Искусство и средовое видение

Art and environmental vision

УДК 130.2, 7.01, 711

К ГЕНЕАЛОГИИ СРЕДОВОГО ВИДЕНИЯ

И. Н. ДУХАН[1)]

[1)]*Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь*

Аннотация. Исследуются генезис и логика средового видения. Рассматриваются современные критические концепции средового подхода, его связь с феноменологией жизненного мира, развитие средового видения в женском мире культуры модернизма, взаимодействие среды и ансамбля. Раскрывается логика рубрики «Искусство и средовое видение».

Ключевые слова: средовой подход; средовое видение; ансамбль; среда; жизненный мир; Lebenswelt; хиазм; мировая плоть.

TO THE GENEALOGY OF ENVIRONMENTAL VISION

I. N. DUKHAN[a]

[a]*Belarusian State University, 4 Niezaliezhnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

Abstract. The genesis and logic of the environmental vision are investigated. Modern critical concepts of the environmental approach, its connection with the phenomenology of the world of life, the development of the medium vision in the

Образец цитирования:
Духан ИН. К генеалогии средового видения. *Человек в социокультурном измерении.* 2026;1–2:4–11.
EDN: CAIZYS

For citation:
Dukhan IN. To the genealogy of environmental vision. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2026;1–2:4–11. Russian.
EDN: CAIZYS

Автор:
Игорь Николаевич Духан – доктор философских наук, кандидат архитектуры; заведующий кафедрой искусств и средового дизайна факультета социокультурных коммуникаций.

Author:
Igor N. Dukhan, doctor of science (philosophy), PhD (architecture); head of the department of arts and environmental design, faculty of social and cultural communications.
igdukhan@gmail.com

women's world of modernism culture, the interaction of environment and ensemble are considered. The logic of «Art and environmental vision» is revealed.

Keywords: environmental approach; environmental vision; ensemble; environment; lifeworld; Lebenswelt; chiasm; world flesh.

Введение

В отечественной теории и практике отсчет истории средового подхода (средового видения) принято начинать с 1970–80-х гг. Именно тогда в специфическом советском контексте сформировалась логика «незаметной архитектуры», тесно связанная с миром легкого человеческого существования и противопоставленная риторике триумфальных ансамблей социализма. В этой зыбкой среде, где вещественные, субстанциональные свойства архитектуры таяли, растворялись в обиходе, А. Г. Раппапорт, В. Л. Глазычев, О. И. Генисаретский, А. В. Боков и другие теоретики «средового подхода» [1] раскрыли удивительные закономерности человекообразного конструкта повседневности, отображающего многоликие образы и стили жизни [2, с. 38–39] в противовес тотальному пафосу модернистского архитектурного переустройства и абстрактным законам композиции архитектуры. И хотя средовой подход в советское время сложился именно в контексте советского быта с его пространственной скованностью персонального бытия и противопоставлением приватного официальному, его общность с аналогичными тенденциями анти- и постмодернизма в мировом дизайне и архитектуре была сразу отмечена исследователями, в частности Г. Г. Курьеровой в серии работ, которую она посвятила новому итальянскому образу дизайна среды (*disegno dell'ambiente*) [3].

Примечательно, что рождение средового движения состоялось в рамках художественной теории. Она вдохнула жизнь в архитектурно-художественную практику и стимулировала ее поворот, как было во времена И. И. Винкельмана и формирования неоклассики. Современное средоформирование также переживает кризис оснований. Гигантские высокотехнологичные полисы, созданные в последние десятилетия в крупнейших городах (Шанхай и другие китайские центры урбанизации), предлагают системы тотального комфорта, из-за чего стремительно утрачивают связь с человеческими ценностями среды близкодействия. Именно поэтому средовой подход вновь обретает актуальность, однако требует появления нового вектора теории и переосмысления в кардинально изменившихся контекстах архитектуры и дизайна, которые уже перешагнули через собственный «пост».

Среда и архитектура: А. Г. Раппапорт о границах средового подхода

В статье «Среда и архитектура» выдающийся архитектурный мыслитель А. Г. Раппапорт подвел итог средовым поискам своего поколения: «В ситуации кризиса, охватившего архитектуру, всякого рода новые подходы к архитектуре кажутся всего лишь средством спасения ее от упадка. Лишь позднее становится видно, что лечение не всегда впрок, а неумелое и неуместное порой даже способно ухудшить ее состояние. Архитектуру пользовали многими подходами: научным, художественным, градостроительным, системно-методологическим, экологическим, наконец, "средовым"»[1] [4, с. 157].

Исследователь А. Г. Раппапорт уточняет различие между западным и советским средовыми подходами. В западной теории архитектуры средовой подход сближался с экологическим видением в широком смысле, раскрываемом также в социологии и психологии. Средовой подход получил многообразные проектные выходы, прежде всего в проектной методологии К. Линча. В советское время в рамках средового подхода противопоставлялись коллективистские идеалы архитектуры, взращенной на типологии и функционализме в административно-командной системе, образам человеческого существования и экзистенциально-индивидуализированной среды.

Критика А. Г. Раппапорта подвела определенный итог первому, спонтанно-эвристическому и социокультурному этапу развития отечественного средового подхода [5]. Вместе с тем в западной теории и практике «средовизма», не имевшей такой эмоционально-социальной окраски, развитие средового видения оставалось постепенным и насыщенным интересными эпизодами. Например, вышел цикл работ об экзистенциальной связи телесного и визуального опыта и архитектуры, о роли руки и «кожного зрения» в становлении архитектурного пространства, что является с трудом рационализируемым фактором [6–8].

Среда и классический ансамбль: истоки средового видения

На зеленых лугах Северной Ирландии, в графстве Даун, на пологой возвышенности, словно взирая на окрестности с аристократическим спокойствием, стоит замок Уорд, сооруженный в 1760-х годах. Один из его фасадов представляет собой строгую классицистическую композицию в духе дублинского сдержанного стиля У. Чемберса. Фасад решен в формах ионического палладианского портика, поддерживающего

[1]Здесь и далее цитаты приводятся с сохранением языковых особенностей оригинала.

строгий фронтон. Бельэтаж акцентирован высокими окнами, завершенными сандриками. Так, главный фасад представляет собой пропорциональную палладианскую композицию.

Если главный фасад оформлен в духе времени, то симметричный ему парковый фасад должен вызывать чувство изумления. Он создан в формах неоготики с замысловато изогнутыми мавританскими арочными мотивами. Здесь начинается история архитектурного парадокса замка Уорд.

У основателя замка Б. Уорда и его жены леди Анны (урожденной Блай) вкусы расходились самым решительным образом, так как каждый из них видел будущее жилище совершенно различно, почти непримиримо. Мистер Уорд, близкий к государству человек, получивший в 1770 г. баронский титул и в 1781 г. – виконтский, был всецело предан суховатой, но благородной ясности палладианцев, той величественной правильности, что так идет влиятельным особам. Леди Анна, напротив, была безоглядно пленена романтическими образами готики. Как писала их современница, «Мистер Уорд строит прекрасный дом, но окружающий пейзаж настолько прекрасен, что жаль, что его не обустроили с умом. Ему нужен вкус, а леди Анна настолько причудлива, что я сомневаюсь в ее здравом суждении. Если они не будут слишком усердствовать, то не смогут испортить это место, так как оно обладает всеми желаемыми природными преимуществами»[2] [9, p. 18]. В итоге был достигнут компромисс. Мистер Уорд настоял на своих принципах в оформлении основного фасада, а леди Анна – на своих пристрастиях в оформлении другой стороны дворца, выходящей на залив. Внутри было принято такое же соглашение о разделении, так что комнаты на первом этаже причудливо разделены между двумя стилями оформления.

Характеристика, данная леди Анне, соответствует образу женского видения в социокультурном дискурсе Великобритании XVIII в. Женский вкус ассоциировался с чем-то хаотическим, восточным, готическим, недостаточно серьезным. Об этом свидетельствует история, опубликованная в газете *The Spectator* 12 апреля 1711 г. и напоминающая эпизод с замком Уорд. В ней рассказывалось о сложностях супружеской жизни, пережитых Д. Энвилом, богатым торговцем скобяными изделиями, женившимся на М. Оддли, небогатой, но изысканно воспитанной леди. Цель брака со стороны супруга была в том, чтобы «его потомки получили примесь хорошей крови в свои вены»[3]. Леди Оддли немедленно приняла меры по изменению стиля ведения дома, наняла лакеев, облаченных в кружевные одеяния, и импозантную экономку-француженку. Затем супруга приступила к изменению убранства дома. Она украсила каждый камин зеркалами и разместила в каждом уголке коллекцию китайских изделий, и сам хозяин вынужден был теперь ходить по дому с величайшей осторожностью и осмотрительностью, опасаясь повредить что-либо из этих хрупких аксессуаров [10].

Отношение к готическому или китайскому интерьеру как свободной декорации, маскараду ярко передает воображаемое путешествие середины XVIII в. по хаосу: «Вы интересуетесь пространством, украшенным китайскими вазами и урнами. Там обитает знаменитая женщина-виртуоз Харрит Бриттл, воззрения которой были решающими на всех аукционах, где она призывала оценить подлинную значимость фарфора. Она приобретала его по неимоверным ценам, вызывая зависть женщин-знатоков фарфора. <…> Их должны были разместить в верхней части небольшой скалы – храма китайской архитектуры, в котором ни правильность, ни пропорции, ни подлинная красота не играли роли; и они были тщательно упакованы в различные ящички. Но так случилось, что грубый извозчик неумело перевернул свою повозку, и все было разбито до мелких кусочков. Воображение несчастной леди не смогло пережить столь необратимую потерю, и ее родственники, чтобы успокоить ее чувства, приобрели урны из фешенебельных магазинов Челси, которыми украсили ее комнату, и которые, как она была уверена, являются подлинными» [10, p. 59].

Этот иронический фрагмент, написанный в 1753 г., отражает широко распространенную концепцию интеллектуалов XVIII в., представленную в эстетических взглядах философа и политика графа Э. Шефтсбери. Мужчина, по его убеждению, являлся безусловным властителем в царстве культуры, поскольку его активная общественная природа, словно хорошо настроенный инструмент, позволяла ему извлекать истинные, всеобщие суждения о прекрасном. У женщины же любые эстетические суждения были эгоистичны и субъективны, поскольку она находилась вне общественной сферы. По мнению Э. Шефтсбери, женщина не могла формулировать эстетические суждения, которые были бы общезначимы и не принадлежали бы лишь сфере ее субъективности. Женщина, в силу отсутствия образования, не способна была к различению культурных тенденций, философским или историческим суждениям о вещах. Соответственно, женщины были ограничены сферой моды, что в понимании графа Э. Шефтсбери несло выраженно негативный смысл. Ориентация женщин высшего общества на собирание большого количества курьезных предметов, в том числе готических или восточных, оценивалась как определенная неразборчивость в культурном потреблении. Леди высшего общества признавалась способной лишь к потреблению (*consumption*), но не к коллекционированию (*collecting*), поскольку последнее требовало тонкого вкуса и серьезных познаний. Женщина в XVIII в. была исключена из «империи

[2]Здесь и далее перевод наш. – *И. Д.*
[3]The Spectator. 1711. 12 April (No. 37). P. 69.

вкуса» [10, p. 57]. Однако, вследствие этого исключения, в женской культуре сформировались новые тенденции со значительно более сложной чувственностью, склонностью к курьезному, парадоксальному, маргинальному.

В интерьере замка Уорд выделяют две части: мужскую неоклассическую и женскую готико-восточную. Это контраст серьезного, монументального, отражающего общественно-политические воззрения «мужского ансамбля», и уютного, причудливого, слегка хаотичного «женского мира» с многообразием готических и восточных форм, предметами куртуазной роскоши. В нем представлен переход от классической ясности ансамбля к причудливой вязи среды с ее теплотой и непосредственностью человеческого присутствия. То, что в парадигматике культуры представлялось несовместимым, органично сплелось в интерьере.

Хаотический «дамский интерьер» представляет собой средовой ассамбляж, исполненный причудливых редкостей (*raritates*) и любопытных курьезов (*curiositas*). От неоклассического ансамбля он отличается именно живым началом, которое дано взгляду не одномоментно и в нормативной целостности, а длится во времени медленного, почти дрейфующего рассматривания [11]. Сущность средового ассамбляжа в том, что он длится, как все живое, поскольку наполнен переживанием вещей, а не предстает стабильной конфигурацией. К нему применимо понятие времени как длительности А. Бергсона и ретенциальная схема «отбрасываний будущего в настоящее и прошлое» Э. Гуссерля.

В отличие от живой длительности среды, ансамбль воспринимается симультанно, в единстве акта схватывания и композиционной целостности. Этот образ телеологии целостности описан основоположником рационалистического метода Р. Декартом, в философских медитациях которого выразительно прозвучала апология ансамблевой ясности, основывающейся на прямой линии и прямом угле. Схема города, предложенная Р. Декартом как коррелят «правильного метода», предполагает ясность и иерархическую упорядоченность. Многообразие исторических наслоений только мешает восприятию ясного замысла: «Творение, составленное из многих частей и сделанное руками многих мастеров, не столь совершенно, как творение, над которым трудился один человек. Так, мы видим, что здания, задуманные и исполненные одним архитектором, обыкновенно красивее и лучше устроены, чем те, в переделке которых принимали участие многие, пользуясь старыми стенами, построенными для других целей. Точно так же старинные города, разрастаясь с течением времени из небольших посадов и становясь большими городами, обычно столь плохо распланированы по сравнению с городами-крепостями, построенными на равнине по замыслу одного инженера, что, хотя, рассматривая эти здания по отдельности, нередко находишь в них никак не меньше искусства, нежели в зданиях крепостей, однако при виде того, как они расположены – здесь маленькое здание, там большое – и как улицы от них становятся искривленными и неравными по длине, можно подумать, что это скорее дело случая, чем разумной воли людей» [12, с. 254].

Мышление Р. Декарта является ансамблевым. Нетрудно заметить, что урбанистическим идеалом ученого выступали города с ясной прямоугольной планировкой, хорошо известные по спроектированным С. де Вобаном (1633–1707) крепостям. Их простая и четкая структура считывается сразу. И, напротив, раздражает Р. Декарта естественное, живое «петляние» трасс, которые в исторических городах проложены по водоразделам дождевых вод (позднее картезианец Ле Корбюзье назовет их «дорогой ослов») [13].

Исследователь Р. Декарт неоднократно утверждал, что прямолинейное движение является идеальным, прямая линия представляет собой естественный идеал. Интересно то, как философ сводит круговращение к ней: «…хотя при движении тела его путь чаще всего представляется в виде кривой линии и хотя невозможно произвести, как уже было сказано, ни одного движения, которое не было бы так или иначе круговым, тем не менее каждая из частиц тела в отдельности всегда стремится продолжать его по прямой линии. И таким образом их действие, т. е. то, как они склонны двигаться, отличается от их движения. Например, если заставить колесо вращаться вокруг своей оси, то, хотя все его части будут двигаться по кругу, так как, будучи соединенными друг с другом, они не могут перемещаться иначе, склонны они передвигаться не по кругу, а по прямой. Это ясно видно, если какая-нибудь из частей случайно отрывается от других. Как только она окажется на свободе, она прекращает свое круговое движение и движется по прямой линии» [14, с. 203].

Таковы пролегомены классического архитектурно-дизайнерского ансамбля. Он основан на рациональном конструкте, во многом абстрактном и внеэкзистенциальном, и демонстрирует силу рационального метода. Впрочем, и классический ансамбль не чужд живой длительности, раскрывающей его из кокона рационального пространства. Этот модус развертывания ансамбля в переживаемую длительность проявляет себя в прогулке [15].

Прогулка и дрейфующий взгляд: к феноменологии средового видения

Прогулка является выражением перцептивной свободы, разворачивающей ансамбль в длительность переживания, и таким образом «пересадочной станцией» от ансамбля к среде. Дрейфующий взгляд прогулки, ощупывающий среду, схватывает ансамбль как среду в ее целостности [11]. Как показал

Ж. Делёз, подобный прогулке образ в движении структурируется «привилегированными моментами»: «Эйзенштейн вытягивал из движений или процессов кризисные моменты определенного рода, их-то он и превращал в предмет кино par excellence» [16, с. 46]. Собственно, в движении происходит кристаллизация форм: «С точки зрения древних, движение отсылает к интеллигибельным элементам, к Формам или Идеям, что сами по себе являются вечными и неподвижными. Само собой разумеется, чтобы восстановить движение, мы схватываем эти формы с точностью до их актуализации в материи как потоке <…> движение только и делает, что выражает некую диалектику форм <…> понятое таким образом движение является упорядоченным переходом от одной формы к другой, то есть порядком поз или привилегированных моментов, как в танце» [16, с. 46]. Именно эти «привилегированные моменты» создают ансамблевые перспективы в танце движения.

Архитектурный танец, воплощением которого является прогулка, представляет собой путь к кристаллизации форм, к ансамблевым произведениям, которые выступают уже не гипостазированными объектами, а эпицентрами бифуркации, узлами концентрации ансамблей в непрерывной процессуальности среды. Иными словами, архитектурное пространство раскрывается в своей полноте в танце средового движения, которое, сгущаясь, концентрируясь, отливается в архитектурные ансамбли. Поэтому выстраивание посредством системы точки созерцания (*point de vue*) архитектурных мизансцен (фокусов кристаллизации формы, вспыхивающей в самом потоке движения) и является подлинным нервом творчества создателей ансамблей. Таким образом, жанр архитектурной прогулки выстраивает особенную драматургию и обеспечивает взаимоперетекание ансамбля и среды, их диалектику.

Архитектура является спектаклем становления, разыгрывающимся в шаге. Архитектурная прогулка вдохновляет на мышление особого рода, такое, в котором мысль не предшествует движению, а словно бы рождается в самом его ритме, в шаге, удерживается не в статичном модусе созерцания, а в экстазах возбуждения и удивления [5]. Жанр прогулки сопротивляется догматичности. Для учений перипатетической школы, суть которых состояла в пробуждении к философии в процессе движения по перипатосу (крытой галерее) в гимнасии Ликея, движение корреспондировало мышлению как открытому и длящемуся исследованию. Прогулка побуждает к осмыслению, акты тела стимулируют мысль. Данный жанр интеллектуального и художественного постижения, разумеется, не ограничивается античным прецедентом, жанр прогулки мы обнаруживаем в эпизодах истории искусства, где творчество оказывается сопряженным с движением. Как замечал Епифаний Премудрый в послании игумену тверского Спасо-Афанасьева монастыря Кириллу, великий иконописец Феофан Грек писал свои фрески в движении: «Сия ж вся егда назнаменующу ему или пишущу, никогда ж нигдеж на образцы видяще его когда взирающа, якож нецыи наши творят иконописцы, иже недоумения наполнишася присно приницающе, очима мещуще семо и овамо, не толма образующе шарми, елико нудяхуся на образ часто взирающе; но мняшеся яко иному пишущу рукама убо изобразуя писаше, ногама ж бес покоя стояше, языком ж беседуя с приходящими глаголаше, а умом дальная и разумная обгадываше; чювственныма бо очима разумныма разумную видяше» [17, с. 113]. Эта поразительная манера письма в движении («ногама ж бес покоя стояше») вступала в органичную связь с дерзостью мысли мастера, отвергавшего прямое следование образцам («никогда ж нигдеж на образцы… взирающа»), и с его волей к прозрению образа, к усмотрению сущности («чювственныма бо очима разумныма разумную видяше»). Подобно древним перипатетикам, Феофан пребывал в состоянии динамики мысли («языком ж беседуя…»). Образ рождался в контрапункте письма-движения.

Прогулка, т. е. видение в движении, как бы вновь открывала архитектурные ансамбли в их «пробуждении» и становлении, в сопряжении пространства и динамики тела, взгляда и мысли. Ближе всего к поэтике архитектурной прогулки находится искусство фланирования, которое привнесло в восприятие городской среды совершенно новый опыт спонтанного погружения в ансамбли Парижа и Берлина, пробуждения и изумления, обращенного уже не к монументальному и исключительному, а к потоку повседневного: «Эти авторы-фланеры, одновременно выражая и демонстрируя фланерскую атмосферу, подходят к реалиям своего времени совершенно открыто, рассматривая образы, которые они видят на улицах, с обновленным чувством изумления, взирая на окружающую обстановку и открытые перед ними книги, как будто впервые, читая реальность как серию текстов, изображений, которые требуют подходить к ним и ценить их с заботой и уважением. Эти писатели-пешеходы входят в публичную сферу, чтобы читать тексты современности в рамках континуума своих прогулок, в калейдоскопической непрерывности, предстающей на каждом уличном углу» [15, p. 4]. Искусство фланирования принесло стремление к всматриванию, удивлению и наслаждению повседневными формами города: «Всеми своими чувствами и всем своим разумом эти фланеры отдаются спектаклю новой реальности, рождающемуся перед ними в раскрывающемся пространстве современности» [15, p. 7].

Сюжет архитектурной прогулки помогает прояснить не противоположность, а взаимодополняемость ансамблевого и средового подходов. Переход от доминирования ансамбля к погруженности

в среду в ее движении и спонтанности коррелирует с поворотом видения в мышлении XX в. от феноменологической интенциональной сконцентрированности на переживании к ориентированности на жизненный мир. Феноменологическая аналитика находилась у оснований средового подхода, на нее опирался родоначальник экзистенциально-средового подхода К. Норберг-Шульц [18]. Если для раннего феноменологического проекта Э. Гуссерля был существенен поворот «назад к вещам» и трансцендентальный сдвиг от контекстов к интенциональному предмету, то в 1920–30-х гг. основоположник феноменологии уже двигался от своего первоначального строгого замысла к миру хиазматически переплетенных между собой вещей, жизненному миру (*Lebenswelt*) – среде со сменой контекстов восприятия. Характеризуя его, Э. Гуссерль отмечал отличие жизненного мира от идеализированной природы непосредственной связью с людьми [19, с. 76]. Жизненный мир рождается из бесконечности и неизвестности и структурируется только тогда, когда оказывается в человеческой среде. Жизненный мир как бы концентрируется вокруг нас и в то же время «этот действительно созерцаемый, действительно познаваемый и уже познанный в опыте мир, в котором практически разыгрывается вся наша жизнь, остается как он есть, неизменным в его собственной существенной структуре, в его собственном конкретном каузальном стиле, что бы мы ни делали с помощью искусства или без такового» [19, с. 76]. Значение гуссерлевской концепции жизненного мира в направлении феноменологии средового видения все еще предстоит осмыслить, особенно в контексте опубликованной в 1989 г. коллекции относящихся к жизненному миру записей философа и их фрагментов [20].

Поздний гуссерлевский проект жизненного мира подхватил и раскрыл по-новому выдающийся представитель средового видения в феноменологии М. Мерло-Понти, стремясь наметить контуры плоти мира – среды, в которой сопрягаются видимое и невидимое, достигается уникальный сплав телесно-визуального и мысленно-воображаемого. Уже в раннем издании «Феноменология восприятия» М. Мерло-Понти писал о сложности телесно-визуального феноменального мира. Позднее, на лекциях 1959–1961 гг. в Коллеже де Франс и в незавершенной книге «Видимое и невидимое», ученый сформулировал новый образ феноменологии, в котором видимый и невидимый контексты сплетаются в хиазм, плоть мира, в которую органически вплетено человеческое присутствие. Во французском феноменологическом движении М. Мерло-Понти наиболее глубоко переосмыслил гуссерлевскую концепцию жизненного мира. Хотя Э. Гуссерль и ввел телесный опыт в понятие жизненного мира, именно М. Мерло-Понти разработал диалектику «феноменального поля» как сплетение трансцендентальной позиции субъекта, телесно-визуального опыта, раскрывающегося во временности предметной среды [21].

Сегодня основания средового подхода требуют переосмысления. Конфликт среды и архитектуры, выразительно описанный А. Г. Раппапортом, имеет скорее не идеологический, а визуально-перцептивный характер. Архитектура и среда представляют собой две существенно разные визуально-перцептивные логики, объединенные целостностью мира. В единстве окружающего нас мира, которое М. Мерло-Понти точно характеризовал как «мир и я находимся друг в друге, и ни percipere, ни percipi не обладают первенством, но между ними имеется одновременность или даже запаздывание» [22, p. 162], можно выделить как пребывание внутри, так и созерцание и конструирование форм по отдельности, что является основанием средовой и архитектонической визуально-перцептивных тактик: «…либо я не размышляю, живу в вещах и смутно воспринимаю пространство то как среду для этих вещей, то как их общий атрибут, либо же я размышляю, мысленно представляю пространство в его собственном истоке, действительно осмысливаю отношения, которые подпадают под это слово, и понимаю тогда, что эти отношения существуют только благодаря субъекту, который их описывает и несет в себе, и тогда я перехожу от опространственного пространства к пространству, творящему пространство» (в оригинале тонкая игра смыслов и созвучий слов – от *l'espace spatialisé* к *l'espace spatialisant*, – вызывающая ассоциацию с соссюровским определением означаемого и означающего) [23, с. 313].

Среда дана нам не как панорама, а как непрерывное движение сквозь тело и вместе с телом. Я живу в вещах, и это не метафора: мое тело становится местом встречи, областью, где пространство пульсирует, сжимается и перестраивается. Формы среды не фиксированы, они модифицируются в такт моему шагу, моему дыханию, моему смещению. Поэтому отношение к пространственным объектам всегда является отношением в процессе, ускользающим от завершенности.

Изменчивость является фундаментальным качеством среды в ее перцептивной свободе, что представляет собой спектакль нестабильности [24]. Внешний пространственный мир то наплывает на нас, то отступает, выстраивая все новые объемно-пространственные композиции. Мы не рассматриваем мир, мы в нем растворяемся или от него отталкиваемся. Именно в тесноте города и толпы среда становится плотью, проникает в наше тело, и мы уже не можем отстраниться и отнестись к ней перспективно-визуально. Городская теснота стохастична, она рождается из случайных траекторий, из пересечений, которые никто не планировал. В хиазме среды и возникает то, что можно назвать средовым видением, особенным телесно обусловленным зрением изнутри самого процесса.

Заключение

Теоретики искусства, архитектуры и дизайна подхватили идеи экзистенциально-феноменологического движения в конструировании среды как жизненного мира. Многие исследователи, в том числе К. Норберг-Шульц, Г. Хертцбергер, Ю. Палласмаа, продолжили концепции М. Мерло-Понти, М. Хайдеггера, Э. Монтегю в области пространственного формирования города, архитектуры и дизайна. Философия средового видения в искусстве и архитектуре является развивающимся актуальным проектом, у истоков которого находятся новые открытия и идеи художественной теории.

Сегодня для развития искусства и архитектуры вновь требуются импульс, свежий воздух в сложившейся ситуации поглощения художественной среды мощью новейших технологий. Насущной проблемой становится конструирование живых моделей средового видения, которые содействовали бы преодолению кризиса высокотехнологической урбанистики и потере смыслов среды.

В этой перспективе современных исследований средового видения и средового ассамбляжа написаны статьи настоящей коллекции. Их объединяет стремление рассмотреть и переосмыслить образ среды в контексте истории искусства и культуры, в его сложности, контекстуальной соотнесенности, длительности. В фундаментальном исследовании доктора искусствоведения Н. В. Сиповской, которая является известным историком искусства отечественного и европейского Нового времени, на обширном историко-архивном материале раскрыта логика, поэтика и символика одного из самых характерных для барокко, рококо и эпохи Просвещения настольных средовых ассамбляжей сюрту де табль (*surtout de table*). В работе известного исследователя искусства Беларуси доктора искусствоведения О. Д. Баженовой анализируется средовой аспект формирования архитектуры виленского барокко – одного из самых интересных и сложных явлений городской среды Восточной и Центральной Европы XVIII в. В публикации молодого белорусского исследователя средовых контекстов усадебной культуры Е. В. Моховой продемонстрирована продуктивность средовой методологии в анализе усадебных комплексов XVIII – начала XX вв. в контекстах, детерминированных сложным историко-культурным ландшафтом региона. Работа историка искусства, художника А. Л. Селицкого, хотя и не относится прямо к средовой оптике, является ее непосредственной предпосылкой, систематизирующей культурные смыслы ландшафта.

Средовой подход, который является одним из ярких и симптоматических эпизодов теории и практики последних десятилетий XX в., сегодня уступил место иным художественно-теоретическим тенденциям на авансцене художественной теории. Уместно вспомнить конструкт современного у Дж. Агамбена, который начинает эссе с тезиса Р. Барта: «Современное – это несвоевременное» (*le contemporain est l'inactuel*), восходящего, в свою очередь, к книге «Несвоевременные размышления» Ф. Ницше [25, с. 45]. Несвоевременность, которую вслед за Дж. Агамбеном и Ф. Ницше мы могли бы назвать признаком глубинной принадлежности своему времени, несвоевременность средового подхода, отодвинутого на второй план художественно-теоретического сознания, при ближайшем рассмотрении оказывается вовсе не упразднением его, а, напротив, тем парадоксальным условием, которое позволяет средовому подходу возвратиться в иной, еще не проявленной полностью ипостаси. Сегодня средовой подход, понимаемый как архитектурно-художественная оптика, обретает новый вид. Его можно определить как средовое видение, которое вводит вещественную и смысловую предметность искусства в новый глобальный сохраняющий культуру горизонт, благодаря которому окружающий нас художественно-пространственный мир не распадается на фрагменты, а собирает себя в нечто целостное, зримое и осязаемое.

Библиографические ссылки

1. Высоковский АА, Каганов ГЗ, редакторы. *Городская среда: проблемы существования.* Москва: Всесоюзный научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства; 1990. 192 с.
2. Генисаретский ОИ. Образ жизни – образ среды. *Декоративное искусство СССР.* 1984;9:38–40.
3. Курьерова ГГ. *Итальянская модель дизайна: проектно-поисковые концепции второй половины XX века.* Москва: Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики; 1993. 152, [2] с.
4. Раппапорт АГ. Среда и архитектура. В: Высоковский АА, Каганов ГЗ, редакторы. *Городская среда: проблемы существования.* Москва: Всесоюзный научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства; 1990. с. 157–178.
5. Духан ИН. «Ослепление пространством», архитектура, среда. К философии архитектуры Александра Раппапорта. *Вопросы философии.* 2026;2:17–29.
6. Pallasmaa J. *The eyes of the skin. Architecture and the senses.* London: Academy Editions; 1996. 128 p.
7. Pallasmaa J. *The thinking hand.* Chichester: Wiley & Sons Publishers; 2009. 160 p.
8. Pallasmaa J. *The embodied image.* Chichester: Wiley & Sons Publishers; 2011. 151 p.
9. Dixon HU. *An introduction to Ulster architecture*. Belfast: Ulster Architectural Heritage Society; 1975. 93 p.
10. Porter D. *The Chinese taste in eighteenth-century England.* Cambridge: Cambridge University Press; 2010. 242 p.

11. Духан ИН, Старусева-Першеева АД. Оптические стратегии новых медиа: от перспективизма к дрейфующему взгляду. *ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики.* 2022;3:9–38.
12. Декарт Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках. В: Соколов ВВ, составитель и редактор. *Сочинения. Том 1.* Москва: Мысль; 1989. с. 250–296.
13. Ле Корбюзье. *Планировка города*. Горный СМ, переводчик. Москва: Огиз – Изогиз; 1933. XVI, 207 с.
14. Декарт Р. Мир, или Трактат о свете. В: Соколов ВВ, составитель и редактор. *Сочинения. Том 1.* Москва: Мысль; 1989. с. 179–249.
15. Gleber A. *The art of taking a walk. Flanerie, literature, and film in Weimar culture*. Princeton: Princeton University Press; 1999. 286 p.
16. Делёз Ж. *Кино.* Скуратов Б, переводчик. Москва: Ad Marginem; 2004. 642 с.
17. Лазарев ВН. *Феофан Грек и его школа.* Москва: Искусство; 1961. 132, [121] с.
18. Norberg-Schulz Ch. *Existence, space and architecture.* London: Studio Vista; 1971. 128 p.
19. Гуссерль Э. *Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология.* Скляднев ДВ, переводчик. Санкт-Петербург: Владимир Даль; 2004. 396 с.
20. Husserl E. *Aufsätze und Vorträge (1922–1937).* Dordrecht: Kluwer Academic Publishers; 1989. 333 S.
21. Духан ИН. Мерло-Понти и Сезанн: к становлению феноменологии видимого. В: Мотрошилова НВ, Васильев ВВ, Голова ОВ, Громов МН, Длугач ТБ, редакторы. *Историко-философский ежегодник. 2010.* Москва: Центр гуманитарных инициатив; 2011. с. 171–204.
22. Merleau-Ponty M. *Le visible et l'invisible.* Paris: Gallimard; 1964. 360 p.
23. Мерло-Понти М. *Феноменология восприятия.* Вдовина ИС, Фокина СЛ, переводчики и редакторы. Санкт-Петербург: Ювента; 1999. 608 с.
24. Духан ИН. Категория изменчивости в интерпретации городской среды. В: Стёпин ВС, редактор. *Всесоюзная конференция по логике, методологии и философии науки; 24–26 сентября 1990 г.; Минск, Беларусь.* Минск: БГУ; 1990. с. 170–174.
25. Агамбен Дж. *Что современно?* Соколовски А, переводчик и редактор. Киев: Дух і літера; 2012. 78 с.

Статья поступила в редколлегию 08.07.2026.
Received by the editorial board 08.07.2026.