С. 31–33.

вызовам, защитить и сохранить свое культурное наследие. И сегодня Армения подвергается давлению извне, и потому вопрос сохранения и приумножения традиции является актуальным.

Благодаря рецепции стратегий и приемов регионализма, культурное наследие Армении утверждает свое место, обретает новые способы прочтения.

Обращение к природным условиям и климатическим особенностям региона: случай Армении

Норвежский архитектор, историк и теоретик архитектуры К. Норберг-Шульц считает, что человек имеет непосредственную связь с местом своего обитания, прежде всего, через две стратегии — посредством пространственной ориентации и психологической идентификации с ним. Идентифицируя себя через место, субъект обретает психологическую и экзистенциальную уверенность, а возможность реализации данной идентификации осуществляется, по словам Норберг-Шульца, на основе идентификации ландшафта. Строительство с учетом характеристик ландшафта и в соответствии с реальной ситуацией создает точку опоры⁹.

Природный ландшафт может служить материалом образного вдохновения архитекторов и дизайнеров. Представитель национальной бразильской школы архитектуры, последователь направления регионализма, О. Нимейер писал, что «... архитектор в своей работе всегда призван отразить ту среду, в которой она создавалась»¹⁰.

Расположенная на северо-востоке Армянского нагорья, между Черным и Каспийским морями и обрамленная хребтами Малого Кавказа с севера и востока, Армения является самой высокогорной страной в Закавказье, а географические особенности, в частности геологическое строение и рельеф местности вдохновляют и влияют на искусство, архитектуру и национальное мировоззрение жителей.

Здесь следует привести фрагмент речи архитектора А. О. Таманяна для подтверждения выдвинутого положения: «У нас в Армении имеются особо благоприятные условия для развития архитектуры. Природа щедро одарила нас строительными материалами: разнообразные туфы, гранит, базальт, драгоценные породы мрамора, оникса, яшмы, конгломератов и других, которые обогащают палитру архитектора для художественной обработки зданий.

Эти материалы дают нам возможность создать подлинную архитектуру. В то время, когда в других странах архитекторы вынуждены искус-

⁹ Норберг-Шульц К. Смысл в архитектуре / К. Норберг-Шульц; пер. с англ. С. Ситара // Проект International. 2011. No 30. С. 182–193.

¹⁰ Нимейер О. Архитектура и общество / О. Нимейер. – М.: Прогресс, 1975. С. 26.

ственными материалами создавать подобие формы камня, мы можем осуществить архитектурные формы естественными стройматериалами»¹¹.

Там же академик Таманян указывает на «крупную роль строительного материала в архитектуре» и невозможность игнорирования «многочисленных жемчужин нашей [армянской] исторической архитектуры, которые были созданы среди той же природы и из того же строительного материала, что и наши современные постройки»¹².

Природный камень является важным фактором формирования национального миропонимания, а также важной частью национальной культуры, в том числе и архитектуры. Современными архитекторами и дизайнерами Армении активно используются местные породы камня, имитируется или интерпретируется их текстура и структура. В качестве самого популярного в использовании камня можно выделить туф.

Туф (от лат. *tofus*) — пористая горная порода, которая обладает высокими декоративными качествами, широким спектром выгодных с эстетической и практической точек зрения свойств: данный материал легкий, пластичный, при этом прочный, и имеет выразительную фактуру.

Согласно материалам трудов советского армянского литературоведа, академика А.Т. Ганалаяна, в народе Армении глубоко укоренилась связь туфа с исконно армянским зодчеством и данная связь находит свое отражение в фольклоре региона. Широко распространена легенда, описывающая возникновение туфа мифологическим образом: данная каменная порода возникла из крови воинов, что пали в бесчисленных сражениях армян с иноземными захватчиками. Крови было так много, что со временем она ступила до такого состояния, что превратилась в камень — туф¹³.

В современной практике строительства и дизайнерского оформления среды, архитекторами и дизайнерами активно используется туф в качестве основного строительного материала, облицовочного материала.

Кроме туфа в практиках народного зодчества Армении используется базальт, широко распространено использование местных пород дерева — абрикосового дерева, грушевого дерева, дуба и ореха.

Помимо практики использования местных материалов как обращения к природе региона, можно отметить и особый характер языка архитектурной формы Армении, связанный непосредственно с географическими и климатическими особенностями региона.

¹¹ Таманян А.О. Беседы с академиком А. Таманяном. Сб. «Александр Таманян», стр. 44–45. 1934 // Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 1. М.: Искусство, 1975. С. 251.

¹² Там же, с. 251.

¹³ Ганалаян А.Т. Армянский туф // Армянские предания. — Ер.: АН Армянской ССР, 1979. С. 50.

Исследователь архитектуры К. Бальян отмечает среди характерных качеств армянской архитектуры тектоничность, четкость, замкнутость объемов, локальность, объединенную ритмом¹⁴, асимметричность, динамичные ассиметричные композиции¹⁵.

**Обращение к исторически закрепившемуся
знаково-символическому языку**

Зарождение орнаментального искусства на территории Армянского нагорья относится ко времени палеолита.

Дальнейшее развитие и оформление знаково-символической системы армянской культуры в целом и, в частности, архитектуры, представляет собой процесс сложнейшего, многоуровневого синтеза элементов, заимствованных из того множества культур, что когда-то существовали на территориях Армянского нагорья, соседствуют с регионом, или что были насильно навязаны в результате многочисленных вторжений и набегов, к примеру, персидских и тюркских влияний, наследия эллинистической культуры, особенно — культурного достояния существовавшего на территориях Армянского нагорья в IX–VI вв. до н.э. государства Урарту^{16,17,18}.

В результате анализа проявления архитектурно-художественного синтеза в городах Армении, проведенного доктором архитектуры, академиком М.В. Дuceвым выделяется несколько пластов типичных и наиболее распространенных для культуры символов и архетипов:

- 1) родовые природные архетипы — в качестве которых Дuceвым указывается солнце, вода, гора, камень;
- 2) цивилизационная знаково-символическая структура, в основе которой лежат такие символы, как крест, круг, дуга, ступени (иерархия);

¹⁴ Архитектурное творчество СССР. Вып. 8. Проблемы, суждения, информация / ЦНИИ теории и истории архитектуры; Редкол. Ю. Яралов (отв. ред.) и др. — М.: Стройиздат, 1988. С. 74.

¹⁵ Там же.

¹⁶ См. *Шлеев В.В.* Искусство Древнего Закавказья // Всеобщая история искусств. — М.: Искусство, 1956. — Т. I.

¹⁷ См. *Саргсян А.Л.* Культура и искусство Армении / А.Л. Саргсян. — Текст : непосредственный // Культурология и искусствоведение: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Пермь, апрель 2015 г.). — Пермь: Зебра, 2015.

¹⁸ См. *Камалян Р.З.* Армения — колыбель цивилизации / Р.З. Камалян // Якаевские чтения 2016: Сборник материалов XVI международной научно-практической конференции, Краснодар, 10–11 февраля 2016 года / Ответственный редактор Ю.Г. Макаренко. — Краснодар: Академия маркетинга и социально-информационных технологий — ИМСИТ (г. Краснодар), 2016.

3) сакральный образ, представленный горой Арарат, национальной Святыней¹⁹.

Обращение к знаково-символическому языку прослеживается и в проектах начала XXI века из области дизайна среды.

Посредством приемов прямого цитирования, стилизации или абстрагирования, дизайнеры производят диалог современного и традиционного, порождающий обновление, возрождение семиотических ценностей формы, насыщающий объем интерпретаций символа, позволяющий ему транслировать себя в новых образных интеграционных взаимодействиях и обновляющий пластический язык художественных практик в рамках одного и того же культурного ландшафта.

Обращение к вернакулярному наследию региона

Вернакуляр — термин, происходящий от английского «vernacular», может быть переведен как местный, народный. В области архитектуры и дизайна вернакулярным признается тот объект, который был выполнен без участия профессиональных архитекторов и дизайнеров, другими словами, вермикулярная практика подразумевает под собой обычную, рядовую, спонтанную застройку, выполненной жителями той или иной местности в утилитарных целях.

В крупных городах Армении, таких как Ереван и Гюмри, вернакулярная застройка играет весомую роль, прежде всего в формировании городского облика.

Принято считать, что вернакулярные районы городов Армении, (такие как Конд, Норагюх, Сари-Тах, Козерн в Ереване и исторический центр Гюмри) представляют собой совокупности индивидуальных жилых зданий, построенных горожанами, руководствующимися местными традициями и практиками в период с 1830 по 1950-е годы²⁰.

Вернакуляр субъектен, он есть воплощение архитектуры «человеческого масштаба», соприродной, перманентно трансформируемой, осязаемой, возникающей спонтанно, естественным образом.

Архитекторы и дизайнеры Армении новейшего времени цитируют не только целые пласты форм и образов вернакулярной застройки, привносят в проекты отдельные реальные элементы в декоративных целях, но и активно имитируют и интерпретируют общую атмосферу вернакулярных пространств, производя в рецептивных практиках форму реминисценции самобытного местного строительства.

¹⁹ Дущев М.В. Концепция архитектурно-художественного единства города (на примере Еревана) / М.В. Дущев // Приволжский научный журнал / Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. – Нижний Новгород, 2012. – № 1. С. 96.

²⁰ См. Иванов А.В. Вернакулярная архитектура Еревана XIX – середины XX в.: Средовая ценность и необходимость сохранения // Вопросы всеобщей истории архитектуры. – Вып. 6. – Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2016.

Интерпретация форм декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства региона

В рецептивных практиках современной архитектуры и дизайна часто наблюдается обращение к формам декоративно-прикладного и монументально-прикладного искусства региона.

На территории Армении на протяжении тысячелетий было сформировано множество практик художественного творчества, имеющих аутентичные формы воплощения, связанные с особенностями окружающей предметно-пространственной и природной средой, образующими специфические черты поведения, образ жизни и потребности местного населения.

Было выявлено несколько основных направлений, в обращении к которым находит свое воплощение рецепция регионализма: ковроткачество, гончарное искусство и художественная обработка металла, а также монументальная живопись и художественная графика.

Рецепция регионализма в средовом дизайне Армении на примерах проектов начала XXI века

После распада СССР и образования независимой Республики Армения в 1991 году, Армянская ССР перестала существовать. Сегодня Республика Армения является суверенным государством, исторически связанным с Армянской ССР, но имеющим свою собственную политическую и экономическую систему.

Благодаря экономическому восстановлению страны в начале XXI века архитектурно-строительная сфера постепенно взяла курс на рост. Реализация государственных и частных строительных программ привела к возникновению множества новых жилых кварталов, общественных и деловых комплексов. Все это указывает на начало новой стадии развития средового и урбанистического дизайна независимой Армении, требующей философского анализа, осмысления актуальных тенденций и реализуемых практик конструирования формируемой среды.

Одной из самых перспективных и развивающихся сфер в современной Армении является сфера HoReCa (Hotel, Restaurant, Cafe) — интегрированного сектора сферы услуг, реализуемых широким спектром предприятий различных отраслей бизнеса в специально отведенных местах²¹. В России данный сегмент часто называется гостинично-ресторанным бизнесом. Особенность этой сферы реализации услуг заключается в том, что важнейшую роль играет не столько качество и многообразие услуг, сколько оформление пространства и атмосфера в местах их предоставления²².

²¹ Landoni P. Customer-Related Digitization of the Horeca Industry. Politecnico di Torino, Corso di laurea magistrale in Ingegneria Gestionale (Engineering and Management), 2020. С. 10.

²² Там же, с. 20.

С этой точки зрения, объекты, относящиеся к HoReCa и определяющие, прежде всего, эстетические особенности и характеристики среды, представляют большой интерес в рамках данного исследования.

Рассмотрим рецептивные практики использования стратегии регионализма на основе некоторые из современных проектов в области среднего дизайна Армении, в частности новых проектов сферы HoReCa.

Ktoor (Ктур) — ресторан, расположившийся на окраине вернакулярного района Конд в Ереване (ул. Мартироса Сарьяна, 24) является ярким примером рецепции регионализма в урбанистическом дизайне современной Армении. «Ktoor» — слово на армянском языке, которое на русский язык переводится как крыша. Крыши являются знаковой особенностью Конда — единственного района Еревана, где дома были построены таким образом, что крыша одного дома служила двором соседнего.

Входная группа ресторана выполнена из стекла. Прозрачность вестибюля формирует единство внутреннего пространства с внешней средой города. Подобный архитектурный ход можно наблюдать в здании музея Комитаса (автор — арх. С. Кюркчян) — классического для армянской архитектуры периода СССР проекта.

По словам авторов проекта, главной задачей, стоящей перед дизайнерами, являлась передача тех эстетических переживаний и ощущений, которые рождаются во время прогулок по старинным кварталам города — для реализации данной цели дизайнеры цитировали некоторые элементы современного Конда — над барной стойкой расположилась балюстрада, имитирующая дворовый фасад с открытым балконом, характерным для архитектуры Армении конца XVIII — начала XIX века.

Дворовые фасады указанного периода обладают определенной архитектурной структурой, предполагающей композицию, состоящую, как правило, из двух уровней открытых галерей. Галереи, в свою очередь, составляют ритмические ряды деревянных балюстрад.

Важным аспектом конструкции являются горизонтальные тяги, которые заключают в себе данные элементы и придают комплексному оформлению устойчивость и гармоничное визуальное восприятие. Описывая данное явление, доктор архитектуры М.А. Гаспарян указывает, что при расположении резных столбиков ограждения на небольшом расстоянии друг от друга, возникает сплошная полоса, которая содержит широкие щелевидные отверстия или крупный орнамент²³.

Необходимо отметить, что рецептивное цитирование балюстрады осуществлено через абстрагирование — колонны утрачивают реальную трехмерность, тем самым цитируемое переходит в двухмерное про-

²³ Гаспарян М.А. Композиция фасадов жилых домов Еревана конца 19 – начала 20 вв. // Архитектурное наследство. – М., 1984, Т. 32. С. 153.

странство знака, что порождает новый эстетический опыт, дает почву для интеллектуальной игры. Этот прием можно охарактеризовать как симптом театрализации среды, свойственный для архитектуры и дизайна современного «общества спектакля»²⁴ (по Ги Дебору).

В проекте ресторана «Кума» (Кума), расположенном в Гюмри (пр. Гарегина Нжде, 26/10), реализован целый комплекс практик, характерных для стратегий рецепции регионализма в средовом дизайне. В первую очередь, посредством обращения к истории места в названии заведения: считается, что первым наименованием поселения, известного сейчас как Гюмри, было слово «Кумайри», произошедшее, по некоторым данным, от имени хурритского бога зерна — Кумарби²⁵.

Здесь же наблюдается авторская интерпретация наследия декоративно-прикладного искусства Армении, реализованная посредством использования аутентичного орнамента в качестве декора стен: в частности, мы можем наблюдать графическое изображение птиц на сводах арочной галереи, заимствованное из традиций армянской миниатюры, а также растительный орнамент, имитирующий узоры виноградной лозы и отсылающий к культуре виноделия Армении.

Медные бра, люстры и декоративные подносы, украшающие стены, отсылают к традициям художественной обработки металла. Интересно, что выбранная дизайнером форма бра имитирует один из самых популярных символов города — мушурбу или медный кувшин, издающий в процессе использования характерный звук (гюмрийцы называют его «кклан», что переводится на русский как «булькающий»)²⁶.

Заключение

В настоящее время мир сталкивается с новыми глобальными вызовами, которые невозможно не учитывать. Научные открытия, эпидемии, военные конфликты, растущие проблемы экологического характера — все эти социальные потрясения порождают ломку общественных отношений, трансформируют не только самого человека, но и среду, в которой он существует, находит себя. Ощущение нестабильности, неизвестности, порождаемое процессами глобализации, урбанизации, обезличиванию и унификации среды — приводит к поиску форм «заземления», стабильности, устойчивости.

²⁴ См. Дебор Г. Общество спектакля. Пер. с фр. / Перевод С. Офертаса и М. Якубович. М.: Издательство «Логос», 1999.

²⁵ Шагоян Г. Очерки антропологии города, пережившего землетрясение [Электронный ресурс] // *Laboratorium*. 2010. № 1. С. 163.

²⁶ URL: <https://ru.armeniasputnik.am/20170530/mushurba-poyushchij-simvol-gyumri-7483881.html>

Наряду со многими другими практиками, способствующими решению данных задач и отвечающими требованию к установлению прочной связи между человеком и средой, особенно интересна практика обращения к природной и культурной специфике места, выражающаяся через использование стратегий, форм и приемов, характерных для такого направления в архитектуре и средовом дизайне, как регионализм.

По всему миру создаются и реализуются проекты, стремящиеся отразить специфику места, культурного и природного ландшафта: общественные места, культурные пространства. Наиболее ярко эта тенденция выражается в проектах современных архитекторов и дизайнеров Армении.

В дизайне среды Армении рецепция регионализма формирует особый эстетический опыт, базирующийся на ассоциативных возможностях локального контекста, специфических эстетических характеристиках, присущих культуре региона: символах, формах, текстурах, цветах, декоративных элементах, композициях.

Обращение к региональной специфике, культуре и традициям региона, обеспечивает устойчивый фундамент для сохранения исторического наследия.

Объекты в области дизайна среды Армении, вместившие в себя как продукт народного, традиционного, так и глобального, играют роль выразителей преемственности и, одновременно с этим, ориентированности на стремление к устойчивому будущему, тогда как практики рецепции регионализма успешно служат средством для сохранения и приумножения богатства традиционной армянской культуры, ключом к поддержанию и развитию архитектурного и дизайнерского колорита региона.

Литература

1. Архитектурное творчество СССР. Вып. 8. Проблемы, суждения, информация/ЦНИИ теории и истории архитектуры; Редкол. Ю. Яралов (отв. ред.) и др. — М.: Стройиздат, 1988.
2. *Баринова И.В.* Особенности семантики абстрактных неологизмов-существительных, образованных при помощи суффиксов «-ness» и «-ism» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. № 9. С. 25.
3. *Ганалаян А.Т.* Армянский туф // Армянские предания. — Ер.: АН Армянской ССР, 1979.
4. *Гаспарян М.А.* Композиция фасадов жилых домов Еревана конца 19 — начала 20 вв. // Архитектурное наследство. — М., 1984, Т. 32.
5. *Дебор Г.* Общество спектакля. Пер. с фр. / Перевод С. Офертаса и М. Якубович. М.: Издательство «Логос», 1999.
6. *Дуцев М.В.* Концепция архитектурно-художественного единства города (на примере Еревана) / М.В. Дуцев // Приволжский научный журнал / Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. — Нижний Новгород, 2012. — № 1.

7. *Иванов А.В.* Вернакулярная архитектура Еревана XIX — середины XX в.: Средовая ценность и необходимость сохранения // Вопросы всеобщей истории архитектуры. — Вып. 6. — Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2016.
8. *Камалова Г.М., Асылбеков Д.Б.* Регионализм как способ сохранения культурной идентичности современной архитектуры Туркестана // Наука, образование и культура. 2020. № 5 (49).
9. *Камалян Р.З.* Армения — колыбель цивилизации / Р.З. Камалян // Якаевские чтения 2016: Сборник материалов XVI международной научно-практической конференции, Краснодар, 10–11 февраля 2016 года / Ответственный редактор Ю. Г. Макаренко. — Краснодар: Академия маркетинга и социально-информационных технологий — ИМСИТ (г. Краснодар), 2016.
10. *Куршакова В.Н.* Проблемы регионализма в современной архитектуре / В.Н. Куршакова // Известия вузов. Архитектон. — 2009. — №22.
11. *Нимейер О.* Архитектура и общество / О. Нимейер. — М.: Прогресс, 1975.
12. *Норберг-Шульц К.* Смысл в архитектуре / К. Норберг-Шульц; пер. с англ. С. Ситара // Проект International. 2011. No 30.
13. *Салиева С.М.* Образование слов в английском языке путем использования приставок и суффиксов // Наука и образование сегодня. 2020. № 12.
14. *Саргсян А.Л.* Культура и искусство Армении / А.Л. Саргсян. — Текст: непосредственный // Культурология и искусствоведение: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Пермь, апрель 2015 г.). — Пермь: Зебра, 2015.
15. *Сидоров В.А.* Образ жизни и средовая парадигма архитектурно-дизайнерского творчества: учебное пособие — Ульяновск: УлГТУ, 2020.
16. *Таманян А.О.* Беседы с академиком А. Таманяном. Сб. «Александр Таманян», 1934 // Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 1. М.: Искусство, 1975.
17. *Шагоян Г.* Очерки антропологии города, пережившего землетрясение [Электронный ресурс] // Laboratorium. 2010. № 1.
18. *Шлеев В.В.* Искусство Древнего Закавказья // Всеобщая история искусств. — М.: Искусство, 1956. — Т. I.
19. *Landoni P.* Customer-Related Digitization of the Horeca Industry. Politecnico di Torino, Corso di laurea magistrale in Ingegneria Gestionale (Engineering and Management), 2020.
20. *Lang D.M.* Armenia: Cradle of Civilization. London. 1970.
21. *Markusen A.* Regions: economics and politics of territory. Rowman & Littlefield publishers. 1987.
22. URL: <https://ru.armeniasputnik.am/20170530/mushurba-poyushchij-simvol-gyumri-7483881.html>

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4228.978-5-317-07275-9/169-180>

ЭСТЕТИКА ЭКСПОНИРОВАНИЯ: СОВРЕМЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЕЙНОЙ СРЕДЫ

AESTHETICS OF THE EXHIBITION: MODERN PRINCIPLES OF THE ORGANIZATION OF THE MUSEUM ENVIRONMENT

Шоломова Т.В.
Sholomova T.V.

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы изменения дизайна музейной экспозиции в зависимости от отношения к проблемам чувственного и эстетического восприятия, которые тоже эволюционируют. Когда-то предметы в музеях можно было трогать, но в XIX веке ситуация изменилась под влиянием политических, научных, технологических и прочих социокультурных процессов. Эстетическое восприятие изменилось тоже, оно стало более интеллектуальным, ориентированным на зрительное (дистанционное) восприятие; его сердцевиной сегодня является созерцание. А когда-то осязание считалось более надежным источником сведений об окружающей действительности, в частности — об экспонатах музея. Особенно оно могло помочь при восприятии скульптуры. С изменением восприятия изменилась и экспозиция — она тоже переориентировалась на визуальное восприятие, от зрителя музея стали требовать проявления интереса к предметам экспонирования в другой форме: почтительного сохранения дистанции. С развитием высоких технологий и появлением Интернета визуальность музея усилилась и практически абсолютизировалась. Современные экспозиции строятся так, чтобы посетитель не мог прикасаться к экспонатам, но при помощи различных спецэффектов добиваются повышения зрительского интереса и иллюзии вовлеченности за счет воздействия на другие чувства — слух, обоняние. Околомузейная среда (музейные рестораны и магазины) максимально расширяют круг воздействий на чувства посетителя. Чувственное воздействие музея оказывается практически тотальным.

Ключевые слова

дизайн, музейная среда, экспозиция, чувственное восприятие, эстетическое восприятие, зрение, осязание, тактильность.

Abstract

The article discusses the issues of changing the design of the museum exposition depending on the attitude to the problems of sensory and aesthetic perception, which are also evolving. Once upon a time, objects in museums could be touched, but in the 19th century the situation changed under the influence of political, scientific, technological and other socio-cultural processes. Aesthetic perception has also changed, it has become more intellectual, focused on visual (remote) perception; its core today is contemplation. And once upon a time, touch was considered a more reliable source of information about the surrounding reality, in particular about the exhibits of the museum. It could especially help in the perception of sculpture. With the change in perception, the exposition also changed — it also shifted to visual perception, and the viewer of the museum began to be required to show interest in the objects on display in a different form: respectfully maintaining distance. With the development of high technologies and the advent of the Internet, the visual nature of the museum has increased and has almost been absolutized. Modern expositions are built so that the visitor cannot touch the exhibits, but with the

help of various special effects they achieve an increase in spectator interest and the illusion of involvement by influencing other senses — hearing, smell. The near-museum environment (museum restaurants and shops) maximizes the range of influences on the visitor's feelings. The sensual impact of the museum turns out to be almost total.

Keywords

design, museum environment, exposition, sensory perception, aesthetic perception, vision, touch, tactility.

Вопрос о дизайне музейной экспозиции (или практике экспонистики¹) как предмете междисциплинарного дискурса остается чрезвычайно актуальным не только с т.з. практического использования современных принципов дизайна среды, но и с точки зрения реакции публики на предложенные условия взаимодействия с музейной средой. Для эстетики важно не только на каких принципах это базируется или как это сделано, но и как это воспринимается зрителем. Таким образом, в центре внимания в данной статье оказываются вопросы чувственного и эстетического восприятия музейной экспозиции (соотношение зрительского запроса и совокупности тех предложений, которые предлагает музей как социальный институт). Данный подход представляется актуальным, поскольку позволяет поставить на новом материале не только вопросы соотношения чувственного и эстетического, но и проблему изменения эстетического восприятия и проблему исторической эволюции дизайна музейной среды в зависимости от изменения экономической ситуации, политической обстановки, идеологии, развития науки, техники и технологий.

Обращает на себя внимание, что многие современные проблемы, связанные с музеями и вопросами экспонирования, формулируются в поле этики, хотя при более пристальном рассмотрении эстетическая составляющая оказывается в них весьма значительной (как, например, вопросы упаковки и транспортировки: современные требования соблюдать экологическую этику в музейном деле² не отменяют необходимости выбора упаковки в зависимости от вида транспортируемых артефактов; от медиума, иначе говоря).

Отправной точкой для данных размышлений послужили материалы семинара ИКОМ России «Этика освещения экспозиционно-выставочных пространств музеев»³, во время которого Н. Кезина, генераль-

¹ *Летягин Л.Н.* Мемориальный музей: экзистенциальная оптика пространства // Идеи и идеалы. 2021. Т. 13. № 3. Часть 2. С. 389.

² *Brown K.* Want to Clean Up Your Gallery's Carbon Footprint? Start With Your Packaging Materials. Here Are Some Tried and Tested Tips From the Pros // [URL]: <https://news.artnet.com/news-pro/carbon-footprint-packaging-2025744> Дата размещения: 29.10.2021. Дата обращения: 30.06.2024.

³ Этика освещения экспозиционно-выставочных пространств музеев. Семинар ИКОМ России. 05.09.2023. // [URL]: https://m.youtube.com/watch?v=UuYAU7_jQhM. Дата обращения: 13.07.2024.

ный директор ООО «СолАрт», формулируя принципы этичного отношения к экспонатам и к посетителю (такие как «уважительное отношение к объекту», «комфорт восприятия», «подсветка справочных материалов к объекту», «возможность светом направить посетителя по определенному пути», а также два главных: «чтобы свет падал куда надо и не светил куда не надо» и «внимание должны привлекать экспонаты, а не свет и не осветительное оборудование»), довольно быстро переходит к эстетике, когда начинает подробно объяснять, из чего, собственно, это уважительное отношение складывается. Декларируемый «осознанный подход к освещению» предполагает учет художественных особенностей экспоната: если свет является средством выразительности внутри самой картины, то осветителям надо это аккуратно и деликатно подчеркнуть (важно, например, для караваджистов и тенебристов, которые используют светотень в своих работах, и цветовая составляющая не так важна, а важно передать все оттенки того света, который работает внутри картины). А в работах, где ярко выражена декоративность цвета, и при использовании светильников с такими работами важно учитывать качество цветопередачи, обращать внимание на форму картины, на багет, на сюжет и подходить деликатно и осознанно к выбору оборудования, используемому на экспозиции. Свои особенности есть у подсветки полотен и масштабных (поскольку они должны открываться зрительскому взору полностью, а не бликовать), и разноформенных (когда, например, круглый портрет расположен между двумя квадратными), и у небольших экспонатов, размещаемых в стеклянных витринах. Требования к подсветке, заявленные как этические, при подробном рассмотрении также обнаруживают свою художественно-эстетическую природу: объект должен быть хорошо доступен для осмотра с учетом своих изобразительно-выразительных особенностей. Потому что единственный способ, которым сегодня мы можем взаимодействовать с предметом в музее, это визуальный способ. Ему подчинены все современные требования дизайна музейной среды. Таковы условия, и публика приходит настроенная на то, что как-то иначе взаимодействовать с экспонатами, кроме редких особо оговоренных случаев, нельзя. Более того, у современных специалистов по экспозиционно-выставочной деятельности есть даже что-то вроде профессиональной страшилки: устойчивый образ посетителя (особенно ребенка), который первым делом норовит всё выставленное для обозрения потрогать (это следует предвидеть и принять соответствующие меры). Итак, эстетическое восприятие в современном музее — это по преимуществу визуальное восприятие, и современная экспозиция создается именно с учетом этого принципа (за исключением, разве что, специальных экспонатов, предназначенных для изучения слепыми посетителями). И так было не всегда.

К. Классен в «Книге прикосновений» в главе «Прикосновение в музее»⁴ коротко объясняет, как такая ситуация сложилась. В первых музеях (основой которых стали частные коллекции) существовали определенные правила: посетителям предлагали не просто осмотреть коллекцию, но и потрогать входящие в ее состав редкости. У доступности экспонатов были причины: во-первых, стеклянные витрины были дороги, и под стекло убирали только самые ценные вещи. Прочие висели на стенах или хранились в ящиках, откуда их можно было достать. Во-вторых, хранители получали жалованье из входной платы и были заинтересованы в том, чтобы посетители оставались довольны посещением музея — например, могли бы потрогать всё, что захотят. В-третьих, посетители брали артефакты в руки, чтобы получше рассмотреть их при недостаточном освещении. В-четвертых, в протомузеях и в ранних музеях не считалось необходимым поддерживать артефакты и произведения искусства в их первоначальном состоянии: голову одной статуи могли приставить к обезглавленному телу другой; картину подрезать по размерам рамы или с учетом вкусов времени. В-пятых, ранние музейные коллекции хранились в далеко не идеальных условиях, от чего не только биологические образцы, т.е. мумии и чучела, но также картины и скульптуры портились и погибали, т.е. те коллекции были гораздо более динамичны и органичны, чем современные.

Но что давало зрителям прикосновение к музейным предметам — кроме чувства морального удовлетворения от сознания, что за свои деньги они получили всё возможное? Согласно Классен, как минимум, еще две вещи: физическое прикосновение к недоступному и полноту эстетического восприятия.

Что касается далекого и недоступного, то музей обеспечивал чувство опосредованного контакта с экзотическими народами, достигаемое через обращение с их артефактами, например, индейское каноэ, весла и рыболовное копье, подаренные Эшмолу в 1684 году Дж. Йомансом, капитаном торгового корабля из Бристоля. Точно также можно было дотронуться до людей из далекого прошлого: в 1786 году путешественница С. де ла Рош в Британском музее не только смотрелась в бронзовые зеркала из Геркуланума, но и запустила пальцы в погребальную урну с изображением лежащей женщины, чтобы потрогать пыль внутри и представить, что это, возможно, прах той самой женщины. То есть люди переживали физический контакт с артефактами как непосредственный контакт с его прежними владельцами, а еще — как прикосновение к сверхъестественным силам, содержащимся в таких диковинках, как «настоящая мумия» или «рог единорога». В этом смысле кунстка-

⁴ Classen C. The Book of Touch. Edited by C. Classen. New York, Routledge, 2005. P. 275–285.

меры и кабинеты редкостей были окружены вниманием и почтением среди религиозного, выступали светскими аналогами церквей.

Это отличает наше сегодняшнее ожидание (и удовлетворение) от посещения музея — увидеть подлинник как раз и означает пережить прикосновение к подлинному. А в XVII в. философ-эмпирик Р. Хук утверждал, что визуальный осмотр непременно должен сопровождаться тактильным изучением вещей. В целом считалось, что чувство осязания имеет доступ к внутренним истинам, куда зрение не проникает: путешественница С. Файнс отметила, что трость на выставке в Эшмоле выглядела тяжелой, но, когда она подняла её, трость оказалась легкой. Задействование других чувств (слуха и обоняния) создавало впечатление, что таким образом музейные предметы лучше обнаруживают свою природу, но именно осязание использовалось для исправления заблуждений зрения.

И хотя уже тогда восхваление зрения как основы познания было широко распространено, многие считали прикосновение имеющим более достоверный доступ к миру, который открывает чувство. Зрение требует дистанции от наблюдаемого предмета, а прикосновение уничтожает расстояние и физически объединяет прикасающегося и осязаемое, что не только обеспечивает интимный контакт посетителя с предметом, но и составляет необходимую часть эстетического восприятия. Эстетическое восприятие меняется со временем, и созерцание, сегодня составляющее его сердцевину, занимало это место не всегда. В XVIII веке осязание было просто необходимо при восприятии произведений искусства, особенно скульптуры. Классен цитирует авторов Нового времени: флорентийский историк XVI в. Б. Варки предположил, что особая ценность прикосновения к скульптуре заключается в том, что только оно может оценить искусственность, присущую скульптурному произведению, например, превращение твердого мрамора в кажущуюся мягкой плоть. И.Г. Гердер считал скульптуру высшей формой искусства, потому что она была воспринимается осязанием, а все, относящееся к красоте формы и тела, является областью осязания, а не такого поверхностного чувства, как зрение. В галереях XVII–XVIII веков зрители действительно регулярно поглаживали скульптуры, чтобы ощутить контраст между их текучими жизнеподобными формами и холодной каменной материей. Картины, впрочем, ждала та же участь, несмотря на то, что эстетическое восприятие картины вовсе не требует поглаживания.

В XIX веке в музейной политике, однако, произошли большие перемены, связанные со множеством протекавших параллельно социокультурных процессов. Экспонаты начали защищать от посетителей перилами или стеклами витрин. Повышенный визуализм музея соответствовал повышенному визуализму культуры XIX века: приоритет зрения как более интеллектуального чувства основывался на визуальных практиках и парадигмах тогдашней науки; чувство отстраненности, воз-

никающее при осмотре неприкосновенных музейных экспонатов, напоминало отстраненность, вызванную наблюдением за уличной жизнью мегаполисов; музейная витрина походила на витрины новых универсальных магазинов; новое яркое освещение музейных залов повторяло новое яркое освещение городских улиц. Возможно также, что идущие политические процессы потребовали, чтобы у посетителей публичного музея более не оставалось ощущения гостей в чьем-то доме, а, скорее, чтобы они пребывали в восхищении от внешнего великолепия неприкосновенного государственного учреждения. Влияло и развитие науки: Ч. Дарвин, М. Нордау и позднее З. Фрейд трактовали зрение как вершину цивилизованного взрослого восприятия — в противовес осязанию как чувству, более используемому детьми и дикарями. И если зрение действительно является столь существенным признаком цивилизации, то музей как цивилизующий инструмент должен был визуализироваться тоже.

Таким образом, в XIX в. возникает новый современный тип музея, в котором все экспонаты визуально доступны за счет хорошего освещения — но при этом размещены в стеклянных витринах, и для того, чтобы их никто не трогал, принимаются специальные меры. И если сначала посетители музеев нервничают и переживают из-за введенных ограничений на контакт с экспонатами (и, стало быть, на полную эстетического восприятия), то потом все привыкают, и визуальный осмотр как норма закрепляется в культуре. Классен также обращает внимание, что абсолютизация визуального легко и быстро доводится до абсурда: артефакты с явно важными не визуальными аспектами, такие как текстиль или музыкальные инструменты, обычно становятся просто объектами для глаз в современном музее (интересно, что Т. Шола в «Толковом словаре музейных грехов» в качестве примера современного музейного абсурда описывает музей звука, в котором звук представлен молчащими музыкальными инструментами в витринах⁵). Некоторые современные технологии повышают визуализированность музеев: экспонаты так тщательно фотографируются сотрудниками музея для различных целей — каталогизации, публикации, сохранения, исследования — что превращаются в «сумму своих фотографий»⁶. Выход музеев в Интернет сделал это буквально правдой — доступ к артефактам виртуального музея возможен только через их визуальные репродукции. Таковы основные мысли К. Классен по поводу смены парадигмы и замены физического прикосновения взглядом.

⁵ Шола Т.С. Вечность здесь больше не живет: толковый словарь музейных грехов. — Тула: Музей-усадьба Л. Толстого «Ясная поляна», 2013. С. 39.

⁶ Edwards E. Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums, Oxford: Berg, 2001 P. 77 (Цит. по: Classen C. The Book of Touch. Edited by C. Classen. New York, Routledge, 2005. P. 284).

Можно было бы внести в ее рассуждения некоторые исторические поправки — привести примеры, свидетельствующие о том, что возможность более близкого контакта сохранялась в некоторых национальных культурах всего сто лет назад. Так, сотрудница Государственного Эрмитажа Н.Д. Флиттнер, которую в 1920-е годы часто приглашали в школы Ленинграда, брала свою холщовую сумочку, пяток-десяток подлинных египетских вещей, клала их в сумочку, обернув при этом в тряпочки, и несла в школу. После лекции дети получали возможность потрогать эти предметы возрастом три-четыре тысячи лет. Во время одного из таких походов она и нашла весьма заинтересовавшегося египетскими древностями мальчика Борю Пиотровского. В Москве тем же самым занимался В.В. Павлов, который брал подлинники в ГМИИ и носил в университет будущим искусствоведам «на поддержать», без чего воспитание подлинного искусствоведа невозможно⁷. Надо сказать, что в те годы экспонаты в Египетских залах Эрмитажа стояли без витрин и без стекла⁸. В 1929 г. В.В. Струве распеленал мумию жреца в Эрмитажном театре с целью привлечь внимание и повысить интерес публики к древним артефактам в музее. В итоге получилось несколько метров белого полотна и распеленатая мумия, которую можно увидеть на экспозиции⁹. С точки зрения современной музейной этики такое экспонирование вызывает много вопросов, потому что такая чрезмерная открытость зрительскому взгляду рассматривается как неуважение к давно умершему человеку, чего он явно не заслужил¹⁰.

Что же мы имеем сегодня. Помимо вебинара, посвященного этике освещения в музее, вспоминается, конечно же, концепция «белого куба» и описание современного галерейного пространства с его белыми стенами, пустотой, мягким освещением и лаковыми полами — «в ней рады только глазам и умам, но не телам, занимающим слишком много места»¹¹. Это было написано в 1976 году. Возможно, это был пик отказа от

⁷ Солкин В. Древний Египет в Эрмитаже. Лекция // [URL]: <https://youtu.be/KrBd1nnYVi8?si=xYNDR9Wmx31bpDwd>. Дата обращения: 15.06.2024.

⁸ Большаков А. Египетские экспозиции в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Т. LXXIII. СПб., 2015. С. 174.

⁹ Солкин В. Древний Египет в Эрмитаже. Лекция // [URL]: <https://youtu.be/KrBd1nnYVi8?si=xYNDR9Wmx31bpDwd>. Дата обращения: 15.06.2024; Большаков А. Египетские экспозиции в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Т. LXXIII. СПб., 2015. С. 180.

¹⁰ ICOM Code of Ethics for Museums // [URL]: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf> Дата обращения: 17.07.2024. См: статьи 2.5; 3.7; 4.3; 4.4.

¹¹ О'Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2005. С. 22.

телесности в пользу одного только вида чувственного восприятия — визуального (плюс «свободная игра интеллектуальных сил») — и этот пик, возможно, прошёл. Член общества потребления уже не так трепещет, входя в музей как значимое государственное учреждение, и хочет за свои деньги получить все доступные удовольствия: в эпоху развитых технологий и креативных индустрий не должно быть ничего невозможного, и если эстетическое восприятие не так легко дается, поскольку требует умственных усилий, то чувственные вопросы жаждут удовлетворения.

Современный музей, по-прежнему не позволяя посетителям прикасаться к музейным предметам, настойчиво ищет пути обращения к прочим чувствам. В свою очередь, технологии, с одной стороны повышающие визуализацию музея, с другой пытаются ее компенсировать. На вебинарах ИКОМ России профессионалы обсуждали современные музейные тренды¹² — например, «доступную подлинность» (экскурсии по подлинным объектам с реконструированной повседневной жизнью, чтобы реципиент оказывался как бы внутри неё) или «открытость как новую искренность» (когда для посещения открывают музейные фонды); но нельзя не заметить, что и «доступность» и «подлинность» в любом случае не предполагает физического контакта с экспонатами — «только глазками», что называется. Или обсуждали наиболее успешные современные музейные экспозиции — например, музей в селе Учма Ярославской области. Куратор и создатель Е. Наумова в числе прочего рассказала, что сделанная первоначально ставка на восприятие устной речи (записанных историй местных жителей) через некоторое время привела к необходимости представить в экспозиции печатные тексты, т.к. не все посетители признавали себя способными хорошо воспринимать устную речь (т.н. «визуалы»), и многие с тех пор предпочитают слушать и одновременно следить за рассказом по печатному тексту, из чего, вероятно, следует, что комплексное обращение к разным чувствам оказывается более эффективным.

И. Макарова, ведущий специалист отдела организации выставок ГМИИ им. А.С. Пушкина в цикле лекций, посвященных организации и проведению выставки, приводит примеры выставок, на которых в качестве спецэффекта, способного дополнительно привлечь внимание посетителей, использовался запах¹³. Это выставка, посвященная Шанель

¹² Современные тренды в экспозиционно-выставочной работе Вебинар ИКОМ России. // [URL]: <https://youtu.be/TmjUvENRu5U?si=QWi9hapslUIAdyTZ> Дата обращения: 20.06.2024.

¹³ Макарова И. Организация и проведение выставки. Лекция 2 // [URL]: <https://agena-art.getcourse.ru/teach/control/lesson/view/id/279443543> Дата обращения: 13.07.2024.

2007 г.¹⁴, когда в разных ее отсеках, посвященных разным этапам в творчестве кутюрье, ткань на стенах пропитывали разными духами. А в галерее Tate Britain при подготовке выставки прерафаэлитов¹⁵ приглашали специалистов по ботанике и по ароматам для того, чтобы идентифицировать растения на картинах и синтезировать соответствующий аромат. Зрителям было предложено определить растение и тут же вдохнуть его запах.

Итак, предполагается, что, эволюционируя, наше эстетическое восприятие становится более интеллектуальным — созерцание и осмысление для современного человека гораздо более важные составляющие эстетического опыта, чем удостоверение осязанием. (Хотя, если мы вспомним В.Беньямина, то, возможно, сделаем вывод, что в эпоху стремительного развития технологий эстетическое восприятие деградирует). Но, в противоположность Беньямину, М. Фридлендер когда-то обратил внимание на другую функцию технической воспроизводимости, изменившую психологию нашего общения с объектом эстетического восприятия: раньше паломник отправлялся увидеть какое-либо произведение искусства, хоть картину, хоть собор — и совершенно точно знал, что видит это произведение не только в первый, но и, возможно, в последний раз в жизни — и это знание должно было очень сильно обострять его эстетические переживания¹⁶. Нам уже очень трудно это представить, но дело не только в этом, а еще и в том, чем эта наша возможность сто раз увидеть что угодно оборачивается в связи с изменением дизайна музейной среды — и стремлением музея разными способами преодолеть свою абсолютизированную визуализированность и добраться до всех возможных наших чувств — и осязания, и слуха, и обоняния, лишь бы мы не пытались прикоснуться к самому главному в музее — к экспонату (кстати, по отзывам известно, что в некоторых музеях зрители высказывают недовольство, если зрячие посетители, даже дети, проявляют интерес и ощупывают макеты, предназначенные для слепых). В развитом обществе потребления таковыми способами комплексного воздействия оказываются музейные кафе и рестораны

¹⁴ См. о выставке также: *Толстова А.* Большое искусство из маленького черного платья. Шанель в ГМИИ // [URL]: <https://www.kommersant.ru/doc/808680?ysclid=lz8ngeosr6874116950> Дата размещения: 27.09.2007. Дата обращения: 13.07.2024.

¹⁵ См. также: Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde. 12 september 2012 – 13 january 2013 // [URL]: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/pre-raphaelites-victorian-avant-garde> Дата обращения: 20.06.2024.

¹⁶ *Фридлендер М.* Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. М.Ю. Кореновой под ред. А.Г. Наследникова. СПб.: Андрей Наследников, 2001. С. 144.

(ставшие как предметом внимания музейной критики¹⁷, так и частью городских легенд, как эклеры в «Эрарте») — и музейные магазины с сувенирами (среди которых на первом месте, разумеется, носки с репродукциями шедевров¹⁸). Магазины остроумно называются («Серовин и Коров» в Музее русского импрессионизма) и продают мерч с яркими запоминающимися слоганами или принтами (молодежные свитшоты с орнаментом на плечах, напоминающим бармы)¹⁹ — все эти меры предполагают не только апелляцию к разным чувствам (от аппетита до жажды обладания), но также и всё ту же свободную игру интеллектуальных сил, без которой адекватная реакция на подобные названия, сувениры и фантазийные десерты будет невозможна.

Что же получается в результате. Визуализация музейной экспозиции победила. Эстетическое восприятие сместилось в сторону визуализации и созерцания. Но, судя по всему, чувственные аспекты восприятия, предшествующие эстетическому, остались всё те же. Посетитель музея хочет их насытить, и музей идет ему навстречу. Экспонаты по-прежнему трогать нельзя, ибо их сохранность превыше всего, но есть много других способов утолить чувственные потребности реципиента. Когда-то человек шел в музей как в некое сакральное место чтобы увидеть произведение искусства, никаким другим образом, кроме почтительного осмотра с известного расстояния, недоступное ему ранее. Теперь он покидает Третьяковскую галерею в свитшоте с Царевной-Лебедью, унося частицу музея с собой.

Литература

1. *Большаков А.* Египетские экспозиции в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Т. LXXIII. СПб., 2015. С. 160–185.
2. *Летягин Л.Н.* Мемориальный музей: экзистенциальная оптика пространства // Идеи и идеалы. 2021. Т. 13. № 3. Часть 2. С. 389–409. DOI: 10.17212/2075-0862-2021-13.3.2-389-409.

¹⁷ *Петракова А.* Музеи сильны не только духовной пищей. Кафе и буфеты главных музеев Москвы – выбор The Art Newspaper Russia [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. [URL]: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5329/> Дата размещения: 01.02.2018. Дата обращения: 15.07.2024.

¹⁸ *Петракова А.* Носки из музеев мира, или Низко о высоком. Пушкинский музей запустил линейку носков по мотивам шедевров из своей коллекции. По этому случаю мы показываем новинки и вспоминаем опыт коллег [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. [URL]: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5389/> Дата размещения: 20.02.2018. Дата обращения: 15.07.2024.

¹⁹ *Лунина Л.* Искусство «мерча»: музейные магазины и сувениры // [URL]: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20211221-uwvg/> Дата размещения: 21.12.2021. Дата обращения: 20.06.2024.

3. Лунина Л. Искусство «мерча»: музейные магазины и сувениры // [URL]: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20211221-uwvg/> Дата размещения: 21.12.2021. Дата обращения: 20.06.2024.
4. Лучшие практики в экспозиционно-выставочной деятельности. Без блокбастеров. Вебинар ИКОМ России. // [URL]: <https://youtu.be/bOpp9W93Eos?si=CRfURr1xBtmhBEh> Дата обращения: 20.06.2024.
5. Макарова И. Организация и проведение выставки. Лекция 2 // [URL]: <https://agena-art.getcourse.ru/teach/control/lesson/view/id/279443543> Дата обращения: 13.07.2024.
6. О'Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2005. — 144 с.
7. Петракова А. Музеи сильны не только духовной пищей. Кафе и буфеты главных музеев Москвы — выбор. The Art Newspaper Russia [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. [URL]: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5329/> Дата размещения: 01.02.2018. Дата обращения: 15.07.2024.
8. Петракова А. Носки из музеев мира, или Низко о высоком. Пушкинский музей запустил линейку носков по мотивам шедевров из своей коллекции. По этому случаю мы показываем новинки и вспоминаем опыт коллег [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. [URL]: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5389/> Дата размещения: 20.02.2018. Дата обращения: 15.07.2024.
9. Современные тренды в экспозиционно-выставочной работе. Вебинар ИКОМ России. // [URL]: <https://youtu.be/TmjUvENRu5U?si=QWi9hapslUIAdyTZ> Дата обращения: 20.06.2024.
10. Солкин В. Древний Египет в Эрмитаже. Лекция // [URL]: <https://youtu.be/KrBd1nnYVi8?si=xYNDR9Wmx31bpDwd>. Дата обращения: 15.06.2024.
11. Толстова А. Большое искусство из маленького черного платья. Шанель в ГМИИ // [URL]: <https://www.kommersant.ru/doc/808680?ysclid=Iz8ngeosr6874116950> Дата размещения: 27.09.2007. Дата обращения: 13.07.2024.
12. Фридлиндер М. Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. М.Ю. Кореновой под ред. А.Г. Наследникова. СПб.: Андрей Наследников, 2001. — 205 с.
13. Шола Т.С. Вечность здесь больше не живет: толковый словарь музейных грехов. — Тула: Музей-усадьба Л.Толстого «Ясная поляна», 2013. — 358 с.
14. Этика освещения экспозиционно-выставочных пространств музеев. Вебинар ИКОМ России. 05.09.2023. // [URL]: https://m.youtube.com/watch?v=UuYAU7_jQhM. Дата обращения: 13.07.2024.
15. Brown K. Want to Clean Up Your Gallery's Carbon Footprint? Start With Your Packing Materials. Here Are Some Tried and Tested Tips From the Pros // [URL]: <https://news.artnet.com/news-pro/carbon-footprint-packaging-2025744> Дата размещения: 29.10.2021. Дата обращения: 30.06.2024.

16. *Classen C.* The Book of Touch. Edited by C.Classen. New York: Routledge, 2005.
17. *Edwards. E.* Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums, Oxford: Berg, 2001
18. ICOM Code of Ethics for Museums // [URL]: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf> Дата обращения: 17.07.2024.
19. Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde. 12 september 2012 — 13 january 2013 // [URL]: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/pre-raphaelites-victorian-avant-garde> Дата обращения: 20.06.2024.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4229.978-5-317-07275-9/181-186>ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ
В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ГРАФИКЕPHILOSOPHICAL AND AESTHETIC UNDERSTANDING OF THE URBAN
ENVIRONMENT IN MODERN RUSSIAN GRAPHICS*Мещерина Е.Г.
Meshcherina E.G.***Аннотация**

Осмысление города в современном графическом искусстве представлено в двух аспектах: философском, где доминируют экзистенциальные темы, связанные с системой «человек-город», и преимущественно художественно-эстетическом, представляющим многообразные лики конкретных городов и выполняющим функцию культурно-исторической памяти. Указывается на значение для дизайна среды журнала «Декоративное искусство», в котором графики-конструктивисты, разрабатывали принципы гуманизации городского пространства.

Ключевые слова

современная графика, философия города, человек и городская среда, прошлое и настоящее, культурно-историческая память.

Abstract

The understanding of the city in modern graphic art is presented in two aspects: philosophical, dominated by existential themes related to the "man-city" system, and mainly artistic and aesthetic, representing the diverse faces of specific cities and performing the function of cultural and historical memory. The importance of the Decorative Art magazine for the design of the environment is indicated, in which constructivist graphic artists developed the principles of humanization of urban space.

Keywords

Modern graphics, philosophy of the city, man and the urban environment, past and present, cultural and historical memory.

Городское пространство в его художественно-эстетическом измерении не только одна из традиционных тем графического искусства. Сама тема города как особого места бытия человека получила в графике глубокое и многогранное освещение, которое в силу специфики «черно-белого искусства» имеет свои особенности, отличающие его от жанра урбанистического пейзажа в живописи. Если классический живописный пейзаж в своей отстраненности от обыденности близок к иконописи, являя лик вечности в неизменности природных ритмов, то городской пейзаж «заряжен» повседневностью.

Будучи по сравнению с живописью искусством более камерным, рассчитанным, как правило, на интимное общение со зрителем, графика тем не менее берет в своем осмыслении сути городской жизни масштабные философские темы. Выстраивается определенная «иерархия» проблем пространства и времени, его течения, отраженного в жизни городских переулков, старинных особняков, дворов-колодцев, мостов,

погруженных в сферу коллективной и одновременно индивидуальной памяти. Тема времени преломляется в планах сосуществования прошлого в его гармонии с настоящим или (гораздо чаще) его окончательного разрушения, и конечно, в образах будущего в проектах «бумажной архитектуры» и «городов-градолетов». В неисчерпаемом богатстве ликов города, представленных современными художниками-графиками, просматриваются два основных подхода, вбирающих в себя различные ракурсы и содержательные акценты. Условно их можно назвать «символическим» и «конкретным».

Первый подход тяготеет к художественным обобщениям, поскольку он связан с абстрактным городом, не имеющим названия и определенных координат. Мысль художника здесь движется в пространстве темы «человек в городе», в изображении знакомых «повторяющихся» площадей, дворов и скверов, в передаче их «состояний», зависящих от времени года (обычно зима или осень). Музыка улиц, ритмыстроек, городские окраины, мосты — как сюжеты офортов и акварелей интересуют художника, прежде всего, как предмет любования, передающий его состояние: В. Кошелев. «Ночной двор» (2014); П. Югринов. «Белая ночь» (2013); А. Шпицын. «Зимний городской пейзаж» (2014); А. Головырских. «Дом напротив» (2017); О. Шаюкова. «Зимние крыши» (2017).

Бег времени, душа города, место искусства и художника в новых реалиях — темы философской урбанистической графики, «подтвержденные» дневниковыми записями — рассуждениями о неоднозначной сути отражения, о значении иллюзии и правды. «Прямолинейная ложь вычерченных линий, составляющих архитектуру города, причудливо отражается в зеркальных стеклах его витрин. Они создают смещенный, сдвинутый, деформированный образ города, который обретает в этих деформациях свою подлинную сущность и глубокую правду метафоры. /.../ И только в отражениях, дробясь и распадаясь на тысячи осколков, архитектура восстанавливает выразительность и глубину утраченного ею образа» [2, с. 570].

Материал прошедших в последнее время в Москве и Екатеринбурге больших выставок графики («Век графики. От Казимира Малевича до Олега Кудряшова» (2023); «Урал-Графо» (2013–2014; 2017–2018 и др.)) позволяет сделать вывод о том, что экзистенциальные темы одиночества, утраты и поиска «точек опоры» в урбанистическом жанре вышли в наше время на первый план. Об этом говорят сами названия многочисленных работ данной тематики, представленных как отдельными, выполненными в разных техниках листами, так и целыми графическими сериями: Д. Клима. Лист 1. Из серии «Лицом к городу» (2015); С. Зверович. «История одной лошади» (2016); В. Богорад. «Старость» (2000); Т. Уракова. «Этот город стал моей тенью» (2013); Н. Старицына. «Затянувшийся разговор» (2017).

Мысль о присутствии города в личном пространстве его обитателей, о взаимодействии интерьера с внешней средой была высказана в графике уже в 70-е годы XX века, то есть задолго до появления в современных планировках «прозрачных» стен, включающих панораму города в обстановку квартиры. Другая сторона присутствия города в личном пространстве связана с невозможностью укрыться от его агрессии и часто подается как неизбежное взаимодействие интерьера, места относительной безопасности, и пространства вне квартиры, «упирающегося» в перспективе в жизнь большой улицы (В. Колтунов. Интерьер. 1973).

Лейтмотив разрушенного прошлого, к которому принадлежит художник, воспринимающий настоящее как чужую территорию, проходит через творчество графиков разных поколений. «Вокруг нас ликует маскарад “нового времени”. Другие одежды, другие маски, другие смыслы. Как найти свое место в этой системе ценностей? Как определить свое присутствие в реалиях нового, прагматичного мира? И прежде всего, видимо, следует определить границы своего участия и неучастия в нем /.../ И главное. Перестать чувствовать себя несчастным и одиноким, вечно сравнивая несравнимое...» [2, с. 552]. Разбитые или заколоченные двери и окна (в некоторых из которых вид на улицу, городской пейзаж) готовых к сносу домов не только символ ухода воплощенного в материальном разрушении прошлого. Это в то же время и некий портал, ведущий в глубины памяти, погружение в себя или понимание необходимости поиска новой матрицы бытия.

В таком пространстве создана серия «Старые дома» (25 листов с названиями «Дом», «Двери», «Интерьер», «Высокое окно», «Еще один удар») А. Суворова, графика необычайно чуткого к «архитектурной материи» [5, с. 10]. Философия «Старых домов» Суворова перерастает рамки переживаний отдельного человека, пусть и окрашенных понятным зрителю глубоким ностальгическим настроением. Образ старого дома, как впоследствии и образы брошенных кораблей, некогда наполненных жизнью и значением, отражает трагизм и хрупкость истории человека на земле. Мощное лирическое чувство, мысль художника, сосредоточенная на поисках значения прошлого, гармонии, способной «укротить хаос тварного распада», сама рука мастера наделяют развалины, горы мусора



А. Суворов. Двери I. 1981.
Офорт. Фото репродукции

и хлама некой особой строгой красотой. В результате, по отзыву критика, «убогие развалины на офортах Суворова так монументальны, красивы странной угрюмой красотой, как пугающе-прекрасны были их “предшественницы” — “Темницы” Пиранези» [3, с. 56].

Сущность города как среды, переполненной общением, не помогающим от одиночества, может, по мысли художника, иметь следствием его превращение в некое не содержащее следов присутствия человека информационное пространство. Воплощение в проектах отвергнувших природу и человека образов города, которые представляются символами времени, объединяет архитекторов — офортистов, творчество которых получило наименование «бумажной архитектуры». «Предупреждения» архитекторов-графиков касаются судьбы природы в городском пространстве, изменений атмосферы, рождения новых взаимодействий (театр, где «действующие лица» — здания), а также уничтожения статуса воды в городе (города обычно возникали на реках). В наше время офорты «бумажных архитекторов», представленные на выставке «Век графики», приобрели особую актуальность: А. Савин. «Информационное пространство» (1987); В. Тюрин. «Постсоциалистический город №1» (1988); И. Уткин. «Монумент 2000 года. Предсказание» (1997); А. Бродский, И. Уткин. «Безымянная река» (1986).

«Пророчества» о печальных последствиях использования научно-технических достижений в целях порабощения личности, отразившиеся в идеях «бумажной архитектуры», опираются на научно-фантастическую литературу, которая появилась в нашей стране в 20-е годы прошлого столетия.



А. Козлов.

Ил. к роману Ф.Н. Ильина
«Долина Новой жизни». Баку,
1967

Теме трагического положения человека в городе, превращенном в центр не имеющих границ научно-технических экспериментов, посвящен роман «Долина Новой жизни», написанный в 1922 году военным врачом-хирургом и ученым Ф.Н. Ильиным (Тео Эли). Высокие технологии в городе направлены не только на тотальный контроль, они имеют целью «пересоздание человека», под которым понимается выведение особых «дифференцированных» людей с заданными свойствами для выполнения определенных функций (обслуживание машин, контроль-слежка и т.п.) и не имеющих никаких собственных чувств и мыслей. Иллюстрации, созданные художником-графиком А.И. Козловым к первому пол-

ному изданию романа в 1967 году, удивительным образом перекликаются с элементами современной информационной среды, логотипами Яндекс-доставки, ставшей неотъемлемой частью городского быта, с реальностью робототехники и ощущениями бегущего от «всевидающих очей» человека.

Что касается второго («конкретного») из выделенных в начале статьи подходов к отражению многоликой реальности города, то прежде всего, следует подчеркнуть его более традиционный характер. История урбанистической графики, связанная с архитектурной летописью столиц, крупных и малых городов, насчитывает не одно столетие. В станковой и книжной графике существуют созданные многими известными художниками серии, посвященные С.-Петербургу, Москве, Екатеринбургу, Севастополю, городам Сибири. Иллюстрации к произведениям Пушкина, Гоголя, Достоевского, поэтов Серебряного века, в которых город является одним из действующих лиц, вошли в классику графического искусства.

В отличие от философской графики, создающей обобщающий образ-идею города, для которого не важны индивидуальные черты, изображения конкретной городской среды во всем богатстве ее составляющих, обладая высокой художественно-эстетической ценностью, направляют наше восприятие в другое русло. Создаваемые художником образы конкретного города представляют уникальность его архитектуры, запечатленную в камне историю, вызывая интерес к его культурному своеобразию. В этом случае сам город становится основой для творческой импровизации, определяя формы воплощения художественной идеи, а художник принимает на себя функции хранителя культурной памяти. Таких примеров (большого или меньшего масштаба) очень много. Один из них — созданные в 70–80-е годы изысканные графические серии М.К. Мавровской, посвященные уходящему в прошлое архитектурному облику старой Казани. Выполненная в технике офорта серия «Казань в недалеком прошлом», соединяющая историческую достоверность и поэтическое воображение автора, получила продолжение в сериях «Башни Казанского кремля», «Старая Казань», «Горьковские места в Казани».



М. Мавровская. Из серии «Башни Казанского кремля». 1976–1978

В области книжной графики одним из хранителей истории Старой Москвы был художник-график А.К. Голицын, оформивший книгу О.В. Волкова «Каждый камень в ней живой: из истории московских улиц». Одна из глав этого издания посвящена истории Старого Московского университета, «вытянувшего величественные свои фасады против кремлевской стены на прежней Моховой улице» [1, с. 122]. История архитектурного облика университета на Моховой представлена серией иллюстраций под названиями: «Московский университет, девяностые годы XVIII века, проект М.Ф. Казакова», «Московский университет, восстановленный Д.И. Жилярди после пожара 1812 года», «Университетская церковь Святой Татьяны, архитектор Е.Д. Тюрин, 1837 год», «Моховая улица в начале XIX века».

В заключение следует отметить значение для формирования облика города материалов, размещенных в известном в свое время журнале «Декоративное искусство СССР», в число сотрудников которого входили исповедующие принципы конструктивизма графики-новаторы С. Телингатер, А. Троянker, Ю. Курбатов. Задача гуманизации городской среды (под девизом «Человек-мера города») решалась ими на основе соединения традиций национальных культур с художественным экспериментом, взаимодействия национальных и универсальных промышленных форм в контексте их существования в архитектуре, дизайне, декоративном искусстве [см. 4, с. 129–142]. Содержание «ДИ СССР» 1965 — №3 демонстрирует удачный синтез теоретических рассуждений о макросреде (облик городов, типов проектирования) с более «предметными» вопросами оформления тротуарной зоны, использования новых материалов («алюминий в руках художников»). В качестве удачного опыта взаимодействия прошлого и настоящего рассматривалась выставка современных художников, расположившаяся под сводами готического зала («ДИ СССР» 1975 — № 3).

Литература

1. Волков О.В. Каждый камень в ней живой: Из истории московских улиц/ Художник А.К. Голицын. М.: Современник, 1985. 253 с., ил.
2. Волович В.М. Мастерская. Записки художника. Екатеринбург: Издательский дом «Автограф», 2012. 608 с.
3. Дехтярь А.А. Точка опоры Александра Суворова // Александр Суворов. Пространство офорта. Альбом. М.: СканрусС, 2006. С. 56–57.
4. Мещерина Е.Г., Федоров А.И. Диалог национальных культур в эстетическом дискурсе (о художественных принципах журнала «Декоративное искусство СССР») // Творчество как национальная стихия: проблема добра и зла: сборник статей/ под ред. О.Д. Маслбоевой, И.А. Сафронова. СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2023. С. 129–142.
5. Морозов А.И. Это принято называть искусством офорта // Александр Суворов. Пространство офорта. Альбом. М.: СканрусС, 2006. С. 9–14.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4230.978-5-317-07275-9/187-194>

ДИЗАЙН СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ МЕТОДОМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ: ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ

DESIGN OF SOCIOCULTURAL SPACE OF URBAN ENVIRONMENT BY METHOD OF DECORATION: PHILOSOPHICAL ASPECT

*Мухутдинов Р.Ф.**Mukhutdinov R.F.*

Аннотация

В статье раскрываются некоторые историко-философские аспекты зарождения понятий среда, природа и окружающая среда. Автор обозначает отдельные взгляды исследователей в области цивилизационных процессов в ракурсе формирования пространства окружающей среды как социального и культурологического феноменов. Отмечается значимость процесса дизайна социокультурного пространства городской среды методом художественного оформления в сфере обеспечения комфортного, высокоорганизованного и духовно насыщенного пространства, которое можно рассматривать как модель проектирования с возможностью его постоянного изменения в зависимости от социального запроса общества. В заключении делается вывод о том, что метод художественного оформления обеспечивает системное взаимодействие и взаимопроникновение образов пространства городской среды и духовно-нравственных, культурных установок общества через осмысленное его действие в понимании процессов познания пространства городской среды.

Ключевые слова

дизайн среды, дизайн социокультурного пространства городской среды, художественное оформление среды, проектирование социокультурного пространства.

Abstract

The article reveals some historical and philosophical aspects of the origin of the concepts of environment, nature and environment. The author denotes individual views of researchers in the field of civilizational processes from the perspective of the formation of environmental space as a social and cultural phenomenon. The importance of the process of designing the sociocultural space of the urban environment by the method of decoration in the field of providing a comfortable, highly organized and spiritually rich space, which can be considered as a design model with the possibility of its constant change depending on the social demand of society, is noted. The conclusion concludes that the method of art decoration provides a systematic interaction and interpenetration of images of the space of the urban environment and the spiritual, moral, cultural attitudes of society through its meaningful action in understanding the processes of knowledge of the space of the urban environment.

Keywords

design of environment, design of sociocultural space of urban environment, art decoration of environment, designing a sociocultural space

Пространство городской среды — уникальное цивилизационное явление, уходящее своими корнями в далекое тысячелетнее прошлое и предполагает рассмотрение данного понятия как многогранного, емкого и системного образования, определяющего всеобщую форму бытия в социально-философском ракурсе рассмотрения данного феномена.

Изначально «среда» как окружающий мир или «природа», рассматривалась в качестве жизненного пространства, которое обеспечивало жизнедеятельность отдельных биологических видов, а также понимание устройства мыслительных и социальных процессов, и духовных составляющих общества [2]. Некоторые рассуждения в этой области можно наблюдать у Платона в его «Диалогах», где он отмечает важным знать причины возникновения вещей, силы, данные для их существования и их последующую физическую утрату. Также он задается вопросами, когда зародилась жизнь, как возникают чувства слуха, зрения, обоняния и благодаря каким силам человек может мыслить, как возникают воспоминания, представления и знания о природе вещей [8, с. 231].

Наиболее интересной, для исследователей цивилизационных процессов, представляется среда, в которой осуществляется жизнедеятельность человеческого общества во всей ее многогранности в зависимости от совокупности различных условий, таких как внешние природные факторы и биологическое устройство отдельного вида. Обобщая некоторые философские концепции XX в. Князева Е.Н. приходит к выводу, что между одушевленным субъектом и окружающей средой устанавливается определенная связь в виде познавательных процессов через осмысленные действия, интеллектуальную активность и построение архитектуры самого процесса познания [4].

Исследуя понятие «окружающая среда» Кондрашов П.Н. отмечает, что данное понятие должно трактоваться гораздо более широко и представляется в виде целостной гармоничной системы, построенной на нескольких фундаментальных основаниях, таких как: — одухотворенная и неодухотворенная материя: — материальная и духовная культура; — человеческая цивилизация в целом. В итоге ученый приходит к заключению: «для полноценного и гармоничного существования самого человека необходимо в рамках философско-экологического мировоззрения и образа жизни с бережливой заботой относиться не только к природной среде, но и к человеческому обществу и человеческой культуре, благодаря которым человек существует как личность, ибо все эти миры — природа, общество и культура — составляют дом (οἶκος), в котором живёт человек» [5].

Опираясь на эти основополагающие аспекты можно предположить, что современное пространство городской среды в еще большей мере является сложным структурным образованием с множественными объектами различного назначения и определенным их функционалом. Они,

в первую очередь, обеспечивают комфорт пребывания в данном пространстве, направляют вектор мыслительной активности человека в определенном направлении, предопределяя осмысленное чувственное действие общества. Следовательно, процесс дизайна социокультурных процессов в среде можно рассматривать как вполне определенную модель с возможностью ее архитектуры в виде гибкой и подвижной субстанции, которую можно изменять в зависимости от актуального социального запроса [6].

Есть мнение, что дизайн социокультурного пространства городской среды — это постоянный процесс, направленный на инновационные позитивные преобразования общества и взаимная адекватная реакция общества на подобные изменения в ракурсе оптимизации пространства городской среды под конкретные социальные задачи [9].

Следовательно, дизайн социокультурного пространства городской среды может представляться как форма творчества с определенными смыслами, заложенными в него авторами проекта, и позволяет извлекать из его структуры отработанные элементы или включать в его содержание новые компоненты, не нарушая при этом общего гармоничного единства городской среды в целом [7].

Одним из таких компонентов пространственных образований городской среды социокультурного характера представляется художественное оформление отдельных объектов, ограждающих конструкций методом росписи, мозаики, орнамента, декора и т.д. Все эти приемы довольно давно используются в вопросах донесения актуальной информации до общества. Наиболее яркий исторический пример — это античный город Помпеи, сохранившийся в результате извержения вулкана Везувий. При раскопках археологи обнаружили надписи агитационного характера на стенах зданий, призывающие голосовать за определенного кандидата на выборах, рекламу товаров и услуг, объявления бытового характера и т.д.

Отечественная история, особенно в начале XX века, имеет множество примеров преобразования городской среды с использованием декоративных изображений, масштабных драпировок для зданий, дирижаблей с прикрепленными на них транспарантами и лозунгами, что позволяло создать новое восприятие масштабов и перспектив площадей и улиц, а также несло в своем содержании совершенно конкретные смыслы монументальной пропаганды. Например, эскизный проект массового действа в честь III конгресса Коминтерна 1921 г. архитектора А. Веснина и художника Л. Попова (рис. 1) [1].

Следовательно, можно наблюдать определенную попытку диалога автора со зрителем, через восприятие последним художественного образа, запоминания его при помощи кратковременной, а затем долговременной памяти. Изображение в его качественном, эстетическом смысле

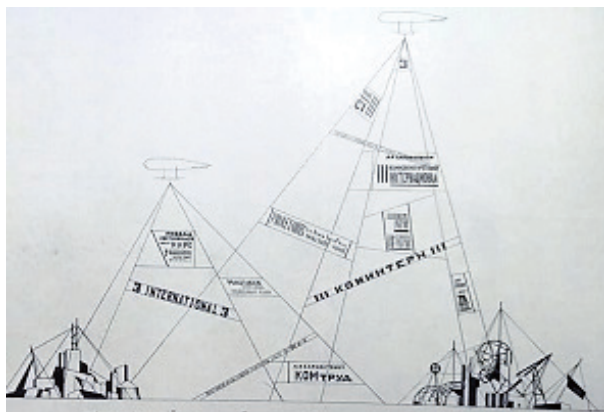


Рис. 1. Эскизный проект массового действия в честь III конгресса Коминтерна 1921 г.

Архитектор А. Веснин, художник Л. Попов

будет позитивно воспринято различными слоями общества, даже при возможном первоначальном отторжении. При многократном визуальном контакте произойдет смена эмоции восприятия, и начнут открываться новые смысловые интерпретации, и психологические нагрузки в данном произведении. Есть мнение, что при множественных визуальных контактах с определенными данными возникает ощущение утраты привлекательности образа и объект перестает визуализироваться аудитории. Однако можно предположить, что при множественных контактах с художественным произведением включается процесс зрительной памяти, возникают воспоминания, что оказывает подсознательное воздействие на соответствующие области памяти. Глубинные смыслы и заложенные в них идейные составляющие художественного произведения будут оказывать образно-смысловой эффект на общество, формировать его социальные, культурные и нравственные установки, способствовать духовно-нравственному воспитанию общества через вполне конкретные приемы обучения, пропаганды, наставления и т.д. В этом ракурсе любопытной представляется современная концепция гибридности, предполагающая развитие образов, смешение стилей, направленная на усиление процессов взаимопроникновения авторской идеи и общественного сознания [3].

Художественное оформление в пространстве городской среды во все времена, без сомнения, решает социальные и культурологические задачи, так как обеспечивает восприятие произведения художественного творчества, его запоминание при однократном или многократном просмотре, определенное воздействие на зрителя в рамках душевного

сотворчества и может направить прямые и косвенные реакции и действия общества в заданном направлении. То есть оказать определенное психологическое воздействие для решения социальных и культурологических задач дизайна социокультурного пространства городской среды.

Таким образом, дизайн социокультурного пространства городской среды — это явление, отражающее взаимодействие автора со зрителем в контексте формирования всеобщей пространственной формы бытия с определенными характеристиками по длительности, глубине, полноте, ритмичности, эстетичности и т.д. для решения социальных и культурологических задач. Здесь одним из ведущих аспектов дизайна социокультурного пространства городской среды выступает художественное оформление.

Если конкретизировать, то в современном пространстве городской среды можно выделить несколько основных форм подачи информации методом художественного оформления:

- изображения историко-патриотического характера;
- социальные художественные объекты;
- художественные произведения искусства;
- фанатские образы;
- асоциальные изображения.

Например, в г. Казань можно увидеть практически все перечисленные выше формы подачи социальной информации методом художественного оформления. Так, изображения историко-патриотического характера размещаются, чаще всего, на гражданских зданиях. Это образ героя Великой Отечественной войны, поэта Мусы Джалиля (рис. 2). Портрет современного Героя России Дамира Гилемханова (рис. 3).



Рис. 2. Панно, посвященное герою Советского Союза, поэту Мусе Джалилю



Рис. 3. Панно, посвященное герою России Дамиру Гилемханову

В исторической части города советского периода можно увидеть примечательные художественные изображения на темы авиации и космоса. В частности на доме по ул. Гагарина, 105 масштабное панно, посвященное юбилею образования ТАССР с изображением самолета (рис. 4). Также на этой улице имеется трафаретное изображение Юрия Гагарина (рис. 5).



Рис. 4. Панно, посвященное юбилею образования ТАССР с изображением самолета



Рис. 5. Изображение Юрия Гагарина

Также конкретизируем некоторые основные задачи, которые решаются художественными средствами:

- выразить мнение автора или заказчика на определенные социальные, экономические, культурные тенденции в развитии данного общества;
- донести конкретную информацию о тех или иных процессах и явлениях;
- возродить патриотические чувства в обществе;
- декоративное художественное оформление свободного пространства.

В ракурсе правового поля художественное оформление может разделяться на:

- согласованные с административными городскими структурами;
- нелегальное размещение.

Таким образом, дизайн социально-культурологического пространства городской среды раскрывает общественные, индивидуальные, социальные и культурологические аспекты:

- 1) расширение общественного сознания;
- 2) духовный рост общества в сочетании с материальными аспектами, такими как создание комфортной и дружелюбной среды;
- 3) удовлетворение эстетических и материальных потребностей человека;
- 4) возрождение патриотических чувств в обществе, любви к Родине;
- 5) вытеснение асоциальных проявлений в области уличной графики.

Данный вид художественного творчества обеспечивает формирование эстетических, духовных, нравственных установок общественного сознания и направляет вектор его развития в область социокультурной сферы всеобщего пространства бытия и является одним из основополагающих факторов дизайна социокультурного пространства городской среды.

Литература

1. Бочаров Ю.П., Гуляницкий Н.Ф. (руководители работы). Архитектура СССР 1917-1987. / ЦНИИ теории и истории архитектуры / Союз архитекторов СССР. — М.: Стройиздат, 1987. — 552 с.
2. Бурнашев К.Э. Человек и его потребности: социально-философский аспект: учебное пособие. Поволжский государственный технологический университет. — Йошкар-Ола: Поволжский государственный технологический университет, 2021. — 144 с.: ил. — Режим доступа: по подписке. — URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=690781> (дата обращения: 02.06.2024).
3. Голубева О.Ю. Концепция гибридности в ракурсе нового понимания человека. Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2022. — № 3. — С. 13–17.
4. Князева Е.Н. Понятие «Umwelt» Якоба фон Иксюля и его значимость для современной эпистемологии / Е.Н. Князева // Вопросы философии. — 2015. — № 5. — С. 30–44.
5. Кондрашов П.Н. Попытка целостного определения понятия «окружающая среда» в контексте философской антропологии Карла Маркса / П.Н. Кондрашов // Интеллект. Инновации. Инвестиции. — 2021. — № 5. — С. 10–19.
6. Кораблева Г.Б. Проектирование социальных изменений в городской среде: учебное пособие. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2016. — 130 с. — Режим доступа: по подписке. — URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=690201> (дата обращения: 02.06.2024).

7. Кузьмина Т.В. Градоустройство: от присвоения к усвоению пространства: учебное пособие. — Тюмень: Тюменский индустриальный университет, 2020. — 128 с. — Режим доступа: по подписке. — URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=611417> (дата обращения: 02.06.2024).
8. Платон. Диалоги. — М.: Издательство АСТ, 2017. — 320 с.
9. Фомичев А.Н. Управление проектами: учебник. — Москва: Дашков и К°, 2023. — 258 с.: схем., табл. — Режим доступа: по подписке. — URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=696997> (дата обращения: 02.06.2024).

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4231.978-5-317-07275-9/195-201>ЭСТЕТИКА СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДСКИХ КУЛЬТУРНЫХ
ЛАНДШАФТОВ

AESTHETICS OF MODERN URBAN CULTURAL LANDSCAPES

Музалевская Ю.Е.

Muzalevskaya Yu.E.

Аннотация

Современная ландшафтная культура представляет новые эстетические образцы оформления городской среды. Основными средовыми функциями становятся экологическая и эстетическая. Ландшафтная культура, как и в целом средовая культура, занимается жизнеустройством и ставит во главу угла, прежде всего, удобство использования человеком, обеспечение его всем необходимым для жизни, энергоресурсами, пищей, комфортной средой для отдыха и спорта, а также сохранение редких растений в ботанических садах, включенных в городскую парковую зону. Не маловажным является и внешнее эстетическое оформление современных парков, которые становятся композиционным средовым центром и часто напоминают фантастические пейзажи, как например, Сады у залива в Сингапуре.

Ключевые слова

эстетика, городская среда, урбанистика, ландшафтная культура, современные парки, экология.

Abstract

Modern landscape culture presents new aesthetic patterns of urban environment design. The main environmental functions are ecological and aesthetic. Landscape culture, as well as environmental culture in general, is engaged in life management and prioritizes, first of all, the convenience of human use, providing it with everything necessary for life, energy resources, food, a comfortable environment for recreation and sports, as well as the preservation of rare plants in botanical gardens included in the urban park area. Not unimportant is the external aesthetic design of modern parks, which become a compositional environmental center and often resemble fantastic landscapes, such as Gardens by the Bay in Singapore.

Keywords

aesthetics, urban environment, urbanism, landscape culture, modern parks, ecology.

Усложнение современного мира, происходящие в нем трансформационные процессы, не только затронули эстетическую сферу, но привели к смене эстетической парадигмы, выразившейся во всеобщей эстетизации. Это относится и к среде обитания человека, которая становится объектом дизайна. Изначально «эстетическая организованность» средового дизайна «была ориентирована в духе архитектурной концепции выразительного функционализма» [1, с. 132]. Но образ среды кардинально отличается от образа архитектурного. В архитектуре, особенно индивидуальной, монументальной, создается «высокий» образ выражения эпохи, ей присуще единство стиля. В архитектурном ансамбле как гармоничном единстве пространственной композиции зданий, или же

садово-паркового искусства большую роль играет художественная организация прилегающего пространства, взаимодействие с ней зданий. В архитектурных объектах типового строительства окружающая среда ранее формировалась стихийно. Современность поставила задачу целенаправленного создания среды, предполагающего в своей основе проект как визуальное выражение мысленно представленных образов. Архитектуру и дизайн и роднит «пространственность», но *атмосфера* среды не предполагает ее существование вне присутствия человека и испытываемых им чувств, она создается взаимодействием эмоциональных человеческих состояний, происходящих в этой пространственной среде, складывающихся здесь впечатлений от заполняющих ее материальных объектов. В понятие пространственной среды вкладывается и иное концептуальное содержание, продиктованное изменением системы ценностей, ориентацией на самопознание и самоосуществление личности. В основе концептуальности — инновационность, но сохраняющая визуальный код того пространства, в котором она формируется. Современная пространственная среда формируется на основе идейно-стилистического плюрализма, признания неоднородности мира, исходя из этого в ней присутствуют на равных высокое искусство и творения человеческих рук. Таким образом, вектор развития средового дизайна направлен в сторону синтетического понимания задач жизнеустройства.

Современная урбанистическая среда, насыщенная плотными высотными застройками, как никогда, нуждается в поддержании равновесия между застройкой и ландшафтным пейзажем, ведущим к снижению уровня экологической напряженности, к очищению воздушной среды. Зеленые островки природы, часто уничтожаемые в угоду жилой застройке, нуждаются в восстановлении и поддержке. Городская парковая культура, основана на традиционных и современных подходах к формированию эстетической природной среды внутри урбанистического пространства. Современные парковые зоны — это не просто озелененные участки ландшафтной городской среды, они представляют собой комплексные многофункциональные общественные городские ландшафтные объекты, в которые могут быть включены выставочные пространства, мемориальные комплексы, зоны отдыха, спортивные и водные площадки. Организация досуга и отдыха является важной частью городских жителей, для которых это еще и связь с природой, возможность отвлечься от суеты. Поэтому важна эргономическая планировка таких пространств, отвечающая потребностям разных социальных и возрастных слоев населения. Активный спортивный отдых набирает популярность и требует соответствующей среды. Современные парки несут и просветительскую, образовательную функцию, знакомят с растительным миром разных климатических зон. Таким образом, сложился новый пласт ландшафтной культуры, которая направлена на решение

экологических, образовательных и урбанистических проблем. В связи с функциональными изменениями меняется эстетическое оформление садово-парковых и ландшафтных городских зон. Новые принципы оформления городского пространства постепенно заполняют нашу повседневную жизнь. Проектная культура, сформировавшаяся в эпоху постмодернизма, опирается на сближение антропогенного и природного факторов. Новый угол зрения предполагает видение средового пространства не как отдельного изолированного объекта, а целостного фрагмента действительности окружающего мира. Дизайнеры все чаще обращаются к теме непосредственного взаимодействия современных построек и природной среды, когда жилые высотные сооружения буквально сливаются с зелеными островками, расположенными прямо на зданиях. Такие постройки, в которых растения располагаются непосредственно внутри высотных зданий, осуществляя своеобразный симбиоз антропологического и природного начал, можно увидеть в разных странах мира. Популярным в дизайне становится бионический метод проектирования, когда идеи, решающие вполне практические задачи, предоставляет сама природа. Японский архитектор Коичи Такада применяет бионический метод, использует природные формы в создании новой эстетической среды обитания современного человека. Его «дома-подсолнухи» подобно одноименному цветку «следуют за солнцем» [2]. Солнечные панели, расположенные на крыше, поворачиваются вслед за дневным светилом впитывая энергию и обеспечивая потребности обитателей дома. Реализация этого экологического проекта осуществлена в Умбрии, где нет избытка в солнечных лучах (рис. 1, а).

Существуют проекты, которые направлены не только на создание современной экологической урбанистической среды будущего, но и призванные дать ответ насущным проблемам настоящего времени. Так, известный бельгийский архитектор-эколог Винсент Каллебо предлагает проекты, позволяющие решить проблемы перенаселения, очистки воды и обеспечения городов фермерской продукцией. Дизайн его архитектурных проектов фантастически красив, города-острова Лилипад напоминают лилии, дома больше похожи на увеличенные листья деревьев, а внутри они оснащены всем необходимым для автономного проживания (рис. 1, б). Архитектор убежден в необходимости создания таких плавучих городов-островов, предназначенных для климатических беженцев, у побережья Бангладеш, Монако, стран Океании. Один такой город рассчитан на 50 тысяч жителей. Другой проект с не менее красивым названием Физалия представляет собой плавучее судно, способное улучшать экологическое состояние воды в крупных реках мирового бассейна (рис. 1, в). Еще один проект — Летящий дракон — высотные автономные и самодостаточные дома-фермы, по внешнему виду напоминающие огромное крыло бабочки (рис. 1, г). Внутри них должен осуществляться

полный цикл производства сельскохозяйственной продукции. Все работы этого архитектора построены на взаимопроникновении архитектурных конструкций и зеленых насаждений. Свой подход к современной архитектуре архитектор называет термином «Archibiotect», это слово, объединяющее префиксы слов Архитектура + биотехнологии + Информационные и коммуникационные технологии, который рождает новое эстетическое понимание жилой среды [3].

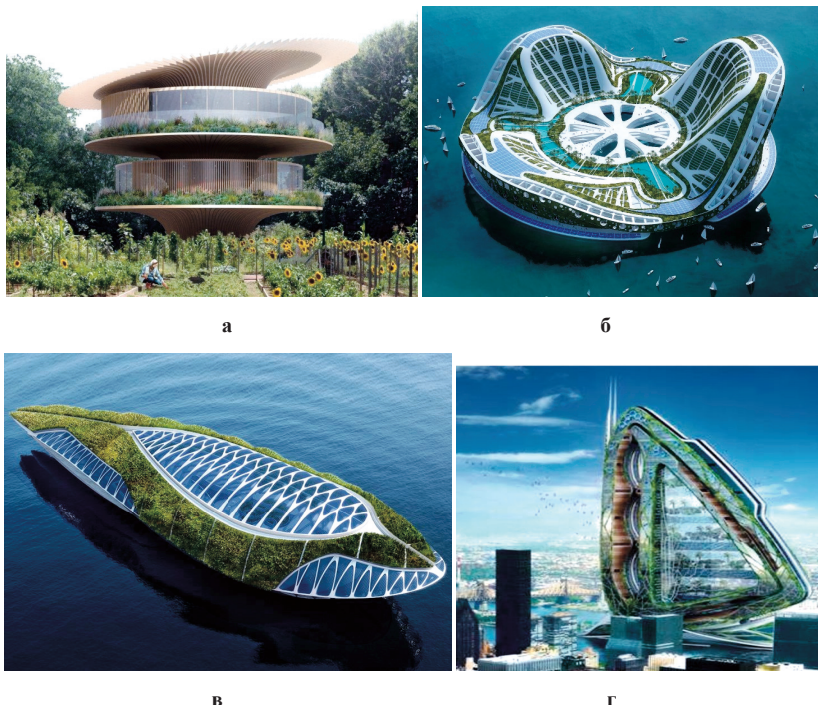


Рис. 1. Примеры современной архитектуры, созданной бионическим методом проектирования:

- а) «Дом подсолнух» арх. Т. Койчи, б) плавучий город «Лилипад» арх. В. Каллебо,
в) проект плавучего судна «Физалия», арх. В. Каллебо,
г) проект дома-фермы, арх. В. Каллебо

Интерес представляет масштабный проект британских архитекторов «Сады у залива», воплощенный в Сингапуре, где правительство поставило задачу превратить город в сад [4]. Генеральный план парка представляет собой орхидею, национальный цветок Сингапура. Проект включает в себя две оранжереи «Цветочный купол» и «Облачный лес», внутри которых расположены растения разных климатических зон, поддерживается необходимый светотепловой режим, «Рощу сверхдеревьев».

Сверхдеревья — своеобразные опоры-столбы, наполненные всевозможными экзотическими растениями, нуждающимися в опоре, такими, как виноград и орхидеи, благодаря специальным фотогальваническим элементам в сверхдеревьях происходит освещение; есть функции сбора дождевой воды для орошения растений и для фонтанов, в них также есть функция системы охлаждения, что тоже немаловажно (рис. 2).



Рис. 2. Сады у залива. Сингапур

Между этими деревьями на высоте есть мост, позволяющий посмотреть на сад сверху, и ресторан для посетителей. Сады у залива выполняют и образовательную функцию, для этого есть два тематических сада «Растения и люди» и «Растения и планета», рассказывающие какую важную роль играют растения в культурном и историческом развитии Сингапура. Для детей создана отдельная детская зона, где можно поиграть и искупаться. Таким образом, сад становится не просто чудом конструкторской и дизайнерской мысли, но и полноценной средой обитания редких растений, помогающая поддерживать экологический фактор, и служить образовательной и игровой средой современного городского человека.

Растения часто используются как непосредственное средство создания среды. Так, австрийский архитектор Крис Пречт, поддерживающий идею экологической архитектуры, во время пандемии разработал сад-лабиринт, спланированный по принципу отпечатка пальца, в котором несколько человек могут спокойно гулять не пересекаясь друг с другом (рис. 3).



Рис. 3. Лабиринт, арх. Крис Пречт

Несмотря на столь активное развитие инженерной мысли, высоко-технологичных дизайн-проектов, чувство прекрасного, заставляющее трепетать человеческое сердце от природных красот, можно удовлетворить в живописных местах, не столь технологичных, а более привычных человеческому глазу. Ярким примером такого пространства можно по праву назвать сады Этрета — парк в Нормандии, созданный благодаря известному французскому художнику Клоду Моне, отличавшемуся любовью к садоводству и его хорошей знакомой актрисе мадам Тибо [5].

Место для сада было выбрано не столь подходящее, скалы с красивым названием Кот де-Альтбар, не отличающиеся хорошими качествами для посадки деревьев. Тем не менее, благодаря мастерству садовника Лекана и концептуальной идее Моне сад был создан. Внутри сада разбили парники и высадили коллекцию орхидей мадам Тибо, являвшуюся лучшей в Европе того времени. Творческое воображение актрисы обусловило посвящение коллекции наложницам и женам турецкого султана, и дать название «вилла Роскелен» загородному дому внутри сада в честь любимой жены султана Сулеймана Великолепного Роксаны, роль которой ей довелось играть. Парк гармонично сочетал естественность природной красоты и строгий порядок. На террасе, с которой открывался великолепный вид на Ла-Манш Клод Моне, а затем и другие импрессионисты, писал свои полотна. В современном виде сад представляет не меньший интерес. Его обустраивает ландшафтный дизайнер Александр Гривко. Сад разбит на тематические зоны с определенными названиями. Одна из них — «Эмоции и дно океана» представляет собой кустарники, подстриженные в форме устричных раковин, внутри которых находятся скульптуры камни-лица, выражающие определенные эмоции и, меняющие их в зависимости от освещения (рис. 4).



Рис. 4. Сады Этрета. Франция

Автором является испанский скульптор Самуэль Сальседо. Эти необычные скульптуры стали своего рода визитной карточкой сада. В парке есть композиция «Заводной лес», в дупло живого дерева встроена музыкальная шкатулка, а ключ торчит наружу и можно его завести,

чтобы дерево зазвучало. Сад наполнен экологическими арт-объектами современных скульпторов и дизайнеров, такими как «Очередь за последним деревом», представляющим собой фигуру женщины, опирающейся на дерево, скульптура Клода Моне за работой у мольберта, которая находится на той самой любимой художником террасе с видом на залив. Обе скульптуры выполнены из лозы в технике плетения. Немецкий дизайнер Томас Реслер сделал для сада скамейки из окаменелого дуба. Дизайнерам удалось восстановить коллекцию орхидей, сады Этрета представляют собой прекрасное живописное природное пространство, культурный ландшафт, предназначенный для отдыха и вдохновения.

Современный взгляд на пространственную среду включает всю полноту и многозначность философских, научно-технических и эмоционально-эстетических представлений, направленных на создание определенного средового менталитета. Характер его задается человеком, его мировосприятием и мироощущением. Осмысленное проектирование, включающее помимо функциональности и художественно-образное содержание, позволяет совершенствовать окружающую среду, поскольку «культура не есть осуществление нового бытия, она есть осуществление новых ценностей» [6]. Посредством усовершенствования окружающей среды возможно, хотя бы на этом уровне, повысить гуманизацию и экологизацию культуры. В целом для пространственной среды XXI века, в том числе и ландшафтной, характерны полистилистика, эмоциональная наполненность, духовная осмысленность, одновременное существование нескольких культурных пластов.

Литература

1. Коськов М.А. Эстетика предметных форм: моногр. / М.А. Коськов. – СПб.: ЛГУ им. Пушкина, 2014. – 392 с., с. 132.
2. Варенников Д. Дом подсолнух в Умбрии по проекту Коичи Такада <https://www.interior.ru/architecture/11243-dom-podsolnuh-v-umbrii-po-proektu-koichi-takada.html> (дата обращения 20.07.24).
3. <https://vincent.callebaut.org/> (дата обращения 23.07.24).
4. <https://singapore-holiday.ru/sady-u-zaliva-v-singapore-gardens-by-the-bay/> (дата обращения 20.07.24).
5. Сады Этрета — удивительное и безумное место, пронизанное духом творчества. // <https://bigpicture.ru/sady-jetreta-udivitelnoe-mesto/> (дата обращения 20.07.24).
6. Бердяев Н.А. Смысл истории / Н.А. Бердяев — Берлин.: Обелиск, 1923. – С. 268.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4232.978-5-317-07275-9/202-206>

ФОРМИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ НА ОСНОВЕ ПРИРОДНО-ЛАНДШАФТНОГО КОДА ТЕРРИТОРИИ

FORMATION OF MODERN URBAN SPACES BASED ON THE NATURAL LANDSCAPE CODE OF THE TERRITORY

Горгорова Ю.В.

Gorgorova Yu.V.

Аннотация

Природно-ландшафтные особенности формируют неповторимость и уникальность городов. Выявление и сохранение природно-ландшафтного кода города важно не только с точки зрения эстетических требований к городской среде, но и экологических тенденций. Целостность подхода к формированию природно-ландшафтного кода территории города заключается в сохранении и восстановлении единой непрерывной структуры, экосистемы, водно-зеленого каркаса города. При развитии городов, но при необходимости сохранения пейзажа одним из способов создания объектов городской инфраструктуры является слияние архитектурного объекта с окружающим пейзажем, интеграция архитектурных форм в горизонтальные плоскости природного ландшафта. Применение при благоустройстве территории растений-эндемиков, а также символов места акцентирует уникальность городской среды.

Ключевые слова

эстетика города, архитектура, городская среда, ландшафт, урбанистика, экология города.

Abstract

Natural landscape features form the uniqueness of cities. Identification and preservation of the city's natural landscape code is important not only from the point of view of aesthetic requirements for the urban environment, but also environmental trends. The integrity of the approach to the formation of the natural landscape code of the city territory lies in the preservation and restoration of a single continuous structure, ecosystem, and water-green frame of the city. When, during the development of cities, the need arises to preserve the landscape, one of the ways to create urban infrastructure is to merge an architectural object with the surrounding landscape, integrating architectural forms into the horizontal planes of the natural landscape. The use of endemic plants, as well as symbols of the place, in landscaping the territory emphasizes the uniqueness of the urban environment.

Keywords

city aesthetics, architecture, urban environment, landscape, urban planning, city ecology.

В последние годы активно создают и внедряют региональные нормы, в которых определены эстетические требования к городской среде. Появились регламенты, определяющие архитектурно-градостроительный облик объектов капитального строительства, дизайн-код города, определяющий размещение объектов наружной информации и рекламы. В тоже время сохранению уникальных природно-ландшафтных особен-

ностей места уделяют недостаточно внимания, хотя эти характеристики участвуют в формировании неповторимого облика города, связаны с сохранением экологического баланса территории. Эти особенности, связанные с сохранением узнаваемости и неповторимости природного и ландшафтного облика места можно определить как природно-ландшафтный код города.

Характерные особенности пейзажа отмечал А.Г. Габричевский, он писал о «атектоничности», лиричности северного российского пейзажа и «геологичности» и трагичности Киммерийского ландшафта с его бесконечным разнообразием выразительных «фактурных» оттенков, каждая форма которого отпечаток движения огня, воды или ветра [1]. Особенности рельефа, природного ландшафта исторически формировали неповторимый облик города, влияя на его морфологию, планировочную структуру, архитектурные решения. Технический прогресс сделал возможным меньше учитывать природно-ландшафтные особенности места, экономическая выгода часто стала стимулировать размещение плотной многоэтажной застройки вблизи природных объектов, увеличивая антропогенное воздействие на ландшафт, изменяя абрис природного ландшафта.

Неповторимость и ценность уникальных природно-ландшафтных объектов требует сохранения их структуры и пейзажности. Однако в последние годы новая многоэтажная застройка, которая возникает вблизи городских парков, агрессивно меняет природный пейзаж, взгляд зрителя переключается на нее. Облик этой новой застройки часто диссонирует со стилистикой и масштабностью природно-ландшафтного объекта, нарушает пейзажность. Проблема заключается не только в высотности новой застройки, а в том, что при расположении этих зданий не учитывают их восприятие со стороны территории парка.

Присутствие природно-ландшафтного своеобразия территории способствует повышению туристической привлекательности места, формированию уникального облика города. В своем исследовании доктор архитектуры Л.П. Лавров рассматривает ландшафты исторического центра Санкт-Петербурга как объект инвестиций и как предмет потребления [2]. Характерные природные ландшафты, рельеф, отражение зданий в воде усиливают эмоциональное воздействие архитектурной композиции на зрителя, влияют на неповторимость облика города.

Для сохранения этого своеобразия в городах, необходимо регулировать коридоры видимости, защищать виды на ценные природные объекты, в том числе, которые являются частью культурного ландшафта. Например, туристическая привлекательность города Плёс основана на сохранении исторического места, связанного с творчеством известных художников. Поэтому при развитии территорий города важно сохранять не только облик горы Левитана, но и характерный вид, который откры-

вается с этой горы и известный по знаменитым картинам. Принципы сохранения природно-ландшафтной специфики отражены в градостроительной документации города Плёс: в регламентном зонировании территории города, допустимых видах использования земельных участков, в том числе расположенных за границами исторического поселения на территориях Костромской и Ивановской областей [3].

Сохранение природного ландшафта важно для многих исторических городов, но при этом развитие города диктует необходимость создания инфраструктуры, в том числе рассчитанной для туристов. Одним из способов создания объектов городской инфраструктуры — слияние архитектурного объекта с окружающим пейзажем. Архитектурные формы внедряют в горизонтальные плоскости природного ландшафта. Такой подход является уже мировоззрением, воплощенным в работах мастерской Доменика Перро, градостроительных концепциях Богуслава Витковского для Брюсселя и Осаки, проектах других авторов. В подобных случаях целесообразно применять архитектурно-ландшафтный подход к формированию зданий: повторение природного силуэта, применение архитектурных форм, повторяющих и подчеркивающих изгибы рельефа, гибридных сочетаний архитектуры и ландшафта. В последнее время появляется значительное число проектов и построек зданий гибридов, интегрированных в ландшафт. Озеленение появляется в различных формах на фасадах и на крышах зданий. Архитекторы искусственно создают холмы, применяют озелененную кровлю. Здания с озеленённой кровлей вписывают в ландшафт при помощи односкатной кровли, визуально продолжающей пейзаж или многоскатной, как правило, асимметричной крыши разрезанной световодами [4]. Например, в испанском городе Толедо каскады эскалаторов, прорезая холм, дополняют городской силуэт, таким образом, чтобы влияние этих сооружений на исторический облик и композицию города было минимальным.

В формировании уникального природно-ландшафтного кода города активно участвуют парки. Многие природные и ландшафтные объекты, памятники природы (а также дендрологические парки и ботанические сады) известны не только за пределами городов и даже стран: Гайд-парк в Лондоне, центральный парк в Нью-Йорке, Ла-Виллет в Париже, сады Боболи во Флоренции, парки Петергофа и Павловска, сады у залива в Сингапуре, сады во французском городе Этрете и многие другие. В России туристов привлекают также созданные недавно парк «Зарядье» в Москве, парк «Краснодар», сады «Новой Голландии» в Петербурге.

Организация целостного подхода к формированию природно-ландшафтного кода территории города заключается в сохранении и восстановлении единой непрерывной структуры, экосистемы: водно-зеленого каркаса. Непрерывность особенно важна, например, при проектирова-

нии набережной, так как вдоль этой водной артерии проходят ареалы обитания птиц, рыб, животных и насекомых [5]. Визуальную целостность облика необходимо подчеркивать также в городском силуэте, перспективных видах, в первую очередь тех, которые открываются со смотровых площадок и со стороны въездов в город. Кроме того важно выявлять и сохранять своеобразие, рождаемое неоднородностью городской структуры, поскольку различные природные и ландшафтные условия, придают неповторимость районам города. Это своеобразие, которое можно обозначить как природно-ландшафтный код районов города, целесообразно акцентировать, учитывая и подчеркивая особенности места: расположения реки, рельефа и т.п.

Важно избегать композиционной монотонности, делать акценты, выделяя уникальность пешеходных улиц, например, применяя виды озеленения, которые будут характерны, и ассоциироваться именно с этим пространством. Часто возникают устойчивые ассоциации, связанные с местом и определенным видом произрастающих там растений, например оливковая роща Гефсиманского сада в Иерусалиме, лавандовые поля Прованса, голландские тюльпаны, сакура в Японии, фиалковое дерево в Претории. Поэтому занимаясь проектированием городской среды необходимо знать и учитывать ассоциации места с определенным видом произрастающих там растений. Например, существует официальный список деревьев и цветов — символов Американских штатов. Так секвойя является символом Калифорнии с 1937 года, дуб в Айове с 1961 года, цветущий кизил в Миссури с 1955 года. Магнолия является символом Луизианы, желтый гибискус — Гавайев, яблоневый цвет — Мичигана [6].

При благоустройстве парков и городской среды ландшафтные архитекторы стараются применять растения эндемики, что добавляет своеобразие среде. Кроме того высаживают растения, которые ассоциируются с брендом места. Например, виноград во Франции, оливковые деревья, мирт, олеандр, кипарис, лавр благородный — в Средиземноморском регионе. Виноградные лозы на стенах исторического центра подчеркивают региональные особенности испанского города Херес-де-ла-Фронтера.

Важным условием гуманизации городской среды является доступность жителями природной среды, что обеспечивается во многом благодаря созданию непрерывного экологического зеленого каркаса и сохранением природной экосистемы. Привлекательная городская среда должна удовлетворять познавательную потребность человека, выражающаяся в проявлении интереса к живописному ландшафту. При формировании городской среды важно подчеркивать уникальность места, в том числе сохраняя ценные природные и ландшафтные объекты, применяя характерные растения-эндемики. Идея выявления и сохранения

уникального природно-ландшафтного кода города помогает акцентировать «дух места», поддерживает современные тенденции, связанные с созданием устойчивой и комфортной среды.

Литература

1. Габричевский А.Г. Морфология искусства. — Москва : Аграф, 2002. — 864 с.
2. Лавров Л.П. Ландшафты исторического центра Санкт-Петербурга как объект инвестиций и как предмет потребления / Л.П. Лавров // Экономические проблемы в архитектуре, градостроительстве и инвестиционно-строительной деятельности. Современное состояние и вызовы: мат. Всероссийской научно-практической конференции членов РААСН, профессорско-преподавательского состава, молодых ученых СПбГАСУ и специалистов инвестиционно-строительной сферы, Санкт-Петербург, 2018 г. — Санкт-Петербург: СПбГАСУ, 2019. — С. 37-43.
3. Приказ Минкультуры России от 14.12.2018 № 2221 «Об утверждении требований к градостроительным регламентам в границах территории исторического поселения федерального значения город Плес Ивановской области, а также требований к градостроительным регламентам в границах участков, расположенных за границами территории исторического поселения (на территории Костромской и Ивановской областей), в которых находятся точки (сектора) основных видовых раскрытий композиционно-видовых связей (панорам), составляющих предмет охраны исторического поселения федерального значения город Плес Ивановской области» (Зарегистрировано в Минюсте России 29.01.2019 № 53616). URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/72062240/> (дата обращения: 16.01.2023).
4. Красильникова Э.Э. Историческая контекстуальность как важный аспект сохранения региональной идентичности культурных ландшафтов // Диалоги о защите культурных ценностей: Материалы II Международной научно-практической конференции, Екатеринбург, 19–20 мая 2022 года / Под редакцией Е.Ю. Витюк, Ю.В. Кондаковой, Е.В. Штифановой. — Екатеринбург: Уральский государственный архитектурно-художественный университет, 2022. — С. 312–317.
5. Нефедов В.А. Ландшафтный дизайн и устойчивость среды. Санкт-Петербург: Полиграфист, 2002. 295 с.
6. State Symbols 2022. World Population Review <https://worldpopulationreview.com/state-rankings/state-symbols> (дата обращения: 15.01.2022).

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4233.978-5-317-07275-9/207-216>КОНЦЕПЦИЯ САДА В ЛАНДШАФТНОМ ДИЗАЙНЕ ГОРОДСКИХ СРЕД
В РОССИИ: КЕЙСЫ ЛАНДШАФТНОГО МОХ.BUREAUGARDEN CONCEPT IN LANDSCAPE DESIGN OF URBAN ENVIRONMENTS
IN RUSSIA: CASES OF LANDSCAPE MOX.BUREAU

Канюста А.А.

Capusta A.A.

Аннотация

В статье рассматривается проблема трансформации урбанистического дизайна как направления дизайна среды. В качестве неотъемлемой составляющей реорганизации облика пространств современных мегаполисов выделяется эстетический компонент, необходимый для включения в терминологические рамки самого понятия «урбанистический дизайн». Посредством осмысления урбанистического дизайна пересматривается и современный ландшафтный дизайн, а вместе с ним и концепция сада — ее семантическое ядро, значение эстетического опыта. Благодаря деятельности архитектурно-ландшафтных бюро концептуализируются особенности садово-паркового ландшафта, инициируются новые решения для оформления российского ландшафтного дизайна в мегаполисных центрах (г.Москва и г.Санкт-Петербург).

Ключевые слова

урбанистическая эстетика, урбанистический дизайн, ландшафтный дизайн, ландшафтное искусство, садово-парковое искусство, эстетизация городских пространств.

Abstract

The article deals with the problem of transformation of urban design as a direction of environmental design. As an integral component of the reorganisation of the spatial image in modern megacities, the aesthetic component is highlighted, which is necessary for inclusion in the terminological framework of the very concept of "urban design". Also the article includes philosophical analysis with necessity for inclusion in the terminological framework of the concept of "urban design". Modern landscape design is being reconsidered. The concept of the garden — its semantic core, the meaning of aesthetic experience are considered in the research. Thanks to the activities of architectural and landscape bureaus, the peculiarities of the garden landscape are revised and conceptualised. New solutions are initiated for the design of Russian landscape design in metropolitan centers (Moscow and St. Petersburg).

Keywords

urban aesthetics, urban design, landscape design, garden art, aestheticisation.

В условиях изменения функции городов постиндустриального общества — переход в новый тип производственной деятельности, — происходит трансформация самих городских пространств. Современный город постиндустриального типа — это сложно организованная система фрагментарных пространств благодаря изменяющему их облик дизайну среды, главная цель которого — создание благоприятной

и комфортной жизнедеятельности современного человека. В текущих условиях развития современных обществ достижение вышеописанной цели производится с использованием методов, которые присущи любому направлению дизайна, в том числе урбанистическому — эргономических и функциональных. Важным при конструировании любого типа городского пространства остается его эстетический компонент, а именно создание пространств, направленных на поддержание, развитие и усложнение эстетического опыта городского жителя.

Эстетический опыт современного человечества в отношении городских пространств упускается теоретическим сообществом в части его определения в составе таких понятий, как «урбанистический дизайн» и «урбанистическая эстетика ввиду отсутствия закреплённых терминологических рамок. Однако попытки снижения теоретической неопределённости производятся. В частности, «урбанистическая эстетика» как одно из направлений современного блока эстетического поиска, согласно точке зрения российского теоретика Кондратьева Е.А., направлена «на рассмотрение городского ландшафта как интегрального явления с новыми формами синтеза природных и искусственных сред» [1, с. 209]. Объединение разнообразных форм городского пространства, к примеру, природных и тех, которые перестают выполнять свою прямую функцию — зданий производственного типа, которые перетекают, например, в кластеры, — является одной из задач и современного урбанистического дизайна. Помимо решения основных задач в части переустройства старых городов со прежними функциями в новые типы, урбанистический дизайн стремится закрывать потребность человека в эмоциональном удовлетворении от местонахождения внутри сконструированных новых городских пространств.

В. Беньямин в своей статье «Париж — столица XIX века» отмечал, что при смене типа городского пространства второй половины девятнадцатого столетия в зависимости от смены типа производственного развития общества наблюдалась тенденция к бегству городского жителя в пригороды. Будучи окутанным марксистским влиянием, В. Беньямин в причинах подобного отчуждения и бегства горожан указывал назидательный характер товарно-денежных отношений, которые уничтожали облик города с человеческим лицом, в особенности, «бесчеловечный характер» приобретали мегаполисы [2, с. 27]. Появляются «душные, сырые и грязные трущобы в промышленных центрах от Парижа до Будапешта» [3, с. 17]. Возникшая уже в то время проблема оттока населения из крупных городов в их пригородную часть подталкивает к переустройству городских пространств в сторону зонирования на рабочие и спальные зоны. В этой связи возникает необходимость изменения не только городских пространств, но и специализации по благоустройству жилых зон, которая закрепляется деятельностью первых дизайнерских

бюро. В этот период можно говорить о попытках перехода городского проектирования в статус урбанистического проектирования. И хотя в рамках настоящего исследования не ставится задача провести обзор терминологических рамок понятий «городской дизайн» и «урбанистический дизайн», обозначим, что последние не являются синонимичными. Урбанистический дизайн представляет собой конструирование городских пространств сначала индустриального типа, а затем и нового типа городов.

Зонирование становится одним из методов урбанистического дизайна и является свойственным большей части (городских) мегаполисных систем, которые подталкивают к изменению эстетического опыта городских жителей. Городской житель оказывается заложником зонирования жизнедеятельности и, как следствие, образа жизни, что приводит к назревающему поиску уединения.

Иллюстративно переживание себя внутри городского пространства и за его пределами показывает М. Хайдеггер в работе «Творческий ландшафт. Почему мы остаемся в провинции?». Крестьянин, не отчуждающий себя от пространства в своей творческой повседневной деятельности, приближается к гармонизации себя и своего отношения с миром, чувствованию природного начала. Подобное происходит и с городским жителем, но в моменты ухода из города в пригороды или деревни, где наиболее близким становится пейзажный мотив, в котором путем приближения к природе уравнивается состояние экзистенциального падения. Все это приоткрывает горожанину возможность оставаться наедине с собой, чувствовать уединение, которого он лишен в своей городской повседневности [4].

Превентивный шаг к гармонизации пригородного пространства был предпринят за несколько десятилетий до написания вышеупомянутого труда М. Хайдеггера сначала в Англии, а затем и в ряде других европейских городов конца девятнадцатого столетия. С конца 1850-х годов в Англии проводилось создание городов-садов, например, Порт-Санлайт, Борнвилл, Летчуэрт. Порт-Санлайт стал одним из первых городов, спроектированных с наличием в нем индустриального жилья, ландшафтных особенностей садового пригорода, которые появились под влиянием идей Уильяма Морриса. Летчуэрт и вовсе должен был соответствовать новой концепции «города-сада» для среднего класса и пролетариата [2, с. 17–20].

Закономерно, стало быть, внести уточнение по поводу статуса города-сада. Новые пригородные пространства с применением в них ландшафтного дизайна становились примером трансформационного процесса концепции «сада» или же означали возвращение к истокам приусадебного садоводства? Город-сад — это градостроительная концепция начала двадцатого столетия, которая получила наибольшую реа-

лизацию в Англии, как в системе застройки вышеописанных городов, так и впоследствии в их перестройке, с использованием методов ландшафтного проектирования, пригородных частей Лондона. Города-сады стали одним из примеров концепции урбанистического дизайна, а также ландшафтного дизайна. С функцией компенсации природы внутри самих мегаполисных центров справлялись первые общественные парки, унаследовавшие от индивидуальной застройки и ландшафтного проектирования частных садово-парковых зон стремление к созданию рекреационных систем с определенным стилистическим обрамлением или концепцией, добавлением художественных компонентов в виде арт-объектов, зонированием частей парка на зоны для времяпрепровождения.

Подобная структура сохраняется и в текущих условиях изменения городского облика мегаполисных центров, однако заключается в тенденции, обратной описанному выше периоду урбанистического дизайна. Бывшие индустриальные центры вновь становятся притяжением для построения нового городского облика с учетом опыта архитектурного прошлого. Сохраняющиеся в черте города фабрики перепрофилируются и стилизуются под многофункциональные пространства с арт-мастерскими, музейными пространствами, иными видами получения досуга горожан. Трансформацию в зоны постиндустриального типа поддерживают и ландшафтные бюро, которые добавляют подобным пространствам «уголки живой природы» или органично синтезируют их парки с арт-объектами.

Однако и такое переустройство может нести негативный отпечаток, по мнению современного немецкого теоретика В. Вельша. Без уточнения и конкретизации города, автором производится констатация украшения и эстетизации пространств для жизни, в том числе и средствами ландшафтного дизайна. Эстетизация облика современного города производится стилизацией — увеличением количества рекламных носителей, обилием цветовых решений, визуализацией маркетинговых сюжетов, — что производит информационное давление на подогревание запроса к возобновлению впечатлений рыночным типом взаимоотношения с окружающей средой [5]. Давление поддерживается и рабочими пространствами, например, бизнес-центры, интерьер которых зачастую представляет собой open-space и тем самым нарушает границы личности и его рабочей деятельности. При наличии комфортных сред рабочего и промежуточного зонирования городскому жителю по-прежнему необходимы пространства, которые позволяют улучшать эмоциональное состояние, поддержание которого в условиях современного развития общества, становится одной из основных потребностей жизнедеятельности.

Такие мегаполисные системы как г. Москва и г. Санкт-Петербург имеют черты, схожие с вышеописанным обликом современного город-

ского пространства. Однако только за последние несколько лет градостроительная концепция с целью поддержания и сохранения исторической части каждого города представляет собой переориентацию пространств в многофункциональные городские площадки. Урбанистический дизайн двух городов носит энвайронментальный характер, выраженный в сосуществовании исторического средового пространства (в частности, архитектурного наследия прошлого) и новой архитектурной застройкой офисных и жилых пространств. Главной особенностью российского урбанистического дизайна становится реконструкция фабрик, зданий производственного значения в центры с многофункциональным составом для обеспечения удовлетворения потребности городского жителя в познавательном, созерцательном и медитативном времяпрепровождении. «Новую жизнь» в формате кластеров, культурно-деловых пространств только за последнее десятилетие в Москве приобрели ГЭС-2 (выставочное пространство, кинотеатр, лекционные площадки, кофейни и книжные магазины), Центр Зотов (лекционное пространство, кинотеатр, выставочное пространство), Хлебозавод (шоу-румы российских брендов, кофейни и открытые озелененные в летнее время площадки), в Санкт-Петербурге — Севкабель-Порт (выставочные пространства, музыкальные площадки), Новая Голландия (культурная урбанизация — парк, арт-объекты, гастрономические площадки, шоу-румы российских дизайнеров). Кластерные пространства дополняются собственной системой озеленения, к примеру, парк острова Новая Голландия имеет ландшафтную систему, которая получила самобытный облик благодаря благоустройству острова голландской компанией West 8. и российским ландшафтным бюро MOX.

В рамках анализа самобытности кластерных пространств и особенностей ландшафтного дизайна внутри таковых предлагаем рассмотреть особенности этого кейса современного урбанистического дизайна. Реконструкция острова Новая Голландия (появился в Петровское время в качестве складских и тюремных помещений, а в советское время продолжал выполнять функцию склада) инициирована с целью сохранения архитектурных особенностей островной территории и будет окончательно завершена к 2025 году вместе с полным возрождением на территории острова архитектурного элемента «Арка Новой Голландии» [6]. На острове расположены реконструированные Дом Коменданта (ныне образовательный проект «Моя школа»), Кузня (ныне клуб и ресторан, которые закрывают и гастрономический запрос посетителей, и деловой — инициирование встреч и удаленной работы). Отдельно отмечается пространство «Бутылка» (ныне гастрономия, книжные магазины, локальные российские бренды и студия современного танца), которое представляет собой культурное, образовательное (в будущем с элементами научных лабораторий) пространство с наличием на его территории

парковой зоны с большим травяным садом. Последний благодаря уникальному составу многолетних травянистых растений круглогодично становится центром притяжения для отдыха жителей Санкт-Петербурга.



**Илл. «Сад трав» в составе комплекса Новая Голландия
(г. Санкт-Петербург)**

«Сад трав» является ключевым кейсом по озеленению городского кластерного пространства силами российского ландшафтного бюро и является уникальным ввиду трансформации привычного образа сада. Интегрированный в ландшафт острова, сад трав в своей основе имеет многолетние и травянистые растения. Ландшафтные дизайнеры подбирали их с учетом климатических особенностей Санкт-Петербурга. Именно поэтому сад сохраняет свое цветение и сменяет убранство в соответствии с временем года. В проекте отсутствуют характерные для садово-парковых ансамблей Санкт-Петербурга традиционные цветы. Многолетники и злаки при наличии функциональных проходов в цветнике перекрывают обзор сети небольших дорожек, поэтому при рассмотрении сада с дальнего плана создается впечатление непрерывности травянистой динамики.



**Илл. Схема-план травянистых растений в «Саду трав»
в составе комплекса Новая Голландия (г. Санкт-Петербург)**

«Сад трав» современен и отличен от ансамблей предшествующих периодов. Сад на протяжении длительного времени развития частных, а впоследствии и общественных пространств, являлся частью или разрозненными частями садово-парковых ансамблей, предназначением которых являлось создание эстетического климата. Подобные сады имели и своеобразное семантическое ядро, направленность которого переводилось в плоскость поэтического начала сада. Диалоги садового ансамбля создавались как элементами вписанных в него скульптурных композиций, так и элементами сконструированной композиции — аллеями, лабиринтами, цветочными клумбами, эрмитажами. Для определения содержательного аспекта поэтического и семантического начала сада можем обратиться к труду российского публициста и историка Д.С. Лихачева «Поэзия садов», где он подчеркивал, что сад говорит о различном и наполняет процесс соучастия с ним скрытыми размышлениями. Семантическое наполнение происходит путем заключения внутри сада разнообразия, которое достигается материалами, разносоставной планировкой, декоративно-художественными элементами, учетом времени суток — света и тени для каждого состава. Садовая композиция с семантическим разнообразием добавляет выразительность и расширяет эмоциональное переживание будь то комичное, меланхолическое состояние, радостное или удивляющее. Для каждой эпохи характерно свое разнообразие композиции сада и игра символов. Разнообразие может выражаться отступлением от симметрии, а её поиски усиливать и драматизировать впечатление посетителя [7, с. 20].



**Илл. «Сад трав» в составе комплекса Новая Голландия
(г. Санкт-Петербург)**

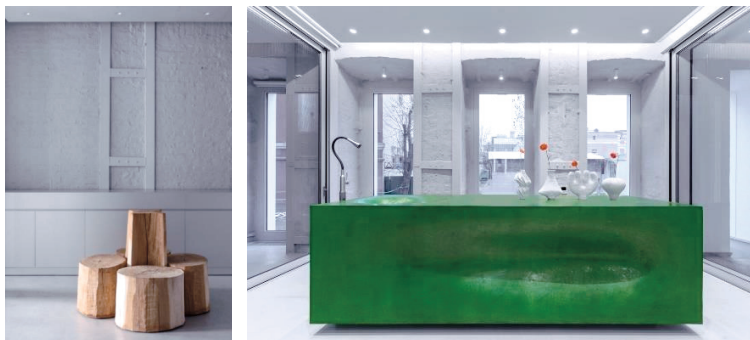
Семантическое ядро «Сада трав» задается видовым многообразием двух главных элементов — злаков и многолетников, обилием их цветов и оттенков, отсутствием строгой симметрии, наличием цветочных «ост-

ровков» внутри общей композиции. Такой состав сада, в первую очередь, дарит ощущение естественности, которая ассоциативно продолжается образом свободного и открытого поля за чертой города. Создавая образ полевого цветения в черте мегаполисного уклада, сад способен справиться с соединением человеческого и природного с учетом того, что «в век современности человечество нуждается в свободной природе гораздо больше, чем в искусственно организованной» [7, с. 30].

Еще одним концептуальным проектом ландшафтного бюро MOX является московский филиал офиса бюро (как пример инновации в переносе концепции «сада» в интерьерные решения). Рассмотрение особенностей этого пространства позволяет раскрыть его редкий многофункциональный уклад. Офис представляет собой несколько зон — непосредственно рабочее (офисное) пространство для дизайнеров, зону для работы флористов, остекленное пространство (холодильник с цветами, которые может приобрести любой посетитель пространства), инсталляционное зонирование с цветочной композицией, выставочную зону (где располагаются предметы декора с возможностью их приобретения), и наконец, зал библиотеки с небольшим коллекционным собранием книг по садоводству, и ландшафтному дизайну. Многофункциональность пространства рассчитана на любого желающего присоединиться и в качестве наблюдателя за работами флористов, и как участника библиотеки. Своей многофункциональностью пространство изменяет облик студии флористического дизайна (цветочного магазина), которая перестает выполнять только утилитарную функцию. Прагматичная составляющая вымещается эстетической функцией пространства, которая становится преобладающей. Цветы перестают быть вспомогательными элементами и раскрываются как объект полного созерцания, который несет и усиливает приобщение посетителя к переживанию прекрасного.



*Илл. Московский филиал ландшафтного бюро MOX
(г. Москва)*



**Илл. Московский филиал ландшафтного бюро MOX
(г. Москва)**

Рассмотрение изменений урбанистического дизайна в условиях развития российских городов необходимо теоретически углубить с целью уточнения затронутых в исследовании понятий «урбанистический дизайн», «урбанистическая эстетика», «ландшафтный дизайн». Теоретическая поддержка, в особенности, проведение эстетического анализа уже существующих проектов по реорганизации городских пространств, определяется необходимостью констатации перехода российского урбанистического развития на новый этап, выраженный формированием нового облика российских городов — сохранение исторических частей города, реконструкция архитектурных сооружений и перепрофилирование их в многофункциональные центры, которые закрывают запрос современного жителя городов России на приобретение новых впечатлений, удовлетворение потребностей в отдыхе, познании и уединении внутри города. Появление небольших садов, зеленых поп-апов, роц в музейных и культурных институциях, разбивка городских огородов — новые кейсы российского ландшафтного дизайна, которые не только подводят к сохранению садовых убанств, характерных для крупных городов, но и трансформируют концептуальные основания садово-паркового искусства, рассмотрение которого представляет актуальное поле для дальнейших исследований.

Литература

1. *Кондратьев Е.А.* Урбанистическая эстетика как средство реинтерпретации городской среды. *Aesthetica Universalis* (Всеобщая эстетика). Ежеквартальный теоретический журнал кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, том 6, No 2, с. 209–210. — URL: <http://aestheticauniversalis.ru/articles/article/14663/> (дата обращения — 11.07.2024).

2. *Беньямин В.* Краткая история фотографии // Париж — столица 19 столетия. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2023. 128 с.
3. *Ф. Уитфорд Баухаус.* М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2021. 240 с.
4. *Хайдеггер М.* Творческий ландшафт. Почему мы остаемся в провинции? // Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. 464 с.
5. *Welch W.* A Big Disenchantment. // Contemporary aesthetics. Special Volume. 2022. URL: <https://contempaesthetics.org/category/special-volumes/special-volume-10-2022/> (дата обращения — 11.07.2024).
6. Новая Голландия: культурная урбанизация — URL: <https://www.newhollandsp.ru/information/about-the-project/> (дата обращения — 31.07.2024).
7. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. М.: Азбука-Атикус, 2018. 321 с.
8. MOX: природа, сады, культура. — URL: <https://mox.ru/project/sad-trav-v-novoj-gollandii> (дата обращения — 31.07.2024).
9. Материал на сайте независимого издания о моде, красоте и современной культуре TheBlueprint.ru. Геотег: MOX. — URL: <https://theblueprint.ru/beauty/industry/mox-bureau> (дата обращения — 31.07.2024).

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4234.978-5-317-07275-9/217-224>АРХИТЕКТУРНО-ЛАНДШАФТНЫЕ ВИНОДЕЛЬЧЕСКИЕ КОМПЛЕКСЫ
В ПЕРСПЕКТИВЕ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКИARCHITECTURAL AND LANDSCAPE WINERY COMPLEXES
IN THE CONTEMPORARY AESTHETICS PERSPECTIVE*Кравченко Е.Ю.**Kravchenko E.Y.***Аннотация**

В современном дизайне среды «постпандемический ренессанс» сельских территорий обусловил возрастающее внимание исследователей не только к проблемам урбанистики, но и реновации сельскохозяйственного сектора. В свою очередь, одной из самых перспективных тем в этой области выступает анализ винодельческих кластеров как объекта исследований, обладающего богатыми ресурсами для современной эстетики: философии искусства, эстетики повседневности и эстетики атмосферы, а также эстетики вторичных органов чувств. На протяжении последних 30 лет деятельность некоторых виноделен, особенно в Италии, выходит за рамки функций, направленных исключительно на винное производство. Это обстоятельство инспирирует появление так называемых «культурных погребов», которые становятся местом проведения выставок, научных мероприятий и являются привлекательной локацией для реализации проектов художников. В статье рассмотрены два основных вектора, где виноделие тесно переплетается с культурой и искусством: специфика архитектурно-ландшафтного оформления и потенциал винодельческих кластеров в качестве центров современного искусства.

Ключевые слова

культурный ландшафт, дизайн среды, виноделие, энотуризм, эстетика повседневности, Италия.

Abstract

In contemporary environmental design, the “postpandemic renaissance” of rural areas has led to an increasing researchers’ attention not only to the urbanism issues but also to the agricultural sector renovation. For its part, one of the most promising topics in this field is the analysis of wine clusters as a research object having rich resources for contemporary aesthetics: philosophy of art, everyday aesthetics and aesthetics of atmosphere as well as aesthetics of secondary senses. Over the last 30 years, the activities of some wineries, especially in Italy, have gone beyond the functions aimed particularly at wine production. This circumstance inspires the emergence of so-called “cultural cellars” that have become venues for exhibitions, scientific events and attractive locations for artists’ projects. The work considers two main vectors where wine-making is closely intertwined with culture and art: the specifics of architectural and landscape design and the potential of winery clusters as contemporary art centres.

Keywords

cultural landscape, environmental design, wine production, enotourism, everyday aesthetics, Italy.

Экологическая повестка, поиск баланса между традиционным и инновационным, проблемы градостроительства, «постпандемический ренессанс» сельских территорий — лишь некоторые острые вопросы современного дизайна среды, актуальные как для архитекторов и дизайнеров, так и для эстетиков. На наш взгляд, одним из достойных внимания примеров, аккумулирующих эти и многие другие проблемы дизайна среды, являются винодельческие кластеры. Сегодня винные погреба, особенно в странах с развитым винодельческим сектором, например в Италии, вышли за рамки статуса мест хранения и складских помещений. На протяжении нескольких веков, вплоть до середины XX века, функциональное предназначение этого типа помещений фактически не менялось, о чем свидетельствуют исследования по истории архитектуры. Однако с 1990-х гг. наблюдаются трансформации, которые выводят статус виноделен на иной уровень. Прежде всего, как отмечают исследователи, именно в 1990-е гг. формируется аудитория, которая интересуется процессом винного производства и дегустации на месте. С учетом этих обстоятельств постепенно винный подвал становится доступным для посещения пространством, которое открыто как для экскурсий и дегустаций, так и для реализации различных культурных мероприятий.

С точки зрения эстетики современные винодельни особенно примечательны в свете следующих аспектов: каким образом архитекторы вписывают винодельни в природный ландшафт, как в стенах винных погребов пересекаются вино и искусство и как энотуризм обогащает наш эстетический опыт. Данная статья может выступать скорее стартовой точкой развития темы и не претендует на исчерпывающее изложение указанных вопросов. Тем не менее мы постараемся очертить векторы возможного научного поиска в этой области.

В основу работы легли исследования преимущественно итальянского винодельческого сектора, поскольку именно Италия занимает одно из лидирующих положений по производству вин, в том числе элитной категории. Кроме того, здесь была основана Национальная ассоциация винных городов (l'Associazione Nazionale Città del Vino) и учрежден первый в своем роде Гастрономический университет (г. Полленцо), одним из приоритетных направлений которого являются исследования в области энологии. Высшее учебное заведение расположено в регионе Пьемонт, зоне с широким списком эногастрономических маршрутов, и является привлекательной локацией для проведения научных конференций, посвященных экологической устойчивости, философии еды и вина, а также сомаэстетике. В свою очередь, актуальность темы для российских исследований, в частности для практической эстетики, заключается в поиске новых архитектурных и дизайнерских решений для создания винодельческих кластеров в Южном Федеральном округе, а также стратегий развития этих комплексов в качестве культурных

центров. На данный момент уже существуют работы по архитектуре таких российских винодельческих предприятий, как «Виноградники Гай-Кодзора», «Скалистый берег» или «Имение Сикоры». Однако эти статьи представляют собой обзоры, выполненные исследователями кафедр архитектуры и дизайна, в то время как в оптике современной эстетики потенциал данной исследовательской области не был высвечен.

I

В мире рождением энотуризма принято считать начало 2000-х гг., в то время как итальянский энотуризм ведет свой отсчет от 1987 г., когда в стране возникает Национальная ассоциация винных городов и немногим позже, в 1993 г., появляется Движение винного туризма (Movimento Turismo del Vino). Вместе с тем так называемые винные маршруты пересекались с культурными туристическими потоками, традиционно привлекающими внимание публики. Здесь имеется в виду прежде всего регион Тоскана, знаменитый не только художественными галереями и такими монументальными архитектурными сооружениями, как флорентийский собор Санта-Мария-дель-Фьоре, Сиенский Дуомо или, например, пизанская Пьяцца-дей-Мираколи, но и культурными ландшафтами. Так, сельскохозяйственный район Валь-д'Орча в округе Сиены является культурным ландшафтом, вошедшим в Список всемирного наследия ЮНЕСКО. В целом Тоскана стала одной из первых зон, где туристические маршруты объединили культуру, искусство и территорию.

В энологии единство физического и антропоного пространства, вмещающего черты определенной культуры и одновременно выступающего местом производства того или иного сорта винограда, принято именовать термином терруар. Графически его можно представить как треугольник, связывающий землю, климат и разнообразие, в центре которого находится человек [1]. При этом далеко не все винодельческие зоны приобретают статус терруара. Иными словами, терруар обуславливает ценность продукта. В связи с этим возникает необходимость повышать ценность самой территории, что можно осуществить рядом способов, среди них: укрепление экологической устойчивости и поддержка биоразнообразия, реставрация и сохранение культурно-исторического наследия или, например, проектирование культурных центров, предназначенных для реализации художественных выставок, научных встреч и т.п.

В качестве одного из мощных инструментов повышения ценности территории выступает архитектура. За последние 30 лет в отношении строительства и оформления виноделен весьма характерным становится привлечение признанных архитекторов и скульпторов. Речь идет, в частности, о проектах одного из самых известных современных итальянских скульпторов Арнальдо Помодоро (более подробно на его работах мы остановимся далее) и швейцарского архитектора мирового

уровня Марио Ботта (винодельня Petra). Создатели постепенно отказываются от строительства традиционных производственных комплексов в пользу проектирования виноделен как ярких символов того или иного культурного ландшафта, интерпретирующих традиции, культуру и историю этих зон. Тем самым винодельческие кластеры способствуют повышению имиджа территории и восстановлению территориальной идентичности, связывающей продукт, территорию и человека. Кроме того, в плане работы Ассоциации винных городов указано, что «... в нестабильных регионах стратегии, учитывающие соотношение ландшафта и качества вина, представляют собой фундаментальную основу для целостного управления, включающего экологические, сельскохозяйственные и коммерческие аспекты» [2].

Остановимся на некоторых архитектурных проектах, реализованных в Италии в начале нового тысячелетия. В 2000 г. семья Черетто открыла серию создания минималистичных архитектурных объектов в районе виноградников Ланге — Розро и Монферрата, винодельческом культурном ландшафте из Списка всемирного наследия ЮНЕСКО (Пьемонт). Конструкции были призваны подчеркнуть ландшафт территории и сосредоточить внимание зрителя именно на нем.

В качестве, пожалуй, самого выразительного примера винной архитектуры стоит выделить «Панцирь» (Il Carapace) Арнальдо Помодоро, выполненный в 2012 г. для имения Castelbuono в регионе Умбрия. Объект представляет собой форму, напоминающую черепаху, символизирующую стабильность и долголетие. В свою очередь, ее панцирь, как полагает скульптор, является связующим звеном между землёй и небом [3]. Арнальдо Помодоро актуализировал дискуссионный вопрос о границах между скульптурой и архитектурой. Его уникальная работа предстала отражением этого диалога и является первой в мире скульптурой, в которой можно передвигаться, жить и работать, а искусство, природа, скульптура и вино коммуницируют друг с другом.

Помимо архитектурных особенностей «Панциря», важно обозначить новые функции размещенных в нем складских помещений. Так, в 2015 г. имение Castelbuono выступило площадкой для семинара «Divino pleasure — искусство, архитектура и коммуникация». Встреча привлекла внимание профессоров Академии художеств в Перудже, архитекторов-практиков и виноделов. В свою очередь, в ходе обсуждения были затронуты вопросы охраны окружающей среды, а также проблема связи между вином и архитектурой посредством восстановления близлежащих исторических памятников и реновации некоторых территорий. Последний аспект действительно укрепляет позиции винодельческого сектора и делает его предметом научного интереса в силу того, что создание винных кластеров стимулирует развитие прилегающей зоны и малых городов, а также способствует сохранению культурного наследия.

II

Одной из самых значимых сторон реализации винодельческих кластеров видится трансформация винного погреба в открытые локации, предназначенные не только для проведения дегустаций и экскурсий, но и в том числе культурных событий. Регулярная акция *Cantine Aperte* («Открытые погреба») представляет собой масштабную серию мероприятий, которая проводится под эгидой Движения винного туризма. Более того, многие итальянские винодельни стали аттракторами в мире искусства, привлекая все больше художников, которые стремятся создать произведения, непосредственно связанные с конкретной территорией. Большинство из этих работ можно отнести к направлению ленд-арт.

Владельцы виноделен привлекают художников с целью выстраивания определенной атмосферы винодельческих предприятий. Здесь имеется в виду, например, приобретение произведений искусства, которые задают настроенность того или иного пространства и могут выступать, в терминологии Г. Бёме, «экстазами» этих помещений. Размещенные произведения, как правило, отсылают к образам винной лозы в искусстве, процессу производства вина и покровителям виноделия. Эти работы обычно доступны к публичному посещению, тем самым превращая винный погреб в художественную галерею. Иными словами, в современном виноделии аграрный сектор и искусство тесно переплетаются.

Тема взаимопроникновения вина и искусства активно разрабатывается в итальянской академии и является популярным предметом научного интереса молодых исследователей. Так, в 2018 г. в венецианском университете Ка' Фоскари была защищена диссертация на тему «Искусство и винодельческий мир: картирование феномена в Италии». В рамках исследования было проведено анкетирование владельцев итальянских виноделен на предмет их вовлечения в мир культуры и искусства. Так, оказалось, что 71% итальянских винодельческих предприятий регулярно спонсирует культурные события и выставки. В целом допустимо обозначить, что вино «актуализирует» подвал и инспирирует появление так называемых «культурных погребов».

Пересечение искусства/культуры и вина можно проследить по нескольким основным траекториям. Прежде всего отметим уже указанное выше меценатство, а также благотворительные акции и установление партнерских отношений с организациями культуры и искусства. Во-вторых, стоит подчеркнуть значимость дизайна этикетки и упаковки. В-третьих, выделим инкорпорирование произведений искусства в интерьер виноделен. Четверым аспектом выступает подготовка виноделни в качестве резиденций художников, а также организация условий для их творчества. Кроме того, весьма расхожим решением является создание тематических музеев вина [4; p. 66].

Тенденция сближения вина и искусства берет свое начало в создании художественной этикетки, на которой могут быть представлены изображения локального пейзажа, карты местности, созданные на этой территории произведения искусства или же портреты знаковых для региона исторических фигур. Примером может выступать опыт винодельни La-Vis в северном регионе Трентино-Альто-Адидже: на этикетках компании были использованы работы итальянского пейзажиста XIX в. и одновременно уроженца этого региона Джованни Сегантини. В свою очередь, производители сицилийского бренда Donnafugata включили отсылки к знаменитому роману Дж. Т. ди Лампедуза «Леопард», действия которого разворачиваются на острове Сицилия в период объединения Италии [4; p. 57].

Винодельня Ca' del Bosco примечательна коллекцией работ современных художников, выполненных по заказу ее владельца Маурицио Дзанелла. Большинство работ вдохновлены местным ландшафтом и представляют собой объекты ленд-арта, например «Солнечные ворота» вышеназванного Арнальдо Помодоро (1987). Более того, с конца 1980-х гг. Дзанелла приглашает всемирно известных фотографов с целью запечатлеть территорию, процесс выращивания винограда и изготовления вина с последующей организацией фотовыставки.

Компания Castello di Ama, основанная семьей Палланти в 1976 г. в районе Кьянти, превратилась в уникальное место размещения инсталляций, а также встреч художников, которые в своих работах, образующих связь между вином, виноградниками и искусством, представляют собственное видение и интерпретацию территории и ее символов. Приглашенные художники не ограничены в отношении перемещения по территории и имеют все возможности для погружения в атмосферу места. Среди наиболее известных гостей Castello di Ama отметим представителя движения «Арте повера» Микеланджело Пистолетто, советских и американских художников Илью и Эмилию Кабаковых, британско-индийского скульптора Аниша Капура и французского концептуалиста Даниеля Бюрена.

В свою очередь, уже упомянутая семья Черетто регулярно организует выставки современного искусства с участием всемирно известных художников. Так, одним из успешных объектов являлась видеoinсталляция Марины Абрамович «Держа в руках молоко» (“Holding the milk”), реализованная в 2017 году.

Важно подчеркнуть, что ряд выставок, реализуемых в «культурных погребках», связан с раскрытием всех сфер сенсорного опыта, что составляет предмет исследований в области эстетики так называемых вторичных органов чувств — ольфакторной и густаторной, а также эстетики осязания. Вполне закономерно, что цель подобных выставок, перформансов, концертов и театральных представлений — выстроить

связь аудитории, мира искусства и территории. Добавим, что в МоМА в 2010–2011 гг. впервые была проведена выставка «Как вино стало современным: дизайн + вино. От 1976 до наших дней» (“How Wine Became Modern: Design + Wine 1976 to Now”). Задача мероприятия состояла в том, чтобы продемонстрировать, насколько значима роль архитектуры, графики и промышленного дизайна для винодельческой отрасли. Экспозиция прослеживала культурную историю вина за последние тридцать лет, включая дизайнерские предметы (бутылки и бокалы), графику этикеток и рекламных плакатов, а также проекты, связанные с созданием ландшафтно-винодельческих комплексов. При этом часть экспозиционных объектов была обращена к обонятельным и звуковым переживаниям, как, например, запах вина или звук капель, падающих с потолка [5; p. 46–47].

Выводы

В настоящей работе мы сфокусировались на потенциале современных винодельческих кластеров в качестве предмета научного интереса и постарались очертить круг возможных в этом направлении исследований в области эстетики, релевантных ее самым востребованным и дискуссионным темам. Было выявлено, что тенденция привлечения архитекторов мировой величины связана с целью создания комплексов, органично вписывающихся в окружающий ландшафт, способствующих укреплению экологической устойчивости и тем самым стимулирующих повышение ценности территории. Помимо этого, было установлено, что «культурные погребя» могут стать площадкой для организации событий различного типа: выставок, театральных представлений, фестивалей и т.д. В свою очередь, для эстетиков подобные события и визит на территорию виноделен может стать прекрасным поводом для проведения научных семинаров и дискуссий по поводу острых эстетических вопросов, связанных с нашим ольфакторным, густаторным и тактильным опытом. С практической точки зрения анализ подобной деятельности зарубежных предприятий может представлять ценность для российского виноделия, где на данный момент еще не было осуществлено масштабных проектов по интеграции культуры и искусства в винный сектор. Кроме того, в теоретическом отношении в работе не была затронута категория приятного, ставшая предметом полемики для современных эстетиков и требующая качественного осмысления. Заметим, что именно вино выступает одним из примеров в кантовской аналитике этой эстетической категории.

Литература

1. L'arte in dialogo con il “genius loci” // Castello di Ama. URL: <https://castellodiamas.com/it/il-progetto>.

2. Pianificare i comprensori vitivinicoli di qualità: nuove pratiche e prospettive nella pianificazione urbanistica delle città del vino // Associazione Nazionale Città del Vino. URL: <https://cittadelvino.com/wp-content/uploads/2023/11/LINEE-GUIDA-PIANO-REGOLATORE.pdf>.
3. Il Carapace // Tenuta Lunelli. URL: https://tenutelunelli.it/en/tenute_umbria.php.
4. *Pasini, F.* Arte e mondo vitivinicolo: mappatura del fenomeno in Italia / Tesi di Laurea // Università Ca' Foscari. 2018.
5. *Battaglino, A.* Architettura del vino e certificazione della sostenibilità. Analisi di prodotto e di processo a livello internazionale / Tesi di Laurea Magistrale // Politecnico di Torino. 2019.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4235.978-5-317-07275-9/225-232>

ДЕРЕВЕНСКАЯ ХАТА И УРБАНИЗАЦИЯ VILLAGE PEASANT HOUSE AND URBANIZATION

Ленсу Я.Ю.

Lensu Y.Y.

Аннотация

Процесс урбанизации, который, начиная с XIX в. в цивилизованных странах, активно влиял на развитие городов, отразился также и на определенных процессах, которые протекали в сельской местности, в том числе на отношении к деревенскому жилищу его обитателей. Для народного восприятия действительности в прошлом было характерно представление о необходимости символического отмежевания обжитого пространства жилища от пространства необжитого внешнего мира, который нашим предкам представлялся недружелюбным, враждебным. В XIX в. в сознании соседних с белорусами народов под влиянием урбанизации происходит прорыв символической межи между внутренним пространством жилища и внешним миром. В Беларуси этот прорыв наблюдается намного позже, что объясняется тем, что здесь процесс урбанизации, который происходил в городах, начал влиять на деревенскую жизнь намного позже, чем у соседей. Это объяснялось специфическими особенностями экономического развития Беларуси в то время.

Ключевые слова

деревенская хата, урбанизация, деревенское жилище, внутреннее пространство жилища, внешняя среда, урбанизация в Беларуси.

Abstract

The process of urbanization which from the 19th century actively influenced the development of cities in the civilized countries, also affected certain processes in the countryside, comprising the attitude of the inhabitants of peasant houses to their dwellings. In the past people's worldview comprised the idea of the obligatory symbolic separation of the inhabited area of the dwelling from the non-residential place, the world outside, which seemed unfriendly and hostile to our ancestors. In the 19th century the peoples neighboring Belarusians under the influence of urbanization felt a breakdown of the symbolic border between the internal space of the house and the outer world. In Belarus this happened much later, which is explained by the fact that here the process of urbanization in the cities began to influence village life much later than it did in the neighbouring countries. It can be accounted for by the specific peculiarities of the economic development of Belarus at that time.

Keywords

village peasant, urbanization, peasant houses, internal space of the house, neighbouring countries, urbanization in Belarus.

Процесс урбанизации, который начиная с XIX в. в цивилизованных странах активно влиял на развитие городов, отразился и на определенных процессах, проходивших в сельской местности, в деревне, в том числе на отношении к деревенскому дому ее жителей. В рассмотрении

этого вопроса мы сконцентрируемся на белорусской деревенской хате и домах народов, географически близких к белорусским землям. Конкретно же остановимся на таком моменте, характерном в прошлом для народного восприятия реальности, как сознание необходимости символического отмежевания обжитого пространства жилища от пространства необжитого внешнего мира, который нашим предкам представлялся недружелюбным, враждебным. Если в этом плане обратиться к белорусской крестьянской хате, то можно названное представление проиллюстрировать следующими примерами.

В первую очередь здесь можно вспомнить такой древний обряд, который выполняли в старину белорусские крестьяне перед строительством хаты. На месте предполагаемого строения на земле на весь участок усадьбы чертили большой квадрат, разбивали его крестообразной линией на четыре части, также квадратной формы, потом приносили с четырех сторон света по камню и клали в середину каждого из малых квадратов. Черчение крестьянином магического квадрата — символа обработанной человеком, а значит обжитой земли — на мечте будущей хаты перед ее строительством обозначало то, что жилище белорусами в прошлом, как и многими другими народами, рассматривалось как символически выделенное из необжитого, чужого мира природы дружелюбное, благоприятствующее человеку пространство.

Вот так ритуально подчеркивалось определение границы будущего дома, которая выделяла его среди большого мира природы. Здесь надо добавить, что если вся усадьба вместе с хатой, двором и хозяйственными постройками ограждалась забором, то этот забор, кроме функционального назначения, имел также символический смысл, отделяя обжитое человеком пространство от необжитого пространства мира природы. Поэтому не зря в белорусских волочобных песнях (песнях пасхальных певцов-поздравителей) говорится о «железном тыне», которым огораживается двор [1, с. 39; 2, с. 114] — этот железный, а значит очень крепкий, забор должен был символизировать недоступность к двору хозяина всякому лиху.

Но более надежно, чем тын и ворота, отделяли человека от внешнего небезопасного пространства стены и крыша дома. Как показывает ряд белорусских народных ритуалов, наши предки считали, что эти элементы конструкции жилища, определенным образом освященные, надежно защищают человека от неприятностей, которые ему могла нанести окружающая среда, населенная злыми силами и духами. Именно с этой целью, перед тем как заселяться в новую хату, ее опрыскивали водой, освященной на Крещение. Охране стен хаты от разных опасных сил посвящались также разные специальные обряды, которые проводились в уже обжитой хате в определенные религиозные праздники. Так, летом, на Зеленую субботу (праздник молодой зелени) специальными

травмами обкуривали хату в защиту от ударов молний. На Троицу же все стены хаты украшали срубленными молодыми деревцами, что должно было защитить хату от бед и посодействовать счастьем хозяев.

Если стены хаты огораживали пространство жилища с боков, то крыша дома являлась тем рубежом, который ограждал жилище сверху, также охраняя от действия опасных сил внешнего мира. Поэтому-то крестьяне так заботились о надежности стрехи. С этим были связаны и разные предрассудки. Так, считали, что соломой от урожая, сжатого на день Бориса и Глеба (6-го августа по новому, 24 июля по старому стилю), нельзя крыть хату, так как тогда стреху снесет ветром или сожжет молния. Для защиты стрехи от непогоды существовали специальные обряды. Так, на Покров (14-го по новому, 1-го октября по старому стилю) пекли так называемый «святой» пирог, который прикладывали к стрехе хаты и всех хозяйственных построек, чтобы сильные ветры, которые начинаются с Покрова, не разрушали крыши.

Если стены и крыша как элементы конструкции жилища обладали функцией границы, которая отделяла внутреннее пространство хаты от внешнего мира, то окна и двери, наоборот, осуществляли связь жилища с внешним миром. Поэтому их символическая функция в жилище отличалась от символики названных выше элементов конструкции жилища. В чем это заключалось? Ответ на этот вопрос можно получить, проанализировав белорусские народные обряды, в которых участвовал вход в дом (двери, порог) и окна. Начнем с входа. Здесь характерным моментом является то, что переступание через порог как границу между пространством хаты и внешним миром в белорусских народных обрядах всегда было связано с особыми ритуальными действиями. Так, в старину, когда возвращались из церкви после крестин, младенца отец клал на несколько минут на пороге, что называлось «освятить дитя через порог». Таким образом отмечался вход в хату нового члена семьи. Большую символическую роль играл порог и в свадебном ритуале, а также в комплексе обрядов, которые ему предшествовали. Так, еще во время сватания сват, переступив порог, низко кланялся и произносил хвалу Богу, потом же в своей речи называл порог «золотым», сваха же целовала мать молодой через порог. Когда же в день свадьбы молодой приезжал в хату невесты, ее мать со свечой становилась на пороге хаты и, подняв тарелку с хлебом и солью вверх, держала ее до того времени, пока под ней через порог не проходили все приехавшие. Важность переступания через порог подчеркивалась и когда во время свадьбы несли традиционный каравай в хату: при переступании через порог скрипач переставал играть, а сват, на момент остановившись на пороге, громко произносил хвалу Богу. Был также обычай жениху переносить невесту через порог в хату на руках. Молодая же, когда отправлялась из родной

хаты, три раза присаживалась на пороге, прощаясь с ним. В Минском же уезде невеста должна была трижды сесть на пороге хаты жениха.

Таким образом, видим, что порог для белорусского крестьянина был чем-то сакральным, его в определенные ответственные моменты жизни (крестины, свадьба) нельзя было обойти вниманием, пройти через него без каких-то ритуальных действий. Но этого мало, порога вообще побаивались, считали его местом опасным. Так, говорили, что брошенные на пороге вещи нельзя поднимать, так как они могут быть заколдованными. Также рассказывали, что домовый не любит, когда около порога лежит какой-то предмет, а тем более живое существо — кошка, собака, — так как это мешает ему переходить из хаты в сени и обратно. Думали также, что, когда больной умирает, ангел сидит около его ложа, а дьявол находится у порога, поджидая, чтобы божий посланец отвернулся и можно было схватить душу покойного.

Почему же порог считался таким опасным местом? Да потому, что через него как рубеж, через который осуществляются отношения внутреннего пространства жилища с опасным пространством внешнего мира, могли проникнуть в дом недобрые силы, которые, по представлениям людей прошлого, и были принадлежностью этого внешнего мира. С этим связано то, что около входа в хату, на пороге осуществлялись всякие оберегающие обрядовые действия, которые должны были защитить жилище от разного сглаза. В первую очередь, надо отметить, что в белорусских деревнях раньше почти обязательным считалось, чтобы над входной дверью, под потолком, рукой дьяка были вырезаны кресты. Они выступали в роли защитного знака, который охранял вход в жилище. Таким же защитным знаком являлись и подковы, которые часто прибивали над дверями или к порогу. Вешали над порогом также разные острые предметы: серпы, иголки и др., — чтобы не пустить в хату «нечистую силу», так как думали, что об эти предметы ведьма, если будет идти в дверь, должна пораниться. Чтобы оберечь от ведьм вход в хату, двери иногда обкладывали крапивой, чтобы незваная гостья ею обожглась. А вот чтобы защититься от Мары — ужасного существа, которое, проникая в дом, вредило хозяевам, — клали на пороге крест-накрест метлу и топор. Надо еще сказать, что на Троицу около порога хаты ставили срубленные молодые деревца, что должно было поспособствовать счастью семьи, оберечь от злых духов.

Оборонительную роль играли также декоративные элементы украшения входа в хату. Чаще всего они вводились в форму деталей металлических запоров и навески дверей. Так, делали дверные ручки со стилизованными изображениями голов коней или птиц, которые издавна в народной мифологии имели оберегающее, содействующее человеку значение. Делали скобы с изображениями ужа, который в древности имел сакральное значение. Особенно же распространен был кованый

растительный декор, который в старину также рассматривался как оберегающий.

Связь внутреннего мира жилища с внешним пространством осуществлялась также через окна. Через окно открывался мир, светило солнце или хмурилось небо, зеленел сад или белели снега. Через окно можно было символически вступать в отношения с силами природы, от которых зависела жизнь крестьян. Так, в ночь перед Рождеством, когда семья садилась за стол, хозяин стучал в окно, призывая мороз есть со всеми кутью. Этим он хотел задобрить зимнюю стужу, чтобы она не поморозила посеянное в поле и посаженное в огороде.

Но в то же время окно было и слабым местом хаты как семейной крепости, потому что могло стать точкой проникновения внутрь жилища враждебных сил, которые, как считали, населяют внешний мир. Чтобы оберечься от проникновения в хату через окна этих недоброжелательных сил, людям нужен был целый комплекс специальных средств. Очень важной в этом плане являлась защитная декоративная символика, которая помещалась на обрамлении окон хаты. Защитную функцию имели геометрические, растительные, зооморфные орнаменты на оконных рамах. В геометрическом орнаменте защитную роль играли элементы в виде ромбов, которые означали землю, пашню, волнистые линии, символизовавшие небесную воду, дождь; в зооморфном декоре — стилизованные изображения голов коней, которые считались символом счастья, или птиц, символизовавших семейное благополучие; защитную роль выполняли и сакральные солярные знаки в виде стилизованных изображений солнца, шестилепестковых розеток или многоконечных звездочек.

Для того чтобы осуществить защиту жилища от враждебных сил внешнего мира, которые могли проникнуть в хату через окно, существовали также различные специальные обряды и магические действия. Так, чтобы оберечься от ведьм и ведьмаков, нужно было обложить окна крапивой, так как считалось, что это жгучее растение имеет связь с солнцем и потому обладает защитной силой. На Духов же день перед окнами хаты ставили зеленые березки и ветки других деревьев, что также должно было оберечь жилище от недобрых сил. Чтобы защитить ребенка от ночниц — злых духов, которые мучают детей по ночам, не дают им спать, — делали специальных кукол, которые ставили на подоконники, чтобы отпугнуть незваных гостей, которые могли проникнуть в хату через окна.

Таким образом, мы видим, что в сознании белорусского народа жило очень сильное чувство необходимости символического отмежевания пространства жилища от пространства внешнего мира, окружающей природы. Надо отметить, что это было свойственно не только белорусам прошлого, но характеризовало вообще архаическое мировоззрение

народов, населявших ту же природно-географическую зону, что и белорусы. Но у белорусов названное представление было устойчивым и существовало почти что без изменений более долгое время, чем, скажем, у украинцев и русских, на которых оказал влияние интенсивный процесс урбанизации, который начался в Европе во второй половине XIX в. На Украине, например, в это время под воздействием урбанизации осуществляется распад существовавшего там ранее понятия так называемой «осели» — изолированного от внешнего мира пространства «от печи до края села», где все составляющие создавались как общее предметное целое [3, с. 20–22]. Человек, который тогда стремился подчинить природу своим неукротимым интересам, прорывает символическую между осели, в то же время и пространство жилища открывается дуновениям жизни внешнего мира. Это сближение пространства жилища с окружающим миром на Украине проявилось, в частности, в распространении декоративной росписи интерьера хаты (печей, стен, перегородок), что также началось примерно с середины XIX в. Эта роспись представляла собой, хоть в определенной мере стилизованные, но близкие к натуре многоцветные изображения разных природных мотивов: цветов, деревьев, листьев, зверей, птиц и т.д. Таким образом, окружающая природа в виде этих изображений как бы входила в интерьер жилища. Это было характерно не только для Украины. Роспись внутренности хаты стала распространяться в традиционном крестьянском жилище и других народов: поляков, молдаван, русских. В России это было особенно характерно для районов Прикамья, Среднего Урала, Сибирского Зауралья, центральных районов Западной Сибири. Как отмечает российский исследователь В. Барадулин, «важными предпосылками распространения росписи в XIX в. стало изменение интерьера крестьянского дома, появление застекленных окон, гладко обструганных стен помещений, отопления по-белому, разделение хаты на отдельные комнаты, выделение чистых горниц» [4, с. 20]. Однако, кроме того, это, как мы говорили, был также знак связанного с процессом урбанизации прорыва символической межи, которая в давние времена надежно огораживала мир жилища от окружающей природы. Природные мотивы росписи, которой теперь украшался интерьер хаты, как бы перекидывали символические мостики между пространством большого мира и внутреннего пространства жилища, связывали жилище с природной средой.

Ничего подобного не наблюдалось в Беларуси. Если взять оформление интерьера белорусской крестьянской хаты, тот здесь в XIX в. не то что нельзя было встретить разрисованную растительным декором печь или какую-нибудь перегородку или стену в хате, белорусские крестьяне даже в штыки восприняли то, что некоторые мастера стали украшать деревянные сундуки, которые стояли в хатах, росписями в виде скрещенных цветков или стилизованных букетов. Крестьяне отрицательно

относились к таким вещам, называя подобную роспись «вениками». Волей-неволей мастерам пришлось отказаться от растительных мотивов в росписи и вернуться к древнему геометрическому орнаменту из точек, звездочек, кружочков, крестиков и т.д. [5, с. 113–114]. Это особенное отношение крестьян позапрошлого столетия к растительной росписи внутри хаты, их неприятие в ней натуралистических мотивов природы было, несомненно, результатом существовавшего у них прочного представления о необходимости надежного отделения знаковой сущности внутреннего пространства жилища от образов внешнего мира. Такие представления у белорусов сохранялись до самого конца XIX в. (как видим, намного дольше, чем у соседних народов). Только в начале XX в. в белорусских деревнях, когда более значительным здесь стало влияние урбанизации, начали благосклонно относиться к растительной росписи на деревянных сундуках. В некоторых районах такие вещи приобрели широкое распространение. На Полесье растительная роспись даже стала использоваться для украшения печей.

То, что в белорусской деревне прорыв межи между изолированным внутренним пространством жилища и небезопасным, как считалось, внешним миром произошел позже, чем у соседей, объясняется следующими особенностями внедрения урбанизации в Беларуси. Свою роль здесь сыграли специфические социально-экономические факторы развития белорусских земель. Процесс урбанизации, который происходил в городах, на сельскую жизнь здесь, в сравнении с соседями, начал влиять достаточно поздно. В белорусской деревне до конца XIX в. господствовал полунатуральный характер ведения хозяйства, что определяло всю жизнь белорусского крестьянина. Торговля изделиями местного производства развивалась слабо, так как в те времена, когда Беларусь входила в состав Речи Посполитой, польская шляхта чаще всего пренебрегала местными изделиями. В результате в Беларуси традиционно господствовало домашнее производство. Народные промыслы, продукция которых шла на рынок, в Беларуси не приобрели широкого развития, только некоторые отрасли крестьянского производства выступали как промыслы. В основном же все вещи — и орудия труда, и одежда, и бытовая утварь — изготавливались в домашних условиях для себя самими крестьянами. Полунатуральное ведение хозяйства влияло, как мы уже отметили, на всю жизнь белорусского крестьянина, в том числе на его мировосприятие. У обитателей белорусских деревенских хат долго жили древние представления об отношениях с внешним миром. В связи с этим вплоть до конца XIX в. у белорусских крестьян сохранялось убеждение, что нужно тщательно охранять свое жилище от опасного необжитого мира природы. Только в начале XX в., когда урбанизация начала отражаться и на белорусской деревенской жизни, образы мира природы начали проникать в пространство крестьянской хаты

в виде цветных рисунков на сундуках, а в некоторых местах, как уже отмечалось, и в идее росписей на печах. Таким образом, именно с особенностями процессов урбанизации в конце XIX — начале XX в. были связаны изменения в мировоззрении белорусов и соседних с ними народов.

Литература

1. Беларускія народныя абрады / Склад., навук. рэд. і прадм. Л.П. Касцюкавец. Мінск: Беларусь, 1994. 128 с.
2. Беларускі фальклор: Хрэстаматыя. Мінск: Вышэйшая школа, 1977. 839 с.
3. Лемешев С. Феномен «осели» // Декоративное искусство СССР. 1987. № 12. С. 20–22.
4. Барадулин В. Роспись крестьянского дома // Декоративное искусство СССР. 1979. № 3. С. 20–23.
5. Сахута Я.М. Фарбы роднай зямлі. Мінск: Народная асвета, 1985. 191 с.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4236.978-5-317-07275-9/233-238>

ДОСУГ И СОЗЕРЦАНИЕ В ФИЛОСОФСКОМ ВОЗЗРЕНИИ И ВО ВЗАИМОСВЯЗИ С ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ СРЕДОЙ ГОРОДА-КУРОРТА

LEISURE AND CONTEMPLATION IN PHILOSOPHICAL OUTLOOK AND IN RELATIONSHIP WITH THE URBAN PLANNING ENVIRONMENT

*Бычкова Т.Д.**Bychkova T.D.*

Аннотация

Эта статья посвящена тому, как представители разных философских школ по-разному подходили к пониманию понятий досуга и созерцания. Философы разных эпох исследовали актуальность этого вопроса. В истории философии досуг рассматривается как одно из условий зарождения философии. Этот подход считается основой социальной философии. Однако в то же время многие мыслители разрывали связь между досугом и философией и изучали досуг как отдельный феномен, эпифеномен. Также рассматривается влияние эстетического созерцания в его взаимосвязи с окружающей средой в контексте города-курорта как прообраза античного города досуга. Основными вопросами являются наполнение и содержание, а также качество создаваемой среды. Влияние физических, социальных, экономических, культурных и других характеристик городской среды на человека всегда возникает комплексно в процессе рассмотрения. В то же время внешний вид, или визуальная составляющая, среды вызывает все больший интерес у исследователей.

Ключевые слова

досуг, созерцание, Античность, среда города-курорта, влияние окружающей среды.

Abstract

This article is devoted to how representatives of different philosophical schools have approached the notions of leisure and contemplation in different ways. Philosophers of different epochs have explored the relevance of this question. In the history of philosophy, leisure is considered as one of the conditions for the origin of philosophy. This approach is considered to be the basis of social philosophy. However, at the same time, many thinkers broke the connection between leisure and philosophy and studied leisure as a separate phenomenon, epiphenomenon. The influence of aesthetic contemplation in its relationship with the environment in the context of the resort city as a prototype of the ancient leisure city is also examined. The main issues are the filling and content as well as the quality of the built environment. The impact of physical, social, economic, cultural and other characteristics of the urban environment on human beings always emerges comprehensively in the process of consideration. At the same time, the appearance, or visual component, of the environment is of increasing interest to researchers.

Keyword

leisure, contemplation, Antiquity, resort city environment, environmental impact.

Различные философские школы по-разному подходят к концепции понимания досуга. Актуальностью этого вопроса занимались философы разных эпох. Например, такие общеизвестные имена как: Сократ, Кант, Гете, Сартр и Роман Ингарден. Взаимосвязь досуга и философии прослеживается в различных философских школах. В своей истории досуг рассматривался как одно из условий возникновения философии. Такой подход считается основополагающим для социальной философии. Однако в то же время многие мыслители отделяли досуг от его связи с философией и изучали как отдельный феномен, а именно эпифеномен. Напомним что, эпифеномены (Επίφαινομενον, от древнегреческого ἐπί, что означает «в, после, рядом» и φαίνόμενον, а именно «появляться») — это дополнения к явлениям, сопутствующие явлениям. Досуг как условие философии трансформируется в истории, и необходимо обозначить способы его определения. Досуг так же часто трактуется как-состояние, при котором время человека не освобождается от различных занятий, а наоборот, появляется свобода для чего-то другого, что и является самой глубокой причиной философии. Созерцание же обуславливается нераздельной связью с досуговой деятельностью.

Осмысление феномена досуга является важным моментом в развитии современных теорий социально-культурной деятельности, поскольку досуг рассматривается как важнейшее условие приобщения человека к культуре. В этой связи историко-философский анализ понятия «досуг» имеет важное значение, поскольку позволяет выявить его сущностные черты, особенности, постоянные и переменные элементы. Одним из важных источников информации являются исторические накопления и культурное наследие древней греко-римской античной цивилизации, которое признано нормативным и классическим.

Античное наследие, взятое в качестве классического образца, характеризуется не только многочисленными формами досуговой деятельности, но и базовыми идеями, представляющими историко-философский интерес и социокультурную применимость и значимость. Источником этих высших сфер человеческого духа является «бескорыстное производство и самодостаточное созерцание действительности». Следует подчеркнуть, что Аристотель использует термин «досуг» для обозначения этого особого состояния души.

Между возможностью философского мышления и досугом существует тесная взаимосвязь. Когда досуг определяется как место, где существует мысль, феномен досуга напрямую отделяется от лени и безделья. Таким образом, становится невозможным превратить досуг и созерцание в разнообразные занятия, не имеющие отношения к делу философии. Роль феномена досуга заложена в самом проекте. Она намного глубинна чем кажется и обладает непосредственным влиянием на восприятие мира. Здесь окружающая среда играет огромную роль благода-

ря своей возможности влияния на человека, что в свою очередь отражается на его внутреннем состоянии. Нельзя не отметить огромное влияние эстетического характера окружающей среды, значение природы и красоты в процессе восстановления и созерцания. Опора современного человека на рациональное мышление, разделяющее мир на части, привела к необходимости поиска таких способов восприятия мира, которые способствовали бы его всестороннему пониманию. В этом смысле в учениях античных философов о понятие «созерцание» раскрывается достаточно емко. Итак, Созерцание — перцептивный процесс суммарного характера при потенцировании моментов впечатлений за определенный промежуток времени. Проблема понимания созерцания в античности должна рассматриваться в контексте космологического характера античного мировоззрения. Тип античной культуры — это предельное обобщение природно-человеческой телесности в ее неотделимости от ее конкретно-жизненного назначения.

Также феномен досуга и созерцания может рассматриваться как неизменный компонент. В этом отношении мы говорим об определенности места досуга и его связи с мышлением. Состояние досуга у мыслителей прошлого было поводом для нового мышления, а не показателем для оценки этого мышления. Феномен глобализации и обусловленное им культурное разнообразие усложнили структуру досуга, создав множество форм и видов досуговой деятельности и занятий.

Переходя к влиянию эстетического созерцания на человека, рассмотрим психологическое воздействие городской среды на его эмоции и восприятие. Все это зависит от содержания и качества созданной среды. Влияние физических, социальных, экономических, культурных и других характеристик городской среды на человека всегда возникает сложным образом в процессе созерцания. В то же время внешний вид среды, то есть ее визуальная составляющая, вызывает все больший интерес у исследователей. Существуют эмпирические данные о том, что само восприятие определенных визуальных качеств среды может влиять на психологические процессы, состояния и характеристики человека.

Эти параметры особенно актуальны и важны для экологического формирования курортов и курортных городов. Среда — одна из основных функций курорта. Главная задача среды курорта — восстановление внутреннего состояния человека. Поэтому визуальные данные среды являются важным фактором для оптимального психологического функционирования находящихся в ней людей. Влиять на восприятие могут такие низкоуровневые характеристики среды, как фрактальность, композиционная сложность и пространственная частота. Более высокоуровневые, такие как воспринимаемая красота, безопасность и личные воспоминания, также могут влиять на воспринимающих. Систематизация различных исследований в области психологии окружающей среды

и их обобщение направлены на систематизацию данных о визуальных характеристиках окружающей среды. Они влияют на психологические характеристики воспринимающего. Объектом рассмотрения являются известные на сегодняшний день психологические эффекты созерцания различных типов природной и «построенной» городской среды.

Так, исследования, сравнивающие различные типы «построенной» среды, выявили ряд визуальных характеристик, которые могут вызывать положительные психологические эффекты: орнамент и детали, разнообразие и низкая высота этажей приводят к восприятию среды как потенциально более «восстанавливающей»; визуальная сложность и организация среды связаны с лучшим эмоциональным состоянием. Культурно-исторические, рекреационные и живописные места могут способствовать улучшению самочувствия и создавать более позитивный эмоциональный фон для восприятия созерцания. Культурный досуг оказывает положительное влияние на человека и формирует в нем качества эстетического характера в комплексе с факторами культурно-досуговой деятельности. Культурная реальность имеет функциональное значение для общества и формирования его структуры культурного мировоззрения, также имеет эпистемологический характер (имеет ценностно-информационную характеристику), который определяется через агрегатно-суммарную функцию представлений, фактов и носителей информации о культурных ценностях. Учитывая все вышесказанное, можно утверждать, что древнеантичное мышление в некотором смысле интуитивно. В каком-то смысле интуитивное. Действительно, все, что относится к эйдетическому, является предметом особого рода видения, которое видится сразу, как единое целое, без разделения на элементы.

Литература

1. Андреева С.В. Феномен досуга: история и современность // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 344. С. 42–45.
2. Аристотель. Метафизика // Сочинения: в 4 т. / ред. В.Ф. Асмус. М.: Мысль, 1976. Т. 1. 550 с.
3. Аристотель. Сочинение в четырех томах. Т. 1. / под ред. В.Ф. Асмуса. М., 1976. 550 с.
4. Бердяев Н. Дух и реальность. М.: АСТ, 2011. 664 с.
5. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / перевод с фр. и вступительная статья С.Н. Зенкина. М., 2000. 387 с.
6. Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2 / Общ. ред. А.Ф. Loseва, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи; Примеч. А.Ф. Loseва и А.А. Тахо-Годи; Пер. с древнегреч. М.: Мысль, 1993. — 528 с.
7. Вахштайн В., Маяцкий М. Случайный труд — принудительный досуг. Дискуссия // Логос. 2019. Том 29. № 1. С. 1–27.

8. Воробьева, И.В., Кружкова О.В. (2012). Психология городской среды: монография. Екатеринбург: Изд-во РГПСУ.
9. Габидуллина, С.Э. (2012). Психология городской среды. М.: Смысл.
10. Голд Дж. Психология и география: основы поведенческой географии. М.: Прогресс, 1990. С. 169.
11. Гусейнов А.А. Античная этика. От Гомера до Плотина: вся античная этика в одной книге.
12. Декарт Р. Первоначала философии / пер. С.Я. Шейнман-Топштейн, Н. Н. Сретенского // Соч. в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 297–422.
13. Журавлев, А.Л., Купрейченко, А.Б. (2012). Психологическое и социально-психологическое пространство личности: теоретические основания исследования. Знание. Понимание. Умение, 2, 10–18.
14. Зубов В.П. Аристотель. Человек. Наука. Судьба уаследия. М.: Едиториал УРСС, 2000. – 368 с.
15. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант; пер. с нем. Н. Лосского. Минск: Литература, 1998. 960 с.
16. Кант И. О форме и принципах чувственно воспринимаемого и интеллигибельного мира // Соч. : в 8 т. М. : Чоро, 1994е. Т. 2. С. 277–320.
17. Психология и архитектура. Тез. конф. Под ред. Т. Нийта и др. — Таллинн : Эст. отд-ние О-ва психологов СССР : ТПИ, 1983. — 203 с.
18. Курпатов, А.В. Психология большого города. Ростов-на-Дону : Феникс, 2013. — 252 с.
19. Лаппо Г. География городов. М.: ВЛАДОС, 1997. С. 25.
20. Линч К. Образ города; Пер. с англ. В. Л.Глазычева. М.: Стройиздат, 1982. — 328 с.
21. Лосев А.Ф. История античной эстетики в 8 т. Т.4. Аристотель и поздняя классика. М.: АСТ, 2000.
22. Маркс К., Энгельс Ф., Ленин В.И. О диалектическом и историческом материализме. М.: Политиздат, 1984. URL: <http://marxistphilosophy.org/diahismat/index.htm> (дата обращения: 11.11.2024).
23. Маслоу А. Мотивация и личность. СПб.: Питер, 2009. 352 с.
24. Матяш С. Человек в городе: социологические очерки. Киев: Политиздат, 1990. — 220 с.
25. Милграм, С. Эксперимент в социальной психологии; Пер. с англ. Санкт-Петербург: Питер, 2000. — 335 с.
26. Нартова-Бочавер, С.К. (2005). Психологическое пространство личности: монография. М.: Прометей. монограф. под ред. проф. Э.Д. Фролова. СПб., 2013. С. 12–18.

27. Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2 / под ред. А.Ф. Лосева, Про-
странство развития и метафизики Саратова: Сборник научных статей.
Саратов, 2001. С. 58.
28. Смолова, Л.В. Введение в психологию взаимодействия с окружающей
средой. Санкт-Петербург: Речь, 2008. — 379 с.
29. Соловьева, Е.А. Психосемиотический подход в средовой психологии //
Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. 2007. Вып. 3.
С. 330–336.
30. Филлин, В.А. Видеоэкология // Строит. матер. — 1995. — № 3. — С. 20–21.
31. Фролов Э.Д. Феномен досуга в античном мире (постановка проблемы) //
Феномен досуга в античном мире : коллект. Черноушек М. Психология
жизненной среды. М.: Мысль, 1986. С. 90.
32. Штейнбах, Х.Э., Еленский, В.И. Психология жизненного пространства.
Санкт-Петербург: Речь, 2004. — 238 с.
33. Эллард, К. Среда обитания. Как архитектура влияет на наше поведение
и самочувствие. Пер. с англ. М.: Альпина Пабlishер, 2018. — 287 с.
34. Юнгер Ф.Г. Совершенство техники, Машина и собственность. Пер.
с нем. СПб.: Фонд «Ун-т», Владимир Даль, 2002. — 558 с.
35. Яницкий О. Экология города. Зарубежные междисциплинарные концеп-
ции. М.: Наука, 1984.
36. Wolff R.P. Kant's Theory of Mental Activity: a Commentary on the
Transcendental Analytic of the Critique of Pure Reason. Cambridge MA :
Harvard University Press, 1963.
37. Van den Berg, M.M. H. E. (2017). Mental health benefits of green spaces.
[PhD-Thesis — Research and graduation internal, Vrije Universiteit Amster-
dam]. <https://research.vu.nl/en/publications/mental-health-benefits-of-green-spaces>
38. Parker S. Leisure and work. — London, 1983.
39. Bennett J. Human Ecology as Human Behavior. Essays in Environmental
and Development Anthropology. New Brunswick & London: Transaction
Publishers. 1996. P. 387.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4237.978-5-317-07275-9/239-249>**КОЛОРИСТИКА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ:
КУЛЬТУРА — ЭСТЕТИКА — РЕГЛАМЕНТ****THE COLOR ORGANIZATION OF THE URBAN ENVIRONMENT:
CULTURE — AESTHETICS — REGULATION***Козырева Е.И.**Kozyreva E.I.****Аннотация***

Статья посвящена опыту разработки эстетических регламентов городской среды в Санкт-Петербурге. Автор, как участник научного и творческого процесса, берущего начало на рубеже прошлого и нынешнего века, раскрывает контекст, аспекты проблематики, цели и основные позиции документов, которые заложили основу нового научного и творческого подхода к эстетике города. Особое место в статье занимает «Концепция колористики городской среды Санкт-Петербурга», сохранившая свою актуальность и сегодня.

Ключевые слова

эстетическая концепция, эстетические регламенты, городская среда, Санкт-Петербург, традиции, культура, образ города, колористика.

Abstract

The article is devoted to the experience of developing aesthetic regulations of the urban environment in St. Petersburg. The author, as a participant in the scientific and creative process originating at the turn of the last and present century, reveals the context, aspects of the problem, goals and main positions of the documents that laid the foundation for a new scientific and creative approach to the urban aesthetics. A special place in the article is occupied by the "Concept of color organization of the urban environment of St. Petersburg", which has retained its relevance today.

Keywords

aesthetic concept, aesthetic regulations, urban environment, St. Petersburg, traditions, culture, image of the city, coloristics.

Четверть века назад в Санкт-Петербурге, не так давно вернувшем историческое имя, было положено начало уникальному проекту, объединившему сферы градостроительства, культуры, эстетики. По инициативе главного художника города Ивана Уралова, заслуженного художника России, принявшего упраздненную многие годы должность в Комитете по градостроительству и архитектуре, была поставлена задача разработать и претворить в практику архитектурно-художественные, или эстетические, регламенты городской среды, на основе которых должен формироваться современный образ города — как воплощения гармонии вне времени, города-музея, и, вместе с тем живого, многоликого, актуального культурного пространства.

Именно художественная, эстетическая доминанта стала ориентиром в оценке, осмыслении и моделировании среды как целостного пейзажа,

соединяющего все его компоненты — от архитектурного облика, фасадов, мощения, ограждений, павильонов и киосков, информации и рекламы до цветового, светового, праздничного образа города. «Лик — Лицо — Маска» — это метафорическое определение облика и образа города, предложенное главным художником [1], стало настоящим манифестом в формировании системного подхода к эстетике городской среды, связывающего историю и современность, архитектурный и культурный контекст, принципы сохранения и развития, преобразования и актуализации.

Петербург первым среди российских городов положил начало новой концепции и политике, подтвердив свою историческую миссию. Фактически, впервые была обозначена перспектива создания эстетической концепции как регулирующей и формообразующей системы, способной интегрировать потенциал, проблемы и ресурсы сохранения и развития среды исторического города и современного мегаполиса — от отдельных компонентов до комплексных, инфраструктурных систем, включенных в пространственный каркас и типологию городской среды.

Начало работы, объединившей творческие и научные силы, ставшей предметом дискуссий в профессиональных кругах, прессе, городском сообществе — своего рода, знак времени. Впрочем, «начало» здесь звучит весьма условно. Идея родилась как закономерное продолжение традиций градостроительного ансамбля, петербургской-ленинградской архитектурной школы, художественной культуры, метафизики и поэтики города как составляющих сущности эстетического феномена Петербурга. Как точно отмечено Николаем Анциферовым, «здесь воздвигались не отдельные здания с их самодовлеющей красотой, а строились целые архитектурные пейзажи» [2]. Органичная, сложившаяся во времени и пространстве красота города — воплощение симбиоза природного и рукотворного, синтеза искусств, преемственности и мастерства зодчих вместе с разумно выстроенной системой градорегулирования — в новых условиях нуждалась в особом внимании и конструктивной деятельности.

В 1990 году исторический центр Петербурга был включен в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО, приобретя уникальный статус в мировом культурном пространстве. Вместе с тем, город, пережив «лихие девяностые», разгул «дикого капитализма», нуждался не просто в возрождении культурных традиций, но в формировании механизма регулирования происходящих процессов, определенном «культурном воспитании» наступающего коммерческого фронта, своего рода просветительской деятельности, включающей в себя создание и популяризацию эстетических эталонов, образцов, регламентирующих норм на фоне происходящего беспредела.

В ряду существенных факторов сложившейся ситуации нельзя не отметить следующие. Только готовится к принятию Федеральный закон

«Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации». На завершающем этапе находится новый Генеральный план Санкт-Петербурга (принят в 2005 году), первый постперестроечный план развития города в новых социально-экономических условиях, в котором, в числе основных целей, определены повышение качества городской среды, сохранение и регенерация исторического и культурного наследия. Еще не грянул строительный бум на территориях «серого» пояса и периферии города. В фокусе внимания всех равнодушных к будущему города был исторический центр как главная ценность, однако весьма слабо защищенная от негативных процессов — и не столько памятники архитектуры, сколько пространственная среда, лишенная «охранной грамоты» (только в 2008 году вступит в силу Закон Санкт-Петербурга «О границах зон охраны объектов культурного наследия...» [3], включивший в сферу регулирования и регламентации такие понятия, как «историко-градостроительная среда», «открытые городские пространства», «вид городского ландшафта» и др.).

А пока был очевиден дефицит градорегулирующих методов — как сдерживающих, так и дающих правильный вектор развития, особенно в отношении качества городской среды и как функционального, и как визуального пространства. От специалистов в этих условиях требовался, говоря словами Анциферова, «пристальный — анализирующий и синтезирующий — взгляд» [2, с. 16] и ясные ориентиры, способные не только эффективно работать уже сейчас, но и обозначать перспективу будущего.

«Красота города получается не от отдельных построек, а от всего присущего ему стиля. Нам хотелось бы, чтобы едва ли определимый словами, но тем не менее живой и яркий стиль Петербурга... не пропал бесследно, а проник во всю нашу теперешнюю жизнь» — эти слова Александра Бенуа, прозвучавшие более столетия назад на страницах журнала «Мир искусства» [4], приобрели новое звучание в русле переосмысления городской среды как эстетической целостности.

Выражение «петербургский стиль» родилось в 1990-е годы, с одной стороны, как следствие возвращения городу исторического имени, возродившего культурное самосознание петербуржцев, с другой стороны, как реакция на диктат рынка, выражение обеспокоенности утратой культурных традиций под влиянием глобальных процессов, коммерциализации архитектурной сферы, нарастания массы «визуального мусора». Общественные и профессиональные дискуссии на эту тему были в те годы весьма резонансным явлением. И все более отчетливо приходило сознание, что понятие «стиля» для Петербурга имеет глубинный, феноменологический смысл (сегодня можно добавить — гораздо более емкий, нежели утвердившиеся впоследствии понятия «дизайн-код», или «средовой код»).

Система архитектурно-художественных регламентов стала своеобразным отражением происходящих процессов и ответом на вызов времени, заложив методологическую основу обширной сферы эстетики городской среды на перспективу.

Более 20 регламентов, утвержденных и практически «работавших» долгие годы, сегодня хранятся в архивах Комитета по градостроительству и архитектуре. Многие из них трансформировались в контексте развития законодательства, их положения стали частью других методических, правовых и нормативных документов [3, 5, 6]. Таков естественный и неизбежный процесс. Однако ценность этих разработок, объединенных общей эстетической концепцией и чувством «стиля Петербурга», нельзя отнять. Это ценный опыт и культурное наследие, отражающее эпоху и способное дать импульс в будущее.

Автор статьи, принимая непосредственное участие в создании регламентов, считает своим долгом напомнить об этих уникальных материалах, собрать и проанализировать их в контексте динамики градостроительных процессов последних десятилетий. В этом направлении ведется работа.

В рамках данной статьи представлен один из наиболее емких по содержанию, комплексный по предмету, структуре и масштабу рассматриваемых вопросов регламент — «Концепция колористики городской среды в Санкт-Петербурге», разработанная и утвержденная Комитетом в 2004 году.

Архитектурная колористика в Петербурге представляет особо ценную традицию, сложившуюся на протяжении истории города и продолженную ленинградской школой архитекторов и художников, разработавших цветовую палитру фасадов. В 30-е годы прошлого века у истоков создания уникальной научно-практической методики стали Василий Кандинский, Казимир Малевич и Михаил Матюшин, которые начинают заниматься теоретическими исследованиями цвета, в том числе вопросами взаимодействия цвета и формы. Этот путь продолжила Елена Хмелевская, ученица Матюшина, под руководством которой еще в довоенные годы в Ленгорсовете была создана группа окраски фасадов. Палитра из 40 цветов стала унифицированным эталоном, на основе которого впоследствии работали и работают следующие поколения специалистов [7]. Художественные основы эстетики цвета в архитектурном пространстве города стали знаком ленинградской-петербургской школы.

Однако эталоны применялись исключительно в сфере ремонта и окраска фасадов, то есть в формировании архитектурного фона, в то время как для других компонентов «наполнения» городской среды — малых форм, городского дизайна, информации, рекламы и т.п. — эстетические критерии цветового решения отсутствовали, и городской пейзаж все более превращался в безудержную какофонию.

Потому колористический аспект стал важнейшей составной частью каждого регламента — шла речь о городской мебели, ориентирующей информации, мощении, летних кафе, осветительном оборудовании, праздничном оформлении. «Концепция колористики» интегрировала отдельные эталоны, требования, ограничения в единый регламент, нацеленный на гармоничное формирование палитры городского пейзажа как пространственного и художественного целого.

Структура концепции включала следующие разделы: «Факторы формирования колористики городской среды в Санкт-Петербурге», «Составляющие колористики городской среды», «Колористическое зонирование города», «Методика комплексного цветового решения объектов городской среды», «Требования к колористике городского оборудования, элементов благоустройства, информации, рекламы».

Теоретическая часть сопровождалась приложениями:

- «Традиционные колеры исторической застройки Санкт-Петербурга»;
- «Карта сложившейся архитектурной колористики Санкт-Петербурга (доминирующие цветовые гаммы исторической застройки);
- «Схема колористического зонирования территорий Санкт-Петербурга»;
- «Модель комплексного цветового решения объектов городской среды»;
- «Основные колеры элементов оборудования, благоустройства, информации, рекламы в Санкт-Петербурге».

Далее выбраны некоторые положения концепции (выделены курсивом), которые дают общее представление о целевых установках, методологии, факторах, эстетических приоритетах, системе регламентирования цветовой палитры городской среды.

Под колористикой городской среды понимается комплекс цветовых характеристик архитектуры, природного ландшафта, городского оборудования, благоустройства и иных объектов городской среды, формирующий гармоничный цветовой образ города.

Регламент основан на следующих положениях:

- колористика — важнейшая составляющая эстетической и историко-культурной ценности городской среды;
- колористика исторического центра Санкт-Петербурга, включенного ЮНЕСКО в Список всемирного наследия — предмет охраны и регенерации, эффективность которых должна отвечать статусу Санкт-Петербурга как памятника градостроительного искусства мирового значения;

- колористика, как область градостроительной деятельности — предмет градостроительного регулирования, обеспечивающего архитектурно-пространственную, функциональную, эстетическую организацию городской среды;
- колористика, как средство архитектурной и художественной выразительности — инструмент развития и обновления городской среды в совокупности архитектурных форм, современных технологий, дизайна, искусства.

Целями регламента являются:

- ✓ эстетическое совершенствование городской среды;
- ✓ сохранение уникального исторического облика и традиций архитектурной колористики Санкт-Петербурга;
- ✓ упорядочение цветового решения городского оборудования, элементов благоустройства, информации, рекламы в контексте архитектурной и природной колористики Санкт-Петербурга;
- ✓ улучшение цветовых качеств среды в районах современной застройки;
- ✓ повышение эффективности градостроительного регулирования в данной области.

Колористика городской среды Санкт-Петербурга является:

- исторически сложившейся характеристикой, определяющей историко-культурную ценность архитектурной среды Санкт-Петербурга и составляющей предмет охраны;
- развивающейся характеристикой, определяющей современное эстетическое качество и комфортность городской среды, актуальный облик города, перспективы его совершенствования.

Основой формирования и развития колористики городской среды Санкт-Петербурга определены следующие группы факторов:

- *природно-климатические* (своеобразие колористики северной природы; вода, небо, камень как основные компоненты природного ландшафта; высокая влажность, туманы; преобладание пасмурной погоды, тусклого освещения; явление «белых ночей»; плоский рельеф, обширные открытые пространства и водные поверхности, включенные в архитектурные ансамбли города; панорамное построение городского пейзажа во взаимодействии архитектурных и природных составляющих, воздушной перспективы, световых эффектов); традиционная значимость садово-парковых ландшафтов, городских зеленых насаждений как неотъемлемой части архитектурно-природной колористики, усиливающей эстетический эффект сезонной динамики цветового образа города; изменчивость цветовой палитры городской среды в зависимости от сезонных и погодных изменений, атмосферных состояний);

- *исторические* (цветовые палитры периодов застройки и архитектурных стилей, их соотношение в современной палитре городского пейзажа; традиции архитектурной полихромии, исторический опыт регламентации в области колористики городской среды, цвета геральдических символов и т.п.);

- *градостроительные* (архитектурно-пространственная целостность; приоритет ансамбля; объединяющая роль панорам, перспективных видов в построении и восприятии пространственного и цветового образа города; композиционная согласованность, соподчиненность архитектурного фона и акцентов);

- *эстетические* (традиции цветовой культуры; цветовая символика; цветовой образ города, сложившийся в сознании многих поколений горожан, отраженный в произведениях искусства и литературы; эстетизм, утонченность, сдержанность как традиции колористики петербургской и ленинградской художественной школы).

Каждая группа факторов сопровождается описанием цветовых эквивалентов, представленных в приложении.

Отмечено, что колористика исторической застройки формируется системой традиционных колеров — эталонов цветового решения фасадов зданий и сооружений. Исторически сложившаяся архитектурно-природная колористика — важнейшая часть «генетического кода» Санкт-Петербурга, цветовой эквивалент своеобразия, исторической и культурной ценности городской среды.

Далее речь идет о морфологии — структурных составляющих колористики городской среды: архитектурных, ландшафтных, предметных, информационных, художественных, свето-цветовых. Они дифференцированы по месту и значимости в структуре цветового образа города:

- *постоянные* — определенное колористическое решение является неотъемлемой характеристикой отдельного объекта, ансамбля, локального фрагмента, не подлежит изменению, является предметом охраны, воссоздания, регенерации;

- *долговременные* — определенное колористическое решение является базовой характеристикой объекта, однако с учетом изменения градостроительных условий, архитектурного контекста, стилевых и эстетических предпочтений и т.п. может быть в той или иной мере изменено;

- *временные* — объекты-носители размещаются в городской среде на ограниченный срок;

- *сезонные* — меняют цветовые характеристики или включаются в структуру и цветовой образ городской среды в зависимости от времени года, природных циклов, сезонного использования;

- *периодические* — меняют цветовые характеристики или включаются в цветовой образ городской среды в соответствии с определенной периодичностью использования;
- *мобильные* — носителями цветовых характеристик являются подвижные, не фиксированные в пространстве объекты;
- *динамические* — цветовые характеристики объекта, обладающие качеством интенсивной изменчивости, динамики;
- *иллюзорные* — цветосветовые эффекты, создающие иллюзию изменения цветовых характеристик материального объекта или пространства.

В соответствии с приведенной классификацией эстетический облик городской среды Санкт-Петербурга и колористика, как его важнейшая часть, формируется на трех временных уровнях: «*исторический*» — сохраняет и консервирует наиболее ценные, уникальные цветовые составляющие и качества, ставшие частью истории, культуры, архитектурного своеобразия города; «*актуальный*» — современный, повседневный, изменяемый, обновляющийся; «*театральный*» — необычный, эмоционально яркий, преображающийся в связи с праздниками и особыми событиями в жизни города (парафраз триады «Лик — Лицо — Маска»).

Приоритет исторической колористики — ее постоянных и долговременных составляющих — должен соблюдаться в границах архитектурных ансамблей, охранных зон памятников истории и культуры, ценных исторических ландшафтов. В колористике временных, сезонных и иных элементов городской среды необходимо следование традиционным цветовым гаммам, их гармоничное дополнение или нейтральный характер, визуальное «растворение».

«Актуальная» колористика городской среды Санкт-Петербурга включает в себя городское оборудование, информацию, рекламу, определяет повседневный облик улиц, объектов массового притяжения, транспортных узлов и т.п. Цветовая гамма отдельных элементов и городских инфраструктур должна гармонизировать с архитектурно-пространственным контекстом, носить упорядоченный, эстетически осмысленный характер, отвечать утилитарным требованиям.

«Театральный» образ города, создаваемый преимущественно современными техническими средствами (декоративной подсветкой, праздничным оформлением, мультимедийными технологиями и т.п.) раскрывает эстетический потенциал городской среды. «Театрализация» архитектурно-ландшафтной колористики включает как уникальные световые версии архитектурных памятников и ансамблей, так и световое зонирование городских пространств, зрелищные светодинамические эффекты, арт-объекты. Наряду с высокими технологиями «участниками» и инструментами сценографии являются традиционные элементы, исторические реконструкции, художественные акции.

В градостроительном аспекте концепция строится на основе *колористического зонирования города* по степени сформированности (завершенности) колористики территорий и структуре планировочного каркаса колористической организации городской среды. Выделены 6 типов зон:

- *зоны завершенной колористики* — архитектурно-пространственная и цветовая среда имеет характер завершенного ансамбля, обладает историко-культурной ценностью и является предметом охраны;

- *зоны сложившейся архитектурной колористики* — архитектурно-пространственная и цветовая среда обладает характерными, устойчивыми признаками (исторически сложившимися или обеспеченными комплексным решением застройки), определяющими цветовой контекст;

- *зоны относительно сложившейся колористики* — цветовая палитра среды формируется отдельными акцентами и доминирующими цветовыми характеристиками, является предметом упорядочения и композиционной организации.

- *зоны несформированной колористики* — архитектурно-пространственная среда не имеет выраженных цветовых характеристик, носит неупорядоченный, невыразительный, диссонансный характер;

- *зоны доминирования ландшафтной колористики* — в основе цветового образа — колористика ландшафтных объектов, формирующая цветовой контекст для архитектурных, предметных и иных составляющих среды;

- *перспективные зоны* — территории градостроительного развития; колористическая программа должна являться предметом комплексной разработки, средством современного развития и прогнозирования архитектурного образа города, моделирования среды.

Планировочный каркас колористической организации городской среды представлен как система *линейных элементов* улицы, проспекты, бульвары, малые реки и каналы), *узловых элементов* (площади, пересечения улиц и магистралей, предместные зоны, территории крупных общественных объектов, транспортных узлов и т.п.) и *панорамных элементов* (невские и морские панорамы, крупные открытые пространства, панорамные виды районов современной застройки).

Основа цветового образа города формируется методом комплексной взаимосвязанной колористической организации линейных, узловых и панорамных элементов каркаса, которая находит продолжение и развитие в колористике рядовой ткани городской среды, ее локальных фрагментов.

Далее концепция содержит методику, требования, регламенты цветового решения объектов городской среды — от отдельных элементов до комплексных средовых объектов.

Формат статьи не позволяет во всем объеме познакомить с огромной и важной работой, которая была не только необходимым и своевременным инструментом регулирования, но и содержала в себе своего рода прогностическую модель, интегрированную в градостроительный процесс.

«Большое видится на расстоянии...». Наблюдая и анализируя сегодняшние процессы, можно сказать: время показало — то, что было актуально тогда, сохраняет остроту сегодня.

Да, многие проблемы качества среды, свойственные прошедшему периоду истории города, в той или иной мере решены, правила и нормы закреплены законом, историко-культурная ценность городского ландшафта все более заметно становится частью не только профессионального, но и общественного сознания.

Однако на фоне динамики территориального развития мегаполиса, экспансии современной застройки не менее заметны тревожные тенденции. И одна из них, наиболее остро проявляющаяся в визуальном образе города — нарастание архитектурной массы, которая поглощает пространство и ландшафт, вторгается в исторически сложившийся пейзаж не только чужеродным масштабом, но и чуждой колористикой. Цветовые диссонансы, выпадающие из традиционной палитры, «набирают массу», их звучание нарастает. В огромных новых районах цветовая среда распадается на отдельные «лоскуты», и эти явления необратимы. Тренд «комфортности» на практике далеко не всегда коррелируется с эстетическими качествами среды. Колористическое единство архитектуры, элементов городского дизайна, благоустройства реализуется, в лучшем случае, в границах локального фрагмента (жилого комплекса, рекреационного пространства) в том случае, когда ставится цель профессиональной разработки дизайн-кода объекта.

Концептуальная разработка и регламентация колористики городской среды как неотъемлемая часть градостроительной деятельности очевидна. Время это подтверждает и убеждает в логике возвращения к научному и творческому опыту системного формирования эстетических регламентов и, что немаловажно, подготовке нового поколения специалистов в этом направлении.

Литература

1. Какие вывески «к лицу» городу. Интервью с Иваном Ураловым, главным художником Санкт-Петербурга. [Электронный ресурс]. — URL <http://www.advi.ru/archive/article.php3?pid=278> (дата обращения 30.07.2024).
2. *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. — Л.: Агентство «Лира», 1990. — 249 с.
3. Закон Санкт-Петербурга от 19.01.2009 № 820-7 «О границах объединенных зон охраны объектов культурного наследия, расположенных на тер-

ритории Санкт-Петербурга, режимах использования земель и требованиях к градостроительным регламентам в границах указанных зон». [Электронный ресурс]. — URL <https://base.garant.ru/35329264/?ysclid=lz9uug046t187769923> (дата обращения 30.07.2024).

4. Бонуа А.Н. Живописный Петербург // Мир искусства .1902, № 4.
5. Постановление Правительства Санкт-Петербурга от 9 ноября 2016 года № 961 «О Правилах благоустройства территории Санкт-Петербурга и о внесении изменений в некоторые постановления Правительства Санкт-Петербурга» (с изменениями на 21 марта 2024 года). — URL <https://docs.cntd.ru/document/456024404?ysclid=lz9vjd9j2yn721908434> (дата обращения 31.07.2024).
6. Постановление Правительства Санкт-Петербурга от 31 января 2017 года № 40 «Об утверждении Правил благоустройства территории Санкт-Петербурга в части, касающейся эстетических регламентов объектов благоустройства и элементов благоустройства» (с изменениями на 16 октября 2020 года). — URL https://kgainfo.spb.ru/wp-content/uploads/2023/11/PP_SPB_40_izm_27.10.23.pdf?ysclid=lz9vhhd4cv919903082 (дата обращения 31.07.2024).
7. 40 цветов для Петербурга. — URL https://vk.com/@redkiy_spb-40-cvetov-dlya-peterburga (дата обращения 30.07.2024).

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4238.978-5-317-07275-9/250-257>

АРХИТЕКТУРНАЯ БИОНИКА КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ARCHITECTURAL BIONICS AS AN AESTHETIC PHENOMENON

*Лапшина В.С., Аханова Д.А., Князькина М.С.
Lapshina V.S., Akhanova D.A., Knyazkina M.S.*

Аннотация

Статья посвящена эстетике архитектурной бионике. Авторами рассматривается архитектурно-строительная бионика как прикладная и философская концепция. Приводятся примеры лучших архитектурных объектов в стиле биотек. В работе показана актуальность биотек в наше время. В качестве объекта эстетического исследования авторами анализируется многофункциональный комплекс «Океанис» в Нижнем Новгороде. Подчеркивается его гармония, выразительность и привлекательность с точки зрения эстетики города.

Ключевые слова

философия и эстетика архитектуры, дизайн среды, восприятие архитектуры, архитектурная форма, эмоции человека, городское планирование, архитектурная бионика, природа и человек, гармония с природой.

Abstract

This article is devoted to the aesthetics of architectural bionics. The authors consider architectural and construction bionics as an applied and philosophical concept. Examples of the best architectural objects in the biotech style are given. The paper shows the relevance of the biotech in our time. The authors analyze the multifunctional complex "Oceanis" in Nizhny Novgorod as an object of aesthetic research. Its harmony, expressiveness and attractiveness from the point of view of aesthetics are emphasized.

Keywords

philosophy and aesthetics of architecture, environmental design, perception of architecture, architectural form, human emotions, urban planning, architectural bionics, nature and man, harmony with nature.

Природа оказывает огромное влияние на жизнь человека. Прежде всего природа даёт человеку жизнь (свет, вода, тепло, пища, материалы для изготовления различных предметов для всевозможных целей). В той или иной степени, на формирование потребностей человека влияют климат, особенности почв и природное окружение. Отличительным признаком человека является способность мыслить и создания «второй природы». Однако природа влияет на человека не только с биологической точки зрения, но и с эстетической — природа ещё с древних времён являлась источником вдохновения у человека для создания произведений искусства. Уже Гераклит достаточно чётко сформулировал основной принцип искусства (для живописи, музыки и словесных искусств) — подражание («мимесис»). Его разработке на примере словесных искусств посвятил специальный трактат «Об искусстве поэзии» Аристотель [4, с. 257].

Наш современный мир можно вполне назвать городским, поскольку с каждым десятилетием города разрастаются, увеличивается площадь урбанизированных территорий. Телесность человека зависит от городского окружения, от среды в которой он проживает, работает, отдыхает. Городское пространство, застроенное, в основном, серыми панельными домами, лишает человека возможности любования природой в связи с отсутствием каких-либо форм и элементов, ассоциативно напоминающих живую природу. Такое урбанистическое пространство может негативно повлиять на человека, на его психическое здоровье и благополучие. Австрийский архитектор и живописец Фриденсрайх Хундертвассер «считал, что типичные городские здания, со своими стандартными, геометричными, застывшими и бесцветными формами, настолько выхолощены и оторваны от живой природы, что этим причиняют серьёзный вред человеческой психике» [5]. Город становится для современного человека не столько источником благ и удовольствий, сколько источником бедствий и безысходности [7].

Сознательно или интуитивно, человек нередко обращается за помощью к живой природе в процессе архитектурно-строительной деятельности. В решении проблем формообразования, технического обеспечения, красоты и гармонии архитектурных форм, на помощь человеку пришла бионическая архитектура, которая, объединяя природу и архитектуру, улучшила экологическую обстановку в мире.

Архитектурная бионика или Биотек — самое молодое направление в архитектуре. Оно апеллирует к естественным формам в отличие от хай-тека, который предпочитает строгие элементы кубизма и конструктивизма для развития. Этот стиль настолько современен, что до сих пор определялся только на уровне манифестов и существует в виде отдельных объектов, которые, повторяя естественные, натурные формы и сооружения, стремятся быть органичными с природой. Биотек как архитектурный стиль развился из прикладной науки бионики, приверженцы которой ищут ответы в природе, чтобы решать сложные технические задачи. Архитектурно-строительная бионика (одно из направлений бионики) изучает законы формирования и структурообразования живых тканей, а также анализирует конструктивные системы живых организмов по принципу экономии энергии, материала и обеспечения надёжности [1, 2].

Биотек — это не столько прикладная, сколько философская концепция, смысл которой заключается в создании нового пространства для жизни человека как творения природы, сочетающего принципы биологии, архитектуры и инженерии. Поэтому объекты, построенные в этом стиле, часто полностью экологичны — это предполагает, что здания станут естественным продолжением природы, не вступая с ней в конфликт [1].

Обращаясь к теоретическому наследию Леонардо да Винчи — классической фигуре Возрождения, мы видим у него отчетливо формулируемый принцип реалистической эстетики Возрождения — принцип подражания природе. Естественно, что вместо символа и аллегии на первое место выдвигается категория изображения. Да Винчи видит в живописи «подражательницу всем видимым творениям природы». Искусство, согласно Да Винчи, должно быть «зеркалом (а не «завесой»), адекватной формой познания истины» [3, с. 27]. Леонардо да Винчи наблюдал за птицами, когда воплощал идею летательного аппарата с машущими крыльями (ornithoptera). Кодекс о полете птиц — тетрадь из 18 страниц, с набросками и заметками Леонардо. Да Винчи изучает полет птиц (рис. 1), рассматривает принципы аэродинамики, пытается понять, как можно создать механизм, повторяющий естественный полет пернатых. За 400 лет до изобретений братьев Райт (рис. 2), в 1505–1506 годах он сконструировал первый прототип летательной машины (рис. 3). В 2016 году Сантьяго Калатрава представил свой проект транспортного узла Всемирного торгового центра: нового постоянного объекта в Нижнем Манхэттене. Станционный павильон сравнивают с взлетающим голубем мира (рис. 3).

Мексиканский архитектор Хавьер Сенсиан полагал, что жилое пространство не должно отличаться от окружающей человека природы. Так появился дом-моллюск «Наутилус» (рис. 4). Интересные, живые, наполненные гармонией работы испанско-швейцарского архитектора Сантьяго Калатравы также вдохновлены природой. Например, его «поворачивающееся чудовище» в Швеции (рис. 5). Британский архитектор Норман Фостер в своих проектах уделяет большое внимание инновационным технологиям и старается по максимуму использовать такие природные ресурсы, как воздух и солнечный свет. По этой причине его проекты отличаются наличием умных систем и больших открытых пространств. Например, Шанхайский банк в Гонконге (рис. 6).



Рис. 1. Страница из Кодекса о полете птиц

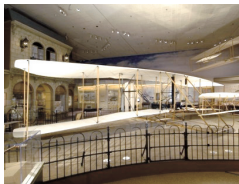


Рис. 2. Модель Флайера братьев Райт, 1903 года



Рис. 3. Станционный павильон Манхэттена, архитектор Сантьяго Калатрава

Д.С. Паршуков и С.М. Ремарчук в работе «Развитие биотехнологической архитектуры и её характеристики» отмечают повышенный интерес научного сообщества к данной теме, они пишут, что в этой области опубликовано множество научных работ, в том числе посвященных органической архитектуре, японскому метаболизму, постмодернизму, архитектурной бионике, высоким технологиям и т.д. [9]. Сами авторы обращаются к стилю биотек, определяют место этого стиля среди других архитектурных стилей и сравнивают его со стилем хай-тек.

Т.В. Джалагания, автор работы «Архитектура, окружающая среда и экология» отмечает, что «связь с природой, слияние с ней является главным принципом «органической архитектуры». Эта направленность «развития современной архитектуры не только способствуют созданию новых, выразительных художественных форм, но также отображают современное эстетическое мышление и мироощущение, и даже выражают взгляды на некоторые аспекты будущего всего человечества» [5].



**Рис. 4. Дом Наутилус
в Мексике,
архитектор
Хавьер Сеносиан**



**Рис. 5. Спиральный
небоскреб (Turning Torso)
в Мальмё, Швеция,
архитектор
Сантьяго Калатрава**



**Рис. 6. Банк
Гонконга
и Шанхая,
архитектор
Норман Фостер**

«Изучайте природу, любите природу, не удаляйтесь от природы. Она никогда вас не подведет», — цитирует автор создателя «органической архитектуры» Фрэнк Ллойд Райт [5]. С.Л. Рубинштейн писал о том, что «культура, которая вообще изгнала бы из жизни природу, разрушила бы сама себя и стала нестерпимой» [11].

Рассмотрим конкретный пример архитектурного объекта в стиле био-тек с использованием алгоритма эстетического анализа [6]. Наше внимание привлёк ТЦ Океанис (2022 г.), расположенный в Нижнем Новгороде по адресу: проспект Гагарина, 35, к. 1. Общая площадь комплекса, состоящего из четырёх этажей — 104 803 м². Проект реализован Творческой мастерской архитектора Быкова. За архитектурное решение отвечали архитекторы А. Летягина, С. Оганина, Э. Оржевская (визуализация А. Безрукова), за интерьер торговой части здания — архитекторы А. Летягина, С. Оганина, А. Безруков, а за интерьер водной, термальной

зоны аквапарка, ресторана и фитнеса — архитекторы А. Летягина, С. Оганина, С. Семенов, А. Трифонов [8].

Постараемся «прочитать» современный архитектурный объект — многофункциональный комплекс «Океанис» (рис. 7): разберём «значение» и «знаки» архитектурных форм с применением семиотики и рассмотрим выбранный архитектурный объект с точки зрения эстетики.

Особое внимание уделено формам, пропорциям, членениям фасада, обусловливаемым назначением сооружения, его конструктивной схемой, идейно-художественным замыслом и стилистическим решениям архитектурного образа. Стилистика, цветовое и пластическое решение комплекса вызывают ассоциации с внутренним пространством и функциональным назначением объекта, а также дают общее представление об организации планировки здания. Основные объёмы здания (аквапарк и торговая часть) связаны между собой единым стилистическим решением всего объекта, но при этом разделены главной входной группой, выполненной в виде перспективного портала (Рис.8). В здании прослеживается ритмический ряд, заданный системой арок, распределённых ассиметрично по всему периметру здания. Относительно главной фасадной плоскости, первый этаж немного заглублён — это формирует пешеходную галерею (Рис.9).



Рис. 7. ТЦ «Океанис»,
Нижний Новгород,
проспект Гагарина, 35



Рис. 8.
Перспективный
портал



Рис. 9. Заглубление
первого этажа,
формирующее
пешеходную галерею

Фасад здания имеет образ, ассоциативно-соответствующий основному назначению объекта. Плавные линии фасада льются вокруг здания, собирая воедино блоки с различными функциями. Благодаря использованию современных инженерных решения и материалов удалось создать прекрасную оболочку здания — так называемые волны словно плещутся на поверхностях фасадов, подыгрывая названию комплекса и его основному функциональному назначению (рис. 10–11). При всём многообразии возможного времяпрепровождения, главный магнит в здании именно аквапарк, поэтому по фасаду бегут волны, мерцающие, сияющие и играющие огнями в тёмное время суток, будто на берегу океана.

Плавные линии фасада льются словно настоящие волны, а главный вход, выполненный в виде перспективного портала, ассоциативно напоминает ракушку (рис. 12–13). Большая часть фасада здания белая, светлая, а контрастные волны и золотая ракушка являются цветовыми акцентами. Панели, установленные перед витражами комплекса, изда- лека напоминают морскую пену от бьющихся волн, а вблизи похожи на пузырьки воздуха.



Рис. 10. Фасад торгового центра напоминает волны



Рис. 11. Волны океана

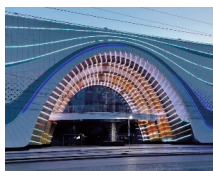


Рис. 12. Фото главного входа, выполненного в виде перспективного портала



Рис. 13. Фото ракушки

Посетители комплекса будто «вплывают» в него через вход-ракушку, а волны, хоть и плавно переливаются, но вздымаются достаточно высоко. Это ощущение нарастания волн задано как раз-таки заглублением первого этажа относительно плоскости фасада. Таким образом, при смене ракурса и точки обзора меняется и восприятие самого комплекса: одно дело — входить под арку волн и совсем другое — видеть с магистрали «сундук с сокровищами».

Благодаря использованию белого цвета на фасаде здание выглядит не тяжёлым и перегруженным, а, напротив, лёгким, словно растворяющимся в пространстве.

Фасад здания напрямую связан с его интерьером. Именно благодаря такому комплексному подходу удалось создать цельный и гармоничный архитектурный объект.

По отношению к архитектурному объекту «Океанис» применимы следующие понятия эстетики:

— *Внеэстетические*: объект имеет плавные линии, мягкую форму, пластичную геометрию.

— *Субэстетические*: объект несимметричен, белый цвет придаёт легкость и воздушность, спокойствие, голубой и изумрудный цвет ассоциируются с морем, океаном (солнцем, отдыхом и удовольствием).

— *Эстетические*: выразительное, прекрасное, возвышенное, гармоничное.

Интерьер и экстерьер объекта существуют в органическом единстве. Попадая в торговый центр, продолжаешь погружаться в *подводный мир океана и безмятежной воды*.

Принципы архитектурной бионики позволяют не только внешне, но и конструктивно «копировать» природные формы и элементы. Благодаря заимствованию свойств объектов живой природы, были открыты перспективы решения актуальных архитектурных проблем.

Архитектурная бионика позволяет человеку стать ближе к природе, находясь при этом в черте города. Так, пространственные структуры различных комплексов, зданий и сооружений, могут напоминать нам всевозможные природные пейзажи, сами постройки могут имитировать формы живых существ, а на фасадах архитектурных объектов могут красоваться имитации наружных покровов животных или растений. Таким образом, сущностью стиля можно назвать создание современного эстетического пространства для жизни человека, как совершенного творения природы.

Литература

1. Bio-tech is the youngest direction in architecture. Электронный ресурс: <https://olymp.in/en/news/architecture-20-21-centuries-bio-tech-style/422> (дата обращения: 09.03.2024).
2. Архитектура XX–XXI веков. Стиль Био-тек // Энциклопедия строительства и архитектуры <https://olymp.in/en/news/architecture-20-21-centuries-bio-tech-style/422> (дата обращения: 01.03.2024).
3. Басин Е.Я. Искусство и коммуникация. — СПб.: Алетейя, 2015. — 188с.
4. Бычков В.В. Эстетика: учебник / В.В. Бычков.- 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Гардарики, 2006. — 573с.
5. Джалагания Т.В. Архитектура, окружающая среда и экология // Гуманитарный научный журнал. 2014. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-okruzhayuschaya-sreda-i-ekologiya> (дата обращения: 09.04.2024).
6. Лапшина В.С. Образовательная роль эстетического оценивания архитектурных объектов / В.С. Лапшина // Манускрипт. — 2020. — Т. 13, № 11. — С. 152–156. — DOI 10.30853/mns200518. — EDN JCDFWR.
7. Лапшина, В.С. Философия большого города: гуманистический урбанизм / В.С. Лапшина // Kant. — 2023. — № 2(47). — С. 166–172. — DOI 10.24923/2222-243X.2023-47.30. — EDN IDFHDL.
8. Многофункциональный комплекс Океанис. Творческая мастерская архитектора Быкова. <https://archi.ru/projects/russia/17474/mnogofunkcionalnyi-kompleks-okeanis>(дата обращения: 09.03.2024).
9. Паришков Д.С., Ремарчук С.М. Этапы развития архитектурного стиля Bio-Tech и его характерные отличительные особенности // Вестник ТГАСУ. 2020. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etapy-razvitiya>

arhitekturnogo-stilya-bio-tech-i-ego-harakternye-otlichitelnye-osobennosti
(дата обращения: 01.06.2024).

10. Проблема взаимоотношений человека и природы / Мудрый философ.
<https://www.mudriyfilosof.ru/2016/03/problema-vzaimootnoshenij-cheloveka-i-prirody.html> (дата обращения: 09.03.2024).
11. Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии, М., 2002, 720 с.
12. Сантьяго Калатрава. Биография. Проекты. Рисунки. Награды и др.
[Электронный ресурс]: / <https://www.interior.ru/architecture/1095-santiago-kalatrava-santiago-calatrava-samaya-dorogaya-stantsiya-metro.html>
(дата обращения: 12.05.2024).

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4239.978-5-317-07275-9/258-264>

ФУНКЦИОНАЛИЗМ И ЭСТЕТИКА КАК БАЗИС ЛАНДШАФТНЫХ ОБЪЕКТОВ СОВРЕМЕННОСТИ

FUNCTIONALISM AND AESTHETICS AS THE BASIS OF MODERN LANDSCAPE OBJECTS

Эглит Л.В.

Eglit L.V.

Аннотация

В статье рассматриваются существенные изменения в подходах ландшафтной архитектуры по городскому благоустройству, обусловленные вопросами экологии и изменяющимися функциональными и эстетическими запросами населения. Формулируются особенности городского благоустройства и озеленения в современных условиях.

Ключевые слова

ландшафтная архитектура, экология, озеленение, эстетические запросы благоустройства, городские открытые пространства.

Abstract

The article examines significant changes in approaches to landscape architecture in urban development, caused by environmental issues and changing functional and aesthetic demands of the population. The features of urban development and landscaping in modern conditions are formulated.

Keywords

landscape architecture, ecology, landscaping, aesthetic needs of improvement, urban open spaces.

Рассматривая соотношение значения функции и эстетики на ландшафтных объектах в историческом ракурсе можно констатировать что многовековое доминирование эстетического наполнения дворцовых комплексов в городских пространствах подчинилось функциональному содержанию, которое объективно особо значимо для городских открытых пространств, принимающих большие потоки посетителей¹. Проанализируем как соотносятся функция и эстетика на объектах ландшафтной архитектуры в экологических условиях современности.

Городские ландшафтные объекты, как общественные пространства, всегда несли определенную функциональную нагрузку, являясь местом для встреч, активного и пассивного отдыха, площадкой для массовых мероприятий и, несомненно, должны были обладать комфортными условиями и эстетической привлекательностью. В третье тысячелетие

¹ Современные общественные пространства как инструмент развития городской среды: материалы IV Межрегиональной научно-практической конференции [4-5 апреля 2022 года] / Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет. – Санкт-Петербург: СПбГАСУ, 2022. – 386 с.

ландшафтное искусство вступило с внушительным багажом традиций, полифонией стилей, массой великих произведений садово-паркового искусства, бесчисленным количеством высокохудожественных объектов ландшафтной архитектуры, невиданными доселе научно-техническими и технологическими возможностями. Насмотренность населения на лучшие образцы ландшафтной архитектуры вкупе с массовой образованностью сформировало высокие эстетические запросы и требования к функциональному наполнению открытых пространств. С другой стороны, антропогенное влияние на среду обитания вызвало к жизни экологическую повестку, значительные ограничения и ужесточение нормативных требований к результатам проектирования городской среды.

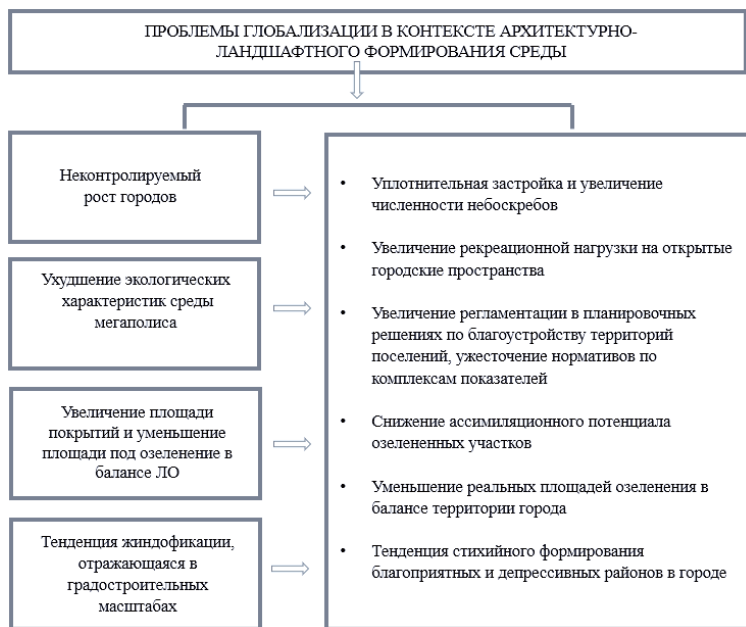


Рис. 1. Проблемы глобализации в контексте архитектурно-ландшафтного формирования среды

Глобализация и урбанизация в начале двадцать первого века явно воспринимаются в дуализме противоречий: с одной стороны это несомненные блага цивилизации, с другой — очевидные трудно решаемые проблемы². Большой блок этих проблем напрямую касается

² Логинов В.Н. Природа и архитектура. Путь интеграции / Логинов В.Н. – М.: Гласность, 2019. – 218 с.

сферы деятельности ландшафтной архитектуры³. Ухудшение качества среды обитания, сокращение площадей естественных природных биогеоценозов и нарушение в них природных циклов, сокращение доли озеленения в балансе городских площадей ставит новые вопросы, требующие решения в рамках архитектурно-ландшафтного формирования зеленого каркаса города (см. рис. 1).

Открытые пространства поселений несут основную нагрузку транзитных потоков и функцию рекреации. В их благоустройстве сегодня важно обеспечить физический комфорт на территории в рамках заложенных функций активной и пассивной рекреации и создать выразительный художественный образ для эстетически-привлекательной среды. Однако, неуклонное увеличение численности людей в городе и повышение плотности застройки влечет искажение баланса площадей на ландшафтных объектах в сторону увеличения мощенных поверхностей и уменьшения озеленённых.

И тут возникает противоречие, так как потребности и запросы жителей города не только на благоустройство, но и на озеленение неуклонно возрастают, а вот площади под озеленением неуклонно уменьшаются, сокращаясь до небольших модулей в мощении. И связано это с увеличением в балансе территории площади покрытий, вслед за увеличением рекреационной нагрузки, чтобы сквер или сад мог принять всех посетителей. Кроме того, ужесточаются нормативные требования к проектированию комфортной среды для маломобильных групп населения⁴. Ограничения по минимальной ширине дорожно-тропиночной сети, контроль за наличием и размерами лестниц, пандусов, разъездных карманов — все это, безусловно, создает лучшие условия для посещения ландшафтных объектов инвалидам, мамам с колясками, пожилым людям, но отнимает площади у озеленения. Таким образом, комплекс факторов неуклонно ведет к повышению рекреационной нагрузки на единицу площади ландшафтных объектов. И это ужесточает требования к отбору растений для городского озеленения и по устойчивости видов к городской среде, и по их морфолого-эстетическим качествам, позволяющим создать привлекательные образы малыми средствами. Сокращающиеся пятна озеленения должны выполнять те же санитарно-гигиенические и рекреационные функции в физически ухудшающихся условиях произрастания, самые серьезные из которых — малая площадь питания для корневой системы, измененный температурный режим, засвеченность функциональным освещением и декоративной подсветкой, загазованность воздуха.

³ Владимиров В.В. Город и ландшафт: проблемы, конструктивные задачи и решения / В.В. Владимиров, Е.М. Микулина, З.Н. Яргина. – М.: Мысль, 1986. – 236 с.

⁴ СП 140.13330.2012 Городская среда. Правила проектирования для маломобильных групп населения.

Тем не менее городское озеленение развивается, расширяя ассортимент, используя новые технологии для эстетической ревитализации урбанистической среды, так как запрос жителей на декоративные растения и их композиции для созерцания и психологического оздоровления очень высок. Известно, что озелененный благоустроенный квартал больше привлекает людей, повышая стоимость недвижимости концентрирует в нем жителей с большим достатком, в противовес менее озелененным районам, концентрирующим городскую бедноту. Проблема жиндофикации это вызов для градостроителей и городских властей, так как сегментация города по уровню комфорта для проживания это еще и вопросы физической безопасности городской среды. Сегодня нормативные документы предписывают максимально равномерное рассредоточение пятен озеленения по карте города с формированием озелененных благоустроенных территорий шаговой доступности в каждом квартале. Присутствие живой природы в повседневной жизни позволяет смягчит воздействие последствий урбанизации. Эта градостроительная задача по формированию зеленого каркаса из озелененных и благоустроенных объектов общего и ограниченного пользования позволит одновременно реализовать и функцию пешеходной связности города.

Скверы, сады, бульвары, озелененные пешеходные улицы, являясь рекреационными пространствами, часто становятся знаковыми местами, служащими ориентирами, разделяющими маршрут пешехода на «до» и «после», создающими позитивный образ квартала, района, города. Важно развивать практики создания оригинальных эксклюзивных ландшафтов для увеличения знаковых мест, сохраняя при этом универсальные решения на многих территориях, так как человек доброжелательно относится к привычному, спокойнее себя чувствует в окружении естественной для региона растительности. Сегодня при формировании планировочного каркаса городской территории ключевым является функциональное зонирование, так как современное открытое городское пространство должно предлагать широкий диапазон вариантов отдыха и развлечений. При этом очевидно повышается запрос на многофункциональные пространства и многосценарные решения. Он идет и от горожан, и от градостроителей, так как решает дилемму — в условиях повышающейся рекреационной нагрузки и высоких запросов населения на комфортную среду, чтобы сохранить существующие объемы озеленения не создавая дополнительные площадки и не увеличивая долю покрытий необходимо предусмотреть различные сценарии развлечения на одной и той же площади. Например, функция зоны меняется по сезонам года или в зависимости от времени суток. Так, открытая парковка которой пользуются в рабочее время работники компании вечером используются жителями близлежащих домов, а «сухие фонтаны» в выключенном состоянии служат открытой площадкой.

Современный горожанин, по сути, оторван от земли, погружен в урбанизированную среду и ощущает дефицит эстетических и эмоциональных впечатлений, рождающихся в контакте с природой. С другой стороны, вкрапление живой природы в среду города сопряжено с большими материальными, трудовыми и финансовыми затратами. И сегодня все чаще речь идет о минимизации затрат на создание и поддержание ландшафтного объекта. В озеленении сокращаются посадки весенне-цветущих эфимеров и летников, которые заменяются имитацией природных злаковых фитоценозов или фитоценозов пойменных лугов. Даже обыкновенный (партерный) газон сегодня попал под критику за излишние расходы. Его предлагается заменить луговым газоном или почвопокровниками, как менее трудоемкими. Здесь минимализм соединяется с экологией. Однако, в стесненных городских условиях их неброская красота не может проявиться. Да и период их декоративности весьма короток, что тоже не может удовлетворить взыскательный вкус современного горожанина. Поэтому мы массово наблюдаем посадку кустового разнотравья и почвопокровников куртинами и блоками, которые затем фигурно формируются. Т.е., их привлекательность требует не меньше затрат на уходные работы, чем, скажем, газон. Так эстетика берет верх над вопросами экономии, а использованный при выборе ассортимента экологичный пейзажный подход нивелируется регулярными приемами работы с живыми растениями, как со строительным материалом.

Повышение требовательности к архитектурно-художественному облику организованного пространства формирует новое отношение к малым архитектурным формам в среде. Востребованы композиционно выразительные решения, несущие, помимо основной функции, дополнительную смысловую или игровую нагрузку. Знаки города превращаются в комфортные посадочные места, совмещающие еще и игровую зону для детей с фотозоной. Арт-объекты в виде световых инсталляций, создают визуально привлекательный образ, при этом на них можно, например, посидеть, а в темное время они освещают пространство. От простой скамейки мы приходим к сложным и художественно выразительным решениям — это уже не просто скамейка, а еще и место для комфортной работы с ноутбуком или зона буккроссинга. Они имеют яркий выразительный образ, могут быть оснащены usb-разъемами для подзарядки, QR-кодами каких-то тематических сайтов или иметь функцию подогрева, включающиеся при контакте или с помощью смарт-технологий.

Актуальны также наполнение пространства философскими смыслами на базе современной эстетики, использование сценарного освещения и модульного подхода в планировочном решении. Применение модулей как повторяющихся элементов из разных материалов позволяет достичь выразительного образа и гармоничной композиционной целостности даже на небольших территориях с довлеющей разноразправленной тран-

зитной функцией, как площади или пешеходные улицы. При этом всегда интересны решения, вызывающие яркие эмоциональные ассоциации, например воспроизведение природных образов на другом уровне и в других материалах. Так в Thames Barrier Park в Лондоне создан водоем с имитацией ледохода – «льдины», сгрудившись по периметру чаши пруда могут использоваться как пошаговые плиты, давая возможность посетителям не только созерцать, но и активно взаимодействовать. Композиционное повторение формы модульных элементов в других материалах и фактурах позволяет говорить о создании индивидуального визуального кода территории. Привлекательный запоминающийся образ, помогая разбавить монотонность городской застройки, становится местом притяжения, навигационным ориентиром и понятным местом встреч в городской среде.

Индивидуальный характер дизайна конкретной территории по современным представлениям не должен «выпадать» из так называемого «дизайн-кода» поселения, в котором ярко проявляется тесная взаимосвязь функции и эстетики. Функционально необходимые в среде навигационные элементы, вывески, мощение, уличная мебель и другие элементы выполняются в соответствии со специально разработанными рекомендациями по материалам, стилю, цветовому решению. Такой подход позволяет снизить визуальный шум в общественных пространствах и повысить эстетическую целостность и привлекательность населенного пункта.

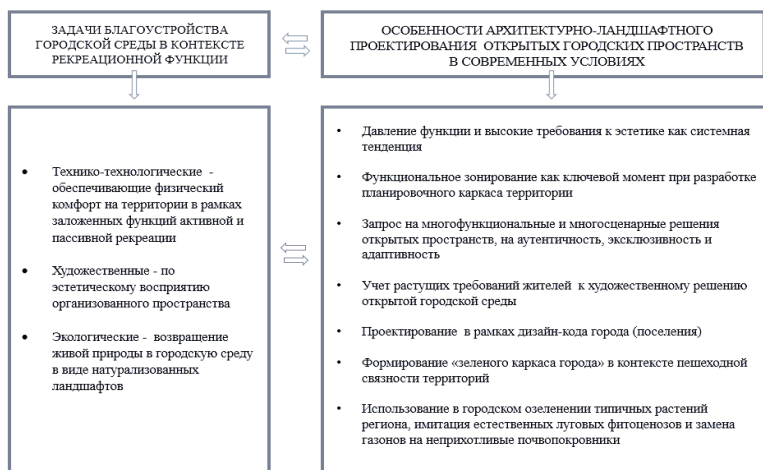


Рис. 2. Давление функции и высокие требования к эстетике как системная тенденция

Резюмируя, обратимся к схеме (см. рис. 2). Городские ландшафтные объекты развиваются сегодня на стыке противоречий: с одной стороны — жесткие условия наступления новых застроек и нарастающих рекреационных нагрузок, с другой — в непростых экологических условиях среды объективно повышающиеся культурно-досуговые запросы населения. Первое приводит к усилению регламентации планировочных решений и ужесточению нормативов по комплексам показателей благоустройства территорий. Второе толкает к изменению системных требований к функциональному, сценарному и эстетическому наполнению среды, ее дизайну. Функциональные и эстетические запросы реализуются в пространстве населенных пунктов в тесной взаимосвязи. Можно говорить о давлении функции и высоких требованиях к эстетике как о системной тенденции.

Литература

1. *Логинов, В.Н.* Природа и архитектура. Путь интеграции / Логинов В.Н. — М.: Гласность, 2019. — 218 с.
2. *Владимиров, В.В.* Город и ландшафт: проблемы, конструктивные задачи и решения / В.В. Владимиров, Е.М. Микулина, З.Н. Яргина. — М.: Мысль, 1986. — 236 с.
3. Современные общественные пространства как инструмент развития городской среды: материалы IV Межрегиональной научно-практической конференции [4–5 апреля 2022 года] / Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет. — Санкт-Петербург: СПбГАСУ, 2022. — 386 с.
4. СП 140.13330.2012 Городская среда. Правила проектирования для мало-мобильных групп населения.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4240.978-5-317-07275-9/265-269>ПРОСТРАНСТВО КАК ЧУВСТВЕННАЯ ДОСТОВЕРНОСТЬ:
АНАХРОНИЗМ В ИНТЕРЬЕРЕ

SPACE AS SENSUAL AUTHENTICITY: ANACHRONISM IN THE INTERIOR

Стругова Е.А.

Strugova E.A.

Аннотация

Данное исследование посвящено эстетическому режиму переживания пространства как того, что, принимая различные формы, в том числе, пустоты, приобретает чувственный потенциал. На примере пространственного «поворота» в современной эстетике, медиа и кинематографе, в частности, обосновывается тезис о том, что в чувственном опыте пространства велика вероятность переживания «пустоты» времени, буквально, невыносимости настоящего времени, которое «висит» слишком тяжело.

Ключевые слова

пространство; чувственность; анахронизм; эстетика; интерьер; атмосфера

Abstract

The study aims at the description of aesthetic mode of experiencing space as something that, taking various forms, including emptiness, acquires a sensual potential. Using the example of a spatial 'turn' in contemporary aesthetics, media studies and film theory, in particular, the thesis is substantiated that in the sensory experience of space there is a high probability of feeling the 'emptiness' of time, literally, the unbearable of the present tense, which 'hangs' too heavily.

Keywords

space; sensuality; anachronism; aesthetics; interior; atmosphere.

Отнюдь не всегда эмоции, выразительность и сознание приписываются объектам. Иногда это происходит в комментариях о том, что какой-то артефакт искусства или природы излучает радость, грусть, интригует или завораживает субъекта. Нередко эта экспрессивность распространяется на пространство и среду как таковые. Возникает вопрос: оберегает ли растворение или настройка на атмосферу, настроение и даже интонацию места от так называемого «гедонистического консенсуса» [5]? В том случае, например, когда вместо свободы от разделения эстетических эмоций на позитивные и негативные (с неизбежным аксиологическим приоритетом первым) мы вновь впадаем в дуализм? Скорее всего, — нет, однако в пространстве, окружающем и во многом формирующем эстетический опыт, всё равно прочитываются, мерещатся и создают сообщество различные носители настроения.

Если обращаться к схожим исследованиям в контексте так называемого «пространственного поворота» в эстетике, то к уже устоявшимся понятиям «атмосфера», «настроение», «интонация» для описания среды присоединяются различные метафоры неопределенности [1; 2; 3]. Среди

них — непрозрачность, плотность, недоступность. Однако, обращая внимание не только на отрицание, заложенное в них, но и на аспект времени, которое уйдёт на чувственное взаимодействие с какой-либо средой и местом, приходится сделать ещё одну оговорку про, казалось бы, универсальность атмосферы как термина. Её проблема с приписыванием чувственности пространству состоит в тех «общих местах», — независимости от субъекта и объекта, неопределенности и неуловимости в терминах логики — из которых складывается во многом составное и фрагментарное определение атмосферы и настроения.

В таком смысле Д. Тригг, современный исследователь атмосферы как разделяемого и общего для какого-то сообщества явления, замечает совершенно справедливо. Он полагает, что «когда мы входим в комнату и ощущаем там определенную атмосферу — скажем, жуткую атмосферу, — трудно точно определить, где она находится» [4]. На атмосферу, по мнению Тригга и других авторов, могут влиять «режим освещения, тревожная тишина, специфические архитектурные аспекты и так далее». Тем не менее, «эти черты являются выразительными артикуляциями атмосферы, которая несводима к локализованным вещам» [4].

Взять хотя бы популярный уже несколько лет формат видеоблога и видеозаписей по заброшенному помещению, дому, особняку с миллионными просмотрами и отдельными каналами, созданными на различных видеохостингах. Нужно заметить, что в начале 2010-х годов такие ролики назывались влогами, а позже (в случае обзора интерьеров дома, квартиры, отеля) — румтурами. Причем эта последовательность — не столько хронологическая, сколько отмечает рост популярности какого-то формата. Учитывая его огромную востребованность и в России, и во всем мире, все-таки большее число примеров насчитывают блоги из Великобритании и США.

Обычно, сценарий таков: захватывающий и нередко жуткий заголовок о прошлом, фоновой информации о том или ином доме, обязательный акцент на том, что он был оставлен, конфискован или просто заброшен, и в особо кликбейтных случаях — акцент на том, что это не просто место, но и место происшествия. Примечательно, что так называемый «художественный треугольник», иначе говоря, соотношение сторон в совместном эстетическом опыте подобных видеороликов, не так прозрачен, как кажется. Если делать некий срез авторской стороны, то операторы позиционируют себя как «городские открыватели», которые входят в забытые, заброшенные и, главное, наполненные историей здания. Цель, по крайней мере, со слов проводников в «захлащенное» прошлое формулируется так: раскрыть, оценить и только в последнюю очередь испытать историю из первых рук. Однако значит ли это, что опытная и эстетически-претерпевающая задача ложится на зрителя?

Еще до того, как войти в дом, если он в состоянии, вообще пригодном для перемещения по нему (иногда блогеры навешиваются в особняки, которым больше 100–200 лет), разумеется, ни о какой реставрации речи нет идет, автор видео и одновременно закадровый рассказчик обходит его снаружи, дает панораму здания в стиле «Мотель Бейтса», пересекает заросший газон, бурьян и другие естественные преграды. И только потом начинается пугающее, часто подсвеченное только лампочкой камеры или телефона обследование покинутого пространства.

Ведь в каждом из подобных румтуров, плотно упакованных на канале одного или другого блогера, имеющего слабость к ретро, винтажу и пространственному анахронизму, угадывается не только «толстый» намек на поджанры современных фильмов ужасов — *home invasion* и *domestic horror*, — но и наложение многих времен в одном месте. Даже нет необходимости связывать эстетический и нередко этический эффект последнего с какой-то воображаемой «памятью» места. Проникновение и обзор покинутых жилищ, которые раньше считались частной собственностью, уже полностью легален. Такие отдаленные и заброшенные поместья находятся далеко и от города, и от пригорода, получившего название субурбия, места действия многих американских фильмов, и от других таких же забытых цивилизацией домов. Яркими примерами служат классика и документального («Серые сады», реж. А. и Д. Мэйслес, 1975), и игрового кино («Дневник памяти», реж. Н. Кассаветис, 2004; «Девушка с третьего этажа», реж. Т. Стивенс, 2019).

Бросается в глаза одинаковая степень неуверенности самого автора обзора по поводу начала, конечно, запланированного, но все равно непредсказуемого путешествия по комнатам, и подвешенности ответа на вопрос: какой зритель у такого жанра или, в конце концов, контента? В фильмах, подобных этому типу видео, предметы нарратива — будто стоячая вода, мир, непроницаемый для зрителя. Это не пустота комнатного мира, скажем, Шанталь Акерман, которая приводит к непредвиденному срыву ее героинь, задыхающихся в пустоте мелкобуржуазного быта среди обоев в цветочек, кухонь, шкафов и сервантов, его постоянных атрибутов. Съемочная площадка — это не просто декорации, но уже обжитое и покинутое кем-то пространство, которое было потревожено зрителем, пришедшим из другого времени.

В большинстве синопсисов к видео-экскурсиям прочитывается, может быть, намеренная, а, возможно, и непосредственная асимметрия между мотивами. С одной стороны, предполагается сделать благородной целью вторжения в бывшую частную собственность, хоть и незаметного, но все-таки дополнительного разрушения таких пространств. С другой стороны, заголовки звучат как можно более загадочно и оттого компромиссно с точки зрения аудитории блогера: «исследуя заброшенный фу-

туристичный особняк 1990-х годов... найдено много жутких предметов мебели», «обнаружение покинутого кинотеатра из 1990-х» и так далее.

Причем, нет гарантий, что ощущение жуткого, тревога и в некоторых аспектах отвращения — это прямое следствие чувственного столкновения не просто с предметами, немymi свидетелями прошлого, а с обстановкой, дизайном, созданным кем-то для своего удобства. Зачастую стопка виниловых пластинок, кресло-качалка и бытовые средства, например, из 1970-х годов, с отклеившейся и выцветшей маркировкой, слоганом и в редких случаях остатками содержимого служат более неуютным моментом даже при просмотре видео. Основной эстетический эффект пространства и времени таких роликов ложится на воображение предполагаемого зрителя.

Стоит заметить, что «жанр» места прошлого обитания для подобных видео-туров может быть какой-угодно: от трейлера до некогда роскошного и модного по тем временам пентхауса. Конечно, по чисто кинематографическим техникам, проходу между узкими комнатами, по коридорам и едва сохранившимся дверным проемам подобные ролики вполне сопоставимы с хоррорами середины и второй половины прошлого века. Более того, ведь пространственный аспект, иначе говоря, декорации и освещение почти идентичны тем, где снимались низко- и среднебюджетные ленты в жанре хоррор.

Достаточно сказать, что в недавнем фильме ужасов Тая Уэста «Максин» (2024), снятом в стиле *retrosploitation*, в котором хронотоп строится на переносе места и действия в другую эпоху, главная героиня не только увидела издалека, забежала внутрь, спасаясь от безумного преследователя, но и оказалась в локациях культового уже на тот момент «Психо» (реж. А.Хичкок, 1960). Действие «Максин» происходит в 1985 году. Конечно, для воссоздания эпохи в ход идут особенности и шумы аналоговых медиа, бесчисленные стеллажи VHS кассет, манера съемки и другие артефакты времени. Однако техническая сторона этого подтипа современного кино заслуживает отдельного исследования, и главное в сравнении «румтуров» по заброшенным поместьям с упомянутым хоррором — в зрительском опыте.

Таким образом, нужно сделать несколько предварительных выводов. Было бы преувеличением говорить о резком контрасте между теорией и практикой эстетики пространства. Существование пространственной эстетики подтверждает растущее число текстов и научных работ о влиянии места на эстетический и кинематографический опыт. Однако обращение к таким «смешанным» режимам визуального опыта, как «румтуры», путешествия и перемещения по местам с минимальным присутствием человеческого нередко составляет подспорье эстетической теории и дизайн-анализу.

Часто к проблеме стереотипа и представлений о сложных, а не базовых эстетических эмоциях трудно подступиться без указания на их содержание, оттенки, конкретные чувства. Но разве всегда для того, чтобы описать эмоцию, нужен другой, более «классический» аффект и опыт? Приведенные в данном тексте примеры позволяют несколько расширить перспективу опыта времени на расстоянии, но от первого лица: время может быть пережито как эстетическая эмоция.

Литература

1. *Baschiera, S., De Rosa, M.* Film and Domestic Space: Architectures, Representations, Dispositif. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. 256 p.
2. *Carlson, A.* The Relationship between Eastern Ecoaesthetics and Western Environmental Aesthetics // *Philosophy East and West*. 2017. № 67. P. 117–139.
3. *Peterson, M.* Libraries as felt spaces: Atmospheres, public space and feelings of dis/comfort // *Emotion, Space and Society*. 2023. № 49. P. 100986. DOI: 10.1016/j.emospa.2023.100986.
4. *Trigg, D.* The Role of Atmosphere in Shared Emotion // *Emotion, Space and Society*. 2020. № 35 (2). P. 100658. DOI: 10.1016/j.emospa.2020.100658.
5. *Van der Berg, S.* Aesthetic Hedonism and Its Critics // *Philosophy Compass*. 2020. № 15 (1). P. e12645. DOI: 10.1111/phc3.12645.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4241.978-5-317-07275-9/270-277>

ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ СТУДИИ RAAAF: ПРОСТРАНСТВО ОФИСА,
ГОРОДА И ПАМЯТИ КАК ЛАНДШАФТЫ АФФОРДАНСОВ
ECOLOGICAL DESIGN OF THE INTERDISCIPLINARY STUDIO RAAAF:
THE SPACE OF OFFICE, CITY AND MEMORY
AS LANDSCAPES OF AFFORDANCES

Тимофеев А.И.
Timofeenko A.I.

Аннотация

В 2006 году голландский архитектор Рональд Ритвелд и его брат философ Эрик Ритвелд основали междисциплинарную студию Rietveld Architecture-Art-Affordances (RAAAF). Работая на стыке визуальных искусств, философии и архитектуры, группа опирается на экологический, энвайронментальный подход в психологии и когнитивной науке. Особенно важными для RAAAF оказываются экологическая теория восприятия американского психолога Дж. Гибсона и энактивизм, прокламированный исследователями Ф. Варелой, Э. Томпсоном и Э. Рош как альтернатива классической когнитивистике. В работе мы продемонстрируем, как откликаясь на энвайронментальный импульс в психологии и когнитивной науке, RAAAF последовательно разрабатывает собственный экологический и средоориентированный подход, демонстрируя эвристический потенциал энактивизма, его предшественников и комплементарных теорий в поле искусства и дизайна. В работе рассматриваются три проекта группы RAAAF («The End of Sitting», «Vacant NL», «Bunker 599»), в рамках которых архитекторы предлагают альтернативу телесным нормам, реабилитируют «пустоты» и пробелы городского пространства и создают динамичное пространство памяти. Важным для RAAAF оказывается предложенный ими концепт «ландшафт аффордансов», благодаря которому, настаивая на интенсификации связности тела и среды, мягкая регуляция RAAAF через микро-движения прокладывает путь к иным сценариям повседневности.

Ключевые слова

среда, ландшафт аффордансов, энвайронментализм, энактивизм, экология

Abstract

In 2006 Dutch architect Ronald Rietveld and his brother Erik Rietveld founded the interdisciplinary studio Rietveld Architecture-Art-Affordances (RAAAF). Working at the intersection of visual arts, philosophy and architecture, the group draws on ecological, environmental approaches in psychology and cognitive science. Particularly important for RAAAF are the ecological theory of perception by the American psychologist J. Gibson and enactivism, proclaimed by researchers F. Varela, E. Thompson and E. Roche as an alternative to classical cognitive science. In this paper we will demonstrate how, in response to environmental impulses in psychology and cognitive science, RAAAF has consistently developed its own ecological and environment-based approach, demonstrating the heuristic potential of enactivism, its predecessors and complementary theories in the field of art and design. The work examines three projects of the RAAAF group ("The End of Sitting", "Vacant NL", "Bunker 599"), in which the

architects offer an alternative to bodily norms, rehabilitate the “emptiness” and gaps of urban space, and create a dynamic space of memory. The concept of “landscape of affordances” they proposed is important for RAAAF, thanks to which, while focusing on intensifying the connectivity of the body and the environment, the soft regulation of RAAAF through micro-movements paves the way to other scenarios of everyday life.

Key words

environment, landscape of affordances, environmentalism, enactivism, ecology

В 2006 году голландцы Рональд¹ и Эрик Ритвелды² основали междисциплинарную студию Rietveld Architecture-Art-Affordances (RAAAF). Работая на стыке визуальных искусств, философии и архитектуры, RAAAF создала целый ряд сайт-специфик инсталляций, смелых проектов общественных зон и футуристичных дизайнерских объектов. Совершая художественные интервенции в различные пространства (от частного дома до мест коллективной памяти), студия нацелена на поиск новых паттернов поведения человека, новых устойчивых связей в системе «индивид-социум-среда» и на трансформацию привычных способов существования. Важно, что в своей практике RAAAF опирается на экологический, энвайронментальный подход в психологии и когнитивной науке, в рамках которого окружающая среда (среда обитания) оказывается не просто пассивным внешним пространством дискретных данных, но — активным участником познания/сознания человека. Особенно востребованными оказываются экологическая теория восприятия американского психолога Дж. Гибсона³ и энактивизм, прокламированный исследователями Ф. Варелой, Э. Томпсоном и Э. Рош в 1991 году как альтернатива классической когнитивистике⁴. Последний стал важной вехой в экологическом и эпистемологическом дрейфе когнитивной науки в конце XX века, преодолев замкнутость когнитивизма.

В докладе я покажу, как откликаясь на разработки Дж. Гибсона, энактивистов и комплементарные теории, RAAAF последовательно создает собственный художественный экологический и средоориентированный метод. Обозначив ключевые аспекты теоретической базы студии и рассмотрев некоторые из ее проектов («The End of Sitting»,

¹ Рональд Ритвелд (1972) — архитектор, выпускник Амстердамского университета искусств и призер премии Prix de Rome (2006).

² Эрик Ритвелд (1969) — философ, старший научный сотрудник Амстердамского университета. Был младшим научным сотрудником Гарвардского университета, приглашенным ученым в Институте нейрологии имени Хелен Уиллс в Калифорнийском университете в Беркли.

³ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: пер. с англ. М.: Прогресс, 1988.

⁴ Варела Ф., Томпсон Э., Рош Э. Отелесненный ум: пер. с англ. К. Тулуповой. М.: Фонд «Сохраним Тибет», 2023.

«Vacant NL», «Bunker 599»), я продемонстрирую, как отклик на экологический подход в психологии и когнитивной науке позволяет RAAAF создать импульс к усилению связности человека и среды и актуализации новых способов существования.

Теоретические опоры RAAAF

Важным для RAAAF оказывается понятие «аффорданса», впервые предложенное Дж. Гибсоном в рамках экологической психологии⁵. Американский психолог разделял *мир* (внешнее физическое окружение) и *среду* (пространство обитания и активности организма), утверждая неразрывную связность разума-тела-среды и определяя восприятие человека через активное взаимодействие со средой. Последняя предоставляет своему обитателю различные возможности для действия исходя из потребностей и особенностей организма — аффордансы: «Аффордансы окружающего мира — это то, что он представляет животному, чем он его обеспечивает и что он ему предлагает — неважно, полезное или вредное ... нечто, что относится одновременно и к окружающему миру, и к животному таким образом, который не передается ни одним из существующих терминов. Он подразумевает взаимодополнительность окружающего мира и животного»⁶.

Аффордансы естественной среды Гибсона впоследствии были интегрированы в объектно-ориентированный дизайн. В 1988 году Дональд Норман⁷ использовал это понятие для описания отношений между объектом, сконструированным дизайнером, и пользователем: поведение последнего может быть регулировано намерениями дизайнера посредством качеств спроектированного объекта (искусственные аффордансы). Важно, что студия RAAAF, как используют искусственные аффордансы для регуляции поведения пользователя, так и сохраняют их экологическую трактовку, ориентируясь именно на усиление связности человека и среды как «инструмент» этой регуляции.

Среди разнообразных проявлений экологического мышления в психологии, когнитивистике, биологии, антропологии (К. Левин⁸, Я. фон Искуль⁹, Г. Бейтсон¹⁰ и другие) наравне с Дж. Гибсоном для RAAAF

⁵ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: пер. с англ. М.: Прогресс, 1988.

⁶ Там же. С. 188.

⁷ Norman D. The Design of Everyday Things. Revised and Expanded Edition. New York: Basic Books. 2013

⁸ Левин К. Теория поля в социальных науках / пер. с англ. Е. Суприна. СПб.: Сенсор, 2000.

⁹ Uexküll J. von. Umwelt und Innenwelt der Tiere. B.: Verlag von Julius, 1909.

¹⁰ Бейтсон Г. Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии/ пер. с англ. Д. Я. Федотова, М. П. Папуша. М.: Смысл, 2000.

оказывается востребована именно энактивистская эпистемология. Основатели энактивизма утверждают взаимную спецификацию организма и среды в рамках совместной коэволюции. Взаимодействие среды и субъекта описывается через воплощенное действие (*embodied action*); познание есть активное действие организма в среде, обусловленное сенсомоторными особенностями организма и историей его взаимодействия со средой. Важно, что среда определяется не как пассивная материя, претерпевающая различные воздействия со стороны организма, но — часть когнитивной системы: «Само тело как инструмент познания, ищущий и познающий отелесненный разум и познаваемая им окружающая среда, когнитивное усилие как активное действие рассматриваются в их взаимно обуславливающей, синергичной связке»¹¹. Среда «действует» вместе с телом и через него. Находящийся в ней организм отбирает значимые для него аффордансы, адаптируется, использует и меняет среду для создания новых аффордансов и собственного преобразования: «*Umwelt* — это созданный нами окружающий мир, обратно влияющий на нас сам»¹².

Разработки Варелы, Томпсон и Рош впоследствии наравне с исследованиями Ш. Галлахера, Д. Хутто, Э. Мина, Л. Малафуриса и многих других, стали частью более масштабного междисциплинарного пространства (пост)когнитивистики, артикулированного в зонтичной концепции «4E cognition». В ее рамках познание описывается как воплощенное, встроенное, расширенное и энактивное (*embodied, embedded, extended, enactive*). В своих разработках RAAAF обращается не только к исследованиям создателей энактивизма и разработкам Гибсона, но откликается на весь спектр «4E cognition», определяющих познание как активное, телеснодетерминированное действие в среде.

Воображая офис будущего

В проекте «*The End of Sitting*»¹³, созданном в 2014 году совместно с художницей Барбарой Виссер, студия размышляла об альтернативах сидячему образу жизни. Вместо привычного офиса со столами и стульями студия спроектировала необычную инсталляцию: множество поверхностей под разными углами наклона перетекали друг в друга в едином монолите, предлагая пользователю целый спектр возможных телесных положений. Важно, что повседневная офисная мебель создает условия для длительного поддержания одной позы (общепринятой как

¹¹ Князева Е.Н. Энактивизм: новая форма конструктивизма в эпистемологии. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. С. 8.

¹² Там же. С. 141.

¹³ Проект «*The End of Sitting*» на официальном сайте RAAAF: https://www.raaaf.nl/en/projects/927_the_end_of_sitting/951

удобной); в границах этого положения телу доступны лишь микро-вариации, а неподвижность тела физического сопряжена с отстранением тела переживаемого (привыкание к тонической усталости).

Многообразие поверхностей «The End of Sitting» позволяет субъекту вариативно использовать окружающее пространство: можно сидеть, лежать, стоять под одним или другим наклоном и т.п. На этапе проектирования авторы проводили эргономическое исследование различных положений тел, их удобства/неудобства, а поверхности спроектированы архитекторами так, чтобы в одной позе было удобно находиться не дольше часа, побуждая к непрерывной активности и адаптации. Тело в «The End of Sitting» обретает подвижность и пластичность в сонастройке к динамичному ландшафту, в поиске «подходящих» положений и поверхностей. Проприоцептивное восприятие реабилитируется — тело возвращается в фокус внимания.

Начатое на этапе дизайнерского «эскиза» исследование телесности и способов ее «мягкой» регуляции продолжается в частном исследовании индивида своих возможностей и потребностей: непривычное и путающее пространство «The End of Sitting» позволяет пользователю задаться вопросом не «какой стул лучше», а «какая поза, из всего многообразия, для меня удобна». Подобная эксплорация открывает потенциал как к выработке нового «отношения» к собственному телу, так и созданию новых телесных паттернов/привычек.

Тело оказывается центром энакции окружающего мира: оно исследует, (само)рефлексирует, адаптируется и меняется. Сама инсталляция оказывается именно средой, находящейся в динамичном сопряжении с телами через многообразие поверхностей. Тело задает свойства среды, среда меняет тело — такая взаимная детерминация раскрывает телесно-и средоориентированный метод RAAAF: опираясь на энактивистскую эпистемологию, архитекторы проектируют и создают не стабильное, определенное и структурированное офисное *место* (М. де Серто), но именно *среду* — пространство обитания и взаимодействия, движения и действия, изучения, внимания, мышления и изменения.

Ландшафт аффордансов

Пространство «The End of Sitting» архитекторы описывают как *ландшафт аффордансов*. Важно, что для RAAAF аффорданс это «возможность действий, которые среда предлагает форме жизни»¹⁴; здесь архитекторы также обращаются к понятию «форма жизни» Л. Винтгенштейна. Архитекторы отмечают, что в «рамках» формы жизни с присущими ей правилами, человек постепенно обретает навыки различного

¹⁴ Rietveld E., Kiverstein J. A Rich Landscape of Affordances. Ecological Psychology. 2014. Vol. 26(4). P. 328.

взаимодействия с социоматериальной средой, учитывая возможности и ограничения последней; учится откликаться на «полезные» аффордансы, вместо «неполезных». Исходя из формы жизни одни аффордансы социоматериальной среды будут конвенциональными (например, работать в офисе сидя за столом), в то время как другие — неконвенциональными (работать в офисе лежа на полу); исходя из особенностей среды и организма, контекста их взаимодействия конвенциональное может стать неконвенциональным и наоборот (средовое обучение).

Ландшафт аффордансов для RAAAF включает в себя не только вписанные в пространство Символического «правильные» или конвенциональные аффордансы, но и «выпавшие из внимания» формы жизни возможности. Понятие «ландшафта аффордансов» включает в себя множество как нормативных, так и ненормативных аффордансов, находящихся в социоматериальной среде для той или иной формы жизни. Оно раскрывает ключевую задачу теоретических и практических исследований RAAAF: взаимодействие человека и окружающего мира не только в рамках ригидных норм и привычек, но через спектр равноценно сосуществующих возможностей среды.

Возвращая пустоты города и рассекая память

Стремление распознать нормы и рутины повседневности как констелляции конвенциональных аффордансов и вообразить им альтернативу характерно для других проектов студии. Если в случае «The End of Sitting» RAAAF создает ландшафт аффордансов, конструируя футуристичный художественно-дизайнерский объект, то в проектах «Vacant NL»¹⁵ и «Bunker 599»¹⁶ студия «проявляет» открытый и динамичный спектр возможностей в уже знакомых и привычных средах.

В 2010 году на Венецианской биеннале студия представила проект «Vacant NL», где ландшафтом аффордансов «становилось» пространство целой страны — Нидерландов. Интенсифицируя внимание к городской архитектуре и ее социально-политическому измерению, RAAAF зафиксировала 10000 пустых и незадействованных голландских зданий, являющихся государственной собственностью. В инсталляции силуэты призрачных, некогда уникальных построек (от 17 до 21 в.) сливались в однородном «полотне». Взламывая логику привычных когнитивных схем города и прерывая бездействие его властных структур, RAAAF «подсветили» утраченные из внимания и вытесненные из общественной жизни элементы социоматериальной среды и предложили взглянуть на гомогенное *пространство* заброшенных зданий как на живую *среду*,

¹⁵ Проект «Vacant NL» на официальном сайте RAAAF: https://www.raaaf.nl/en/projects/439_vacant_nl/477

¹⁶ Проект «Bunker 599» на официальном сайте RAAAF: https://www.raaaf.nl/en/projects/7_bunker_599/504

предлагающую вариативные взаимодействия и сопряжения обществу и индивиду¹⁷.

В проекте «Bunker 599» студия работала с историко-культурным наследием: объектом художественной интервенции стал бункер, являющийся частью голландской водной линии (Hollandsche Waterlinie). Толща бетонных стен постройки, призванная сохранять и укрывать, была разрезана архитекторами вдоль оси здания, на месте которой открылся сквозной проход к воде. Разрушив главную функцию бункера и преодолев стойкость/непроницаемость материала, RAAAF (метафорично и буквально) раскрыли исторический объект зрителю, ранее «сокрытый» собственной неприметностью, односторонностью интерпретации и невозможностью к взаимодействию. «Bunker 599» студия представила в качестве мыслительной модели нового метода работы с историко-культурным наследием — метода радикального наследия: «воображение и активация вместо консервации» (*imagination and activation, rather than conservation*)¹⁸. Архитекторы отмечали, что консервация (не обязательно на физическом уровне, но и на нарративном) может обернуться тем, что замкнутые, неизменные и неприкосновенные памятники исчезают из поля внимания и общественной жизни/сознания. Вместо конструирования завершенной символической «формы», сопряженной с оформленным историческим нарративом (что в последствии не «пропускает» новые символические порядки) RAAAF оставляет открытый ландшафт смыслов, действия и интерпретаций или — ландшафт аффордансов. Также интервенция студии позволила ранее непримечательному и забытому месту стать объектом всемирного наследия ЮНЕСКО.

Откликаясь на экологический подход в психологии и когнитивной науке, RAAAF создает сложные, неконвенциональные поверхности, побуждающие к корпоральному раскрепощению; «перекалибрует» аффордансы городов, возвращая утраченные элементы социоматериальной среды в поток жизни; разрушает костность мест памяти, сталкивая прошлое с настоящим. Анализируя и подсвечивая нормы и паттерны поведения, студия не предлагает заменить одну ригидную структуру другой, но работает с усилением связности тела и среды, с ситуативной кристаллизацией их вариативных сопряжений. Эти сопряжения создают альтернативные микро-сценарии возможных способов существования.

¹⁷ «Понятие среды, следовательно, отличается от понятия пространства, поскольку точки пространства идентичны друг другу и лишены какой бы то ни было уникальности» / Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / пер. с англ. М.: Прогресс, 1988. С. 54.

¹⁸ Rietveld E., Kiverstein J. A Rich Landscape of Affordances. *Ecological Psychology*. 2014. Vol. 26(4). P. 325–352.

Литература

1. Варела Ф., Томпсон Э., Рош Э. Отелесненный ум: пер. с англ. К. Тулуповой. М.: Фонд «Сохраним Тибет», 2023.
2. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: пер. с англ. М.: Прогресс, 1988.
3. Князева Е.Н. Энактивизм: новая форма конструктивизма в эпистемологии. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014.
4. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия: пер. с фр. И.С. Вдовиной. СПб.: Ювента Наука, 1999.
5. Norman D. The Design of Everyday Things. Revised and Expanded Edition. New York: Basic Books. 2013.
6. Rietveld E., Kiverstein J. A Rich Landscape of Affordances. Ecological Psychology. 2014. Vol. 26(4). P. 325–352.

DOI: <https://doi.org/10.29003/m4242.978-5-317-07275-9/278-284>

РЕАЛИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННЫХ ПРИНЦИПОВ ДИЗАЙНА СРЕДЫ В ПРОЕКТАХ РАЗВИТИЯ

IMPLEMENTATION OF MODERN PRINCIPLES OF ENVIRONMENTAL DESIGN IN DEVELOPMENT PROJECTS

Лыков А.И.

Lyskov A.I.

Аннотация

Статья рассматривает современные принципы дизайна среды на примере нескольких проектов, демонстрируя их реализацию и влияние на эстетические и этические аспекты окружающей среды. Основные принципы включают инклюзивный дизайн, социальную инклюзию, учет культурных особенностей, визуальную привлекательность и эмоциональное благополучие. Эти аспекты направлены на создание пространств, удовлетворяющих не только функциональные потребности, но и способствующих здоровью и благополучию людей, а также на сохранение окружающей среды. На примере туристических кластеров, таких как Коломна и Зарайск, обсуждаются успешные проекты благоустройства и реконструкции, направленные на создание комфортной и привлекательной среды для местных жителей и туристов. В Коломне акцент делается на реконструкцию центральных улиц, создание веломаршрутов и инклюзивное проектирование, что способствует повышению туристической привлекательности города. В Зарайске подчеркивается значение исторической аутентичности и использование традиционных материалов и цветовых решений в новом благоустройстве городского центра. Дополнительно рассматривается консервация исторической среды на примере проекта реконструкции манежа в Звенигороде, где внимание уделено сохранению исторических элементов и созданию современного функционального пространства. Проекты, основанные на консервации исторической среды, используют инновационные подходы, такие как дополненная реальность, чтобы воссоздать и сохранить культурное наследие, что способствует визуальной и эмоциональной привлекательности реставрированных объектов. Наконец, обсуждаются архитектурные подходы, включая регионализм, который сочетает местные традиции с современными тенденциями в архитектуре. Приводится пример Экоцентра Нуви ат в ХМАО в Белоярске, где используются элементы коренных культур в современном архитектурном контексте, что способствует созданию уникальной и привлекательной архитектурной среды. В заключении подчеркивается значимость современных принципов дизайна среды для сохранения и развития исторической среды городов, что способствует улучшению жизненного качества и удовлетворению эстетических и эмоциональных потребностей местных жителей и туристов.

Ключевые слова

современные принципы дизайна среды, инклюзивный дизайн, социальная инклюзия, учет культурных особенностей, визуальная привлекательность, эмоциональное благополучие, туристические кластеры, Коломна, Зарайск, интеграция исторической среды, реконструкция, консервация исторической среды, дополненная реальность, регионализм в архитектуре, дизайн-код, мастер-план, историческая архитектура.

Abstract

The article examines modern principles of environmental design through the example of several projects, demonstrating their implementation and impact on the aesthetic and ethical aspects of the environment. The main principles include inclusive design, social inclusion, consideration of cultural characteristics, visual appeal, and emotional well-being. These aspects aim to create spaces that not only meet functional needs but also promote people's health and well-being, as well as the preservation of the environment. Using the example of tourist clusters such as Kolomna and Zaraysk, successful improvement and reconstruction projects are discussed, aimed at creating a comfortable and attractive environment for locals and tourists. In Kolomna, the focus is on the renovation of central streets, the creation of bike routes, and inclusive design, which enhances the city's tourist appeal. In Zaraysk, the importance of historical authenticity and the use of traditional materials and color schemes in the new urban center landscaping is emphasized. Additionally, the conservation of the historical environment is considered using the example of the manege reconstruction project in Zvenigorod, where attention is paid to preserving historical elements and creating a modern functional space. Projects based on the conservation of the historical environment use innovative approaches such as augmented reality to recreate and preserve cultural heritage, contributing to the visual and emotional appeal of restored objects. Finally, architectural approaches including regionalism, which combines local traditions with modern architectural trends, are discussed. An example is the Eco-center Nuvi At in KhMAO in Beloyarsk, where elements of indigenous cultures are used in a modern architectural context, contributing to the creation of a unique and attractive architectural environment. In conclusion, the significance of modern principles of environmental design for the preservation and development of the historical environment of cities is emphasized, which contributes to improving the quality of life and meeting the aesthetic and emotional needs of locals and tourists.

Keywords

modern environmental design principles, inclusive design, social inclusion, consideration of cultural features, visual appeal, emotional well-being, tourist clusters, Kolomna, Zaraysk, integration of historical environments, reconstruction, preservation of historical environments, augmented reality, regionalism in architecture, design code, master plan, historical architecture.

Каждый день приносит новости про открытие того или иного объекта, отражающего современные принципы дизайна среды. Считается, что чем более комплексно происходило проектирование, то есть принимались во внимание ещё и среда объекта, тем совершеннее с эстетической и этической точки зрения он должен получиться. На примере нескольких проектов хотелось бы разобраться, как в них реализованы современные принципы дизайна среды. Хотелось бы сначала обозначить, в чем же именно заключаются современные принципы дизайна среды. Некоторыми из них являются такие аспекты, как: инклюзивный дизайн, включающий в себя создание пространств, удобных для людей всех возрастов и с различными физическими возможностями. Социальная инклюзия: проектирование пространств, способствующих социаль-

ному взаимодействию и вовлеченности. Учет культурных особенностей: внимание к местным традициям и культурному контексту при создании дизайна. Визуальная привлекательность: создание гармоничных и эстетически приятных пространств с учетом цветовой палитры, текстур и форм. Эмоциональное благополучие: проектирование среды, способствующей снижению стресса и повышению настроения пользователей [1].

Эти принципы помогают создавать пространства, которые не только удовлетворяют функциональные потребности, но и положительно влияют на здоровье и благополучие людей, а также способствуют сохранению окружающей среды. Примерами объектов средового проектирования могут быть туристические кластеры малых городов.

Необходимо понять, что такое туристический кластер — это общество различных организаций, которые предоставляют услуги в сфере туризма и расположены на определенной территории в одном каком-то регионе. Они между собой осуществляют взаимодействие. В состав могут входить различные фирмы, как крупные, так и мелкие, направление может быть внутри страны и за рубежом [2].

Одним из таких кластеров являются города Коломна и Зарайск, где за последние несколько лет произошли важные изменения. В результате комплексного анализа территории было выявлено, что, несмотря на мощную промышленность (отгруженная продукция технологичной промышленности Коломны на 2017 год составляет 123 млрд рублей), динамично развивающейся отраслью экономики территории является туризм [3]. Дизайн среды сыграл не последнюю роль в современной истории этого города, а также в его туристической привлекательности. Например, в Коломне были благоустроены центральные улицы, на которые приходится наибольший турпоток — таким образом, людей встречает новая визуальная среда, не только исторические достопримечательности, но и общий вид города — мощение, МАФы, пешеходные улицы, где есть возможность наблюдать за городской жизнью, оставляют от города приятное впечатление. Если говорить про инклюзивный дизайн, то в городе появилась сеть центральных вело маршрутов, связывающих между собой городскую вокзал и Кремль.

Хотя, конечно, существуют в городском центре и дисгармонирующие объекты — такие, как конькобежный центр, не вписывающийся в окружение Коломенского кремля — он резко выбивается из панорамы, не со масштабом окружению, а также ни материалами, ни формой не вписывается в исторический контекст, никак не реагирует на историю этого древнего города.

Если говорить про Зарайск, то город получил новое дыхание благодаря проекту «перезапуска» городского центра, в рамках которого удалось не только создать комфортную среду для местных жителей и туристов, но и подчеркнуть историческую значимость города, проявив его уникальность [4].

Сам по себе город обладает богатой историей. Помимо кремля сохранились и исторические улицы, почти не изменившиеся с 19-го века. Как уже указывалось выше, благоустройство подчеркивает особенности города. Например, чтобы сохранить память места, при помощи фактурной плитки из колотого гранита выложен абрис часовни, когда-то находившейся на площади. Подобный прием применен и в другой части города на месте стен острога. В кладку вмонтированы памятные таблички, информацию для которых собрал директор зарайского Кремля [4]. таким образом благодаря дизайну происходит учет культурных особенностей, рассказывается история города.

Специально для Зарайска были разработаны компактные деревянные фонари, которые со временем смогут красиво состариться, что только подчеркнет идентичность города — этот элемент средового дизайна на уровне инженерных объектов показывает внимание авторов проекта к деталям. Также особенностью можно назвать использование цветовой палитры красных и древесных оттенков, разных текстур мощения — все это говорит о создании визуально привлекательной, разнообразной, и в конечном счете эстетически приятной среды, что безусловно положительно скажется на туристической привлекательности данного места. Когда говорят про стратегии интеграции исторической среды, на ум приходит реализованный проект реконструкции манежа в Звенигороде. Этот объект уникален тем, что сочетает в себе 2 объема — начала 19 го века и 60-х годов 20-го века. Изначально это был соляной склад, однако потом манеж стал кинотеатром. К сожалению, после распада советского союза здание пришло в упадок, и только недавно постройку восстановили, интегрировав по функции в современную городскую жизнь как выставочное пространство и филиал историко-архитектурного и художественного музея Звенигорода.

Во время реконструкции был применен интересный прием — здание не возвращают первоначальный вид, однако принимают во внимание все исторические слои, бережно относясь к каждому из них [5].

При рассмотрении дизайна объекта, — начиная с оформления поверхности, можно заметить следующие особенности: в реконструированном здании исторический объем расчищен до кирпича, но покрашен с сохранением фактуры. Цвет — светло-желтый, традиционный для русского ампира, в период которого был построен манеж, более того — цвет исторический, найденный в процессах реставрационных работ. В то же время надстроенная часть и снаружи и внутри гладко оштукатурена. Если рассматривать объект на уровне предметного дизайна, можно отметить следующее: были «возвращены на место» исторические арочные окна с решетками, а также старинные ворота. Благодаря этим факторам без труда можно понять, глядя на здание, какая именно часть является более поздней, а какая более ранней.

В интерьере здания заслуживают внимание деревянные стропила, которые одновременно являются полностью современным элементом, и в то же время они отсылают к зданию московского манежа — тоже реконструированного здания, изначально построенного в начале 19-го века.

Таким образом, на примере этого объекта все — от дизайна интерьера и деталей до фактуры поверхностей служит цели раскрытия культурных особенностей и истории данного здания в контексте городской застройки, являясь достопримечательностью-доминантой, что в свою очередь способствует визуальной привлекательности данной части города, а также улучшает настроение и местных жителей, и туристов, любующихся исторической архитектурой.

Помимо интеграции существует еще и консервация исторической среды. Вообще, консервация объекта культурного наследия — научно-исследовательские, изыскательские, проектные и производственные работы, в том числе комплекс противоаварийных работ по защите объекта культурного наследия, которому угрожает быстрое разрушение, проводимые в целях предотвращения ухудшения состояния объекта культурного наследия без изменения дошедшего до настоящего времени облика указанного объекта культурного наследия и без изменения предмета охраны объекта культурного наследия [6].

Грамотным примером решений средового дизайна консервации исторической среды можно назвать использование приема «дополненной реальности» — несмотря на то, что здание на неопределенное время остается в разрушенном или полуразрушенном состоянии, сквозь прозрачное пластиковое «окно» люди видят чертеж всего здания, даже утраченных частей, поверх существующих руин. Как один из ярких примеров — крепость Крусевак в Сербии — с определенного ракурса изначально, еще целое здание видно сквозь «окно». Такой прием позволяет посетителю данного места оценить и первоначальные объемы здания, и то, каким образом оно вписывалось в историческую среду раньше.

Помимо исторической среды можно рассмотреть и «регионализм» в архитектуре». Вообще, это направление в мировой архитектуре, в котором архитекторы вдохновлялись идеями самобытности, обращением к местным особенностям и традициям, при этом сочетая их с современностью. Под влиянием регионализма в XX веке сложились самобытные национальные и региональные модернистские архитектурные школы [7]. Экоцентр Нуви ат в ХМАО в Белоярске является одним из ярких примеров регионализма, однако в нем присутствуют и отголоски интернациональной архитектуры в лице такого направления, как деконструктивизм. Архитектор Валерий Лукомский в основу композиции этого здания положил два самых ярких символа быта коренных народов Севера — лодку и чум [8]. Этому мощному образу, а также элементам хudoжественного оформления таким, как изображение солнечного диска

из кортеновской стали в торце здания, а также отделки входной группы деревом, становится понятно, что облик здания отсылает нас к культурным и бытовым особенностям региона, и в то же время оно выглядит подчеркнуто современно — активно расчлененные объемы, асимметричная линейная динамичная композиция, панорамное остекление, отделка металлическими панелями — во всем этом угадывается стремление сделать абсолютно современный объект в провинциальном городе. Подобное разнообразие форм, текстур и фактур материала делает здание визуально привлекательным объектом в однообразной застройке, к тому же такой объект повышает настроение и вызывает удивление у тех, кто попадает в это место впервые.

В заключение хотелось бы указать на то, что историческая среда и в малых, и в крупных городах не только в России, но и во всем мире, не всегда находится в приемлемом состоянии. Часто она разрушается, в ткани города появляются дисгармоничные современные постройки, место «теряет свое лицо». Однако современные принципы дизайна среды, в том числе инструменты — дизайн-код, мастер-план, могут помочь проектировщикам гармонизировать и гуманизировать историческую среду. Человек — неважно, местный это житель или турист, будет получать удовольствие от прогулки по этому месту или от созерцания исторической архитектуры. Такие принципы, как инклюзивность, визуальное разнообразие и в то же время чувство меры, проектирование с расчетом на эмоциональное благополучие без сомнений пойдут на пользу любой исторической среде. Именно благодаря комплексному подходу возможно полноценное развитие города с опорой на богатые культурные традиции и опыт.

Литература

1. Дизайнер среды [Электронный ресурс] // ProfGuide. URL: https://www.profguide.io/professions/designer_environment.html (дата обращения: 27.05.2024).
2. Дипломный проект на тему «Методика создания туристического кластера» [Электронный ресурс] // Инфоурок. URL: <https://infourok.ru/diplomnyj-proekt-na-temu-metodika-sozdaniya-turisticheskogo-klastera-4227565.html> (дата обращения: 01.06.2024).
3. Коломна [Электронный ресурс] // НЗемля. URL: <https://nzemlya.com/kolonna> (дата обращения: 10.06.2024).
4. Обновление исторического центра города Зарайск [Электронный ресурс] // ПроРус. URL: <https://prorus.ru/projects/obnovlenie-istoricheskogo-centra-goroda-zarajsk/> (дата обращения: 06.06.2024).
5. Реставрация и приспособление манежа в Звенигороде [Электронный ресурс] // ПроРус. URL: <https://prorus.ru/projects/restavraciya-i-prisposoblenie-manezha-v-zvenigorode/> (дата обращения: 05.06.2024).

6. Консервация объекта культурного наследия [Электронный ресурс] // КонсультантПлюс. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/ffa195834b0d4556298d83643e2ab12ba9afb46/#:~:text=Консервация%20объекта%20культурного%20наследия%20-,предмета%20охраны%20объекта%20культурного%20наследия (дата обращения: 07.06.2024).
7. Регионализм (архитектура) [Электронный ресурс] // Википедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Регионализм_\(архитектура\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Регионализм_(архитектура)) (дата обращения: 06.06.2024).
8. Оберег экологии Севера [Электронный ресурс] // Archi.ru. URL: <https://archi.ru/russia/28546/obereg-ekologii-severa> (дата обращения: 03.06.2024).

АВТОРЫ

AUTHORS

Аханова Д.А., ст., Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет

Akhanova D.A., st., Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering

Барсукова Н.И., д. иск., профессор, главный научный сотрудник СПГХПА им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург

Barsukova N.I., DSc in Art History, Professor, Chief Researcher of the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Богатырёва Е.А., д. филос. н., профессор кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Bogatyрева E.A., DSc in Philosophy, Professor of the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University

Бычкова Т.Д., асп., Московский Архитектурный Институт (Государственная академия)

Bychkova T.D., postgr. st., Moscow Architectural Institute (State Academy)

Васильева М.А., к. филос. н., доцент Высшей школы общественных наук, СПбПУ Петра Великого, Санкт-Петербург

Vasilyeva M.A., PhD in Philosophy, Associate Professor, Educate School of Social Sciences, Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University

Горгорова Ю.В., к. арх., профессор кафедры архитектурного и средового проектирования Южного федерального университета

Gorgorova Yu.V., PhD in Architecture, Professor of the Department of Architectural and Environmental Design, Southern Federal University

Дзикевич С.А., к. филос. н., доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Dzikevich S.A., PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University

Диденко В.Д., д. филос. н., профессор кафедры философии Государственного университета управления

Didenko V.D., DSc in Philosophy, Professor of the Department of Philosophy, State University of Management

Иванова И.С., к. филос. н., доцент кафедры философии, социологии и культурологии Московского гуманитарного университета

Ivanova I.S., PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Philosophy, Sociology and Cultural Studies, Moscow Humanitarian University

Капуста А.А., асп., кафедра эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Capusta A.A., postgr. st., Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University

Князькина М.С., ст., Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет

Knyazkina M.S., st., Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering

Козырева Е.И., канд. арх., доцент, Санкт-Петербургский государственный университет

Kozyreva E.I., PhD in Architecture, Associate Professor, St. Petersburg State University

Коломиец Г.Г., д. филос. н., профессор, Оренбургский государственный университет

Kolomiets G. G., DSc in Philosophy, Professor of the Orenburg State University

Кондратьев Е.А., к. филос. н., доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Kondratyev E.A., PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University

Короленко Г.В., асп., Московский Архитектурный Институт (Государственная академия)

Korolenko G.V., postgr. st., Moscow Architectural Institute (State Academy)

Кравченко Е.Ю., ассистент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета

Kravchenko E.Y., Assistant of the Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics, St. Petersburg State University

Кузнецова Т.В., д. филос. н., профессор кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Kuznetsova T.V., DSc in Philosophy, Professor of the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University

Лапшина В.С., к. филос. н., доцент кафедры истории, философии, педагогики и психологии, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет

Lapshina V.S., PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of History, Philosophy, Pedagogy and Psychology, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering

Ленсу Я.Ю., д. иск., доцент, заведующий кафедрой теории и практики коммуникативного дизайна Белорусской государственной академии искусств, Республика Беларусь, Минск

Lensu Y.Y., DSc in Art History, Associate Professor, Head of the Department of Theory and Practice of Communicative Design of Belarusian State Academy of Arts, Minsk

Лисовец И.М., к. филос. н., доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского федерального университета, Екатеринбург

Lisovets I.M., PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture Ural Federal University, Ekaterinburg

Лола Г.Н., д. филос. н., профессор кафедры дизайна факультета искусств, Санкт-Петербургский государственный университет

Lola G.N., DSc in Philosophy, Professor of the Department of Design, Faculty of Philosophy, St. Petersburg State University

Лунгина Д.А., к. филос. н., доцент каф. истории и теории мировой культуры, научный руководитель образовательной программы «Прагматика и менеджмент культуры (Арт-менеджмент)» философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Loungina D.A., PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of History and Theory of World Culture, Director of Cultural Studies Educational Program, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University

Лыков А.И., ст., Государственный университет по землеустройству

Lyckov A.I., st., State University of Land Use Planning

Мещерина Е.Г., д. филос.н., профессор кафедры философии и истории РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

Meshcherina E.G., DSc in Philosophy, Professor of the Department of Philosophy and History of the Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)

Молодкина Л.В., к. филос. н., доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Государственного Университета по Землеустройству, Москва.

Molodkina L.V., PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Social and Humanitarian Disciplines of the State University of Land Management, Moscow

Музалевская Ю.Е., к. иск., доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

Muzalevskaya Yu.E., PhD in Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Мухутдинов Р.Ф., архитектор, к. педагог. н., доцент кафедры дизайна Казанского инновационного университета им.В.Г. Тимирязова (ИЭУП)

Mukhutdinov R.F., Architect, PhD in Pedagogy, Associate Professor of the Department of Design, Kazan Innovation University named after V.G. Timiryasov

Николаева Ж.В., к. филос. н., доцент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики, Санкт-Петербургский государственный Университет, Ассоциированный сотрудник СИ РАН, Санкт-Петербург

Nikolaeva Z.V., PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics, St Petersburg State University, Associate Fellow in SI RAS, Saint Petersburg

Пилипенко В.И., асп., Московский Архитектурный Институт (Государственная академия)

Pilipenko V.I., postgr. st., Moscow Architectural Institute (State Academy)

Попова Д.Д., к. арх., доцент кафедры архитектуры, Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова

Popova D.D., PhD in Architecture, Associate Professor of the Moscow State Academy Art Institute named after V.I. Surikov

Радеев А.Е., д. филос. н., доцент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета

Radeev A.E., DSc in Philosophy, Associate Professor of the Department of Philosophy of Culture and Aesthetics, St. Petersburg State University

Рукавишников А.Г., к. филос. н., доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Rukavishnikov A.G., Associate Professor of the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University

Салеев В.А., д. филос. н., профессор, главный научный сотрудник Института философии НАН, Беларусь

Saleev V.A., DSc in Philosophy, Professor, Chief Researcher of the Institute of Philosophy, National Academy of Sciences of Belarus, Minsk

Селиверстова О.А., ст., кафедра эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Seliverstova O.A., st., Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University

Стругова Е.А., асп., кафедра культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета

Strugova E.A., postgr. st., Department of Philosophy of Culture and Aesthetics, St. Petersburg State University

Тимофеев А.И., асп., АШ «Искусство и дизайн», НИУ Высшая Школа Экономики

Timofeenko A.I., postgr. st., Art and Design School, National Research University Higher School of Economics

Трибельская Е.Г., профессор, зав. кафедрой архитектуры, Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова

Tribelskaya E.G., PhD in Architecture, Professor, Head of the Department of Architecture, Moscow State Academy Art Institute named after V.I. Surikov

Устюгова Е.Н., д. филос. н., профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета

Ustiugova E.N., DSc in Philosophy, Professor of the Department of Philosophy of Culture and Aesthetics, St. Petersburg State University

Шоломова Т.В., к. филос. н., доцент кафедры эстетики и этики Института философии человека, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург

Sholomova T.V., PhD in Philosophy, Associate Professor of the Aesthetics and Ethics Department, Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

Эглит Л.В., к. с.-х. н., доцент кафедры культурологии и искусства Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина

Eglit L.V., PhD in Agricultural St., Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Art State University named after A.S. Pushkin

Янушевская Е.В., к. филос. н., доцент, Московский международный университет

Yanushevskaya E.V., PhD in Philosophy, Associate Professor of the Moscow International University

Aesthetic Problems of Environmental Design. Conference Proceedings to the 270th anniversary of Moscow University : Conference Proceedings / Ed. by E.A. Kondratyev. – Moscow : MAKС Press, 2024. – 290 p.

ISBN 978-5-317-07275-9

<https://doi.org/10.29003/m4205.978-5-317-07275-9>

The proceedings “Aesthetic Problems of Environmental Design” presents the materials of the scientific conference “Aesthetic Problems of Environmental Design”, held at the Department of Aesthetics of the Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, November 22–23, 2024. The conference participants' papers included in this proceedings devoted to the 270th anniversary of Moscow University represent a diversity of research approaches and topics in the field of environmental design. Attention to the expressive aspects of environmental design is associated with the need for an aesthetic assessment of the processes of revitalization and renovation of contemporary urban space. Integrated approaches to the formation of landscapes, expository and recreational spaces solve the problem of harmonizing the relationship between humans and the urban environment. The environmental approach and everyday aesthetics make it possible to present this interaction as a form of expanded aesthetic experience and propose models of its development for contemporary environmental design practices.

Keywords: urban aesthetics, design, environment, environmental aesthetics, ecological aesthetics, technical aesthetics, landscape design, everyday life, environmental approach aesthetic experience, environmental experience, historical urban environment, design of socio-cultural space, architectural bionics, nature and man.

Научное издание

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНА СРЕДЫ

Сборник к 270-летию Московского университета

Ответственный редактор Е.А. Кондратьев

Подготовка оригинал-макета:

Издательство «МАКС Пресс»

Главный редактор: *Е.М. Бугачева*

Компьютерная верстка: *Н.С. Давыдова*

Обложка: *А.В. Кононова*

Подписано в печать 16.10.2024 г.

Формат 60х90 1/16. Усл.печ.л. 18,125.

Тираж 500 (1-80) экз. Заказ 167.

Издательство ООО «МАКС Пресс»

Лицензия ИД N 00510 от 01.12.99 г.

119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы,

МГУ им. М.В. Ломоносова, 2-й учебный корпус, 527 к.

Тел. 8(495)939-3890/91. Тел./Факс 8(495)939-3891

Отпечатано в полном соответствии

с качеством предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»

109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,

корп. 5, эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н