



локальные культуры / local cultures



Понятие «место» в теории архитектуры оппозиционно категории «пространство». В отличие от последней, понятие «место» неоперационально, поскольку не имеет математического обеспечения. В то же время место – структурное понятие, отличное от элемента. В понятии «место» присутствуют феноменологические и символические значения («гений места», уместность, жест), которые во многом определяют характер формообразования в современной архитектуре. Понимание места как антропологической единицы пространственного переживания отсылает к понятию жеста, введенному в теорию архитектуры А. Габричевским. Жест и место связаны, но связь эта далеко не однозначна. Понятие «место» принадлежит определенному фрагменту территории или структуры сооружения, ограничивая возможность заполнения этого фрагмента иными структурами. Жест соответствует месту. Он осуществляется внутри места, но ориентирован вовне.

Ключевые слова: место; пространство; место места; «гений места»; жест. /

## К понятию места / To the concept of place

текст  
**Александр Раппапорт**  
(Латвия)  
text  
**Alexander Rappaport**  
(Latvia)

*Мир есть все, что имеет место.*

**Л. Витгенштейн**

Появление понятия «место» в теории архитектуры можно понимать как оппозиционное направление профессионального мышления, как начало борьбы со всеобщим и неподконтрольным распространением категории «пространство». В архитектуре и эстетике понятие места начинает трактоваться в противовес модернистскому пониманию пространства как чего-то, что имеет отнюдь не математические параметры, а феноменологическое и символическое значение. В таком ключе разворачиваются поздние работы Кристиана Норберга-Шульца [1].

Хитрость перехода от пространства к месту состоит в том, что место тоже пространство. В математике топология как раз и называется анализом места (от греч. τόπος – место). Одной из первых работ по топологии была книга Анри Пуанкаре «Исследования места» (Analysis Situs), написанная между 1895 и 1904 годом.

Архитектура оказалась близка к геометрии в своей конструктивной ипостаси как система прямых стержней и плоскостей и в своей перцептивной ипостаси (через перспективу). Законы перспективы, начертательной и проективной геометрии вместе с законами иррациональных отношений в соизмерении диагоналей и прямоугольников, круга и квадрата породили своего рода мистическую и эстетическую традицию в понимании архитектуры.

Все эти линии в конце концов соединились в понимании архитектуры как искусства организации пространства, и этот итог сделался одним из фундаментов модернизма и функционализма: с помощью схем стали фиксировать множество производственных и бытовых процессов деятельности.

В XX веке категория «пространство» в силу своей бесконечности и универсальности становится одной из главных онтологических категорий и основой для эпистемологии, т. е. описания всех явлений, вещей и процессов в единых математических терминах. В таком виде категория «пространство» проникает и в психологию зрительного восприятия, в социальную психологию и проксемику, достигая новых обобщенных форм в «топологии» Туана И-Фу [2].

Иными словами, категория «пространство» обретает свою онтологическую значимость именно через посредничество математики как универсального языка теоретического описания. В этой истории очень важно понимать роль письменности и чертежа. Именно бумага и бумажный чертеж, с одной стороны, и фонетическая письменность – с другой, оперирующая понятиями и категориями, соединившись с математикой, вторглись в сферу профессионального мышления архитектора, поначалу покоившегося на ремесле ваятеля, плотника и камнереза.

С эпохи Ренессанса в архитектуру проникает проектирование как изготовление чертежей и макетов уменьшенного по сравнению с объектом проектирования масштаба и использующегося в работе с чертежом чертежного инструментария и математического расчета. Именно математизация пространства в декартовых координатах дает простор конструктивной операторике в инженерии и схематических моделях различных теорий. В том числе в психологии, эстетике и архитектуре.

В отличие от категории «пространство», понятие «место» не имеет операциональных перспектив. К тому же разрыв понятия «место» с пространством в основном связан с масштабом как последней операциональной категорией конструктивных преобразований. Место стало ассоциироваться с локальной ограниченностью пространства. Никаких конструктивных средств опознания такой локальности в самом понятии места нет, а его масштабное сокращение осталось мало привязанным к чему-либо. Само же содержание понятия осталось формально-пространственным. Тем разительнее становится использование этого понятия в мифологическом ключе. Норберг-Шульц связывает его с пониманием «гения». Но «гений места» никак не связан с математически определенным локусом.

Игра слов и использование понятия «место» в разных, не сводимых друг к другу контекстах создает своего рода креативную двусмысленность, возможно чреватую самыми неожиданными творческими последствиями. Однако, как мне кажется, это была заявка, за которой не последовало никаких результатов. Оперирование понятием «место» осталось на уровне сентиментальной мифологии

The concept of place in the theory of architecture is opposed to the category of space. Unlike the category of space, the concept of place is not operational, because it has no mathematical support. At the same time, a place is a structural concept distinct from an element. The concept of place contains phenomenological and symbolic meanings (genius of place, relevance, gesture), which largely determine the nature of form making in modern architecture. The understanding of place as an anthropological unit of spatial experience refers to the concept of gesture introduced in the theory of architecture by A. Gabrichevsky. The gesture and the place are connected, but this connection is far from clear. The concept of place belongs to a specific fragment of the territory or structure of a building, limiting the possibility of filling this fragment with other structures. The gesture corresponds to the place. It is carried out inside the place but is oriented externally.

Keywords: place; space; place of places; genius of place; gesture.

и феноменологии родных ландшафтов и мест детских воспоминаний.

#### К месту места

Приступая к размышлениям на тему «место места», нужно расшифровать эти два слова. В них второе «место» обозначает понятие – в данном случае понятие теории архитектуры, которое вот уже несколько десятилетий пытается войти в число актуальных, но без большого успеха. Это понятие близко к категории, завоевавшей за последние сто лет абсолютное доминирование в теории архитектуры, а именно к категории «пространство». Но в чем существенная разница между «местом» и «пространством», пока не слишком ясно. И непонятно, почему усилия ввести понятие места в аппарат проектного и архитектурного мышления все еще остаются в области надежд.

Что касается первого слова, то оно как раз и обозначает ту область теории архитектуры, в которой могли бы быть получены ответы на поставленные вопросы. Оно имеет более узкий смысл – означает какую-то область в рамках так или иначе понимаемой теории архитектуры, в которой, кроме проблематики, связанной с местом, есть масса других проблем.

Сопоставляя два смысла слова «место», уже на этом примере мы видим, что в первом случае оно обозначает нечто, где стоят дома и лежат просторы, и место в соответствующем профессиональном мышлении в целом. Эти два места практически ничего общего между собой не имеют. Первое может быть, например, лугом перед домом или зданием, огороженным забором. Второе же не имеет определенных границ. Но оно точно так же имеет локальный характер, т. е. не объемлет всего мышления архитектора.

Признавая это, мы можем различать два оттенка смысла понятия «место». С одной стороны, это просто область, внутри которой стоят проблемы места, а с другой – это слово может пониматься иерархически, т. е. отвечать на вопрос, насколько эти проблемы важны для всех прочих проблем теории архитектуры, каково не просто содержание, но и значение проблемы места в теории.

Так мы с самых первых шагов обозначили по крайней мере несколько разных смысловых оттенков слова

и понятия «место». Но это разъяснение, будучи необходимым для нашей предстоящей работы, никак не исчерпывает реальных мотивов, руководствуясь которыми мы начинаем это рассуждение, грозящее перерасти в фундаментальное теоретическое исследование. Чтобы теперь эскизно очертить подлинные масштабы этой работы, нам придется немного отступить от слова и попытаться осветить проблему места из некоторых общих соображений, уже не имеющих только словесного смысла. Впрочем, сам по себе словесный смысл никуда не денется и будет вновь появляться в качестве проблемы буквально на каждом шагу.

Прежде всего обратим внимание на выражение «иметь место». Мы употребляем его в двух отличающихся друг от друга смыслах. Например, думая о постройке дома, мы ищем для него место или, собираясь купить новую мебель, задумываемся, где (где – местоименное (!) слово, обозначающее место) ее поставить.

Но если вдуматься в само представление о вещи, которую мы собираемся строить или купить, то в самом представлении она (вещь) уже занимает какое-то место, точно совпадающее с ее границами. Это место, в отличие от места, в котором вещь должна оказаться, имеет иной смысл. Так, в том или ином месте, куда мы собираемся поставить новый шкаф, мы имеем возможность передвигать этот шкаф, не покидая этого места. А вот если понимать под местом объем, занимаемый в воздухе самим шкафом, то выдвинуть или сдвинуть шкаф с этого места логически невозможно. Место в таком смысле неразрывно связано с самой вещью и, соответственно, с представлением о ней, если это представление реалистично и иконично, т. е. наглядно. Если же, говоря «шкаф», мы не будем опираться ни на какое реальное представление о нем, т. е. о его размере и форме, то останемся не со шкафом, а только с понятием шкафа, которое ни в комнате, ни в мире никакого места не занимает, хотя возможно, что оно занимает место в языке и сознании.

В связи с этим само слово «помещение» возникает из того же корневого элемента – мест- (соответственно, возмещение и размещение), а корень слова «место» оказывается в неясном отношении к корню «месть». Отмещение само по себе оказывается связано с воздействием

на некоторое потерпевшее при столкновении интересов место.

В ходе этого рассуждения мы можем спросить Витгенштейна: имеет ли место в мире само представление или слово, его обозначающее? Входят ли в мир слова и представления? (Федор Гиренок считает, что не входят [3].) И если нет, то не входит ли тогда сам мир в область воображения и представлений? Заметим, что, отвечая на этот вопрос, бесполезно ссылаться на психику и факты душевной жизни. Они точно так же окажутся под вопросом: входят они в мир или нет?

На некоторое время отвлечемся от этой схоластической пропедевтики и посмотрим на дело с точки зрения привычных профессиональных представлений об архитектуре. Это нужно для того, чтобы устранить обвинения в схоластике, которой я стал заниматься, как бы забыв о практических нуждах проектирования. Постараюсь приблизительно (о точном пока говорить рано) обозначить тот круг проблем, в котором понятие «место» может сыграть свою фундаментальную роль.

Для этого нужно отдавать себе отчет в том, что вот уже более ста лет в архитектуре ощущается неспособность к созданию пластических и пространственных форм. Архитектурное проектирование может делать только две вещи – модифицировать уже имеющиеся в арсенале профессиональной памяти (истории) формы и компоновать новые композиционные структуры либо из традиционных формальных типов (прототипов), либо из отвлеченных фигур, прежде всего геометрических. Есть и еще одна возможность – изображать какие-либо внешние по отношению к архитектуре формы и придавать им нормативное значение новых архитектурных форм. К таким вариантам следует отнести и приводимую Витрувием легенду о возникновении коринфской капители из рисунка аканфа.

Третий способ производства форм относится к математическим формулам, графики которых образуют те или иные формы или линий, или поверхностей. Иными словами, всякая конструкция форм создается сегодня извне по отношению к этой форме и воплощенной в ней вещи. Так что вопрос о формообразовании и формотворчестве оказывается тесно связан с категориальной оппозицией «внешнее – внутреннее». В концепции функционализма эта оппозиция играет центральную роль. Функция существует как сила, действующая вне вещи и вне ее формы, предопределяя ее форму чем-то вроде силового поля, расположенного в пространстве простирающегося за пределы занимаемого вещью места.

Это представление воплощается в моделировании сил, обозначаемых также факторами. К таким факторам могут относиться, например, силы тяготения, карты господствующих ветров и распределение светового режима по сезонам. Архитектурно-градостроительные формы в таком случае оказываются, как правило, геометрическими фигурами, координирующимися с направлением или схемами действия внешних факторов.

В какой-то степени такие внешние силы или поля факторов остаются действенными и, вероятно, не исчезнут из поля зрения проектировщика, но они ставят нас перед проблемами множественности таких сил, часто несовместимыми и несоординированными факторами, приспособление к которым разрушает однозначное соответствие форм факторам. Еще более сложным оказывается действие «внутренних» сил.

Сами же «внутренние» силы должны в таком случае пониматься как не только вызывающие модификации внешних форм, но и вызываемые реакцией на эти внешние формы. До сих пор внутренние силы организмов, вызывающие в качестве результата внешнее формообразование (к их числу относятся почти все силы и процессы, связанные с обменом веществ, энергией и информа-

цией между организмом и его средой), могут пониматься как взаимодействие организмов разных масштабов, и более мелкие организменные структуры располагаются в сфере действия больших по размерам органических систем.

Но по характеру внутренние и внешние силы часто оказываются несопоставимыми в едином пространстве и не отвечающими общим масштабным категориям, определяющим границы внутреннего и внешнего. Например, вкусы людей, живущих в квартире, могут рассматриваться и как внутренние по отношению к дому, и как внешние, принадлежащие к культуре, охватывающей и сами помещения, и всю культурную среду, по аналогии с силами тяготения.

В связи с этим оперативная свобода манипулирования даже геометрическими формами исходит из предположения о пребывании вещи не в рамках места, а в рамках пространства как пустоты, т. е. среды, свободной от нормативных и директивных сил, определяющих формы. Таким образом, мы сталкиваемся с двумя родами сил, действующих на вещи и распределенных по местам, – как связанных с внешним миром, так и принадлежащих сознанию и его схемам, не лежащим в мире. К последним придется тогда отнести и знания о мире, а также вкусовые нормы, влияющие на выбор схем.

Что же касается вкусов и стилевых норм, к которым прибегает сам проектировщик, то они выступают и как лежащие внутри проектного акта, и как внешние по отношению к нему и расположенные в культурно-историческом пространстве.

Таковы первые самые общие предпосылки к понятию функции понятия «место», которые могут быть развиты и продолжены. Хотя надеяться на скорое решение вырастающих из них проблем пока нет никаких оснований.

### Жест и место

Понятие «место» относится к масштабной иерархии пространств. Это локальный масштаб, относительно близкий к антропометрии человека. В рамках места тем не менее протекают разномасштабные по времени процессы. В некотором сочетании фигуративно-телесных и пространственно-временных обстоятельств оказывается и жест, как понятие одновременно статическое и динамическое, пластическое и кинетическое. Понятие жеста принято относить к хореографии, эвритмии, этике и гимнастике. Но, видимо, оно имеет и более общий онтологический и эстетический смысл.

Мне кажется полезным продумать понятие «жест» именно в контексте понятия «место» не только в связи с их одномасштабностью, но и в связи с тем, что оценка жеста как нельзя более уместна». А само понятие уместности указывает не только на место, но и на жест.

Жест исходно коммуникативен, интенционален, направлен. Даже там, где его внешний оппонент не обозначен и как бы не подразумевается, жест сохраняет интенциональный смысл инициатора. Жест выразителен как намерение и как прорыв из статики размышления к динамике действия. Жест есть импульсивная точка программирования действия, и в нем это действие получает не только вектор своего приложения и цели, но и энергетический заряд, своего рода тонус.

Жест распределен в пространстве и времени своего движения и в то же время оставляет в пространстве что-то вроде следа как диаграммы этого движения. Жест реактивен и индуктивен. Жест вызывает встречный, ответный жест. В этом смысле жест всегда коммуникативен, диалогичен и попадает под философию диалога М. Бахтина [4], хотя в жесте можно различить и анонимную возможность быть исключительно экспрессивным, не учитывающим конкретного адресата.

Попытку ввести жест в номенклатуру архитектурно-художественных понятий в нашем архитектуроведении предпринял в 20 годах XX века А. Габричевский, образование которого не случайно включало в себя и хореографию. Но в 20 годы эта интенция к жесту была гораздо более популярна, чем сегодня. Эвритмия Эмиля Жак-Далькроза и Жана д'Удина [5] в Европе корреспондировала с ритуальными и священными танцами некоторых восточных обрядов и сект. Жестикуляция культивировалась и в теософии, и особенно в антропософии Р. Штайнера, и в школе «четверопутников» Г. Гурджиева [6]. Возможно, что через учеников Г. Гурджиева идеи жестикулятивной эстетики проникли и в архитектурный кружок Ф. Л. Райта.

В XX веке хореография жеста в балете и музыке сопровождалась эстетикой конструктивизма и техницизма. Изучение трудовых операций как жестов имело место в Центральном институте труда А. К. Гастева. Оно чувствуется в механическом балете Ф. Леже и в общей идеологии спортивной физкультуры и гимнастики как культуре коллективного действия. Оно захватывает балет и танцевальную культуру Айседоры Дункан, английский театр Гордона Крэга, отражается в культе механического театрального жеста у В. Э. Мейерхольда и увлечении японским театром С. М. Эйзенштейна, который вводит культуру жеста в свою поэтику киномонтажа. Но и в других течениях театрального сценического действия мы видим обновляемый культ жеста – у А. Я. Таирова и К. С. Станиславского.

Все это увлечение жестом, сопровождавшее художественный авангард и в живописи, и в музыке, и в кино, и в архитектуре, впоследствии было несколько смято и затушевано, скорее всего в связи с изменением масштабов массовой культуры и нормативной символизацией экспрессивной жестикулятивной импровизации, нормативной азбукой популярных жестов в бытовых танцах. Но сильнее всего приглушил культуру жестов механический прогресс, с его скоростями, ритмами машин и разного рода движущихся агрегатов. Экспрессионизм, выдвинувший жест на сцену, оказался подавлен механическим футуризмом. Жест постепенно терял свои антропологические и антропометрические характеристики и сливался с механическим ритмом и метром движения машин.

В музыке ритмика как носитель жеста постепенно была заслонена эффектами тонально-гармонического звучания. Искусство уступило жест ритуалам восточных культов и новым видам физкультурных стандартов, в частности аэробике.

В архитектуре жестикулятивная эстетика была вытеснена новым градостроительством, с его масштабами и движением колесных экипажей и локомотивов, в которых катящееся равномерно колесо было выставлено наружу, а жестикулятивный ход коленчатого вала и поршней скрыт дизайнерским кожухом. Жесты наездника постепенно уступили место статичной позе велосипедиста и мотоциклиста, шофера и летчика. Жесты прыгунов остались в прошлом, а жесты парашютистов так и не вошли в повседневный обиход.

Но понятие «место» все еще хранит в себе память жеста, и само понимание места как антропологической единицы пространственного переживания невольно возвращает нас к жесту. Слабая тень жеста сохраняется и в курсах объемно-пространственной композиции, в которых жест глазодвигательного аппарата как тончайшего движения ориентации в пространстве улавливается построением композиции объемов и пространств.

Жест и место оказываются связанными, но связь эта далеко не очевидна. Место ограничивает вторжение в свое пространство, рождая феномен неуместности. Не случайно именно жест прежде всего опознается

по уместности или неуместности. Спрашивается, почему именно жест, а не объект? Или, точнее, почему неуместность объекта воспринимается как неуместность жеста?

Самый простой пример – контекстуальная неуместность. Контекстуальная неуместность реагирует не на само место, а на то, что в нем оказалось первичным. Но место не просто воспринимает ранее возникшие структуры как первородные, а только в том случае, когда эти структуры оказались адекватными какой-то внешней по отношению к месту среде.

Для того чтобы место полностью потеряло свой смысловой потенциал, необходимо стереть не только то, что в этом месте, но и то, что вокруг. Следовательно, место хранит в себе смысловые потенциалы как внутренне-го, так и внешнего. Место, в отличие от границы, не столько разделяет внешнее и внутреннее, сколько удерживает их смысловую связь. Место оказывается структурным понятием, отличным от понятия элемента.

Понятие «место» принадлежит определенному фрагменту территории и даже структуры сооружения, ограничивая возможность заполнения этого фрагмента иными структурами. Поэтому жест оказывается структурно соответствующим месту, ибо он осуществляется внутри места, но ориентирован вовне.

Из этого рассуждения можно заключить, что жест и место – категории исторического порядка, и их смысл, скорее всего, связан с инертностью исторических процессов, в частности с инерцией самого развития той или иной исторической ситуации.

Разумеется, в таком случае было бы бессмысленно судить об уместности революционных событий, смысл которых состоит как раз в радикальном взрыве сложившейся в данном месте ситуации. Это наблюдение ориентирует нас на тщательный анализ масштабов, относительно которых рассматривается ситуативная потенция «гения места». Скажем, взрыв храма Христа Спасителя становится символически неуместным вне революционного контекста, т. е. контекста изменения политической системы всей страны, и, наоборот, окажется неуместным, если масштабом его оценки будет сохранение градостроительной ситуации в определенном районе Москвы. В этой логике можно рассмотреть, однако, не только взрыв, но и строительство этого храма в XIX веке.

Устойчивое мнение москвичей о каком-то неблагоприятном характере этого места, соответственно, определяется не его географическим положением, но его исторической судьбой как участка, примыкающего к Кремлю. Аналогична противоречивая судьба другого места, на котором была возведена и позднее разрушена гостиница «Россия». (Ранее там было намечено строительство высотного здания по проекту Д. Н. Чечулина, но его не построили.)

Вообще судьба гигантизма в сталинской культуре, воплотившаяся в семи высотных зданиях, еще не получила своего историософского и эстетического толкования. Они занимают примерно такое же монструозное место в культуре, как и гигантские портреты американских президентов, высеченные прямо в скале, и гигантская скульптура Туркменбаши в Ашхабаде.

Но существует и менее определенная сила места, уже менее связанная с его географией. Это место монументальной скульптуры как таковой в системе культуры. Отсутствие места для монументальной скульптуры едва ли можно всегда сводить к свойствам той или иной конкретной территории. Тут место меняет свои онтологические параметры и из пространственного превращается в смысловое или культурно-мифологическое понятие. Монументальная скульптура требует для себя не просто участка для постамента и условия его удачного зритель-



ного восприятия, но и смысловой контекст, в котором скульптурная фигура не выглядела бы неуместно.

Почему в христианской культуре не оказалось места для монументальной скульптуры? Едва ли это можно объяснить отсутствием места. И почему в СССР, как ни пытались, так и не смогли внедрить монументальную скульптуру? А там, где она все же возникала, она оказывалась в очень сложном и противоречивом отношении с господствующей идеологией. Почему, например, такие скульптурные ансамбли, как ансамбль Мамаева кургана, выглядят столь чужеродными? Более того, таковыми же монстрами отчасти стали статуя Свободы перед Нью-Йорком, гигантский Христос в Рио-де-Жанейро...

В авангардистской эпохе таковым монстром стала Башня Татлина с ее совершенно уникальным жанровым типом гигантской ювелирной брошки, чем-то средним между техническим перевоплощением Эйфелевой и Вавилонской башни. Пожалуй, близка к ним и идея Карла Фридриха Шинкеля с его Валгаллой, и проекты монстров Леду и Булле времен Великой французской революции. То же можно сказать и о лоосовском проекте здания редакции газеты «Чикаго трибюн».

А вот статуи Рамсеса в Египте, зиккураты и пирамиды монструозного впечатления не производят. Я склонен предполагать, что здесь мы имеем случай хтонического жеста с его поклонением чисто физической величине и массивности, который был как бы упразднен олимпийской космической мифологией, и все эти титаны и гиганты с множеством рук или голов ушли в темное прошлое человечества.

В разделении византийской и римской ветви христианства Византия пошла по пути пластического иконоборчества и не приняла пластических икон, которые сохраняются в византийском ареале в качестве исключения опять-таки архаического порядка, например знаменитые пермские деревянные скульптуры.

Гитлер и Сталин испытывали большую склонность к монументальной скульптуре, и, хотя ансамбль Мамаева кургана хронологически принадлежит уже послесталинской эпохе, Е. В. Вучетич остается носителем сталинского духа. Его знаменитый памятник Воину-Освободителю в берлинском Трептов-парке может считаться примером наименее безвкусного воплощения этой сталинской мании, в отличие от гигантских монументов С. Д. Меркурова с изображением Сталина, которые были чем-то совершенно чужеродным и русскому пейзажу, и русской культуре. Тем не менее в народе этот культ массивности и тератологического величия сохраняет свою силу, хотя в принципе противостоит христианскому пониманию духовности.

Мы уже настолько привыкли к «Рабочему и колхознице» В. И. Мухиной, что не отдаем себе отчета в том, что эти изваяния на крыше Иофановского советского павильона в Париже (1937) были своего рода ярчайшим воплощением ар-деко с его тягой к восточной архаике. В отличие от павильона СССР в Париже, монструозный проект Дворца Советов Бориса Иофана постигла историческая неудача, возможно связанная с «гением места», где был сначала взорван, а затем воссоздан храм Христа Спасителя.

Удивительны удачные варианты монументальной скульптуры в истории русского искусства. Это и Медный всадник Этьена Мориса Фальконе, и памятник Александру Третьему Паоло Трубецкого. Но в равной степени есть и неудачные, хотя и не столь гигантские, монументы М. Микешина. Интересны, но до сих пор мало понятны условия появления замечательных пластических шедевров барокко и классицизма, в том числе и в России. Условия уместности скульптуры в христианском мире все еще не ясны. Видимо, магия величия и величины,

массивности и экстраординарности все еще жива в каких-то слоях культурного сознания тысячелетий, прошедших со времен великой олимпийской революции.

Новейшие опусы «стархитекторов» и не влезавшие под небо небоскребы «Охта-центра» и Дубая, «бигнесс» Рэма Колхаса и многое другое говорят о том, что хтонические тератологические инстинкты культуры еще не изжиты и имеют шанс воскреснуть в новых тоталитарных идеологиях.

Так что уместность, место и жест остаются не просто актуальными, но и тлеющими категориями современного архитектурного мышления.

#### Литература

1. Norberg-Schulz, Ch. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. – Academy Editions, 1980. – 213 p.
2. Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001. – 235 p.
3. Гиренок, Ф. И. Аутография языка и сознания. – Москва : Изд-во МГИУ, 2010. – 247 с.
4. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Худ. лит., 1975. – 504 с.
5. Уварова, Г. А. Эвритмика и танец: к истории взаимодействия хореографии и метода Эмиля Жак-Далькроза. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evritmika-i-tanets-k-istorii-vzaimodeystviya-horeografii-i-metoda-emilya-zhak-dalkroza/viewer> (дата обращения: 09.01.2025).
6. Гурджиев, Г. И. Четвертый путь к сознанию. – Москва : АСТ, 2022. – 448 с.

#### References

- Bakhtin, M. M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
- Girenok, F. I. (2010). *Autografya yazyka i soznaniya* [Autography of language and consciousness]. Moscow: MGIIU.
- Gurdjiev, G.I. (2022). *Chetvertiy put k soznaniyu* [The fourth way to consciousness]. Moscow: AST.
- Norberg-Schulz, Ch. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Academy Editions.
- Tuan, Yi-Fu. (2001). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Uvarova, G. A. (2021). Eurythmics and dance: To the history of Emile Jacques-Dalcroze method and choreography interaction. *Bulletin of the Vaganova Ballet Academy*, 5(76). Retrieved January 9, 2026, from <https://cyberleninka.ru/article/n/evritmika-i-tanets-k-istorii-vzaimodeystviya-horeografii-i-metoda-emilya-zhak-dalkroza/viewer>