

Около ста лет назад архитекторами была предпринята попытка сделать ставку на «правдивость выражения» в архитектурной форме чего-либо, в т. ч. и внеархитектурного. Она не дала убедительных результатов, продемонстрировав ложность, (если не лживость) исходных постулатов. Архитектура уходит от «внешней» объективистской детерминации: она сама есть источник смыслов и эмоций. Это означает и признание театрализации в качестве базовой стратегии архитектурного действия, какие бы формы и приемы ни использовались при этом. Стратегии, осуществляющейся уже столетиями и имеющей несколько разновидностей, основное различие которых осуществляется в статье.

Ключевые слова: архитектурная форма; городская среда; театр; театрализация; театральность в архитектуре; зрелищность в архитектуре. /

About one hundred years ago, architects attempted to rely on 'honesty of expression' in architectural forms. It concerned everything, including things external to architecture. The attempt did not produce convincing results. The initial postulates proved to be false. Architecture becomes estranged from the 'external' objectivistic determination: it is the source of meanings and emotions in itself. It also means acceptance of theatricalization as a basic strategy of architectural activity, whatever forms and techniques are used. This strategy has a centuries-long history and includes several varieties, which are differentiated in the article.

Keywords: architectural form; urban interior; theatre; theatricalization; the theatrical in architecture; the spectacular in architecture.



^ Рис. 1. Андреа Палладио. Сцена театра Олимпико в Виченце, 1555–1580

Стратегии театрализации в городском интерьере /

текст

**Петр Капустин,
Радослава Лесневска /
text
Petr Kapustin
Rodislava Lesnevskaja**

Преамбула

Зрелищность в архитектуре уже в эпоху Ренессанса стала центральным перцептивным и едва ли не мировоззренческим принципом. Зрение всегда было значимо для архитектуры, и его роль переоценить трудно. Но в культуре Нового времени (Проекте Модерна) зрение было возведено в культ ради редукции архитектурных феноменов к семиотике товара. Отбросив все остальные аспекты взаимодействия человека с архитектурой и средой – телесность, чувственное переживание протяженности и массы, субстанциальность, темпоральность и само присутствие (Dasein), она лишила себя традиционной полноты взаимодействия с миром, обеспечив возгонку визуальности. Без утраченной полноты оказалась невозможна и полноценная способность архитектуры организовывать жизненный мир как событийность символически сопряженных состояний в пространстве и времени: способность, с которой связано качество традиционной архитектуры, которое мы, сильно при этом рискуя, назовем «театральностью». В виде компенсации за такую воистину онтологическую утрату получила развитие тенденция театрализации – искусственной и вторичной сигнификации архитектуры, уже почти забывшей свои мифологические, магические, символические корни. Понимание театрализации разнообразно; зачастую это – критическое и пренебрежительное понимание. Такова традиция классического искусствознания, а также и вполне недавних социальных, политических и культурных дискурсов, в которых «театрализация» чаще всего выступает ругательным эпитетом. Авторы вступили на путь реабилитации театрализации в архитектуре (хочется сказать: вступили неосторожно, но назад хода нет!), видя в ее сознательном, направленном на гуманистические ценности применении едва ли не единственный ресурс осмысленного действия сегодня. И для такого осмысления требуется выяснение различий между возможными стратегиями театрализации и их соотношений с пресловутой «культурой зрелищ», ставшей в наши дни как никогда агрессивной.

Зрелищность городской среды

Зрелищная культура многими нитями связана с театраль-

ным искусством. К концу XX в. наблюдается тенденция размыкания границ театра, расширение его идейного и эстетического ареала, его эффекта и жеста. Становится популярным мнение о маскарадном, карнавальном характере общественной жизни – при всем богатстве палитры смыслов, стоящих за этим. Возникает потребность в новом концепте театра, в новой теории «перформанса» как собирательного представления о природе зрелища. В середине XX в. Ги Дебором формулируется ситуационистская критика капиталистического уклада и тезис о буржуазной репрезентации, а вместе с ней и всей современной жизни, как спектакле. Театральность пребывает далеко за пределами классического античного театрального искусства, входит как феномен во все сферы повседневной жизни. В описаниях городской жизни и городского пространства последнего века обнаруживаются все новые и новые поводы для рассмотрения города как спектакля или театра. Вновь становятся актуальны шекспировские слова о мире как театре. Остается лишь выяснить, кто в нем люди – актеры или пассивные зрители?

В зависимости от ответа на этот вопрос возможны две основные точки зрения на город: сравнение города со зрелищем (город-зрелище, город-спектакль) и с театром, за которым можно видеть и активность, и интерактивность действия. По нашему мнению, сравнение города со зрелищем сегодня, с одной стороны, опирается на зрелищность электронной визуальной культуры в городской среде, а с другой – на коммерциализацию культуры и общества, в том числе и архитектурного образа (здесь еще раз сошлемся на критику Ги Дебором «общества спектакля» [1]). Сравнение же города с театром возникает, с одной стороны, в связи с возрождением интереса к потенциам театральной культуры, а с другой – с современной тенденцией к созданию архитектуры-события, востребующей режиссуру такого события посредством пресловутой «организации архитектурного пространства». Проявления этих альтернатив могут быть иногда очень похожи, используемые средства практически те же, но исходные интенции диаметрально различны: оправдание манипуляции или открытие возможностей самовыражения. Разумеется, сегодня и самовыражение несвободно от манипулятивности, но освобождение от



^ Рис. 2. Таррагона: городской интерьер и руины римского театра

Strategies of Theatricalization in the Urban Interior

нее, как и от иных форм вменения, становится одной из центральных стратегий индивидуации.

У городской среды есть множество до сих пор не вполне понятных и неисследованных свойств. К их числу относится проектность [2; 3] – способность городской среды к порождению смыслов и их инкультурации, т. е. к созданию новых конструкций значения. Зрелищность в этом свете – не самый экзотический фрукт среднего «сада». Однако за зрелищностью городского интерьера неслучайно закрепились коннотации высокого качества организации, продуманности и умышленности – качества, до сих пор пребывающие в дефиците политики городского управления (возможно – в силу их двусмысленности и дискредитации в известных контекстах). Хороший город – это хорошо выглядящий город, в котором есть на что посмотреть, в котором все предуготовано (кем-то – не только случаем и историей) для пиршества зрения. Очевидная манипуляторность города-зрелища, смягчаемая, но не исчезающая даже в т. н. партициптивном проектировании, неспособна затмить популярность таких коннотаций.

В связи с последним стоит отметить еще один аспект критики зрелищности, получающий сегодня едва ли не социально-политический смысл. Редуцируя своих обитателей до уровня зрителей, архитектура неизбежно (хотя, чаще всего, и неосознанно) выражает претензию на тотальное знание и управление жизненным миром. Весь мир становится дурным театром тогда, когда появляется тот, кто позиционирует себя великим режиссером-постановщиком, вершителем судеб. Известно, какую критику в архитектурной прессе получила идея патернализма в последней трети XX столетия. После критической «прививки» подобные претензии стали очень редки, а проектирование перестало восприниматься в качестве инструмента преобразования мира; его трактуют теперь *par excellence* как стратегию диалога и соучастия [4–6]. Но изменилось и зрелище: оно вобрало в себя интерактивность; изменился и театр – он также не чужд соучастию, даже сотворчеству зрителей. Концепт «открытого произведения» (*Opera Aperta*) [7], восходящий к вагнеровскому *Gesamtkunstwerk*, усложняет предмет нашего рассмотрения сразу на несколько порядков. И в полной мере эта

сложность проявляет себя в феномене, звучащем для современного «здорового смысла» привычно и обыденно – в феномене городской среды.

Театр как город / Город как театр

Идея городской среды в пространстве театра возникает с момента его зарождения. Классический греческий театр представлял собой открытый амфитеатр, где город являлся частью декора и местом действия постановок. Позднее театр становится зданием и закрывается четырьмя стенами от города. Тем не менее, в оформлении сцены часто присутствовала городская застройка как репрезентация города – места основного действия, места, где протекает жизнь. Таков знаменитый театр Олимпико в Виченце А. Палладио (Рис. 1). Здесь мы видим уже обратную метафору: театр трактуется как город – средоточие событий и их естественная сцена.

Однако сравнение города с театром – относительно новое явление. У Льюиса Мамфорда, известного американского критика XX в., есть следующее определение города, где затронуты все слои городской жизни: «Город в его полном смысле... является географическим местом, экономической организацией, институциональным процессом, театром общественных действий и эстетическим символом коллективного единства. С одной стороны, город – это физическая структура для банальной внутренней и экономической деятельности, а с другой – сознательно драматическая обстановка (декор) для более значительных действий и более возвышенных убеждений человеческой культуры. Город способствует искусству и является искусством; город создает театр и является театром. Именно в городе, городе как театре, более целеустремленные человеческие действия сформулированы и решены посредством конфликта и сотрудничающих между собой лиц, событий, групп, в более значительных культиминациях» [8].

О городе как театре Мамфорд пишет в 1937 году, а сдвиг в российской теории театра делает Н. Н. Евреинов в 1922 г.: «До сих пор думали, что театр там, где его здание. Прошли тысячелетия, прежде чем люди узнали от меня, что театр везде, во всем и всюду» [9]. Для Евреинова театральность – это игра, свобода, творче-

v Рис. 4. Пьеро делла Франческа (?). Идеальный город, ок. 1470



ство, а жизненность – передразнивание, зависимость, «декалькомания». В том же смысле для Мамфорда город-театр является площадкой дискурса и «драматической обстановкой (декором) для более значительных действий и более возвышенных убеждений человеческой культуры». Жизнь протекает в городе, но он должен быть не столько жизненным, сколько трансцендентным – в особом, театральном стиле, способном вдохновлять своих обитателей (Рис. 2).

Мамфорд рассматривает взаимосвязь города с театром еще со времен античной Греции. Это был период расцвета древнегреческого полиса, когда театр стал городским

институтом. Гений древних греков сделал театр устойчивой частью городской жизни. Через театр диалогичность трансформировалась в структурную особенность, характерную черту городской среды. Сдвиг к театру был, как утверждает Мамфорд, «первым шагом вне племенного соответствия, которое является препятствием и к самосознанию, и к саморазвитию» [8]. Город все более и более становился пространством, где получают место дискуссия, обсуждение и диалог. Город складывается из разнообразия голосов, из «единства непохожих», как сказал Аристотель. Это понимание сталкивалось со своей противоположностью в случаях тиранического правления

> Рис. 3. Город-зрелище. Зрители общества спектакля, спектакль цифровых изображений на Таймс-сквер в Нью-Йорке





монарха в городах – с появлением фигуры Режиссера. Заметим (на это в свое время обратил внимание Дж. Оруэлл): монополистский и тиранический вариант городско-го или государственного «театра» шел архитектуре, увы, только на пользу.

Мамфорд опирается в своих построениях на дух греческого полиса, можно сказать – на его этос (греч. ἦθος – «нрав, характер, душевный склад»). «Дух» – это типично городская форма понимающего бодрствования», – утверждал Освальд Шпенглер. Город перформативен: он задает тон, стиль, активно формирует поведенческие нормы (urbanity – учтивость); его зеркала тотальной презентации / самопрезентации / репрезентации создают эффект мультипликации всего, попадающего в их ауру, что позволяет городу быть подлинным местом развития, но не освобождает от рисков и негатива. В городе легко почувствовать себя актором: «Понял ты, в чем смысл города?... Понял ты, к чему идет дело? Оно идет к совершенно другой жизни. Каждый день видеть новые лица!.. Теперь мы сами принимаем решения. Открыта дорога и тем, кто был не знатен. Вот чем прекрасен город», – восклицает герой романа «Баудолино» У. Эко [10]. Но легко можно стать и реципиентом децентрированной городской субъективности: его эротизма (см., например, у Ж. Бодрийяра [11]), урбанистического театра имиджевых трансгрессий, и всегда – политического театра.

Присутствие диалогичности в городе – тема решающе важная. Благо, что в урбанистике нашего времени начинает преобладать событийная, а не патерналистская модель театральности. В настоящее время событийность связывается с коммуникативным измерением архитектуры и городской среды [12; 13], а начиная с Ролана Барта – с интерпретацией. В 1971 году он писал: «Перемещаясь по городу, мы оказываемся в положении читателя ста тысяч миллионов стихов Кено (Queneau), где читатель может прочесть новую поэму, изменив в старой всего одну строфу» [14]. По крайней мере, интерпретация остается последним оплотом свободы смыслопорождения. Для постоянной подпитки рефлексии и понимания – а, паче того, специфических форм городского самосознания: понимающей рефлексии и рефлексивного понимания – требуется открытость городского интерьера. К грезам

ли, к бодрствованию ли, к наблюдаемым или латентным изменениям (о них говорит Барт), к зрелищу устойчивости ли, расцвеченному суточными и сезонными циклами перемен – не столь важно; значима сама открытость. Тогда открыта и сцена, на которой может состояться нечто новое, а новое, благодаря свободе своего появления, имеет шанс стать фигурой городской идентичности.

Город-зрелище

В книге «Город в коллективной памяти: его исторические образы и архитектурные увеселения» историк урбанизма Кристин Бойер, анализируя предпосылки формирования образа города, выделяет три разные эстетические модели, представляющие образ города согласно традиционному, модернистскому и современному взгляду: город как произведение искусства, город как панорама и город-зрелище [15].

По мнению Бойер, город-зрелище сегодня пользуется изображениями, сгенерированными компьютером, и виртуальными пространствами (Рис. 3). «Спектакль» изображений декомпозирует городское пространство, превращая его части в эфемерную форму. Таким образом, архитектура и искусство оказываются основаны на рекомпозиции и рекомбинации образов, где действительность и представление, копия и оригинал становятся эквивалентными. В этом «не-месте» (non-place), в котором существует постоянная текучесть образов, растворяются границы между центром и периферией города. Дигитальный урбанизм символизирует постоянное движение, используя в формировании городского пространства зрелищные киноэффекты монтажа и съемки фильма (крупный план, резкая смена кадра, панорама и т.д.). Город окончательно становится стохастическим динамическим зрелищем, преодолевает предзаданный рациональный порядок модернистской модели города как панорамы – контролируемого взгляда с фиксированной точки, что хорошо выражается в макетном способе проектирования урбанистических композиций, столь излюбленном модернистами (В. Л. Глазычев именовал этот способ «натюрмортным») и восходящем к рассчитанному, умышленному перспективам, открывающимся на заре Нового времени – таким, как урбинские ведуты (Рис. 4).

По мнению Бойер, чувство перманентного спектакля возвращается в городскую зрелищность через умышленное «позирование» зданий и их элементов, а также посредством эффекта коллажа, смешения разнородного: одновременного присутствия форм «высокого» и «низкого» искусства, в соседстве различных стилей архитектуры, в том числе в одной постройке (Рис. 5). В городе-зрелище физически и виртуально осуществляются все виды ссылок на архитектуру, вещи, знаки разных эпох и стилей. Так достигается ощущение параллельных реальностей, где город живет одновременно в своем прошлом, настоящим и будущим, а не в единожды установленных декорациях. Но такой спектакль не придает естественности чувству городской жизни: горожане наблюдают его сцены как отстраненные зрители. Рациональный и темпоральный порядок города нарушается, но эти нарушения не открывают горожанам законы существования города; они превращают городскую среду в площадку игры по неведомым правилам. Город-зрелище представляет целенаправленную комбинацию различных сцен, выразительных средств, смысловых и образных «миров», что означает принятие и даже востребованность фрагментации городского пространства: такой город в качестве целого существует лишь в инструментальном измерении, а инструментальность такого рода имеет смысл лишь для Режиссера. Но последний становится в совершенном городе перманентно и случайно обновляющегося зрелища отсутствующей фигурой: в отличие от сетей и инфраструктур, само зрелище уже никто не проектирует, им никто не управляет.

Описываемая К. Бойер самодовлеющая зрелищность имеет тенденцию к самовоспроизведению и, видимо, не связана фатально с той или иной морфологией городского пространства. Так, схожее описание «петербургского эффекта театральности» как «постоянного колебания между реальностью зрителя и реальностью сцены» есть у Ю. М. Лотмана. Согласно Лотману, театральность – это «постоянное сознание присутствия зрителя» [16], которое провоцирует акцентированную искусственность среды, ее особую артикуляцию. «Выставленность», жизнь напоказ – одно из измерений обсуждаемого среднего качества, крайним архитектурным проявлением которого можно считать эффект больших выставок наподобие ЭКСПО, где никакой павильон не считает нужным принимать в расчет существование всех остальных. Впрочем, «постановочный» характер не только архитектуры и пространства, но всей цивилизации «считающего разума» вряд ли можно считать большой новостью.

Кроме шоу зрелищности городской среды как проявления цифровой и игровой культуры, Кристин Бойер анализирует зрелищность в рамках логики коммерциализации и развлечений. Она рассматривает концепт спектакля Ги Дебора уже как своеобразный капитал, который во

вторичном обращении и эстетизации с помощью рекламы превращается в продаваемое изображение. Эстетика коммерческой рекламы оказывает сильное визуальное воздействие на образ города-зрелища и его архитектуру. С середины прошлого века реклама пропагандирует тривиальность и, одновременно, «героизирует» вещи. Эстетика «обыденного и безобразного» существенно раздвинула границы приемлемого, ввела в оборот парадоксальные приемы формообразования, разглядев их маркетинговую эффективность (см. об этом яркие работы А. П. Зинченко начала 1980-х гг. [17]). Бойер видит в этом новый принцип, ищет связь подобных коммерциализированных поисков и сопутствующей им мифологии со зрелищностью так называемой «актуальной» архитектуры, с ее выразительными средствами, создающими эффект шока.

Зрелищность архитектуры, среды, вещного мира, ее соблазны и двусмысленность отражены как в критических отповедах, так и в лукавых апологиях, вроде текстов Ж. Бодрийяра. Так, российский исследователь В. Г. Ищенко видит в потребительском обществе «современную форму экономического и политического жизнеустройства, основная функция которой – знаково-эстетическая». В этой критической постановке зрелищность приносит зрителю удовольствие, ощущение праздничности и даже магичности через... потребление. По мнению Ищенко, современное театральное пространство города одарено «свойствами, близкими к сакральному», а у зрителя формируется «театрализованное видение мира» [18].

Театр vs Зрелище?

Можно увидеть разницу между понятиями «город как театр» и «город-зрелище» уже в самом понимании театрального искусства. В «городе как театре» метафора театра воспринята в «классическом» виде – как высшая форма синтетического искусства, способ свободного выражения граждан и диалогичность городского пространства. «Город-зрелище», вне зависимости от отношения к нему того или иного автора, неустрашимо добавляет негативный смысл в понимание «спектакля», который рассматривается уже как откровенная и едва ли не циничная искусственность среды, принцип манипулятивной организации всех сторон жизни и товарной эстетики. Еще одна линия демаркации, проходящая по традиционному значению рассматриваемых понятий, состоит в классической ролевой оппозиции театра: актер – зритель. В метафоре «города как театра» горожане являются актерами и активно принимают участие в своей жизни, а в «городе-зрелище» («городе-спектакле») они – лишь наблюдатели визуальных эффектов, сотворенных безличной или персонифицированной властью, т.е. данных волею свыше, символом чего может служить известная фотография руки Ле Корбюзье над макетом «Плана Вуазен», пародирующая жест Создателя с плафона Сикстинской капеллы. Кажется, здесь недостает лишь нитей, ведущих к марионеткам-жителям (Рис. 6).

В книге «Мыслящая рука: архитектура и экзистенциальная мудрость бытия» Юхани Палласмаа описывает совсем иной тип соотношения мышления и жеста: не модернистскую репрезентацию продуктов холодного рассудка, но целостное развертывание мудро чувства и чувствительной мысли, в котором без разрывов и противоречий воплощается опыт созидания жизненного мира. Эта альтернатива, которая давно уже «стучит в дверь» профессии, имеет шансы стать новой нормой, и мы полностью такую тенденцию поддерживаем [19].

Однако здесь предметом нашего интереса является несколько иное: грани феномена театрализации архитектуры, его смысл (если он есть) и его ресурсы. Ведь история театрализации архитектуры и связанных с нею событий,

> Рис. 6. Жест маэстро: рука Корбюзье над макетом «Плана Вуазен» – плана радикальной «реконструкции» Парижа, 1925 (из книги «Лучезарный город», 1935). Одиозный символ архитектурно-урбанистического патернализма



идей и артефактов чрезвычайно богата. Что делать с ней? Игнорировать и отбросить ради несомненно более «здоровой» и традиционной альтернативы? Или же попытаться переосмыслить опыт театрализации и, отдавая себе отчет в его двусмысленности и коварстве, найти способ «утилизации» его возможностей в свете меняющейся в сторону гуманизации архитектурно-проектной идеологии? Ведь и путь к указанной альтернативе – при всей ее привлекательной простоте и естественности – не прост, не прямолинеен, его не преодолеть одним марш-броском, решив завтра с утра жить и работать сообразно великим и вечным традициям зодческого ремесла. Профессия давно утратила интеллектуальную, методологическую, инструментальную и всякую иную невинность. Вернуться в Золотой век теперь можно лишь обходным путем. Но на этом пути лежат завалы не вполне осознанных и понятых идей, вещей и форм. Несмотря на то, что многими из них профессия уверенно, хотя и «слепо» (если применим этот эпитет к подчеркнутой визуальной рецепции!) пользуется и почти все они хорошо известны, самый способ их употребления (хочется верить) может быть иным: может не загромождать путь и не вести в тупик, но помочь в продвижении к искомому горизонту.

Так какая стратегия должна быть принята: забвение всего нелегкого, полное ошибок, самообманов и соблазнов опыта профессии с Нового времени (когда театрализация вступила в свои права) или же его рефлексия? Забвение вряд ли возможно, а его организационное, инфраструктурное, методическое (!) обеспечение было бы чрезвычайно трудоемко и затратно. Рефлексия же в любом случае повышает наши возможности и расширяет сознание; мы придерживаемся последней из указанных стратегий (см. также [20]).

Театрализация: спасительный компромисс или очередная ловушка?

Подчеркнем еще раз: сегодня тема театрализации актуальна по причине возобновленных поисков коммуникативного измерения архитектуры: связи человека с архитектурой, восприятия пространства, сред и зданий, а также диалога архитектурной формы и ее разнообразных контекстов – не только планировочного или градостроительного, но и смыслового, ценностного, исторического, а также контекста воспоминаний и проектов места, литературных и художественных образов места и грез о нем (Рис. 7). Ведь коммуникативное измерение архитектуры безвозвратно изменилось с кризисом объекта и метода деятельности, вызванного модернизацией и введением новых технологий в процесс архитектурного производства [21]. Сегодня классический язык архитектуры мало понятен современному горожанину, но еще менее понятны все неклассические архитектурные «диалекты». Здание уже не воспринимается как неотъемлемая часть некоего целого из-за состоявшейся фрагментации городского пространства. Процесс создания «экспонатов» становится основной темой архитектуры [22]; кризис вполне созрел.

Феномен театральности постмодернистской культуры в свете сказанного можно интерпретировать как своеобразное восполнение утраченных методов коммуникации. Уже одна только направленность на удовлетворение потребности зрителей в сильных эмоциях создает новую театральную сенсорность в архитектуре и городском пространстве. Открывается возможность по-новому интерпретировать форсированную зрелищность в архитектуре последних десятилетий. Во многом эта реакция вызвана протестом против рациональных рамок модернистской аскезы, остающаяся, однако, проявлением эстетики позднего капитализма. Можно предположить, что такая зрелищность является одновременно выражением твор-

ческой свободы архитекторов и орудием потребительской пропаганды. Такое сочетание не следует рассматривать как невозможное: это прямое следствие борьбы противоположных тенденций за ресурсы социально-политического дискурса, борьбы, ведущейся с переменным успехом и с постоянной разработкой новых средств обеими сторонами. После трудов Ги Дебора становится очевидной амбивалентность значения и употребления терминов «зрелище» и «зрелищность» в архитектурной теории и иных дисциплинах, посвященных организации общественного пространства. Театрализация архитектуры и среды (отнюдь не сводимая лишь к зрелищу) для того, чтобы быть полноценной стратегией возвращения смысла в пространства обитания, вынуждена иметь дело с этой двойственностью, вступать с ней в нескончаемую игру смыслов и интерпретаций.

У зрелищ, начиная с Древнего Рима, скверный характер: они легко подчиняют себе все средства и способы, перемалывают любые формы и значения, «выплывывая» в сферу перцепции лишь предуготованную ими «гармонию» демонстрируемого шоу. Театрализация неизбежно подпадает под пресс зрелищности, и пока нет никаких гарантий, что «тонкие настройки» стратегии театрализации на гуманизм и ценности места не падут жертвами гораздо более грубых механизмов функционирования образов в массовой культуре. Но в зрелищности можно обнаружить и своеобразную поэтику (ср. [23]), проявляющуюся в постоянной адаптации и творчества, и обитания к меняющейся культурной обстановке. В современной фрагментированной культуре архитектура все больше стремится найти резонанс доступных технических средств и вечных ценностей, выражаемых с их помощью. Это сложно сегодня, но и всегда было непросто; такие усилия всякий раз ведут к обновлению поэтики творчества и к фигурам рефлексии этой поэтики, заставляя переосмыслять события давнего и недавнего прошлого архитектурной деятельности и понесенные утраты [24]. Зрелище – хотим мы того или нет – оказывается востребовано в этом процессе; видимо потому, что, согласно Ролану Барту, зрение – самое магическое и самое мистифицирующее из наших чувств [25].

Зрение было поставлено Новым временем на службу формирующемуся рынку знаков, в свою очередь стремительно освобождающихся от груза значений (этот процесс подробно описал Мишель Фуко в «Словах и вещах» [26]). Зрение, собственно, требовалось для выполнения такой задачи не целиком, не во всей полноте своих возможностей, но лишь как функциональная способность реципиента в организуемом спектакле тотального Зрелища. Зрение отвечает теперь не за познание мира, не за обнаружение бытия и не за прозрение сокрытых истин. Оно не требуется уже и для видения будущего, поскольку миссия визионерства профессионализируется и монополизирована, о чем недвусмысленно заявил в 1935 г. тот же Корбюзье [27; см. также 28]. Зрение отвечает теперь лишь за доставку или «постановку» (ср. Gestell [29]), что предполагает и требует развертывания соответствующего технологического обеспечения (им и стала вся архитектура модернизма). И это – не эпизод прошлого; это актуальная история, случившаяся со всеми нами. «Новое время еще не закончилось. Сейчас только начинается его завершение, поскольку Новое время готовится к полной доставляемости всего, что есть и может быть», – писал М. Хайдеггер в самой середине XX в., заново переосмысляя и технику, и ее «постав» [30]. Сегодня, во втором десятилетии века XXI-го, ни малейшего ослабления хватки коммодифицирующей визуальности мы не наблюдаем; скорее, наоборот: она крепнет с каждым новым технологическим апгрейдом. И, стало быть, простым игнорированием

^ Проектность и поэтика среды: песочница как модель с обратной связью. По материалам психодрейфа группы Urbonautica, Воронеж, 2013

обойтись нельзя, требуется борьба на поле «противника» и навязанными им средствами.

Литература

1. Дебор Г. Общество спектакля. – М. : Издательство «Логос», 1999. – 224 с.
2. Генисаретский О. И. Еще раз о средовом проектировании и проектности культуры // Кентавр. – 1996. – № 2
3. Генисаретский О.И. Проектная культура и концептуализм [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.procept.ru/publications/proj_cult&conceptualism.htm.
4. Глазычев В. Л. Методология проектирования [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.glazychev.ru/courses/lecture_methodology_projecting.htm
5. Городская среда. Технология развития : Настольная книга / В. Л. Глазычев, М. М. Егоров, Т. В. Ильина и др. – М. : Ладья, 1995. – 240 с.
6. Санофф Г. Соучаствующее проектирование : Практики общественного участия в формировании среды больших и малых городов. – Вологда : Проектная группа 8, 2015. – 170 с.
7. Эко У. Открытое произведение. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 412 с.
8. Mumford L. «What Is a City?» // Architectural record, 1937. – Pp. 94–96
9. Евреинов Н. Н. Театральные инвенции. – М. : Время. – 1922
10. Эко У. Баудолино. – СПб.: «Симпозиум», 2003. – С. 176
11. Бодрийяр Ж. Соблазн. – М. : Ad Marginem, 2000. – 318 с.
12. Водэ Ж. «Психогеография – занятие коллективное» [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. – 2012. – № 2 (82). – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2070>.
13. Маева В. М. Многофункциональность и сценографичность городской среды // Сб. науч. трудов. – М.: ЦНИИЭП, 1986. – С. 14–17
14. Барт Р. Семиология и градостроительство // Современная архитектура. – 1971. – № 1
15. Boyer С. The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments. – MIT Press, 1996. – P. 32
16. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 287
17. Зинченко А. П. Символика «безобразного и обыденного» в архитектуре США // Архитектура Запада : Противоречия и поиски 60

– 70-х годов – Кн. 3. – М. : Стройиздат, 1983. – С. 65–72

18. Ищенко В. Г. Театральность как феномен повседневности: социально-философский аспект [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pandia.org/text/78/213/82310.php>
19. Палласмаа Ю. Мыслящая рука: архитектура и экзистенциальная мудрость бытия. – М. : Классика–XXI, 2013. – 176 с.
20. Капустин П. В., Лесневская Р. В. Реабилитация театрализации архитектуры [Электронный ресурс]. // Архитектурные исследования. Научный журнал. – Воронеж : ВГТУ. – 2017. – № 1 (9). – С. 44–53. – Режим доступа: <http://edu.vgasu.vrn.ru/SiteDirectory/vestnik/ai/DocLib1/AI%20№1-9.pdf>
21. Капустин П. В. Проектное мышление и архитектурное сознание: Критическое введение в онтологию и феноменологию архитектурного проектирования (монография) / Saarbrücken, Germany: Lambert Academic Publishing, 2012. – 252 с.
22. Раппапорт А. Г. Павильоны ЭКСПО [Электронный ресурс] // Башня и лабиринт : блог А. Г. Раппапорта, 2013. – Режим доступа: <http://rapardes.blogspot.ru/2013/08/19.html>.
23. Азизян И. А., Добрицына И. А., Лебедева Г. С. Теория композиции как поэтика архитектуры. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 568 с.
24. Капустин П. В. Существовало ли «архитектурное проектирование»? // Вопросы теории архитектуры. Архитектура: современный опыт профессиональной саморефлексии. Сб. науч. тр. и докладов на Девятых и Десятых Иконниковских чтениях / Сост., отв. ред. И. А. Добрицына. – М. : ЛЕНАНД, 2017. – С. 75–87
25. Барт Р. Мифологии / Пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. – М. : Издательство им Сабашниковых, 1996. – С. 194
26. Фуко М. Слова и вещи. – М. : Прогресс, 1977. – 488 с.
27. Ле Корбюзье. Власть перед лицом современных задач (1935) // Современная архитектура. – 1971. – № 6
28. Капустин П. В. О месте визионерства в эволюции архитектурного проектирования // Архитектурное интерпространство XXI века: опыт, проблемы, перспективы: материалы междунар. научно.-метод. конф. – СПб : Изд-во СПбГАСУ, 2013. – С. 47–50
29. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с немецкого. – М. : Республика, 1993. – С. 221–238
30. Хайдеггер М. Положение об основании / Пер. с нем. О. А. Коваль. – СПб. : Лаб. метафиз. исследований при филос. фак. СПбГУ : Алетейя, 1999. – С. 70

