

# Поэтика городской среды

Под средой принято понимать как предметно-пространственное окружение в его чувственно данных компонентах, так и окружение человека в сугубо социальном плане, проявленном в наблюдаемых признаках распределения ролей и позиций. При акцентировке внимания на первой интерпретации мы сталкиваемся по преимуществу с «натюрмортным» видением города. Здесь город приравнен к пейзажу, и, скажем, в английской терминологии слово townscape обладает именно таким фиксированным значением. В традиционной искусствоведческой оценке городского пейзажа без особого труда поддается формальному анализу и в целом, и по элементам. При акценте на вторую интерпретацию происходит обычно интенсивное «распредмечивание» окружения: Невский проспект у Гоголя является поэтически оформленным социально-психологическим «срезом» улицы, почти полностью освобожденной от своей топографической определенности.

Обычная двузначность слова «среда» не только не будет здесь нам препятствием, но, напротив, именно эту двусмысленность мы будем рассматривать как существенную характеристику предмета обсуждения. Как исследовать этот предмет с расплывчатыми границами и ускользающей формой, коль скоро амбивалентность является самой его сутью? Как представляется, едва ли не совершенным образом такую задачу удалось решить Итало Кальвино, писателю, чьи «Невидимые города»<sup>1</sup> – широчайшая типология всех мыслимых городских сред, собрание их поэтических «моделей». Городскую среду – плотный сгусток непосредственных впечатлений и ментальных конструкций по их поводу – невозможно изучать *in vitro*, тогда как ее изучением могло раньше и может теперь успешно заниматься искусство. Выразить же эту замечательную способность искусства в отвлеченном от живой конкретности городской среды можно, наверное, не иначе как средствами свободной искусствоведческой интерпретации, не связанной жестко правилом единства объекта и языка, времени и места.

Когда и при каких условиях городская среда выступает как объект собственно эстетического переживания и осмысления? Какие метаморфозы проходит эстетическое освоение городской среды в зависимости от места и исторического времени? Какова, наконец, специфика сегодняшнего отношения к городской среде? Очевидно, что если собрать перечисленные вопросы в один, обобщающий, то это вопрос о становлении и развитии городской среды как объекта художественной деятельности и эстетического восприятия. Это фактически вопрос не столько изучения, сколько понимания городской среды как тотально очеловеченной *natura naturata*, развивавшейся в ходе тысячелетий.

Необходимо ясно отдавать себе отчет в том, что вопрос о развитии городской среды, о ее понимании мы задаем себе сегодня, формулируем его не бесстрастно, но через волнующие нас проблемы существования в условиях города последней четверти XX столетия. Сама постановка этого вопроса является естественным следствием резко критического отношения к тем механистическим формам, которые приняло урбанистическое окружение человека в течение нескольких последних десятилетий. Повсеместно и самопроизвольно происходит сопоставление нового города со старым, и результат такого сопоставления широко известен: мгновенный, интуитивный выбор делается в пользу некоторого обобщенного образа «старый город», просто «город».

Это происходит несмотря на то, что сопоставление производится не слишком корректным путем: всякий данный, конкретный фрагмент сегодняшнего облика обжитого городского пространства противопоставляется чувственной модели «старый город», в которой слились воедино селективно отобранные и синтезированные представления о множестве прекрасных городов. Это происходит вопреки тому, что рациональный анализ комфортности проживания заставляет отдавать предпочтение новой городской среде едва ли не по всем «техническим» параметрам... И все же по мере утоления голода в первичных потребностях «человека городского» в крове над головой самая острота, казалось бы, иррациональной реакции на окружение недвусмысленно обнажает тщету техницистского рационализма применительно к городской среде. Будучи подвергнута осмыслению, эмоциональная реакция отторжения сама собой перерастает в некоторый свод качеств «настоящего» города: человечность, сложность, неоднородность, своеобразность...

Для тех, кто занят творческой проектной работой, этот свод нестрогих, с научной точки зрения, но абсолютно понятных по содержанию слов выступает как своего рода вызов, как сложная конструктивная задача. Для тех, кто исследует городскую среду как невероятно сложный продукт культуры, как произведение без персонализированного автора, формирование названного свода качеств в обыденном сознании означает постановку задачи углубленного анализа, обращенного на материал, во многом уже «пройденный» историей искусства не единожды. С одной стороны, это «чистый» интерес историка, с другой – прагматический интерес теоретика, поддающегося соблазну: найти своду качеств «правильной» городской среды соответствующие структурные характеристики в предметном материале, обильно представленном нашему вниманию великой историей городов.

Мы знаем, что поселения, от которых до «настоящего» города остается один шаг, но шаг, так и не сделанный (Иерихон, Мерсин, Ч'атал Хюйюк, Кирокития), возникают в VIII–VI тыс. до н. э. Мы знаем, что «настоящие» города возникают не позже III тыс. до н. э., что не позже XXX в. до н. э. в сознании людей собственно город четко отделяется от просто крепости: на знаменитой Палетте Нармера городу и крепости соответствуют резко различающиеся друг от друга пиктограммы. Но всегда ли город как среда бытия людей становится предметом собственно эстетического отношения?

Памятники литературы со всей очевидностью убеждают нас в том, что утилитарно-социологическое осмысление города происходит в глубокой древности. Уже в «Гильгамеше» герой, в наиболее древних списках еще носящий дошумерское имя Зиусидра, приглашая получеловека-полуживотное Энкиду в город Урук, разъясняет ему подробно преимущества городского образа жизни перед сельским<sup>2</sup>. Уже в юридических документах и триумфальных надписях Шумера и первого Ассирийского царства города противопоставлены деревням как гражданство – негражданственному состоянию. Так, даже после разгрома Вавилона Ассурбанипал обещает восстановить и хранить его вольности: «На Ассур, город, имеющий вольности, древний, священный город... жители которого изначала не ведали принудительных работ и повинностей, Салмансар, не боявшийся Вседержителя, поднял к беде свою руку, положил на его граждан барщину и повинности и обращался с ними, как с

текст  
Вячеслав Глазычев

1. Calvino I. Le Citta invisibili. Torino, 1972  
2. Bibby G. Looking for Dilmun. N. Y., 1969

3. Цит. по: Тураев Б. История Древнего Востока: В 2-х т. М., 1936, т. 2, с. 59
4. См.: Рассказ Синухета: Сказки и повести Древнего Египта. Л., 1979
5. Аристофан. Книга комедий. М.; Л., 1930, строки 1284-1406
6. Аристофан. Комедии: В 2-х т. М., 1983, т. 2, строки 998-1008
7. Toynbee A. An Ekistical Study of the Hellenic City-state. Athens, 1971
8. Цит. по: Архитектура античного мира. М., 1940, с. 417
9. Там же, с. 410
10. Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи. М., 1980
11. Braanfels W. Mittelalterliche Stadtebaukunst in Toscana. В., 1953

крестьянами...»<sup>3</sup>. В древнеегипетской литературе отчетливая «урбанистичность» культурного сознания проступает не менее отчетливо<sup>4</sup>. Однако везде мы имеем дело с сугубо раздельным описанием или структуры пространственной организации города, или структуры его социальной связанности. Между этими двумя структурами устанавливается обычно прямая связь тождества, но до эстетического осмысления этой связи еще бесконечно далеко.

Археологические данные убеждают нас в том, что город как совокупность предметов в пространстве создавался как целое, организованное и по законам красоты, но утилитаризм оставался господствующим типом отношения к городской среде и для Иезекииля, одновременно с Платоном творившего свою гражданскую утопию, и для Геродота, и для Ксенофонта, у которого наивысшая оценка: «город большой и богатый». Даже в эпоху, когда Аристофан в «Лягушках» рискует предъять массовой аудитории театра весьма утонченный стилистический диспут между эпической и психологической трактовкой трагедии<sup>5</sup>, в его же «Птицах» раздается пустое ерничанье по поводу вполне конкретной техники построения плана города<sup>6</sup>, разработанной известным афинским астрономом Метоном. Естественно, если нет еще понятия о пространстве, если представление о теле соотносимо со зданием, но не взаимосвязью людей в пространстве, в его чувственной конкретности, среда существует только в социологическом смысле, не более.

Впервые с эстетическим отношением к городу-среде мы сталкиваемся в эпоху эллинизма: чем меньше оставалось от былой независимости полисов-тел, тем тщательнее их иллюзорная самостоятельность «изображается» в пространственных формах. Тойнби на огромном фактическом материале показал<sup>7</sup>, что решение агоры как художественно организованного целого, такое же решение интерьера булеверия становится нормой лишь в тот момент, когда и агора, и зал собраний, утратив реальное политическое значение, закрепляют за собой знаковую, сугубо культурную роль. Именно в это время наряду с техническими описаниями путешествий, начиная с Павсания, рождается жанр искусствоведческой трактовки города как пейзажа, при игнорировании социальной компоненты среды Антиохия, Александрия уже веками были хорошо организованным целым, простирающимся за границу собственно города, в парки (Дафнэ – у первой, Каноп – у второй), но только сгустки активности в центральных ядрах, одновременно культовых и светских, формируются как художественные образы и как таковые описаны в многочисленных путеводителях. Та же закономерность прослеживается в изобразительном материале. Или интимно трактованный фрагмент городской среды «вообще» (жанровые сцены помпейских фресок); или импрессионистически схваченный город-пейзаж (другой помпейский цикл); или, наконец, перед нами знак города-индивида, но именно знак – огромный материал нумизматики: другого, «нашего» типа восприятия среды не обнаруживается.

Только поздняя эллинистическая литература обозначает в отдельных своих фрагментах (пир у Трималхиона, к примеру, у Петрония) нерасторжимость восприятия именно среды города как ценности эстетического порядка. Так у Ахилла Татия: «...и я увидел два невиданных и нежданных чуда, состязания величия с красотой, соревнование населения и города и победу того и другого. Ибо город был больше материка, население многочисленнее целого народа; я смотрел на город и сомневался, может ли какое-нибудь население наполнить его; я глядел на население и дивился: неужели же вместит его какой-нибудь город? Так ровно стояли чашки весов»<sup>8</sup>.

Так и у Либания: «...пусть всякий вникнет, лучше ли, если город вытянут в длину (так заселен у нас Древний город) или красивее кругообразное расположение (это относится к Новому городу) и является ли признаком величины, что город не имеет одного и того же вида. Здесь – у нас и нигде больше – все формы городов, и потому тот, кто живет в квадратном городе, пусть знает, что величается он малым»<sup>9</sup>.

Драма городов между V и X столетиями нашей эры не представляет интереса для нашей темы, но вот хорошо изученный феномен городской среды позднего Средневековья в известном смысле ставит нас в тупик. Можно ли в самом деле обнаружить в XIII–XIV столетиях эстетическое переживание городской среды? Насколько мы, воспринимая ратушные площади, торговые ряды бесчисленных средневековых городов, акцентируя для себя их неповторимое очарование, навязываем гражданам Брюгге, Венеции или Лондона предренессансной поры собственные реминисценции, собственный способ видения? Эти горожане реально создавали среду карнавала и процессии, среду рынка и биржи, среду цехового собрания и сцену политических схваток, среду многотысячных университетских диспутов и т. д. и т. п. Они действительно создавали среду высокого стилистического многообразия и вместе с тем единства, в котором не было, не могло быть мельчайшего фрагмента, не подвергшегося художественному осмыслению. Эта среда отображена в иллюстрациях к часословам и в малых сценах огромных алтарей.

И все же внимательнейший просмотр светской литературы эпохи (религиозную литературу мы оставляем в стороне) не дает почти ничего, что было бы ключом к тогдашнему пониманию городской среды как анонимного коллективного произведения высочайшего ремесленного мастерства. Понятно, что этого ключа нет в куртуазной литературе, но его не удается обнаружить ни в текстах купцов или ремесленного патрициата, ни в текстах острых наблюдателей нравов и обычаев, вроде Саккетти, не пропускаявших мельчайших колебаний моды в одежде или прическе. По всей видимости, сосредоточение внимания на социальных связях и их разрывах, на прямом действии групп и все более обособляющихся из них индивидов полностью заслоняет в сознании современников зримое богатство, которое их окружает повседневно, – оно не становится предметом рефлексии. Это суждение не ново, оно лишь подтверждает выводы, сделанные, в частности, Б. Раушенбахом<sup>10</sup> на материале средневековой живописи, и В. Браунфельзом<sup>11</sup>, обратившим внимание на то, что в современных хрониках города, являющиеся остро индивидуальными с нашей нынешней точки зрения, оцениваются как подобные друг другу.

Не удивительно поэтому, что А. Контарини, являющийся единственным нашим достоверным источником сведений о Москве времени Иоанна III, ограничивается отдельными штрихами для характеристики княжеской столицы, которую к тому же, за исключением Кремля, он называет просто «местом» (terra).

Для нашего предмета перелом, сопряженный с развитием Ренессанса, столь же резок, как и в других элементах культуры. Чтобы подхватить тот же сюжет, достаточно вспомнить оценку Москвы Олеарием, который нашел для этой оценки блистательную литературную формулу (Небесный Иерусалим издали и бедный Вифлеем вблизи). Гигантский изобразительный материал в буквальном смысле слова очевидным образом дает нам (нам!) возможность эстетически пережить целостность городской среды Возрождения. Уже Фуке или Карпаччо заглядывают во все значимые уголки города, проявляя равный интерес к архитектурным

«кулисам» человеческих действий и самим этим действиям. Город явлен нам по всей шкале его многослойной структуры: от восприятия с высоты «птичьего полета» в тонко гравированных изометрических планах (например, Мюнхен на плане Венцеля Холлара 1605 г.) и панорамах (к примеру, панорама Кёльна 1531 г., созданная Антоном Вензамом из Бориса) до частных интерьеров (ван Эйк, Метсус или Вермеер).

И все же внимательное рассмотрение изобразительного наследия Ренессанса, анализ ренессансной литературы заставляют нас заметить растущую во времени акцентировку театральности городской среды, ее сделанности. Альтдорфер или ван Эйк не столько отображают среду, сколько проектируют ее, что тем более справедливо для Леонардо, Рафаэля или Микеланджело, не говоря уже о маньеристах. По мере того как демократические институты средневекового города все более отступают под натиском территориальных институтов власти, город все интенсивнее словно вглядывается в зеркало, принимая перед ним эффектные позы. Утратив конструктивную, жизнестроительную мощь, городской патриотизм все заметнее закрепляется в форме сугубо культурного стереотипа и эстетизируется.

Театрализация городской среды естественным образом нарастает от позднего барокко к зрелому классицизму. Город (разумеется, мы говорим о его центре) преобразуется в «партер», ориентированный на «сцену» движения Двора. В Париже Людовика XV, в Петербурге Екатерины II и Александра I городская среда приобретает странные, удивительные формы – создается и закрепляется в материале сценическая коробка для зрелищ, в которых масса пассивно созерцает другую массу в ситуации парадного выезда, военного парада и т. п.

Известная работа префекта Османа по перестройке центра Парижа являет собой уже несколько гротескный пережиток «барочной» ментальности, поскольку унаследованный тип сценической коробки, рассекая живую ткань города, сложно организуется только для того, чтобы светская толпа глядела на самое себя. Именно этот тип бытия городской среды блистательно выстроен в гоголевском тексте, с которого мы начали статью. Перестройка центров губернских городов России в конце XVIII – начале XIX в., напротив, являет собой уже чисто гротескную парافразу "барочной" коробки. Это гостиные ряды, являющиеся большую часть времени макетами тех торговых центров, которые они изображают, ибо реальная торговля происходит только во время ярмарок. Это обширные площади, являющиеся лишь макетами площадей, поскольку на них «ничего не происходит» (тот же Гоголь, но уже в «Мертвых душах»). Это, наконец, сугубо макетное оформление улиц, являющихся в действительности простыми дорогами, проходящими через рыхлую ткань застройки. Перенос акцента на пластическую форму «кулис» при монотонной повторности тех же ритуализованных рисунков поведения людей фактически «снимает» самую возможность эстетического осмысления среды как таковой. Только во второй половине XIX в. – и прежде всего в литературе (О. де Бальзак, Ч. Диккенс, Э. Золя, Ф. Достоевский) – городская среда как синтез предметно-пространственной ситуации и человеческих действий, чувств, мыслей начинает проступать в собственном виде. Моралист и дидактик, однако, проявляют себя в нашем сюжете значительно острее, чем незаинтересованный наблюдатель. Эстетическое отношение к городской среде, едва возникнув, грозит немедленно уступить место социологическому – в публицистике в первую очередь (Г. Успенский, Н. Лесков, Н. Салтыков-Щедрин, если ограничиться Россией). Подлинным героем напряженного, в значительной степени эстетического переживания

городская среда, на наш взгляд, становится лишь в самом конце XIX в. – в иллюстрированных журналах в первую очередь. Стремительное развитие журналистики, и в частности (но это очень существенная частность) журнальной иллюстрации, существенно предворяет распространение фотографии и кино: средств, с помощью которых впервые оказалось возможным выразить городскую среду адекватно<sup>12</sup>.

Конечно же именно с развитием художественной фотографии и кино развивается и эстетическая трактовка городской среды. Тысячи и тысячи фотографий города во всех его срезах, фотографий, отобразивших те же фрагменты города в разную пору дня, во все сезоны, в разной степени оживленности, заставили увидеть и осознать тот факт, что архитектурное обрамление – не более (но и не менее) чем пространственный каркас городской среды. Город во всех его элементах стал наконец восприниматься как сценическая коробка для непрерывно длящегося «хэппенинга» – повседневности, воспринимаемой эстетически в первую очередь.

Кинематограф «удвоил» городскую среду, придав ей – за счет темного зала – своего рода станковость. Являясь результатом творческой деятельности режиссера и художника<sup>13</sup>, образ городской среды, то как фон, то как «персонаж» действия, в мелькании кинокадров способствовал тому, что и действительная городская среда начинает трактоваться как произведение искусства. Демократизация фото- и киноаппарата обострили интенсивность этого процесса, сделав слово «кадр» нормой-понятием для «чтения» городской среды. Дома и просветы между ними, уличные фонари и уличные знаки, вывески, плакаты и реклама, люди, автомобили, зелень, животные и птицы – все это собирается в «кадр» на равных правах его композиционных элементов. В несколько десятилетий городская среда превращается в наиболее типический объект эстетического восприятия на уровне неспециализированного, обыденного сознания.

Очень существенно, что в случае городской среды обыденная эстетическая трактовка предшествовала профессиональной. Когда появляются первые книги аналитиков (1960) – «Образ города» К. Линча<sup>14</sup>, «Жизнь и смерть американских городов» Д. Джекобс<sup>15</sup>, за которыми последовали десятки других, посвященных городской среде как не-расторжимому целому, читательское сознание оказалось уже полностью подготовленным к их пафосу, и критическому, и утверждающему.

Если в 50–60-е годы во всем мире наблюдался массовый исход горожан в пригороды<sup>16</sup>, то уже в 70-е, не без влияния «средового» направления в массовой публицистике, начинается нарастающий до настоящего времени процесс «возвращения» в центральные ядра городов. Острая, добротнo аргументированная критика градостроительного сознания технократского толка с его «натюрмортным» видением города-предмета, в чертах которого неразлично все то, что – в обыденном сознании – составляет самую суть среды (ближнее поле видения в «кадре», предметно-пространственные кулисы и люди среди них), приводит к увеличению числа «ренегатов». Сложность профессиональной задачи реконструкции старого города оказывается внезапно остро привлекательной – достаточно сослаться, что на курс 1982 г. (небольшой квартал Ла Виллетт в Париже) поступило около 700 проектов из всех стран мира<sup>17</sup>.

Возврат пешехода в центр города стал крупнейшим достижением современной градоформирующей деятельности. Происходит специфическое возрождение классических форм сценической коробки: площадь восстанавливается в правах как пространство досужего общения; улица отделя-

12. Разумеется, следовало бы остановиться на пионерской роли импрессионистов, на исключительном значении гигантских «шоу» всемирных выставок, в известной степени моделировавших городскую среду будущего; на роли так называемой научно-фантастической литературы; на влиянии О'Генри или П. Вудхауза на эстетическую способность суждения массового читателя. Все это и многое иное суть важные предпосылки сегодняшней трактовки городской среды, но рамки статьи заставляют ограничиться предельно сжатым очерком

13. Модельным выражением этого типа работы явился «Рим» Ф. Феллини – работа, в которой все, абсолютно все элементы города, создающие на экране иллюзию подлинности, были тщательно смакетированы в ателье, чтобы получить именно «Рим Феллини», а не какой-то иной образ Вечного города

14. Линч К. Образ города. М., 1982

15. Jacobs J. Death and Life of Great American Cities. N. Y., 1961

16. Разумеется, этот процесс имел качественно различный характер в урбанизированных территориях стран с разной социальной системой: создание новых жилых массивов в СССР и других социалистических странах; сложение гигантской «субурбии» в США, ФРГ, Японии; разрастание фавел в метрополиях развивающихся стран. Сама же тенденция исхода обнаруживает свою всеобщность

17. La Villette Competition; Catalogue. P., 1983

18. Темпы прироста числа горожан в XII-XIV, XVII и XIX в. не уступают сегодняшним, но было бы неверно игнорировать «цену» прироста – абсолютные величины (в современной Москве, к примеру, старое городское ядро занимает около 2% городской территории)

19. Lynch K. What time is this Place? M. I. T. press, 1975

20. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984

21. Alexander C. The Oregon Experiment. M. I. T. press, 1976

22. Нихон-но Тоси-кужан (Пространство японского города). Токио, 1969. На яп. яз.

23. Там же, с. 48

24. Там же, с. 59

25. Там же, с. 57

ется от дороги и реабилитируется. Разумеется, в нынешнем городе, насыщенном транспортными потоками, такое отслоение пространств от функции коммуникационных узлов и магистралей осуществимо лишь в специально организованных «локусах».

В этом и состоит суть практической значимости осмысления городской среды. Когда она выростала из жизни многих поколений – быстрее, чем принято обычно считать<sup>18</sup>, но все же в ритме человеческой жизни, не скорее, специальный профессиональный подход к среде города был не нужен. Собственно говоря, такого объекта профессиональной работы не было и не могло быть, поскольку роль некоего суперпроектировщика исправно выполнял процесс доделок, переделок и замещений целых зданий или их частей при сохранении базовой пространственной конструкции города. В современном мире, при возникновении задачи реконструкции образа городской среды, доступной сотням тысяч и миллионам новых горожан, прежняя техника «прорастания среды» оказалась неприемлемой с социально-психологической точки зрения. Нетерпение, являющееся наиболее существенной психологической характеристикой современной культуры, делает профессию «программиста среды» насущной и необходимой.

При этом немедленно обнаруживается, что надобность в такого рода художественно-проектной деятельности практически не обеспечена профессиональным инструментарием. Проектные средства традиционного архитектора оказываются неадекватными задаче, проектные средства дизайнера – тоже. В первом случае город-предмет воспринимается проектным сознанием как функционально-пространственная абстракция – графический конструкт, создаваемый в масштабах, полностью исключающих самую возможность различить действительные элементы среды (на стандартном генеральном плане единичный человек принципиально невидим). Во втором – невозможно осуществить простое восхождение от безадресного элемента массовой серии изделий к индивидуальности целостного фрагмента городской среды, ибо тот не выстраивается в логике сколь угодно широко трактуемого функционализма. «Правильная» городская среда обладает, разумеется, рационально организованным каркасом и всегда им обладала, но суть этого каркаса в том, чтобы быть невидимым, неощутимым – к такого рода работе традиционное проектное сознание не приучено совершенно.

Итак, мы можем зафиксировать, что в процессе длительной эволюции отношения к городу эстетическое отношение к городской среде как целому возникает только в наше время, хотя безмерно важные «заготовки» этого отношения сформированы всей историей городского образа жизни и двумя ее пиками в особенности: эпоха эллинизма и грань между поздним Средневековьем и новым временем.

Сделаем теперь попытку посильного структурирования качественных признаков «правильной» городской среды, тех признаков, которые именно в наши дни приобрели общепризнанную значимость. Мыслительная работа такого рода длится уже более двух десятилетий. Кевин Линч избрал для анализа городской среды ряд структурных элементов, ранее неизвестных чисто градостроительному осознанию пространства: граница, район, путь, узел, ориентир. Эта типология инструментально существенна. Она позволила провести очерковый анализ множества городов мира и дала беспорные конструктивные результаты. И все же упомянутый свод структурных элементов сохраняет чрезмерно тесную связь с сугубо пространственной трактовкой среды: город остается пейзажем. Не случайно сам Линч впоследствии обратился к исследованию временной компоненты среды<sup>19</sup>, не сумев, однако, связать простран-

ственный и событийный планы рассмотрения города в одну систему взаимосвязанных понятий. Рудольф Арнхейм<sup>20</sup> много и чрезвычайно интересно писал о «поведении» элементов сценической коробки городской среды (стягивание пространства, взаимное отталкивание поверхностей, втягивание в «туннель» улицы, амбивалентность перекрестков и т. п.). Все это очень существенно для специального анализа формального строения уже существующего фрагмента среды, но малосущественно для синкретического представления о программируемой будущей среде города. Кристофер Александер<sup>21</sup>, напротив, увлекся частностями, набирая свой «язык паттернов» из единичных типовых ситуаций (площадка перед входом в здание, ступень, поворот и т. п.), – превосходное средство детального анализа опять-таки наличной ситуации, трудно воспроизводимое в образе будущей среды как смыслового целого в первую очередь. Наибольшего успеха, как представляется, достигли к настоящему времени японские исследователи – группа архитекторов и историков под руководством Кензо Танге<sup>22</sup>. Это не удивляет, т. к. внимательный анализ японского искусства убеждает в том, что «средовой подход» к городу здесь не установка на будущее, а норма сознания, реализованная в архитектурно-пейзажных комплексах и отображенная в циклах гравюр («Станция на Токайдо» и подобные).

Синтезировав собственное традиционное богатство преживаний среды с результатами исследований Линча и Арнхейма, японские исследователи выстроили тонкую и сложную типологию структурных элементов среды, создав для них целую сетку понятий. Вот, к примеру, «арарэ» (спонтанная система): «Это такая россыпь элементов в неограниченном пространстве, когда под влиянием активности людей и вещей возникает определенный представимый порядок, который можно выразить вовне»<sup>23</sup>; «савари» (зрительная установка): «Смысл савари заключается в том, чтобы установить особую связь: не все знать и не все видеть»<sup>24</sup>; «нусуми» (видимое – скрытое): «Понятие нусуми первоначально означало нечто, сохраняемое украдкой, втайне. Здесь, начиная трактовать его несколько иначе, мы употребляем его для обозначения имитации окружения через его элемент и использования лишь фрагмента композиции для создания такой имитации... Композиционные элементы требуют постоянной замены и обновления. Необходимо, чтобы элементы разных эпох постоянно сосуществовали в реальном пространстве нашего окружения. Когда преобразование формы осуществляется в одном и том же направлении и этим обеспечивается единство облика, то такое освоение интервалов между обособленными элементами представляет собой «нусуми»»<sup>25</sup>.

При всей привлекательности японской понятийной системы, при том, что она устанавливает фактическое тождество между созданием среды и ее пониманием, мы практически не в состоянии ею воспользоваться – она слишком тесно сопряжена с местной культурной традицией. Именно поэтому понятийная сетка, несколько ячеек которой мы упомянули выше, органически неудовлетворительна как инструмент работы над городской средой в ее европейской трактовке. Для японцев среда всегда локальна, между узлами тщательно организованной среды простирается нейтральное, бесструктурное пространство – точка зрения, для европейского сознания нового времени органически чуждая.

Представляется, что выход из известного тупика, в котором обнаружил себя художественно-проектный профессионализм, столкнувшись с нетривиальным для себя объектом – городской средой, заключается в отказе от того, чтобы описывать целостное явление через частную проекцию. Ни социологическая традиция в чистом виде, ни тра-

диция пространственно-ландшафтной трактовки городской среды не могут нас удовлетворить. Соответственно, нас не могут устроить и понятнейшие сетки, несущие в себе соответственные стереотипы представлений, нормированные рисунки воспроизведения и стандарты восприятия. Речь идет, тем самым, о формировании собственно «средового» подхода к городу вместе с необходимым ему сводом рабочих понятий<sup>26</sup>. Отнюдь не настаивая на единственности предлагаемого пути, сделаем попытку набрать минимальный свод подобных абстракций, которые – еще раз подчеркнем – отражают в себе сугубо сегодняшний взгляд на проблему городской среды: замкнутость, неоднородность, плотность, насыщенность, сомасштабность. Было бы наивным считать, что этот свод полон, но для первого очерка он, думается, удовлетворителен.

**Замкнутость.** Чем в большей степени разрастающиеся урбанистические «поля» вырываются из-под контроля чувственного восприятия, превращаясь в область технического, абстрагированного рассмотрения в лабораторных условиях (работа над генеральным планом), тем в большей степени ограниченность и замкнутость осмысляются как гуманистическая, как эстетическая ценность. Отчетливая ограниченность поля видения в «кадре» противостоит в сознании безмерности открытых пространств. Мы с очевидностью говорим здесь не об ограниченности как таковой (Линч) – четкую границу имеет, как правило, и деревенская застройка. Речь идет о том типе замкнутости, который, по-видимому, соответствует реликтовому чувству убежища, закодированному в памяти человека с древнейших времен<sup>27</sup>. Речь идет о том, что можно было бы назвать «интерьерностью» городского пространства.

Чрезвычайно существенно, что позитивное ощущение замкнутости предопределяется относительной закрытостью по двум измерениям: глубина и высота – в отличие от подлинного интерьера, замкнутого и по ширине. В отрывах между кулисами (двор, видимый сквозь арку, перспектива улицы, площадь) первостепенное значение приобретают отношения ширины отрыва к его высоте. В любом случае именно относительная высота естественного «кадра» играет особенно важную роль для чувства присутствия именно в городе. Длительные эмпирические наблюдения, анализы старинных чертежей и рисунков и некоторые художественно-проектные эксперименты<sup>28</sup> убеждают автора в том, что именно пропорция плотного материального поля к массе открытого неба имеет принципиальное значение для опознания «подлинной» городской среды, отделения ее от среды урбанизированной территории вообще. Трудно было бы настаивать на точности количественной меры – доля субъективного здесь значительна, однако «подлинной» городская среда воспринимается в том случае, если площадь «кулис» занимает не менее 2/3 «кадра», оставляя 1/3 небу над головой. В промежутке между 2/3 и 1/3 простирается зона неопределенности, качественная оценка которой зависит уже от множества привходящих обстоятельств: детализация «кулис», насыщенность партера и пр. Если небо превалирует в «кадре», чувство замкнутости тает, уступая место чувству некоторой затерянности в пространстве, заставляющему человека «жаться к стенам» обширных площадей или сверхшироких магистралей.

Глубина «кадра» подчиняется уже не столько пропорциональным, сколько физическим закономерностям. Автором была предложена до настоящего времени не оспоренная критиками мера определения глубинных габаритов, соответствующих «подлинной» городской среде<sup>29</sup>. Для ширины улицы – это способность распознать выражение лица на другой стороне; для площади – возможность опознать знакомую фигуру. Противоположным пределом является зона

физической досягаемости: нижний горизонт городской среды начинается с длины протянутой руки, с принципиальной возможности дотянуться до видимого предмета. Одновременно это и предельно короткая величина пространственного разрыва, сохраняющего психический комфорт находящихся рядом незнакомых людей (во всяком случае, в европейской культуре, – в городах Ближнего Востока эта дистанция значительно меньше<sup>30</sup>).

Хотя речь шла еще только о «кулисах», о пространственных характеристиках городской среды в собственном смысле слова, мы уже обнаруживаем, насколько абсурдно настаивать на архитектурности пространственной подоплеки среды – работа над зрительным полем, образуемым дистанцией от 70 см до 10 м (неотъемлемый компонент «подлинной» городской среды), находится вне пределов архитектурного профессионализма. В объективном смысле, разумеется, формирование архитектурно-градостроительного каркаса является в конечном счете определяющим для условий формирования зрелой городской среды, но только условий – в реальности средового восприятия этот каркас малозначим.

Уже сама по себе замкнутость предполагает наличие принципиальной неоднородности урбанизированной территории: центральность по отношению к периферии. Собственная городская среда (в просторечье – «город») осмысляется в современных условиях как «центр» – и только как «центр».

**Неоднородность.** Применительно к городской среде речь не может идти о простой нетождественности одного фрагмента другому, когда в разнохарактерности фрагментов легко обнаруживается метрическая или ритмическая закономерность. Мы говорим о таком виде неоднородности, которая балансирует на грани хаоса, не переходя, однако, эту грань. Известно, что ощущение хаоса возникает отнюдь не из всякого нагромождения элементов (способность сознания упорядочивать впечатления, навязывать им порядок великолепно исследована десятилетия назад в гештальт-психологии). Это ощущение сопряжено лишь с таким столкновением частных упорядоченностей, в котором не удается прочесть пути, вычленив ориентиры, осознать переходы от одного фрагмента к другому. Если же столкновение частных упорядоченностей поддается без чрезмерного усилия разграничивающей и осмысляющей работе сознания, место хаотичности занимает позитивное чувство высокой степени неоднородности – сложности. Простейшие примеры такой сложности – радиально-кольцевая планировочная система вместе со всеми ее отклонениями от геометрической строгости; совмещение на небольшой территории двух и более планировочных порядков (переход из Старого города в Новый); наложение на жесткую сетку улиц прихотливой линии побережья (Милет, Манхеттен, центр Ленинграда), диагонального рисунка (Филадельфия), паутины путей (Киото) и т. п. Обнаружить верхний предел неоднородности-сложности не удастся – не исключено, что его вообще не существует до тех пор, пока переходы от упорядоченности к упорядоченности сохраняют четкость.

Говоря о неоднородности, мы не можем ограничиться только лишь рассмотрением «кулис» – первостепенное значение имеет качественная неоднородность рисунков деятельности и поведения в границах «сценической коробки» города. Если правило неоднородности нарушается, то сколько бы ни варьировались «декорации», по достижении определенного предела пространности зона, монополизированная одним видом активности, прочитывается как монотонная. Это в равной степени относится к торговым кварталам, деловым районам или центрам развлечений, и

26. Подробно этот вопрос рассмотрен в монографии: Глазычев В. Социально-экологическая интерпретация городской среды. М., 1984  
27. Превосходным примером значимости полупещерной замкнутости для чувства психической безопасности является «город» под скальным навесом Маса-Верде (США), где десятки домов башенного типа плотно прижались друг к другу в гигантской каменной полости (XI-XIII в. н. э.). См.: Cerat C. W. The First American. N. Y., 1971, p. 200-207, ill., p. 194-195  
28. Глазычев В. Эксперимент и его осмысление в художественном проектировании. – В кн.: Художественное и научное творчество. Л., 1972  
29. Глазычев В. Город людей. – В кн.: Вопросы теории архитектуры. М., 1976  
30. Hull E. T. The Hidden Dimension. N. Y.: Univ. press, 1966

31. Пульсирующий ритм наполненности городского пространства массой людей со времен эллинизма является одним из излюбленных сюжетов «урбанистической» литературы. В наше время этот ритм стал и объектом строгого научного исследования на макромасштабном уровне («дневное» и «ночное» население) и в микроанализе избранных уголков города. См.: Gottmann J. *Megalopolis*. M. I. T. press, 1962

32. Речь идет о массивных обследованиях городских улиц, предпринятых британскими дизайнерами в середине 1960 годов с целью упорядочения визуального «хаоса», якобы отнимающего «недопустимо много» сил у пребывающего в городе человека. Широко проверенный социологами факт – ведущим мотивом визитов в город сельских жителей является желание «подышать средой города» – убедительным образом опровергает логику тотальной рациональности в понимании нашего предмета

именно это обстоятельство решительно игнорировалось лидерами «современной архитектуры», жаждавшими навязать городской среде корсет четкого, крупномасштабного зонирования. Вопрос о мере пространности, при которой сохраняется чувство неоднородности, требует серьезного изучения. Предварительные результаты исследований автора указывают на то, что для протяженных пространств (улицы, набережные) пределом эффективной неоднородности является приблизительно 1 миля или полтора километра, для территорий – не более 12–15 гектаров.

Неоднородность городской среды предполагает также не одно лишь сопряжение частных упорядоченностей, но и обеспечение способности человека формировать одновременно несколько иерархических рядов: размерный (отсюда качество сомасштабности), временной (качество темперированности), ценностный (качество значимости). Не одни лишь предметы или их совокупности, в их взаимодействии, но взаимосвязанность названных рядов или шкал задает, с нашей точки зрения, реальную неоднородность городской среды.

**Плотность и насыщенность.** Два близких по значению понятия поставлены рядом, поскольку и качества, обозначенные ими, сохраняя автономность, связаны чрезвычайно прочно.

Мы имеем в виду чувство плотности материи, которое придает городской среде свойства своеобразного лабиринта, высеченного или выкопанного в массиве, в городской ткани. Туннель, канал, островок, щель – эти и подобные слова обывденного языка явственно указывают на всеобщность и относительную осознанность названного свойства. Сплошной фасад площади был бы лишен материальности, не будь в его нижнем этаже выреза-галереи (рынки средневековых городов, «стой» классицистских, галереи современных). Сплошной фасад улицы был бы тонкой декорированной пленкой, не будь он прорезан витринными стеклами, сквозь которые улица частью вливается вовнутрь дома; въездными арками; пассажами. Тот же эффект производят узкие прорывы между обстроеными сплошь кварталами; пещеры подземных переходов и входов в метрополитен.

Мы имеем также в виду чувство плотности человеческого движения в городе-лабиринте – лишенный толпы, город обращается в картонную декорацию, если только зритель не населяет его реминисценциями из кладовых собственного воображения. По отношению к массиву города-тела человеческая толпа выступает в условиях городской среды как упруго живое тело, формирующее пластические фигуры, нередко обретающие высокую художественную выразительность. При относительном постоянстве границ массива города-тела плотность массы людей, заполняющей его полости, перетекающие друг в друга, меняется в определенном пульсирующем ритме<sup>31</sup>. Обывденный и литературный язык ярко отображает неотъемлемость, естественность пульсирующего подвижного в неподвижном за счет богатого словаря ассоциаций: людское море, людские реки и ручейки. Взаимодействие двух плотностей возвратным образом усиливает неоднородность городской среды, обостряет ее динамический характер, который мучительно стремились выразить в изобразительном эквиваленте художники-футуристы (Дж. Балла, К. Карра и др.).

Разумеется, это мы, в сугубо аналитических целях, отслоили плотность среды от ее насыщенности – в реальности восприятия та и другая порождают друг друга и воспроизводят друг друга по закону резонанса.

**Насыщенность.** Если говоря о плотности, мы исходим из объективной картины «сценической коробки» взаимодействия людей и трактуем единичного человека как крошеч-

ную фигурку, видимую в перевернутый бинокль, то слово насыщенность заставляет нас предпринять обратное движение: от чувств индивидуального человека к объемлющему миру города.

Не удивительно, что до настоящего времени только литература способна создавать опознаваемый образ насыщенности «подлинной» городской среды. В отличие от города-пейзажа, великолепно отображаемого живописью, города-калейдоскопа, запечатляемого фотографией, города-процесса, доступного средствами кино, среда как таковая воспринимается всеми чувствами сразу. Всякая попытка ограничиться только зрительными впечатлениями заведомо неполна, и только литература выработала за тысячи лет своего развития художественные средства трансляции тотально чувственного восприятия среды. Петроний или Сервантес, Гоголь или Золя, О'Генри или Катаев, бесчисленные очеркисты конца прошлого и нынешнего века предъявляют нам образ городской среды, насыщенной зрительными, слуховыми, обонятельными и тактильными ощущениями. Вне этой нерасторжимой целостности городская среда обращается немедленно в сцену кукольного театра – чрезвычайно подчас интересную для разглядывания, вызывающую эстетические переживания, однако сила этих переживаний настолько же меньше подлинных, насколько работа опытного таксидермиста уступает жизненностью творению природы.

У нас нет, однако, иного способа работы, чем расчленение нечленимого во имя того, чтобы образ живого целого мог вновь собираться в сознании необходимого ныне профессионала – программиста городской среды. Поэтому, предельно кратко, мы все же пройдем по гамме чувств, через которые «правильная» городская среда немедленно опознается равно искушенным и неискушенным сознанием.

Говоря о насыщенности собственно зрительного поля, мы не вправе ограничиваться «архитектурным» прочтением «кулис», анализом композиционного взаимодействия между ними и их элементами, хотя такой анализ и необходим, и любопытен всегда. В «кадрах», через чередование которых реальность городской среды дана человеку, все элементы зрительного поля изначально уравниваются в правах: целые здания и обобщающие их плоскости и силуэты, фрагменты зданий и компоненты уличной «меблировки» (фонари, скамьи, цветочные и афишные тумбы и пр. и пр.); россыпь бесчисленных знаков; «моментальные фотографии» экипажей и пешеходов.

Насыщенность зрительного поля знаками различного характера не имеет, кажется, верхнего предела, если только соблюдены некоторые простейшие правила группировки их в пространстве. Несколько наивная попытка подсчитать количество знаков на погонный метр улицы многократно повторялась (в том числе автором) без видимых результатов. Эта схема рассмотрения предполагает странную человеческую фигуру, с каждым шагом разворачивающуюся лицом к стене илидвигающуюся боком вдоль нее. При этом игнорируется и мощь избирательной способности восприятия, автоматически отсеивающего ненужное в данный момент, и эффект глубины, перестраивающий зрительное поле. Только в период начального, наивного дизайна можно было всерьез верить, что экономия усилий на пребывание в городской среде имеет положительный смысл<sup>32</sup>. Если обеспечено условие неоднородности зрительного поля, то утомляемость, связанная с потоком зрительной информации, текущим через «кадр», обладала таким же позитивным эмоциональным эффектом, как утомляемость, вызываемая контактом с произведением искусства.

Все еще в пределах обсуждения структуры визуального

поля мы обязаны обратить внимание на огромную роль насыщенности светом. Насыщение светом, светность окружения – изначальный признак собственного человеческого обиталища, достигающий наибольшего значения в городской среде. Чередование относительно ярких и относительно притемненных фрагментов пути по городскому лабиринту (при сохранении реальной высокой освещенности) издревле воспринимается культурой как характерная черта «настоящего» города. По мере совершенствования источников света за последнее столетие происходит стремительное увеличение ценности собственно светового климата; цветность света еще усугубляет эту ценность, и сейчас, в развитой городской среде, мы сталкиваемся с той мерой светонасыщенности, которая ранее ассоциировалась только с ситуацией государственного праздника или карнавала. Насыщение знаками, равно как и насыщение световой ритмикой, придают обыденной городской среде качества постоянной карнавальности<sup>33</sup>.

Визуальное поле совмещается в восприятии городской среды со звуковым. Относительной вершины звуковое «плотно» города достигает в эпоху зрелого Средневековья<sup>34</sup>, когда наряду с общим, фоновым шумом города в целом каждый его фрагмент обладает собственной акустической характеристикой в зависимости от цеховой принадлежности населяющих его жителей. По мере разрастания городов капиталистического времени акустический климат среды последовательно ухудшается, пока в 60 годы XX века не начинается восходящая волна «возрождения». Устранение отрицательно воспринимаемых шумов (на них горько сетовали еще жители Древнего Рима) сначала приводит к почти стерильной беззвучности, после чего наблюдается процесс обогащения звуковой картины – прежде всего музыкально организованными шумами. По мере того как ушел в историю истошный гам торговой улицы начала XIX в. (замерли крики газетчиков и лотошников, извозчиков, утихли гудки автомобилей<sup>35</sup>), наблюдается во многих городах мира возврат уличных актеров и музыкантов, типичным фоновым шумом стала музыка, слегка проникающая сквозь стекла, все чаще сливающаяся с шумом листвы и голосами птиц.

Говоря о насыщенности городской среды, невозможно игнорировать значение «карты» запахов, обладающей собственной историей, ярко отображенной в литературе. В современном, приведенном в добротное состояние городском центре, освобожденном от автомобильного смога, фиксируется везде возрождение гаммы обонятельных ощущений, которая по широте своей не имеет аналога ни в каком другом типе среды существования. Парфюмерные запахи толпы, запахи фруктов и овощей с лотков, запахи хлеба и кофе, запахи воды и живой зелени – «карта» запахов, их ритмика во многом сегодня служат индикатором реального качества городской среды.

Наконец, насыщенность среды предопределяется во многом сугубо кинестетическими впечатлениями, многообразие которых в центрах развитых городов последовательно нарастает. К движениям по горизонтали добавились движения по вертикали (точнее, по диагонали, ведущей вверх или вниз), вслед за чем резко увеличилось число вариантов построения «кадра». Многоярусность пешеходных зон, в которых нередко чрезвычайно трудно установить, на каком уровне над или под землей оказывается человек, создает особого рода пространственную игру, воспринимаемую не только глазом, но всем телом. Все чаще используемая игра легких уклонов и горизонталей, ступеней для реального движения и «ступеней», обозначающих возможное направление движения вверх или вниз; обычный шаг по разным поверхностям замостки, движение по эскалато-

рам, лестницам, пандусам и (все чаще) движущимся тротуарам – все это создает столь сложную картину двигательных реакций, что она еще не освоена в полной мере и литературой, не говоря об изобразительных искусствах<sup>36</sup>.

Если к упомянутому выше добавить эффект «активизированности» среды, ее насыщенности понятно-привычными, маловразумительными и невразумительными действиями людей (городская среда – это пространство, в котором постоянно что-то «происходит»), то содержание понятия «насыщенность» начинает проступать во всей своей полноте. Если же попытаться объединить содержание обоих использованных понятий – плотность и насыщенность – в одном, то, по всей видимости, наилучшим образом это можно осуществить, введя представление о «вязкости» городской среды.

Как было оговорено в начале статьи, ни сами рабочие понятия, ни способ их объединения или противопоставления не являются чем-то однозначным или обязательным – важно, однако, что стоящее за ними содержание является неотъемлемым звеном обсуждения художественной природы городской среды как создаваемой и как воспринимаемой. В этом контексте избранное нами слово сомасштабность непременно приобретает несколько специфическую трактовку по сравнению с обычным его употреблением в текстах по архитектурной композиции.

**Сомасштабность.** Представляется, что упорядоченная шкала размерностей, позволяющая человеку мгновенно, интуитивно определять соотношение между собой и элементами окружения, являет собой наиболее элементарный уровень сомасштабности. Наличие в ближнем поле видения размерностей, сообразуемых не столько даже с габаритами человеческого тела, но с горстью руки и даже с пальцами (поручни и дверные ручки, стойки, кнопки и щели всевозможных автоматов и т. п.), играет для восприятия городской среды как «подлинной» даже более существенное значение, чем детализировка крупноразмерных элементов. Давно уже прослежено (Арнхейм), что именно насыщенность «партера» в зоне видимости на коротких дистанциях определяет собой содержание «кадра». Все остальное – дальние силуэты и громоздящиеся над головой этажи или глубинные перспективы – воспринимаются сугубо периферически – до тех пор, пока не становятся предметами направленного «разглядывания».

Действительную соотношенность в условиях городской среды человек устанавливает не с окружением как таковым, не между его крупными элементами как таковыми, но между следами памяти, формирующимися под воздействием состава чередующихся «кадров». Композиционный анализ в этих условиях принципиально бессодержателен, не многим более содержательным оказывается и анализ в лабораторных условиях (фон и фигура, очертание и заполнение и т. п.), интенсивно проводившийся гештальт-психологами в 1940–1960-е годы. Если относительно сомасштабности-соразмерности в городской среде можно говорить об анализе, то он оказывается осуществим лишь средствами искусства (гиперреализм является достаточно чистым выражением именно таких аналитических устремлений). Вторым, значительно более сложным, уровнем сомасштабности городской среды является, на наш взгляд, ценностная соотносимость фрагментов той мозаики образов, из которых рождается индивидуализированная городская среда. Исследователю этого вопроса бесконечно трудно добиться отчуждения от собственной ценностной установки (если вообще возможно), и потому исследование почти неизбежно перерождается в целостную гуманитарную интерпретацию. Нотр-Дам у Гого, Чрево Парижа у Золя, набережная Мойки у Достоевского... – способ соединения

33. Чувству эмоциональной приподнятости в атмосфере «города», весьма широко описанному в литературе, соответствуют вполне конкретные психофизиологические характеристики: некоторое повышение температуры тела, кровяного давления, скорости нервных реакций – прямой аналог переживания контакта с произведением искусства. См.: Hall E. T. Op. cit

34. См.: Степанов А. В. Две формы чувственности в генезисе городской среды. – В кн.: Культура и искусство западноевропейского Средневековья. М., 1981

35. По наблюдениям автора, в городах Ближнего Востока сформировалась совершенно специфическая «эстетика клаксона»: разнообразие тональности сигналов, особенно сигналов заднего хода, столь велико, что есть все основания говорить о стихийно-сознательной оркестровке существенного слоя акустического климата города

36. В наибольшей степени кинестетические эффекты городской среды нашли отражение, пожалуй, в научно-фантастической литературе, в частности у С. Лема («Возвращение со звезд», «Каттарр»). Любопытно, что «динамические» эксперименты В. Мейерхольтца оказываются в ретроспективе своеобразным предощущением кинестетики современной городской среды, равно как утопии В. Татлина, Л. Лисицкого, А. Сант-Элия или Я. Чернихова

37. Чрезвычайно любопытный экспериментальный материал представляют в этом отношении фотографии и диапозитивы, отснятые разными участниками одной и той же специализированной туристской группы. Поставленные в одинаковые условия,двигающиеся через те же точки пространства, профессионалы близкой квалификации формируют, однако, весьма существенно различающиеся образные ряды

38. Calvino I. Op. cit., p. 74-75

элементов среды у любого крупного художника оказывает столь мощное суггестивное воздействие на современное сознание, что именно эти персоналистические конструкции чаще всего выступают в роли типических, весьма нередко «блокируя» способность независимого суждения. Соотнесение любого элемента данной, конкретной среды с собственным «я» наблюдателя осуществляется не непосредственно, но через многослойный «фильтр», каким является весь строй личности наблюдателя<sup>37</sup>. Прекрасным или безобразным, трагическим, комическим или нейтральным усматривается тот или иной элемент цепи впечатлений, формируемых городской средой как целым, зависит не столько от его связанности с другими, соседними, элементами, сколько от способа связывания впечатлений и их оценки, присущего индивиду. Поскольку же сам способ связывания и оценки впечатлений чрезвычайно зависит от множества обстоятельств (целое или досужее движение, профессиональный или дилетантский взгляд, психическое состояние наблюдателя, «температура» зрелища и пр.), реальный образ городской среды в каждый момент времени оказывается результирующей непредсказуемого взаимодействия факторов. Этот образ принципиально не поддается любому виду проектирования – в этом его резкое, качественное отличие от искусственно выстраиваемого образа (театр, кино, мемориальный комплекс, учреждение и т. п.), для адекватного восприятия которого отсечение «внешней» среды является категоричным условием.

Наконец, третий, наиболее загадочный уровень сомасштабности, привносимой человеком в городскую среду (во всякую среду, но в городской этот процесс, как и все прочее, наиболее интенсивен), формируется совмещением двух временных шкал: собственное изменение среды, его неустанное переструктурирование; наложение очередного восприятия на образ памяти предыдущих, сильно окрашенное эмоциями. Обыденный опыт каждого, гигантский опыт мемуаристики позволяют ощутить, сколь огромную роль играет это синтезированное из двух потоков объективного и субъективного бытия движение среды, потенциально содержащееся в каждом моменте ее существования. Именно этот потенциал мы назвали выше темперированностью, именно им во многом предопределяется радикальный консерватизм ценителей и знатоков конкретного выражения среды. Знаменитая баталия вокруг строительства Эйфелевой башни явилась признаком созревания эстетического отношения к среде как таковой. Возможно, именно с этого момента мы вправе говорить о «возникновении» феномена среды в контексте художественного сознания эпохи, о проблеме сознательного регулирования средовых качеств города. Боязнь утрат лишь усиливается осознанием неизбежности перемен, всякое смещение индивидуально установленного порядка в окружении подсознательно ассоциируется с собственным старением человека, с ходом времени. Возможно, в романах Пруста темперированность среды выражена с наибольшей силой и тонкостью одновременно.

Если всякое обособленное произведение искусства самим фактом своего существования отрицает время (оборотной стороной этого является то, что историческое время периодически «отрицает» то или иное произведение искусства), то городская среда не существует вне исторического времени. Обособленная от него, искусственно законсервированная, как в некоторых «музейных» городках мира, среда преобразуется в яркий натюрморт, в нечто вроде восковой парсуны.

Итак, перебрав некоторые из качеств городской среды как коллективного произведения искусства, как вечного хэппенинга, мы убеждаемся в том, что ни одно из этих ка-

честв по отдельности и тем более их совокупность органически не могут быть адекватно представлены средствами обычного художественно-проектного профессионализма. О моделировании городской среды во всем ее содержательном богатстве архитектурными или дизайнерскими приемами не может быть и речи. Проектированию поддается лишь пространственный каркас, лишь грубый очерк функциональной его наполненности – иными словами, лишь общие условия самопроизвольной кристаллизации средовых качеств города.

Осуществляющееся сейчас возвращение пешехода в центр города – весьма значимый процесс, но само его осуществление, нуждаясь в изрядных затратах, настоятельно требует построения относительно достоверного модельного представления о среде, которая сложится в заново созданных или воссозданных «кулисах». Ситуация кажется парадоксальной – до тех пор, пока проектная самонадеянность не укрощена осознанием принципиальной ограниченности традиционного инструментария. Как только это осознание проникает в глубь профессионального художественно-проектного мышления (это происходит в самые последние годы), ситуация внутренне преобразуется.

Уже говорилось, что литература наиболее приблизилась к отображению действительных характеристик городской среды: за счет того, что слово абстрактнее видимого образа и тем сильнее побуждает читательское сознание к самостоятельному акту Порождения такового при свободе от полной определенности строения «кадра». Не удивительно, что именно литератору удалось достичь наиболее полного, с нашей точки зрения, описания некоторой идеальной «модели» взаимодействия среды и ее проектного образа. Поскольку «Невидимые города» Итало Кальвино не были изданы в русском переводе, целесообразно включить в текст одну из лаконичных новелл, составляющих книгу: «В Евдоксии нетрудно заблудиться, но когда сосредоточенно взглядишь в рисунок ковра, улица, которую ты искал, вдруг опознается в виде нитки цвета индиго или шафрана, или прелой вишни, и та, долго покруживши, вводит тебя внутрь пурпурной ограды, которая и есть твоя цель. Каждый обитатель Евдоксии сопоставляет собственный образ города с неподвижной упорядоченностью ковра, с его устойчивостью он сравнивает собственные страхи, в сплетении арабесок вычитывает повесть собственной жизни, извивы своей судьбы.

Обратились к оракулу: в чем таинственная связь между ковром и городом, столь непохожими друг на друга. Один из них – звучал ответ – обладает формой, которую боги придали звездному небу и орбитам, по которым кружат миры; другой служит лишь его приближительным отражением, как и все, что сотворено рукой человека.

Волхвы уже давно верили твердо, что гармонический рисунок ковра – дело божеств; такую интерпретацию оракула признали не подлежащей сомнению. Но столь же нетрудно сделать противоположный вывод: подлинной картой мира является город Евдоксия в своей реальности, бесформенно разливающееся по земле пятно, с кривыми улицами, с домами, падающими навстречу друг другу среди клубов пыли, с пожарами, воплями во тьме»<sup>38</sup>.

Ковер из Евдоксии – недостижимый идеал художественно-проектной установки на верное отображение среды, которой еще нет, которая еще только должна стать в избранном фрагменте современной урбанизированной территории. Поскольку этот идеал заведомо недостижим (разумеется, можно выстроить персоналистскую «модель» средовых отношений или усмотреть ее в полотнах Кандинского или Поллока, но передать вложенное в нее содержание кому бы то ни было окажется невозможно), но проект-

ное формирование условий кристаллизации «подлинной» среды является необходимой сегодня задачей, нужно, по-видимому, радикально изменить само представление о проекте.

Прежде всего, речь должна идти не о проекте как изобразительной картине-модели, имитирующей пространственные «кулисы» среды в уменьшенном чрезвычайно размере, а скорее о программе, включающей в себя проектную модель как одно из средств выражения. С формальной точки зрения, в типичном сегодняшнем проекте образно-пространственная модель некоторой будущей, долженствующей ситуации также не является единственным его элементом – наряду с ней непременно присутствует так называемая пояснительная записка, содержащая текстовое обоснование выбора решения. Однако с содержательной точки зрения речь идет о качественно ином типе подхода к задаче, процессу ее решения и его результату.

В течение 15 лет автор, совместно с Е. А. Розенблумом и М. А. Конином, вел проектно-познавательный эксперимент, нацеленный на выявление принципов и средств художественно-проектного подхода к городской среде как объекту<sup>39</sup>. Вновь и вновь в задаче реконструкции среды старого города, в задаче формирования «подлинной» среды в ситуации новой урбанистической территории, в задаче рекультивации промышленных районов города, утративших смысл существования, мы искали средства аналитического анализа и моделирования собственно средовых характеристик обжитого пространства, способы выражения художественной идеи переструктурирования компонентов среды понятным для каждого образом.

В настоящее время есть уже основания подвести предварительный итог, насколько нам известно, единственной в своем роде работе, в которой собственно проектный результат играл гораздо меньшее значение, чем сопутствующий методический анализ.

Поскольку всякий раз перед нами заведомо парадоксальная задача: среда целостна и нерасчленима, но в целях проектного моделирования ее расчленение абсолютно неизбежно, – мы приходим к выводу о непремении расчленения по нетрадиционному основанию. Не разъятие умерщвленного образа объекта на механически сцепленные части, но расчленение собственной деятельности оперирования с объектом-средой – разработке этого методологического принципа нами было уделено наибольшее внимание. Речь идет о нескольких уровнях расчленения, которые необходимо хотя бы бегло обозначить.

Во-первых, многократно повторенные эксперименты убедительно показали, что остро необходимо максимально увеличить, растянуть во времени стадию «вживания» в тип городской среды, индивидуальность его существования. Это, в свою очередь, требует плотного «блокирования» изначального художественно-проектного импульса, толкающего активизированное сознание проектировщика на немедленное замещение образа сущего в среде образом «долженствующей» среды. С формальной точки зрения, это не более, чем фиксация этапа исследования по отношению к собственно проектному процессу. В действительности это формирование совершенно особой процедуры: исследование городской среды художественными средствами.

От художника, пытающегося выступить в роли программиста среды, требуется способность видеть окружение «глазом стрекозы»: многообразие и подвижность среды могут быть отображены сознанием сколько-нибудь полно только в том случае, если кусочки «мозаики» впечатлений не складываются чрезмерно скоро в единый рисунок совершенно готовому, впечатанному в память стилистическому

или композиционному стереотипу. Единственное, что технически неустранимо (в противном случае мы лишаемся какого бы то ни было объективированного контроля над проектной ситуацией), это своего рода подбор «кусочков смальты» по материалу. Установка на принципиальное равенство значений качеств городской среды (замкнутость, вязкость, темпированность и пр.) проявляется инструментально в приравнивании в правах исследования топографической подосновы города и, скажем, мгновенных зарисовок уличных сцен<sup>40</sup>.

Во-вторых, мы убедились в необходимости четкого расчленения собственно проекта и программы (сценария) по задачам, способу построения и языку. Важнейшим методическим результатом нашей экспериментальной работы стало «открытие» высочайшей значимости вербального осмысления конкретности городской среды в возможно отточенной литературной форме. Начав с интуитивной убежденности во всемогуществе изобразительных средств постижения действительности, мы со временем не могли не прийти к пониманию органической ограниченности этих средств и категорическому императиву совмещения, как минимум, двух пластов аналитического и синтезирующего описаний: пиктографического и вербального.

Проект, проективная модель сохраняет свое значение как непосредственно воспринимаемый образ каркаса будущей ситуации, но основная смысловая нагрузка ложится на сценарий – не более строгий по форме, чем литературный в кинематографе, являющийся исходным материалом работы режиссера и художника фильма. В двух расчлененных пластах представления о городской среде – сценарии и проекте – оказывается возможно обозначить «формулу» процесса кристаллизации городской среды на элементах предметно-пространственного каркаса «кулис» городской сценической коробки.

В-третьих, наконец, в ходе многократно повторенного методического анализа мы убедились в необходимости с максимальной четкостью обособить друг от друга «внутренний» и «внешний» планы представления о желаемой или долженствующей городской среде. И в изобразительном, и в понятийном материале один круг «моделей» предназначен исключительно для внутривидеопрофессионального общения-понимания, тогда как совершенно иной тип «моделей» предназначается для сообщения сути и смысла художественно-проектной идеи носителям других профессионализмов. Иными словами, каналом для передачи значимой информации являются обыденно-культурные представления.

Это не только обособление – в процессе работы мы убеждаемся в смыслоносущей роли обыденных представлений (относительно городской среды всякий горожанин является полноправным экспертом) для внутривидеопрофессиональной работы. Так, в частности, удалось установить, что условный масштаб модельного воспроизведения каркаса среды отнюдь не нейтрален. Только с масштаба 1:200 (в этом масштабе каждый шаг человека непосредственно различим на плане или макете) и в сторону дальнейшего укрупнения простирается горизонт различения собственно средовых характеристик. Заметим, что этот масштаб не используется в традиционном архитектурно-градостроительном проектировании.

Стремясь к предельной вразумительности художественно-проектного замысла для всякого наблюдателя, заинтересованного в конечном результате (качество среды) и путях его достижения, мы пришли к чрезвычайно существенному выводу. Адекватным (относительно, разумеется) средством передачи художественно-проектной программы организации компонентов желаемой городской среды

39. См. примеч. 28; Розенблум Е. Художественное проектирование. М., 1978  
40. В методически строгой работе над проектной идеей реконструкции Благоевграда (НРБ, 1980. Художественный руководитель М. А. Коник, научный консультант - автор) мы использовали одновременно: объективированные документы (генеральный план, целевая программа развития); уличные зарисовки; рисунки детей младших классов на тему «мой город»; специальный фотоанализ городских ситуаций макро- и микроуровня в точках, избранных визуально и осмысленных вербально; направленный опрос (в свободной, разговорной форме) экспертов – учителей, врачей, продавцов магазина, покупателей на рынке, официантов и т. п. См.: Глазичев В. Художественно-проектное моделирование средового поведения. - В кн.: Человек и среда: психологические проблемы. Таллин, 1981

является создание ее совершенно особой демонстрационной модели. Предъявление проектной идеи должно осуществляться в способах, которые обеспечивают ее «средовое» восприятие – для нас сегодня этим способом является формирование уникальной экспозиционной среды. В случае Благоевграда этой средой стал крупный выставочный зал, в котором художественно-проектное предложение было развернуто в полифонии всех средств воздействия.

Демонстрационный макет – генплан центра города, в котором можно было опознать все реальные ориентиры, границы, районы, пути и узлы каркаса среды и соотносить с ними все, что привнесено в систему «кулисы» воображением проектировщиков. Крупные макеты фрагментов (в масштабе 1: 50) – площадь, улица, пешеходный мост и набережная и т. п., в которых зритель мог усмотреть все внутреннее устройство фрагментированной среды, форма ее функционирования. Рисунки детей, отобразившие обостренно смысловое восприятие тех фрагментов средового строя города, которые представлены в макетных формах (не удивительно, что обостренно художественная форма детского воображения находит опознаваемый аналог в профессиональном представлении объекта). Фотоанализ средового существования города, где внутрь «мгновенной фотографии» состояния его фрагментов были вмонтированы тексты сценарной постановки проектных задач. Все это взаимодействовало в физическом процессе восприятия, полифонии реальной городской среды точно соответствовала полифония среды восприятия ее проектного образа. Трудно в такой материи говорить о доказательстве, но подтверждением относительной правильности избранного нами способа предъявления проектной идеи реконструкции среды (во всяком случае, его эффективности) стал тот факт, что «среду проекта» восприняли едва ли не все активные жители города с 40-тысячным населением; что при поддержке города наше предложение было принято Межведомственной комиссией при Совете Министров НРБ за основу дальнейшей проектной работы.

Трудно было бы настаивать на единственности или даже

оптимальности избранных средств работы с художественно-проектным «моделированием» городской среды – вопрос слишком мало изучен, чтобы прийти к сколько-нибудь надежным выводам. И все же один вывод представляется сейчас безусловным: сохранение и развитие реальной поэтики городской среды возможно лишь в том случае, если ей соответствует поэтика художественно-проектного действия с нею как объектом. Некоторая несомненная чудесность, а значит, парадоксальность среды должна полностью отражаться в процессе ее исследования и конструктивного осмысления. Линч справедливо писал в своей книге «Образ города» о том, что ужесточение формального анализа приводит к тому, что его объект трещит и раскалывается, а содержание вытекает через образовавшиеся щели. Именно так обстоит дело с городской средой, и именно поэтому формальный анализ процесса работы с нею приобретает особенное значение. Все объекты проектирования обнаруживают при внимательном рассмотрении свою парадоксальность, но городская среда, объект наиболее сложный из мыслимых, характеризуется этим в особой степени. К процессу художественного понимания городской среды, художественно-проектной деятельности, направленной на нее, идеально может быть отнесен отрывок монолога Х. Тцары, обращенного к Д. Джойсу в нашумевшей в 1960 годы пьесе английского драматурга Тома Стоппарда «Болтовня»: «Это означает, милый Генри, что вещи, о которых мы знаем все, зависят от вещей, о которых мы знаем мало, а те – от вещей, которых мы не знаем вовсе»<sup>41</sup>.

Городская среда вне сомнения принадлежит к тому ряду «вещей», о которых говорит один из героев пьесы Стоппарда, дадаист Тцара. Амбивалентность, неуловимость, текучесть городской среды представляют собой ее органические качества – профессионально работать с предметом, обладающим именно такими качествами, может только искусство. Осмыслять такую работу в умеренно строгих формах – это доступно только искусствоведению, стремящемуся к точности без формальной строгости, к пониманию без предварительного отнятия жизни у понимаемого.



Гейдельберг, Германия.  
Городская скульптура

фото Елена Черняк

Берлин.  
Книги на площади перед университетом  
Александра фон Хумбольдта и Старой  
библиотекой

фото Елена Черняк



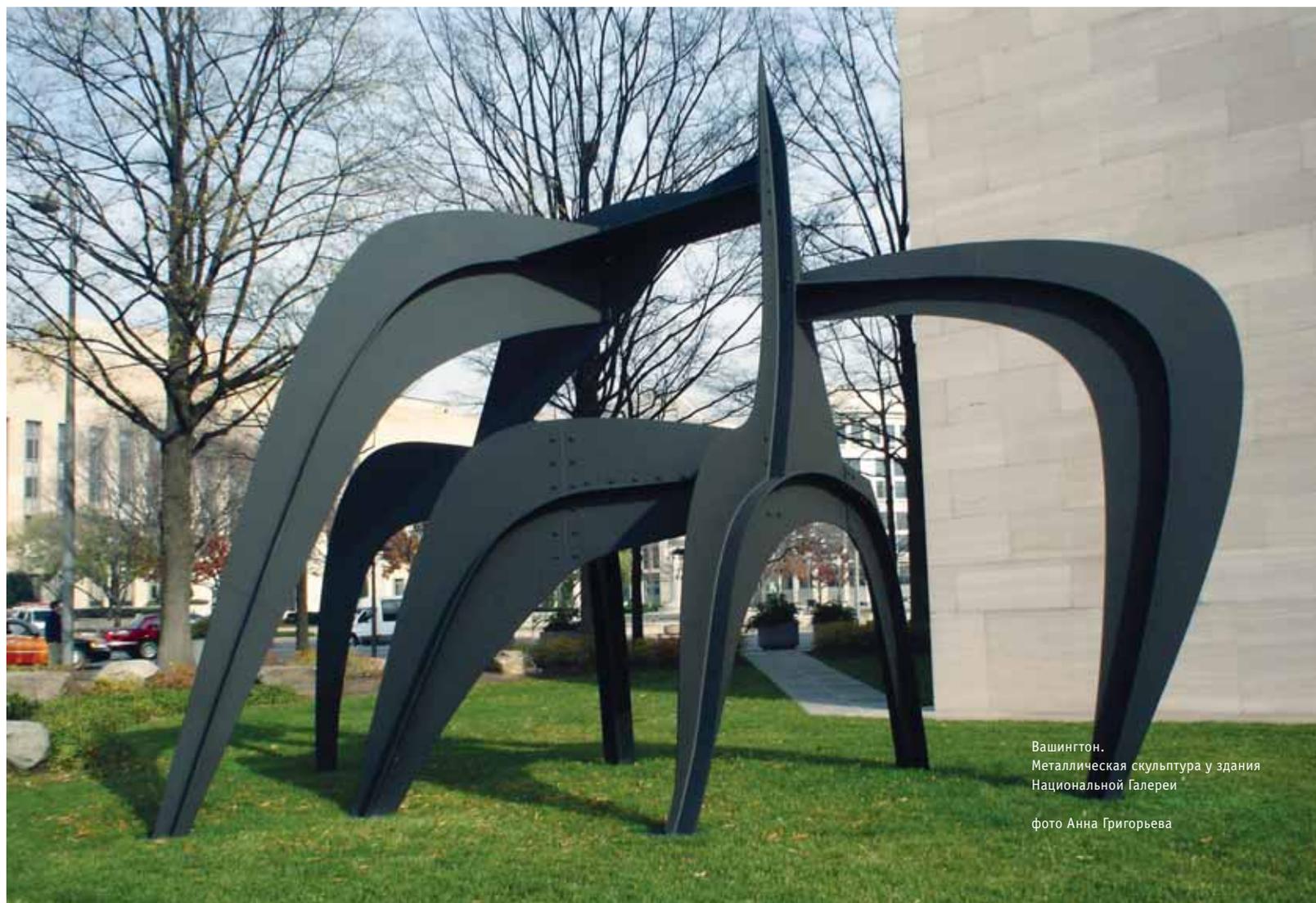


Вашингтон.  
Морячок на аванплощади перед  
Министерством Морского флота

фото Анна Григорьева



Вашингтон.  
Уличная мебель – буквально  
фото Анна Григорьева



Вашингтон.  
Металлическая скульптура у здания  
Национальной Галереи  
фото Анна Григорьева



Вашингтон.  
Вторжение природы в  
правительственный квартал  
у Министерства внутренних  
дел

Вашингтон.  
Уличная мебель

> Капиталийский холм

фото Анна и Елена  
Григорьевы







46

Нью-Йорк. Манхеттен.  
Фрагменты городской среды

фото Анна Григорьева









Нью-Йорк.  
Брайан Сквер в центре  
Манхеттена  
Пауза в городской суете  
фото Елена Григорьева



Нью-Йорк.  
Центральный парк  
Бегемоты на детской площадке  
фото Анна Григорьева





Дубай.  
Фрагменты городской среды  
фото Игорь Козак



Мельбурн. Город в деталях

фото Елена Григорьева





Мельбурн.  
Новый район на территории бывших доков

фото Елена Григорьева