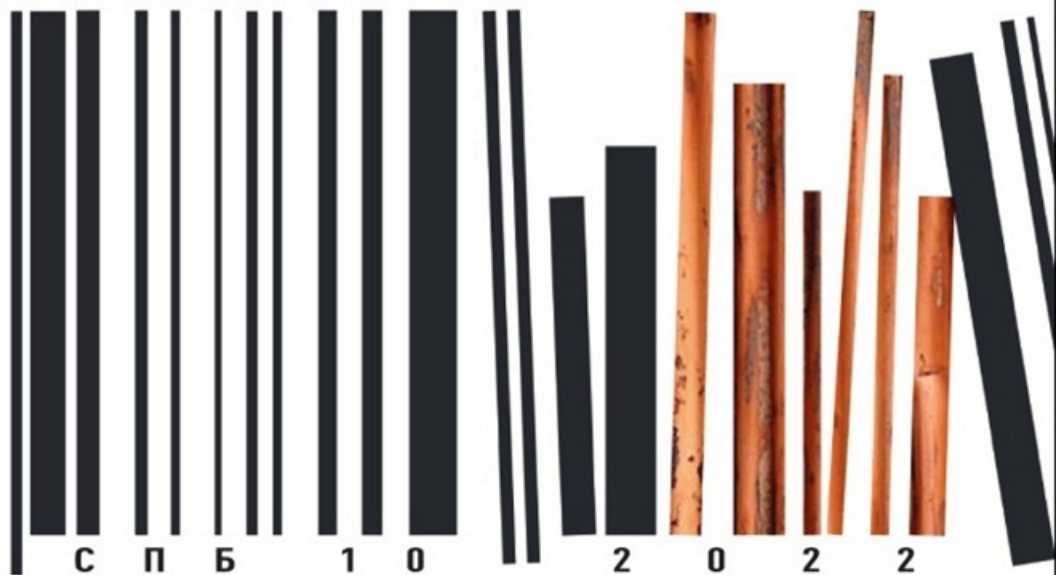


Валерий САВЧУК

ЗАБОР

КАК РАВНОВЕСИЕ СИЛ



Центр медиафилософии института философии СПбГУ
Лаборатория визуальной экологии

Валерий Савчук

ЗАБОР КАК РАВНОВЕСИЕ СИЛ

Второе издание



ЦЕНТР МЕДИАФИЛОСОФИИ

Санкт-Петербург
2022

УДК 130.2
ББК 71.0
С12

*Печатается по постановлению Ученого совета Института философии
Санкт-Петербургского государственного университета*

Рецензенты:

Малахов Владимир Сергеевич, доктор политических наук, кандидат
философских наук, профессор Московской высшей школы
социальных и экономических наук

Светлов Роман Викторович, доктор философских наук, профессор,
директор Высшей школы философии, истории и социальных наук
Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта

С12 Савчук В. В. Забор как равновесие сил. — 2-е изд., испр. —
СПб.: Академия исследования культуры, 2022. — 259 с. : ил.
ISBN 978-5-903931-63-7

Забор и его синонимы — стена, ограда, палисад — стоят в истоках культуры. Он знаменует границу собственности, города, государства. Его эволюция начинается с образа райского сада, крепости, острога, города, государства, затем приходит черед прозрачной кованой или литой ограды, забора из колючей проволоки, ограды из пуленепробиваемого стекла и стены в социальных сетях, на форумах и интернет-сайтах. Он разделяет культуру и натуру, искусственное и естественное, порядок и беспорядок, сакральное и профанное, внутреннее и внешнее, естественное и искусственное. Функции забора, стены амбивалентны: они защищают от внешних врагов и одновременно удерживают в заключении внутренних, создают условия развития ремесел, наук и искусств и консервируют привычный уклад жизни. Побудительный мотив книги ангажирован интересом к статусу забора и различных видов оград в современной архитектурной среде, к его влиянию на качество жизни в целом и визуальную экологию в частности. Подвергнуты анализу работы современных художников, исследующих своими средствами феномен забора. Важное место уделено социально-экономическим, культурологическим и морально-этическим аспектам отечественного заборостроения, причине роста высоты и надежности оград в наши дни. И, наконец, забор, ограда, стена берутся в качестве вида медиа. Они и материальный носитель информации, и сами по себе являются симптомом актуального состояния общества, его разобщенности или доверия.

Книга может быть интересна философам, культурологам, урбанистам, визуальным экологам и антропологами, а также широкому кругу домовладельцев и дачников, планирующих замену или возведение заборов вокруг своих участков.

УДК 130.2
ББК 71.0

© Савчук В. В., 2022
© Женья Комельфо, оформление обложки,
2022
© Издательство «Академия исследования
культуры», 2022

ISBN 978-5-903931-63-7

Моим друзьям — не на словах
знающим предмет исследования —
Ольге Евгеньевне Волчек, Сергею
Леонидовичу Фокину и Владимиру
Вячеславовичу Козловскому

СОДЕРЖАНИЕ

Содержание	5
Введение	7
Благодарности	8

Часть I. Мир как продолжение кожи

Пелена оптикоцентризма	10
Метод топологической рефлексии	16

Часть II. Забор в истоках культуры

Забор, ограда, стена	21
Ограда видимая и невидимая	27
Этимологические изыскания	29
Оградить или заключить	38
Забор пространства	41
Забор как мембрана	51
Воротить ворота	57
Забор и граница	61
Орнаменты решеток и чугунных оград	68
Железный и колючий	79

Часть III. В модусе визуальной экологии

Стадия геометризации	86
Власть прямолинейности	90
Цельный, прочный, прозрачный	97

Содержание

Технические условия видимости	100
Оборотная сторона прозрачности	101
Преграда экрана	104
Все есть медиа	106
Стена экрана	108
Цифровая форма насилия	112
В перспективе визуальной экологии	115
Детские площадки	119
Ресурс природных форм	124

Часть IV. Художественная рефлексия

«Группа № 6» (Смитсоны, Паолоцци и Хендерсон)	127
Ричард Серра — забор из стали	128
Христо — бегущий забор	132
Парк скульптур Новой Зеландии	134
Памятник жертвам политических репрессий	135
Хорошие заборы делают хороших соседей (Ай Вэйвэй)	136
Психоделические заборы Александра Подобеда	139
Акция «Забороустройство»	149

Часть V. Забороустройство России

Смена вех	159
Эпоха первичного ограждения	179
Стадия равновесия	183
Забор и мусор	190
Забороустройство жизни	193
Забор как вид медиа	205
Забор есть сообщение	209
Ограды на русском кладбище	211
Третья беда России	216
Неравновесие сил	224
Заключение	242
Литература	244

ВВЕДЕНИЕ

Забор не обрел еще должного внимания у культурологов, теоретиков и философов культуры при том, что он стоит в истоках культуры так же, как и жертвоприношение, обряд похорон и искусство. В нем отражаются и нравы, и состояние экономики и политики, и права и культура страны, региона в целом. История ограды и забора начинается с образа райского сада, острога, крепости, города. Со временем приходит черед прозрачной кованой или литой ограды, забора из колючей проволоки, ограды из пуленепробиваемого стекла и стены в социальных сетях, на форумах и интернет-сайтах. Забор — результат равновесия сил, он знаменует границу собственности, но также культуры и натуры, искусственного и естественного, порядка и беспорядка, сакрального и профанного, центра и периферии, внутреннего и внешнего. В книге анализируется роль ворот, особенность оградок на кладбище, связь забора и мусора и др. Функции его амбивалентны: он защищает от внешних врагов и удерживает в заключении внутренних, он создает культурную избыточность по отношению к нуждам жизни вне города, то есть условия развития ремесел, наук и искусств. Важное место уделено социально-экономиче-

скому и политическому контексту отечественного заборостроения, причинам роста «невидимой» высоты и надежности заборов в наши дни. И, наконец, забор, разобщая, соединяет, ограничивая видимость, предъявляет симптомы актуального состояния общества, степень разобщенности или доверия. Подымая вопрос о заборе, надеемся на возможность осознать его значимость в формировании условий здоровой визуально-экологической среды.

Забор стоит в истоках культуры, характеризует ее и в наши дни, поэтому для его анализа исторические свидетельства, этнографические и филологические исследования, художественная литература, политологические тексты, публицистика и работы современных художников, размышляющих о заборе, — все они рассматриваются как свидетельства бытования забора, как источник рефлексии, как импульс в деле понимания сверхзначимости забора в отечественной культуре. И, наконец, забор требует воли. Он стоит, покуда есть силы его охранять, поддерживать, ремонтировать. Ибо по большому счету это не забор охраняет территорию, а люди охраняют его.

БЛАГОДАРНОСТИ

Книга — это усилие во времени, она обязана контексту, в котором была написана, общению с друзьями и коллегами. По совести не могу не выразить благодарность всем, кто принимал участие в обсуждении, критиковал, давал советы и указывал на материалы к различным сюжетам книги: Инне Романовой за всемерную моральную поддержку, Константину Очеретянному, прочитавшему книгу в рукописи и давшему важные советы, Дарье Колесниковой, руководителю лаборатории Визуальной экологии, стимулировавшей визуально-экологическое прочтение забора, Борису Останину за эмоциональную вовлеченность в тему оград, стен и заборов и беседы, в которых он явил целую россыпь идей и интуиций по волнующей нас обоих теме, Корнелии Ичин за внимание к картине «Розовый забор» Михаила Рогинского, Татьяне Корнеевой за курирование

акции «Забороустрашение», Алине Прыгун, написавшей текст об этой акции, Жанне Николаевой за этимологический анализ слова «забор» в неолатинских языках, Лидии Ардановой за консультацию по этимологии слова «забор» в древнегреческом языке, киноведе и редактору киностудии им. М. Горького Андрею Апостолову, обратившему мое внимание на фильм «Приключения желтого чемоданчика», в котором присутствовал забор, а также историку архитектуры Анне Броновицкой, указавшей на цикл фотографий «Заборы» (2004) архитектора Евгения Асса, немецкому философу Хартвигу Франку за консультации о специфике заборов в ГДР, американскому поэту, критику и переводчику Томасу Эпстайну (Thomas Epstein) за указание на «Этюд о государственной границе» Виктора Кривулина, Сергею Кругликову, Александру Ляшко, Александру Победу, Алине Латыповой, Алле Полетаевой, Владимиру Кустову, Владимиру Чернецкому, Дмитрию Провоторову, Замиру Усманову, Павлу Маркину и Альфриду Шаймарданову, предоставившим иллюстрации к книге, а также всем тем, кто разместил свои фотографии и картины заборов в интернете, но не указал авторство, поэтому вопрос об авторских правах остался неурегулированным.

Часть I

МИР КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ КОЖИ

ПЕЛЕНА ОПТИКОЦЕНТРИЗМА

Подходить к окружающему человека миру как к картине мира, то есть не созерцательно, а как к части себя, — значит найти новый тип восприятия, отказывающий зрению в привилегии. Возможно, новой методологической установкой могла бы стать максима Деррика де Керкхова (Derrick de Kerckhove, директор института культуры и технологий Маклюэна): «Мир как продолжение кожи — намного интересней, чем мир как продолжение взгляда» [Kerckhove : 124]. Отнестись к миру «как к продолжению кожи», быть уместным — значит обрести онтологическую почву не в картине мира, но в жизненном мире, что в свою очередь означает отказ от безусловности метафизических ориентиров и математических проекций мира и действий в нем. Присвоение же имеет иной, нежели чисто абстрактный смысл: оно указывает на отношение к миру как к себе, к собственной коже. Дар такого присвоения дан не агенту вечности, но человеку чуткому к уникальности места, ибо самый уникальный опыт — опыт медленного проживания и сопереживания уникальности места.

Трансцендентально-феноменологическая рефлексия не отменяется, но остается в сфере чистого и незаинтересованного Я, редуцированного до гомогенного евклидова пространства и ньютоновско-лейбницевского времени. Она как классическая физика — частный случай неклассической. Она адекватна сфере «индустриального платонизма» (Г. Андерс)¹ и комплиментарна количественной универсальности и математической строгости. Чистая рефлексия есть частный — идеальный — случай классической, поскольку она остается правомочной в сфере интенциональных объектов, феноменов, и ими же ограничена². Она есть этап становления рефлексии топологической, получившей прививку от всеобъемлемости количественного подхода и математической универсальности. Чистая и незаинтересованная рефлексия исходит из внешнего, отражаясь лишь от однокачественной — зеркальной — поверхности предметов, топологическая же — из разнокачественных поверхностей, внутренне сопереживая и сочувствуя. А субъект чистой рефлексии отличен от субъекта топологической рефлексии, как отличается крестьянин А. С. Пушкина от крестьянина А. Кольцова³, как наблюдатель от участника событий.

В свете этого ограждения и заборы уместно рассматривать, используя методологический ресурс топологической рефлексии, которая постулирует исходить из центра событий, анализировать, опираясь на целостность мировосприятия, телесную рецепцию и внимание к самоощущению. Она реанимирует вопрошание об истине, полагая ее уместность и разрешимость лишь в *определённом* топосе и пространственно-временных границах, о чем писал

¹ См. интересную работу на данную тему: [Павлович : 136–143].

² Предваряя читательский импульс освоить «картезианские размышления» Гуссерля, Я. А. Слинин указывает на результаты феноменологической редукции: «Аподиктическим оказывается не только “тощее” декартовское *cogito ergo sum*, но и богатейший мир интенциональных объектов, феноменов» [Слинин, 1998 : 31].

³ Алексей Кольцов писал о крестьянском труде изнутри: «Весело гляжу я / На гумно из скирды, / Молочу и вею... / Ну! тащися, сивка! / Пашенку мы рано / С сивкою распашем, / Зернышку сготовим / Колыбель святую». Или другое: «Ах ты, степь моя, / Степь привольная, / Широко ты, степь, / Пораскинулась, / К морю

Хайдеггер: «Первый закон мысли есть уместность речи о бытии как о событии истины». Но истина неотделима от искренности, ясности самоотчета проживания, усилий продумывания и ответственности. Если в классическом понимании образов поэта и философа тезис Фердинанда Алькье, заявленный им в 50-е годы XX века, справедлив: «Одиночество поэтов не имеет ничего общего с одиночеством философов. Драма философа не в том, что он обнаруживает себя в редких, неизведанных другим состояниях души, как это бывает с поэтом. Драма философа — это драма человека, который чувствует себя носителем универсальных истин и понимает, что он не может передать эти истины другим, несмотря на всю их очевидность» [Алькье : 173], — то в отношении неклассического философа, принужденного принимать решение в данных обстоятельствах, он подобен концептуальному художнику, который создает не столько образ, сколько концепт, сила ясности которого определяется рефлексией. Вынужденный отвечать на проблемы как внутренней логики развития истории искусства, так и внешних жизненных факторов, художник все более движется к осознанию важности художественной рефлексии, воплощающейся в концепте, а философ — к подлинности переживания, заботе о мире, экологии. Надеяться ли нам на встречу и растворение одного в другом? Скорее всего, нет. Каждый из них (и поэт, и философ) стремится из противоположного пространства навстречу друг другу, но им, как и вершинам, как и физиологам и психоаналитикам⁴, не сойтись.

Черному / Понадвинулась! / В гости я к тебе / Не один пришел: / Я пришел сам-друг / С косою острою; / Мне давно гулять / По траве степной, / Вдоль и поперек / С ней хотелось...». У А. С. Пушкина иной — внешний, «просветительский» — взгляд: «Здесь рабство тощее влачится по браздам / Неумолимого владельца. / Здесь тягостный ярем до гроба все влекут, / Надежд и склонностей в душе питать не смея». (Комментарии различных исходных позиций раскрытия темы крестьянского труда см.: [Успенский : 320–328])

⁴ Молва донесла слова И. П. Павлова, высказанные им после знакомства с психоанализом: «Мы идем с противоположных сторон, но к одной цели».

Гурманы знают, что лучший вкус фруктов проявляется там, где их срывают с дерева, искусствоведы убеждены в том, что произведение поймешь лучше тогда, когда посетишь места, в которых жил и творил художник, экономисты и политологи оперируют понятиями «геоэкономика», «геополитика», «глокализация». У отечественных философов же мысль в местном топосе не укоренена, поэтому геометафизика — *contradictio in adjecto*, ибо метафизика фактически исходила из вневременных и внепространственных допущений. Тем не менее, вспомним изречение древних китайцев о том, что «только величайшим удастся установить неразрушимую живую связь с телом своей культуры». Спросим себя, что является более трудной задачей: «установить неразрушимую живую связь с телом своей культуры» или освоить и присвоить концепты западных философов? Допустим, что постижение зарубежных концептов не самоцель, а средство для того, чтобы на современном уровне анализировать тело своего региона, своей культуры, своей цивилизации. Допущение не столь аподиктично, как может показаться на первый взгляд, ибо часто средство оборачивается целью, а освоение концептов — самоцелью. Силы, требующиеся на изготовление и обретение средств, ограничены, посему средства начинают довлеть, оттесняя на второй план поставленные изначально цели.

Пытаясь найти ответ на поставленный вопрос, начну с очевидного: философ, равно как и поэт, и художник, ничего не предписывает жизни, но участвует (то есть, воспроизводя и переописывая ее, он, хочет того или нет, изменяет конфигурацию сил, облик событий, интенсивность переживаний и мотивацию поведения), сопрягая способность понимания с изменениями жизни. И здесь нет четкой границы между переживанием внешнего и внутреннего, мыслью и рефлексией истоков этой мысли, частным взглядом и общественным представлением, понятиями времени и пространства; оппозиции упразднены, о чем свидетельствуют концепты «хронотоп», «телесность», «постправда» и «постистина». Важно отметить отказ от дихотомии объективного и эмоционально-чувственного подхода, который снимается в рефлексивном *сочувствии* к исследуемому предмету.

Иначе говоря, философ не может не схватывать мир как целое, но целое мира мыслится через локальное, понимаемое как то, что неотвратимо влечет к осознанию ограниченности или, иными словами, конкретности принятия политических решений и практических действий. Как и конструкция взгляда художника, конструкция мысли философа меняется под действием восприятия или неприятия мира, его вида на жительство. Следовательно, отнестись к миру *как к продолжению кожи* — значит не только прорвать пелену опτικοцентризма, но и стать уместным, обрести твердую почву и практически действовать в нем, что, кроме всего прочего, означает отказ как от безусловности метафизических ориентиров и математических проекций, так и от ситуации закрытия проекта постсовременности с ее полным набором постструктуралистских неосвоенных и непрожитых в полной мере примет, отречение от которых предвидел Ги Дебор в середине прошлого века: «В этом подвижном пространстве игры и вариаций свободно избираемых правил игры автономия места может вновь проявить себя, не без того, чтобы повлечь за собой исключительную привязанность к почве, и этим восстановить действительность странствия и жизни, понимаемой как странствие, полностью несущее в себе весь свой смысл» [Дебор Ги : 97]. Смысл открывается равнодушно. Присвоить его — труд. Но это присвоение имеет иное значение, нежели диктует идеология накопления и прагматизма: оно указывает на отношение к миру как к себе самому — участливо. *Восприятие* философа зеркально *неприятию*, оно устроено так же, как и восприятие художника, претворяющего переживание и личное отношение в художественном образе. Мотив обретения адекватности коллективных сообществ условиям жизни в XXI веке приводит к поиску нового способа концептуализации, каковой обнаруживает топологическая рефлексия. Она преодолевает постструктуралистскую негацию тотальности классической рефлексии, прошедшей этап эмпирической, логической, трансцендентальной рефлексии и завершившейся абсолютной.

Итог этих усилий можно выразить так: *чем чище рефлексия, тем тоталитарнее режим, на ней построенный, и тем более загрязненной оказывается естествен-*

ная природа. Чистота проведения преобразовательных усилий прямо и непосредственно связана с трактовкой природы в духе Галилея и Ньютона, предполагающей наличие отвлеченных и существующих по своим универсальным физическим и химическим законам изменений. Такая картина природы ведет к насилию над естественной природой человека, над культурными условиями его воспроизводства, над, наконец, естественными циклами воспроизводства «дикой» природы. Чем чище необходимо получить вещество, тем больше «произведем» отвалов пустой породы, тем вреднее и опаснее получим продукт, тем тяжелее его будет утилизировать. Особенность топологической рефлексии раскрывается тогда, когда она дает максимальную степень приближения к уникальному месту, степень, определяемую экологической, само собой разумеется, включая весь спектр тематизируемых сегодня экологий: человека, культуры, города, визуальной и т. д., — ответственностью. Топологическая рефлексия отрицает редукционизм атопичных концептов, поскольку остро переживает проблемы местной жизни. Она вбирает идею контекстуализации, с одной стороны, и идею целого — с другой, она, вспомнив Сковороду, как змий, по земле ползущий, и как око голубицы, взирающее выше вод потопных на прекрасную ипостась истины. Схватывает ли в таком случае топологическая рефлексия жизнь? Естественное ее течение — да, противоестественное — нет. Стремясь к чистоте рефлексии, трансцендентальный субъект неумолимо отделял себя от ландшафта и климата, от политики и эстетики, а в конечном итоге и от совокупности проблем, включая экологию, демографию и медиакультуру данной местности.

Облечь в слова то, что еще не продумано, что не привлекало внимание прежде (феномен забора, к примеру), предложить новый концепт — значит претендовать на понимание настоящего. Тот же, кто претендует на настоящее, — претендует на будущее. Претензия обеспечивается силой убеждения, точностью интонации, которая в философии означает единство смысла этической и эстетической рефлексий в их неразрывности. Цель — постигнуть *настоящее* положение дел, положение человека в современном

цифровом Космосе, в повседневности. Но как бы мы ни хотели мыслить настоящее исключительно в темпоральном ключе, ценностный его аспект никогда не удастся вывести за скобки. Настоящее происходит из местопребывания восприятия или отторжения мира и им же — местопребыванием — удостоверяется. Недаром четвертый закон логики, закон достаточного основания, использует (а лучше — опирается на) строительную метафору.

МЕТОД ТОПОЛОГИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

Исследователи, всерьез акцентирующие телесную составляющую мысли и чувства, высказываются в пользу «пространственного поворота» в гуманитарных дисциплинах. Но сегодня интерес к жизненному миру, окружающему пространству, контексту происходит не только на предметном, но и на методологическом уровне. Таковым является концепт топологической рефлексии. Повторю, поскольку она отличается от *lumen naturalis* трансцендентального субъекта, смотрящего поверх уникальных топосов и тем самым отражающегося лишь от однокачественных секторов их внешней поверхности, есть шаг от субъекта к человеку, собираемому здесь и сейчас *уникальным* образом, шаг от регулярного тождества к тождеству единиц, каждая из которых неповторима. Топологическая рефлексия, создавая образ мира, не соизмеряет его с *абстрактной* единицей, для которой равнотождественны, едино- и однообразны все миры, но косвенно сообщает о присутствии хотя инвариантной, но неметризуемой структуры. Результат ее не идеальные объекты, но концепты, которые есть продукт в равной мере и теоретического самопознания, и познания природы, и художественного обобщения, и эстетического опыта, и экологической и этической ответственности за топос. Концепты топологической рефлексии проверяются не всеобщей формой предметов, не логикой взгляда, парящего над ними, но выживанием в реальных условиях и обиходе предметно-чувственного мира. Топологическая рефлексия

сия включает контекст в условие своей действительности, что избавляет вопрос о природе забора от всякого рода бесполезных тем, сводящихся к чистой прагматике его функций. Ее результат заостряет осознание того, что нет более безусловно общего основания, нет чистого разума и зеркальной рефлексии.

Чистота классической рефлексии укоренена в теологии. Она же следствие не только предельного уровня абстракции — чистый (безусловный) дух, чистый свет разума, чистый эксперимент, чистое насилие⁵, — но и предельных напряжений и экономических затрат. Из истории техники известно, что в цехах с земляными полами и черными от сажи потолками дул ветер, песок и грязь оседали на механизмах, однако зубцы шестерен и валы легко справлялись с ними. С появлением механизмов, требующих высокой точности изготовления, — паровых машин, ткацких станков, нарезных пушек и ружей — грязь стала мешать, с нею стали бороться с помощью непроницаемых для воздуха, пыли и микробов стен. Как за монастырскими стенами были монахи в темных одеяниях, так для высокотехнологического производства востребованными стали белые воротнички, одетые в стерильные же комбинезоны. С появлением атомного оружия (требующего высокой очистки урана), а затем транзисторов (1951 год), стало ясно, что даже самые высокие требования к чистоте уже не годятся. Нужна уже не чистота, а стерильность.

Появилась новая отрасль, производящая стерильные помещения. На создание квадратного метра в 2006 году шло в среднем около 200 000 дол. США. Нанотехнологии требуют более высоких стандартов стерильности, а, следовательно, претендуют на львиную долю ресурсов, которые в свою очередь формируют новый тип власти, опирающейся на законы медиареальности.

Вспомним о спекулятивности, которая стерильна по определению, которая, как и классическая рациональность, исключает особенности места. Она вне топоса. К тому же,

⁵ Было бы предосудительно не упомянуть о логике наслаждения, «не имеющей оснований и законов, порождаемой лишь насилием...» [Энафф : 364].

усиливая и поддерживая одно другое, чистота производства требует чистоты социальных связей, мотивов, эстетических норм и культуры труда, но все вместе — армии одинаковых потребителей, иными словами, — налицо характеристики пресловутой глобализации. Есть место задать себе крайне трудный, но неотложный вопрос: «кто проводит топологическую рефлексию?», — поскольку отказ от надындивидуального и антропоморфного автора, человека, субъекта требует имперсональных носителей целеполагания и воли достижения цели, каковыми является активность контекста, среды и, в конечном счете, объекта.

Топологическая рефлексия — наиболее продуктивный метод анализа места забора в культуре, его природы и функций — имеет свою историю. Как необходимый разрушающе-очистительный этап в понимании рефлексии ее постструктуралистская деконструкция сыграла свою позитивную роль. Отказавшись от жестких структур самопризнания и иллюзий непогрешимости своих оснований, она дает энергию поиска адекватной как времени, так и месту рефлексии настоящего времени; она же обнажает неотложные проблемы поиска новой терминологии описания, побуждая к инвентаризации старых схем анализа. Глорификанты классики искренни и благодушны — искренни в своем убеждении жизненной необходимости спекуляции, благодушны, поскольку в этом проекте, мнится им, есть потенциал незавершенного проекта, — но выживание требует смены не только ориентиров, но и политики повседневности, медиаполитики, экономики решения локальных проблем в свете глобальных. Однако и постмодернистское решение — упование на игру, на отказ от любой тождественности и определенности, от твердости и надежности метафизических понятий — сталкивается с проблемой выживания, выживания в ситуации, когда рефлексия не успевает за быстро меняющимся миром. Итак, когда вопрос стоит о качестве проживания, об уверенности в завтрашнем дне и равновозможной реализации противоположных способов принятых решений, тогда годится постструктуралистская онтология, когда же речь идет о выживании — топологическая рефлексия. Ины-

ми словами, проживанию соответствует игра рефлексов, а выживанию — ответственная рефлексия топоса, топологическая рефлексия. Она собирает не только те воздействия контекста, которые известны на данный момент, но и импульсы, идущие из условий, которые *еще не схвачены и не удержаны* в понятии, к последним можно отнести слабые взаимодействия. Но слабые воздействия в определенных условиях оказываются более сильными, чем воздействия, традиционно признаваемые таковыми. Таким образом, топологическая рефлексия — это рефлексия разумного тела из конкретного топоса; она есть результат состояния (сочувствия и сомыслия одновременно), включающего все оттенки взаимодействия: и противостояние, и полемос, и *hybris*, и сострадание, и сожжение, и многое другое. Топологическая рефлексия не *вне места*, она всегда *уместна*.

Топологическая рефлексия таким образом включает ее *условие* в процесс самой рефлексии, что означает необходимость отслеживать (рефлектировать), кто мною видит, чувствует, говорит, воспринимает. Ибо после напряженной работы, проделанной философской мыслью в XX веке, мы уже не вольны быть наивно-благодарными, веря в беспримесную активность субъекта и самопобуждающую работу разума, игнорируя активность объекта, структуру языка, систему образов, всеопосредующие медиа. Это последнее смещает фокус внимания с активности субъекта на активность объекта, его инициирующие и определяющие познание и деятельность субъекта интенции, его, например, самонастраивающуюся концентрацию зрения на определенных прежними образами объектах, на производящихся *посредством* субъекта речевые акты. Субъект ведом, его активность вторична, его рефлексивное самомнение опирается на исключительный (зеркальный) случай, трансформируя и возводя этот зеркальный случай до обоснованной и подтвержденной истины. Для того чтобы понять *настоящее*, нам необходима топологическая рефлексия, рефлексия уместная, этичная, ответственная, специализированная, претендующая на выражение интересов данного топоса в напряженном диалоге с интересами целого. Она не избежит ни новой

искренности, ни новой наивности, ни новой жертвенности, ни претензии на истину, ни новой солидарности, *определенных данным контекстом.*

Опираясь на опыт мышления тела, на опыт отношения к окружающему миру как к продолжению кожи, рефлексия неумолимо обретает топологические черты. Она дает актуальное основание мысли для понимания противоречия между имеющимися в распоряжении философа культуры универсальными методами анализа и тем утверждением, что *настоящее* положение дел в экологии города и создании среды комфортного проживания не может быть схвачено концептами прежних эпох. Риск облечь в слова неназванное, предложить жизнеспособный концепт оправдывается целью — суметь сказать (убедить, увлечь других точной интонацией, которая в философии культуры и культурологии не может не включать этическую и эстетическую рефлексию в их неразрывности) о насущном положении человека в Космосе, в топосе повседневного существования в городе ли, в пригороде, в дачном поселке. Настоящее происходит не из точки зрения человека, но из места восприятия мира, места его про- и переживания.

Использование методологического ресурса топологической рефлексии позволяет как понять противоречивую природу забора в данное время и в данном месте, так и вскрыть причины, почему один забор выходит устрашающим, а другой является частью архитектурного ансамбля, предваряющей и подчеркивающей его.

Часть II

ЗАБОР В ИСТОКАХ КУЛЬТУРЫ

ЗАБОР, ОГРАДА, СТЕНА

Забор стоит в истоках культуры¹. Он теснейшим образом связан с формированием оппозиций культуры и природы, сакрального и профанного, центра и периферии, внутреннего и внешнего, естественного и искусственного. Создавая напряжение между огражденным (своим, безопасным) и неогражденным (чужим, опасным) пространством, он определяет вектор развития от природы к культуре, от естественного к искусственному, от дикости к цивилизации. По сути своей установка забора есть мироустроительный жест обозначения границы. Роль огораживания и ограды в истории культуры велика:

¹ Феномен забора не обрел должного внимания у культурологов, антропологов и философов. Осмысление его частных функций можем обнаружить у отечественных филологов, впервые обративших внимание на феномен забора, ограды, стены и ворот, укажу труды выдающихся исследователей [Топоров; Фрейденберг]; роль забора в становлении права отметил Йост Трир: «забор имеет большое значение для права, играя важное место в правовой мысли и в правовых действиях древнейшего и новейшего времени» [Trier : 72]; о заборе как мере человеческого капитала остроумно пишет экономист Аузан [Аузан], сам же концепт человеческого капитала сформировался на рубеже 1950–1960-х годов в трудах

„Am Anfang steht der Zaun². Tief und begriffbestimmt durchwirken Zaune, Hegung, Grenze die von Menschen geformte Welt“, — скажет Й. Трир. Недавно роль «ограды» (следовательно, и города) в связи с формированием категории сакрального и оппозиции *внутренний* — *внешний* (здесь же и связь «внутреннего» со «*своим*» и «*свободным*») и — шире — со всей сферой социальных стратификаций) была подчеркнута с особой силой <...> Тем более, это относится к жизни архаичных коллективов. «Окружение, огораживание — постоянная тема ритуала ндембу; обычно оно сопровождается очищением площадки мотыгой. Та-

американских экономистов, работавших в Чикагском университете [см.: Томер; Крутько, Смирнова]; новое территориальное обособление в середине XX века в США исследовала канадско-американская писательница, теоретик городского планирования и одна из основоположниц движения нового урбанизма Джейн Джекобс [Джекобс], важным моментом актуализации темы в отечественной гуманитарной мысли оказалась Программа Михаила Швыдкого [Культурная революция 05.03.2009]. Забор является воплощением всего негативного, что есть в пространстве города, делает вывод урбанист Святослав Мурунов [Мурунов]. В среде политологов последовательным приверженцем этой темы стал Сергей Медведев [Медведев], см. его же публичную лекцию «Феноменология забора» в Государственном музее архитектуры имени А. В. Щусева 10 апреля 2014 (URL: <http://www.hse.ru/video/120759974.html>); с позиций медиаанализа забор анализируется мной [Савчук В. В., 2012 : 105–111; Савчук В. В., 2013 : 246–264]. Публицистический вклад в привлечение внимания к теме принадлежит Юлии Меламед [Меламед] и журналисту Владимиру Рувинскому [Рувинский]. Заметной вехой в актуализации темы является книга Максима Трудолюбова «Люди за забором. Частное пространство, власть и собственность в России» [Трудолюбов]. К этому списку следует добавить историю художественной рецепции, а частью и рефлексии забора в поэзии и литературе.

² Следует исправить опечатку в цитате, поскольку этимолог Йост Трир (Jost Trier) писал о заборе, ограждении (Zaun), стоящем в истоках культуры, а не об уздечке (Zaum), хотя данное слово одним из значений указывает на изгородь для лошадей. Однако же речь у Трира все же идет не о специфическом виде забора или изгороди, но о заборе и изгороди как таковых [Trier, 1940].

ким образом в бесформенной среде буша создают небольшое царство порядка» [Топоров, 1987 : 131]. Следует отметить, что современные исследования четко связывают происхождение забора с местом, которое он огораживал. Так, немецкое слово забор (Zaun) родственно английскому слову town «город» и нижненемецкому/голландскому слову tuin «Zaun», «Garten». Первоначально оно обозначало не саму преграду, а область, окруженную им. Старое немецкое слово «Nag» обозначало забор из натурального материала, живую изгородь, а также столбы и близкие семантически сад, ворота плетеного забора [См.: Beck, Schmidt-Wiegand, Schuhmann, Steuer, Strauch : 446–476; Müller]. Царство культуры выгораживалось из дикой природы, в которой изначально не было места ни элегической печали, ни мечтательной созерцательности, ни поэтическому вдохновению и религиозному экстазу.

В первом приближении забор связан с преградой, рвом, стеной крепости и города. Известно, что изначально город означал огороженное место. Об этом, путешествуя по Московии, писал Сигизмунд фон Герберштейн в 1549 году: «Все, что окружено стеною, укреплено тыном или огорожено другим способом, они называют город» [Герберштейн : 116]. В связи с этим артели, возводившие стены, крепости и другие строения, назывались «градниками» или «огородниками» от слова «ограда». Отсюда же произошло и слово «горожанин» — житель в городе, в огороженном месте. В настоящее время сами категории естественного и искусственного претерпевают существенную трансформацию и взаимообращение. Если прежде город (огород) был местом, выгораживаемым из дикой природы, подчиняющим и противопоставляющим себя ей («Город изнасиловал Гею — именно так мы должны понимать манипуляции с натуральным» [Грякалов, 2012 : 58]), то сегодня самым искусственным, т. е. требующим культурных усилий, является дикая природа, выгораживаемая из антропогенной среды в заповедниках, национальных парках и ботанических садах, где устанавливается запрет на ведение хозяйственной деятельности, которые нужно оберегать от браконьеров, лесорубов, строите-

лей, туристов и кинематографистов. Иными словами, сегодня дикая, естественная природа — один из самых искусственно культивируемых объектов. Она требует доброй воли и непрестанных охранительных усилий по ее сохранению.

В историко-культурной перспективе забор (ограда, стена) самым тесным образом связан с садом и раем. В европейских языках слово «сад», пишет историк искусств Йозеф Тильманн (József A. Tillman), в своем истоке имеет значение ограждения, укрытия, заключения. Тот, кто разбивает сад, вместе с тем устанавливает его границы и огораживает, поскольку только так можно сделать возможным защиту и ведение хозяйства. При этом известно, что слово Рай (Paradies, pardez) персидского происхождения означает «огражденная роща», еврейское слово сад — *gan* — происходит от *gānan* — укрытие, защита [Tillmann : 7]. Огражденный сад дает ощущение спокойствия и неги: нежное журчание фонтанов, восточные ароматы трав и цветов, пение птиц и расслабляющая прохлада. Все последующее устройство сада имело своим идеалом неземную красоту рая. Иллюстрацией сказанного может послужить изображение Рая мастером Верхнерейнской школы (работал около 1420 года). На картине мы видим, что рай огражден белой стеной, при этом зубцы стен недвусмысленно отсылают к стенам замка или крепости, кои во времена создания картины были типичным способом защиты имущества или горожан от внешней угрозы³.

Это же подтверждает историк искусств Кеннет Кларк: рай — «огороженное стенами место» [Кларк : 21]⁴. В латин-

³ «Стена имеет ныне утраченное значение «Денежная кладовая», «Казна» [Срезневский, Т. 3 : 588].

⁴ Ср. «Каждая надежно огражденная земля называется садом», — пишет Йозеф Блау [цит. по: Trier : 95]. На это же значение сада указывает и М. Н. Соколов: «Символика сада традиционно предполагала его огражденность, обусловившую, как мы знаем, саму этимологию слова «парадиз» [Соколов : 231]. Райский сад создается оградой от окружающего мира, оградой неодолимой. Для тех, кто вне желания попасть внутрь направляет мысли и поступки в русло праведной жизни, рай — награда за непорочный образ жизни. Но те, кто внутри, так ли они безусловно счастливы? Как ведут



Рис. 01. Райский сад

Верхнерейнский художник. (Кёльнская школа). Около 1420

ском варианте этот термин звучит как *Hortus conclusus*, который, согласно Мадеру и Циммерманн, трактуется следующим образом: «Ограда сада, тщательно огороженного замкнутой стеной, является архетипическим образом, позволяющим пройти через все эпохи к началу нашей цивилизации» [Mader, Zimmermann : 2]. При этом, как подчеркивает, пожалуй, самый авторитетный на

себя насельники райских кущей после долгого там пребывания? Исходя из человеческого опыта, должно наступить состояние скуки от однообразия, перерастающее в остервенение, немотивированную агрессию. А вкушение пищи богов амброзии (др.-греч. ἀμβροσία «бессмертие») и нектара не ведет ли к наркотической прогрессии, булимии, купирующей все чувства, кроме блаженства? И в этом случае, опять же допущу, забор ограждает не только от недостойных пребывать в Раю, но и от тех, кто пытается в отчаянии вырваться из него. Подспорьем в этом предположении будет детский сад, названное так Фридрихом Фрёбелем в 1837 году детское воспитательное заведение: место, в котором растут еще не окрепшие души, нужно было охранять. С тех пор и повелось неукоснительно ограждать их как от внешнего мира, так и для удержания внутри этого сада.

сегодняшний день исследователь рая: «Древнегреческий «paradeisos», производный от древнеиранского (авестийского) «pairi-daeza» и впервые встречающийся у Ксенофонта (IV в. до н. э.), вначале обозначал не внемирное блаженство, даруемое праведным душам, а вещь вполне земную и для своего времени типическую, а именно царский парк, включавший в себя роскошный сад и охотничьи угодья. Ксенофонт упоминает «парадиз» в связи с царем Киrom Сардским, приписывая его создание личным усилиям великого персидского владыки» [Соколов : 27]. Этот идеальный сад вплоть до XIV–XV веков был местом, куда художник «мог убежать от сражений и чумы <...> сад давал убежище от многих ужасов» [Кларк : 291]. Вопреки дикой природе, населенной дикими животными и воинственными племенами, в нем культивируется искренность чувств, и «в самой совершенной форме предстает мир тонкого чувственного восприятия, где цветы существуют для того, чтобы радовать зрение и обоняние, фрукты — услаждать вкус, а звуки цитры, смешанные с журчанием падающей воды, — волновать слух» [Кларк : 32]⁵. И тем не менее все эти райские пейзажи на картинах средневековых авторов были, как пишет Кларк, «еще нематериальны», они — свидетельства небесной радости, в них проецируется желание безопасности, в которой только и могли возникнуть чувства, «настроенные на непревзойденный по утонченности лад» [Кларк : 32], как культурные способы установления гармонии с природой. Таким образом, красота пейзажа, исключительность вписанной в него архитектуры, умеренный климат — условия обретения райской жизни, важной составляющей которой являются визуальные наслаждения окружающим видом.

⁵ Но утонченность и услада чувственными удовольствиями таили опасность *слишком человеческого удовольствия*, ведущего к порокам лени, разложению нравов и вырождению людей, неприязнь к которым через сто лет после популярности сюжета о Райском саде выразилась у Иеронима Босха в его триптихе «Сад земных наслаждений» (около 1500), находящемся в музее Прадо.

ОГРАДА ВИДИМАЯ И НЕВИДИМАЯ

Величина, размер и надежность забора являются проекцией сложной композиции противоположных сил: опасности и безопасности, уверенности в неприкосновенности собственности и незащищенности перед лицом превосходящих сил врага, страхов и надежд, — определяющих производство собственности или, точнее, собственного безопасного пространства. Очевидность его охранительной роли столь бросается в глаза и назойливо подчеркивается, что заставляет думать о ложности обретенной таким образом безопасности и о, в конечном счете, иллюзорности власти над пространством, т. к. столь же очевидно, что ни одно пространство невозможно полностью подчинить своей воле. Внутрizaборное пространство подобно платоновской пещере, его обитатели вынуждены опираться в своих решениях на тени событий, происходящих по ту сторону высокой ограды. Отгороженность от народа, повседневной жизни людей — признак узаконенного или стихийно сложившегося неравенства, а степень крепости ограды — наглядный пример страха утраты своего высокого положения и обретенного благосостояния. Кого, при взгляде на сплошной забор, не посещало смутное недовольство, перерастающее в досаду, от перечеркнутого вида, урезанного пейзажа и ограниченности взора. Окружающие пейзажи перестают быть местом поэтических туманов, движения солнца и дуновений ветра. Вместо этого «огражденный» человек (субверсия ограниченного) принужден созерцать уходящий вдаль и давящий своей монотонной повторяемостью секций забор. А ведь там, где ничего не происходит, исчезает время. К тому же еще не известны все негативные воздействия загрязнения визуальной среды на самоощущение людей.

Как свидетельствует история, ограждение способно обходиться без материальных оград. Когда сакральный сад изображался без ограды, когда он «открывался взору, то это неизменно объяснялось какими-то особыми обстоятельствами, порою даже не облегчающими, а, наоборот, дополнительно затрудняющими доступ в него. Так,

в поэме Кретьена де Труа «Эрек и Энида» (XII в.) волшебный сад окружается, по магическому заклинанию, невидимой, как бы воздушной оградой, не менее крепкой и непроницаемой, чем ограда обычная» [Соколов : 231]. Итак, в самом истоке забора мы видим две заявившие о себе линии. Первая ведет к возведению все более высоких и надежных материальных оград: стен, валов, заборов, вторая уповает на невидимые, но столь же непроницаемые ограды. Таковыми считались табу, магический круг, сакральные места: капище, жертвенный камень, алтарь церкви, пространство-время важнейших ритуалов и празднеств. Там, где нет никакой видимой физической границы, невидимая ограда является пространственным воплощением того способа принуждения, который вводит невидимые глазу запреты, разграничивая внутреннее и внешнее пространство, сакральное и профанное, доступное и запретное. Позже к ним добавляются правовое сознание, моральные императивы и этические нормы. Исторически нематериальная, символическая ограда предшествовала материальной: «Собственность — обожествление собственности человека — возникает в результате окружения своей земли путем огораживания, то есть обтанцовывания, обхода, объезда, опахивания (*circum ambulation*)» [Trier : 86]. Добавив сюда межевой камень, менгир, аллею менгиров и т.д., можно сказать, что потребность в более четком обозначении границ возникала там, где возрастала плотность населения и при этом не было естественной преграды: широкой реки, гор, пустынь, лесов или степей. Генеалогия забора говорит не только о последовательности смены материальных оград: земляной ров, острог, каменная стена, но и о различных композициях их с нематериальными оградками. Этот сюжет можно обнаружить у П. А. Флоренского, отметившего, что ограда или преграда невидимого от видимого мира может быть как материальной (кирпичи, камни, доски), так и — что важнее для него — невидимой, нематериальной: «Алтарная преграда, разделяющая два мира, есть иконостас. Но иконостасом можно было бы именовать кирпичи, камни, доски. Иконостас есть граница между миром видимым

и миром невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну. Иконостас есть *видение*. Иконостас есть явление святых и ангелов — агиофания и ангелофания, явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти, — свидетелей, возвещающих о том, что по ту сторону плоти. *Иконостас есть сами святые*. И если бы все молящиеся в храме были достаточно одухотворены, если бы зрение всех молящихся всегда было видящим, то никакого другого иконостаса, кроме предстоящих Самому Богу свидетелей Его, своими ликами и своими словами возвещающих Его страшное и славное присутствие, в храме и не было бы» [Флоренский, Иконостас : 39–40]. Любая материальная ограда включает момент нематериальный (символический, до-правовой, мифологический), оправдывающий право владеть этой землей, господствовать над людьми, на ней живущими, и, напротив, любая нематериальная ограда с неизбежностью овеществляется.

ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ

Для определения места забора в культуре, эстетических, семиотических и символических функций, им исполняемых, имеет значение этимология слова «забор». Забор — однокоренное слово с собором, отбором, прибором и побором. Но именно приставка «за» означает в русском языке «нахождение по ту сторону или за пределами того, что названо исходным словом». Начну издалека, *во-первых*, говоря о заборе в картине мира русского народа, я не буду забывать о его синонимах: городьба, загород, загорода, изгородь, огорожа, ограда, палисад, палисадник, плетень, стена, тын, частокол, живая (саженная) изгородь [Абрамов]. При этом вынужден оставить в стороне устаревшие, но в высшей степени интересные и продуктивные для выявления экономических и историко-культурных условий,

определивших местные, бытовавшие прежде в разных регионах и в разных же контекстах русской жизни названия забора, как-то: халуга, завитерье, бачега и т.д.

Соотнести региональные, географические, климатические и экономические условия, определившие появление тех или иных слов, — вполне самостоятельное и интригующее исследование, которое, однако же, увело бы меня от поставленной цели. И тем не менее, говоря о заборе, нельзя игнорировать не только семантически близкие, а иногда и тождественные значения: ограда и стена⁶, но и, на первый взгляд, не столь очевидные: мост и плот [Шейдаева : 30–36]. Во-вторых, этимологи, независимо от исходных методологических позиций и личных пристрастий, отмечают двойственность значений слова «забор», акцентируя момент *выгораживания из природы*, выгораживания и противопоставления культурного — природному, домашнего — дикому миру животных и растений. Именно этот мотив, на ранних стадиях имевший место у всех европейских народов⁷, по объективным географическим, климатическим и социально-экономическим причинам сохранился в России дольше, чем в западноевропейских странах с более плотным населением.

Наиболее емкие и разнообразные этимологические ответвления, так или иначе соответствующие русскому понятию «забор», бытуют в современных неолатинских языках. Особенно их много в итальянском языке, и все они далеко не синонимы. Например, *sbarramento* — забор, ограждение, плотина, дамба, огневой вал;

⁶ В словаре русских народных говоров забор часто отождествлялся со стеной: «Стена, выходящая на огород, называется забор, Тобол (1898). Комнатная перегородка в избе называется забор, Вологодская обл. (1905). Стены избы там называют забор, Рязань (1952)». [Филин : 267]. Ср. в рассказе «У знакомых» Чехов пишет: «Сад был обнесен белым каменным забором» [Чехов : 331].

⁷ См., например, в словаре А. В. Семенова «Происхождение слова не совсем понятно. Некоторые исследователи связывают его с древненемецким бага — «огороженная земля». Другие сравнивают с литовским *baras* — часть поля, обрабатываемая одним человеком» [Семенов].

argine — преграда, препятствие, запруда, насыпь, перемычка; *recinzione*, *recinto*, *steccato* — три разных по форме и материалу аналога нашей «ограды» вокруг жилища. Кстати, нельзя с уверенностью сказать, где впервые сложился сам термин «ограда». Кажется, что он исконный от слова огораживать, подобно русскому выражению «огород городить», однако также известно, что *la grata* (звучит почти так же: «аграта»; фонетическая редукция первого звука артикля и оглушение согласного широко распространены) — это по-итальянски решетчатый забор, например, так переводится название решетки Летнего сада на итальянский язык [Sbarramento; Argine]. Grata — от лат. *cratis* о *crates* — структура из скрещенных деревянных или металлических элементов, обеспечивающая закрытие отсеков и не препятствующая проходу воздуха и света через них; например, в архитектуре церквей и монастырей служит для разделения частей, зарезервированных для различных групп (клир — миряне и т. п.), в тюрьме — незаменимый элемент интерьера.

Близкий и понятный всем нам термин «барьер» происходит от фр. *barrière*, который, в свою очередь, восходит к латинскому двойному понятию *barra*, означавшему одновременно и «линия, полоса», и «стержень, шест, прут». Ворота, заборы, укрытия, ограждения, описываемые словом барьер, маркируют границу доступа, что понимается нами в большей степени как термин «ограждение», но они же метафорически переносятся и на любую охранную, защитную структуру: «таможенный барьер» (первоначально забор на въезде в город) теперь означает экономический термин для уплаты пошлин, квоты на импорт, ограничения на экспорт, административные и технические правила и т.д. В спорте, например в верховой езде, барьер — это искусственный забор, преодолеваемый при помощи «выучки» лошадей, следовательно, препятствие не тотальное. К виртуальному забору-барьеру приглашают дуэлянтов; звуковой барьер — и вовсе не забор, а момент транзита, перехода. В биологии и анатомии барьер — естественное препятствие для инородных субстанций, вирусов и бактерий.

Вернемся, однако, к отечественному контексту: наиболее отчетливо позиция присвоения как освоения прослеживается у отечественного ученого Н. М. Петровского, заявившего ее в рецензии на «Славянский этимологический словарь» Э. Бернекера: «Русское слово *забор* (Zaun, Planken-Zaun, Vernaui) едва ли правильно отнесено к тому же корню, что глагол *бороться* (bog, borti — с. 76)⁸; выражение «забрать досками» показывает, что здесь мы имеем дело с таким же образованием, как *собор*, *выбор* и т. п. (ср. у г. Бернекера bogъ 1, 75—76)» [Петровский : 8—9]. Близка ему позиция Н. М. Шанского: «Собственно русское. По КСРС впервые отмечается в архиве Строева под 1568 г. («заборъ около двора») и в Купчей 1568 г. (Срезневский, III. Доп. 108) <...> Таким образом, «первичное» значение сущ. — “то, что защищает, ограждает” [Шанский : 8—9]. На акцентировании этой функции строит свою аргументацию С. Г. Шейдаева: «Если же обратиться к другим названиям забора, которых немало, — ограда, изгородь, загородка, ограждение, перегородка, городьба, плетень и др. — то заметим, что, пожалуй, только последнее фиксирует информацию о способе изготовления: плетень — это «плетеная изгородь <...> Все остальные слова — это наименования «от пользователя», для которого главное не то, как предмет сделан, а его функция. Слова городьба, ограда, изгородь, загородка, перегородка и др. связаны с представлением о защищенном, огороженном и отгороженном месте» [Шейдаева : 31].

В словаре русских народных говоров линия трактовки забора как *защиты* и *укрытия* заявляет о себе в полную силу: «Забор — огород», Урал (1930). Забор также означал «Деньги, забранные вперед в счет работы», Пермь

⁸ Справедливости ради, стоит указать на этимологию английского слова «Fence» — «забор, ограда вокруг дома или участка земли». Англ. слово fence, которое происходит от ср.-франц. defens «акт защиты» (см. defence), заимствовано в XIV веке. В значении «ограждение» встречается с середины XV века. С XV века также в значении глагола «ограждать»; в значении «защищать» встречается примерно с 1500 года. В значении «фехтование» — с 1590-х годов (у Шекспира) [Fence (дата обращения 20.07.17)].

(1930), «Забор — место, куда собираются камни с поля», Олонец (1864), «З. — пережат на реке, порог, каменные гряды» [Филин : 267]. Не менее наглядные примеры приводит Ю. С. Сорокин: «Забор — 1. забирание денег или вещей в дом, 2. Ограда из жердей, досок, забор. То же, что закол». Важно подчеркнуть, что «заборник — материал, из которого делается забор (жерди, доски и т. п.)» [Сорокин : 164]. Здесь акцент ставится не на том, кто забирает (его тоже можно было бы назвать *заборник*), а на том, что является исходным материалом для возведения забора. В ситуации кризиса народная память воскрешает архаические значения слов. Так, в 1928 году в Советской России появились хлебные карточки (а в 1929 году они приобрели всесоюзный масштаб), однако «наряду с ними существовали «заборные книжки», по которым в кооперативных магазинах <...> продукты питания и предметы ширпотреба продавались <...> членам данного кооператива» [Лебина : 45], исполняющие ту же функцию.

В-третьих, этимологи, ориентировавшиеся в большей степени на западные страны с большей плотностью населения, акцентировали в слове «забор» значение *борьбы* за то, что *выгораживается из общего владения и присваивается*. Здесь установление забора — акт учреждения права на собственное владение⁹. В этой ситуации неизбежно возникала борьба с другими претендентами на собственность, в первую очередь с общиной, разделявшей существовавшую традицию общего пользования.

⁹ Такую трактовку можно увидеть в известном феномене огораживания в Англии: «Под предлогом огораживания лендлорды захватывали не только пустующие соседние земли, но зачастую также и земли, обрабатываемые сообща или отдельными лицами, арендующими их у общины за определенную плату» [Маркс : 737]. Трактовка огораживания как *захвата* активно используется левыми публицистами и по сей день: «Захват публичного частным добрался не только до здравоохранения и образования, но и до идей, генов, семян, которые теперь покупают, патентуют и обносят заборами, и даже до исконной традиционной медицины, растений, воды, и даже до стволовых клеток эмбрионов человека» [Кляйн : 6–7].

Огораживание как проявление воли к присвоению, кроме процитированного выше этимолога Трира, подчеркивается и в словаре под ред. П. А. Крылова: слово забор «образовано от *zaborti* (*borti*), к которому восходит глагол *бороть(ся)*. Исходное значение слова *забор*, таким образом, — «то, что защищает, ограждает». По другой версии восходит к той же основе, что глаголы *братъ*, *беру*». [Крылов]. Но наиболее последователен здесь Р. Фасмер, реферирующий существовавшие на тот момент этимологические трактовки забора, но примыкающий по сути к следующей: «Другие ученые, напротив, обращают внимание на выражение *забирать поле забóром* и связывают *забóр* с *беру*; см. Покровский, *ZfslPh* 9, 102 и сл. и особенно Грюненталь, *IF* 46, 103» [Фасмер : 70]. Таким образом, Фасмер, фиксируя наличие двойственной трактовки, делает акцент на одной функции забора как насильственного выгораживания и захвата в индивидуальную собственность.

В историко-языковых и этимологических изысканиях важное для нас место занимает замечание В. Н. Топорова, полагающего, что привязанное к месту «определение семантической мотивировки слов ценно прежде всего не для этимологических изысканий как таковых, а в связи с возможностью выяснения того, *как в данном языке, в данное время, в данном месте понималось это слово*» [Топоров, 2010 : 154]. Для понимания нынешнего положения дел в отечественном забороустройстве жизни важно, в каком географическом и климатическом контексте и в каких геополитических условиях формировалось понятие забора в России. Развивая эту мысль, заострим внимание на топологических характеристиках забора, зависящих от географических условий и ландшафтных особенностей местности.

Так, например, в Древней Греции большое значение в экономике, военном деле, транспорте имело морское сообщение, судоходство, и это нашло отражение в этимологии слова. Забор — *ἔρκος*, *εὸς τό* [*hérkos*] 1. ограда, забор, изгородь (*ἀλώων* Nom.): *ἔ. κασιτέρου* Nom. оловянная ограда; *τό ἔ. ὑπερθορεῖν* Neg. перескочить через ограду; *ἔρκεων ἐγκεκλημένοι* Soph. запертые внутри лагерного

ограждения; 2. защитный вал, защита, оплот (ἔρκεσιν εἶργειν кῦμα θαλάσσης Aesch.): φράσσειν νῆας ἔρκεϊ χαλκείῳ Hom. оградить суда медной стеной, т. е. сомкнутым строем щитов преградить (врагу) путь к кораблям; ἔ. ὀδόντων Hom. ограда (из) зубов, т. е. уста; σφραγίδος ἔ. Soph. скрепляющая печать; ἔ. ἀκόντων Hom. защита от копий, т. е. щит; ἔ. Ἀχαιῶν Hom. оплот ахейцев (= Λῖας); ἔ. πολέμοιο Hom. боевая твердыня, т. е. храбрейшие бойцы; 3. огороженное место, обнесенный стеной участок: ἔ. ἱερὸν Soph. освященное место, алтарь; γαίᾱς ἔ. Eur. страна, край; τὸ Κίσσιον ἔ. Aesch. Киссийская область (в Сузиане); 4. двор: μέσῳ ἔρκεϊ Hom. посреди двора; ἔρκεα καὶ δόμοι Hom. дворы и внутренние помещения; 5. преимущ. pl. петля, силок, аркан (ἔρκεσιν ἀλίσκεσθαι Arst.; перен. ἔρκεα γυναικῶν Soph.): οἱ ἐν ἔρκεσι ἐμπλασσόμενοι Her. попавшиеся на аркан; 6. преимущ. pl. сети (ἐνιπλήσσειν ἔρκει Hom.; перен. τῆς Δίκης ἐν ἔρκεσιν Aesch.): ἔ. ἄλμας Pind. рыболовная сеть, невод [Дворецкий]. Обращу внимание на то, что уже во втором значении слова «Забор» появляется вид «морского забора» — медная сетка, в шестом же значении — рыболовная сеть. В связи с высокой значимостью моря в жизни древнегреческих полисов, определившей значение слова «забор», интересно вспомнить и указать на особенность словообразования в отечественном контексте, где географические условия определили иную — не с морем, но с лесом — соотнесенную практику огораживания: «Что общего у забора, моста и плота? Судя по историческим контекстам, их близость связана с самими реалиями: названные этими словами сооружения строились плотниками, делались из одних и тех же материалов («забор бревнами забрать», «мосты мощены бревнами», «вывезти... на вязку тех плотов бревна»)» [Шейдаева : 33]. Поистине правы были древние: locus regit actum, — что и подтверждает вывод Л. В. Ивановой и З. Л. Черниевой: «Итак, высокий и глухой заборно-воротный комплекс крестьянских подворий и городских усадеб Зауралья исторически связан с традициями оборонного зодчества XVI–XVIII вв. Выполняя функцию ограждения, заборы и ворота на протяжении нескольких столетий сохраняли специфику конструктивного устройства (ограда, верей,

охлабина, створки, калитка)» [Иванова, Черниева : 68]. И все они возводились из бревен, жердей.

В завершение не избежать анализа современного контекста употребления слова «забор». С одной стороны, забор, в отличие от стен города, крепости, тюрьмы или особняка, по природе своей менее основателен, в буквальном смысле, поскольку в отличие от стены он не нуждается в прочном фундаменте по всей своей длине, забор относительно легко возводим, равно как и демонтируем. В отличие от стены, установленное равновесие сил не столь долговременно и надежно, к тому же забор большей частью проницаем. Такие же разновидности заборов как палисад или кладбищенская оградка, напротив, проницаемы всегда¹⁰. Стоит ли специально обращать внимание на семантическую неопределенность понятия «забор», когда забором называют стены, которым Берлинская стена кажется легковесным сооружением? Об этом я буду говорить в четвертой главе книги. С другой стороны, в сравнении с барьером, заграждением, оградительной или защитно-сигнальной лентой забор, напротив, предстает основательным и стационарным сооружением или живой изгородью. Итак, место забора в середине между крайними позициями: надежной стеной и легковесной, временно повязываемой оградительной лентой. О ней, кстати, надо сказать особо, поскольку мало кто реально использует — и знает — язык оградительных или сигнальных лент. Согласно ГОСТу расцветка крас-

¹⁰ Интересна трактовка *palizzata* — от древнего римского *palo* или *palizzo* («палка, палица») — первоначально «частокол» в романских языках, со временем превратилось в наименование непрерывной стены из столбов или «живой изгороди», а также в слово, обозначающее защитные ограждения, используемые при строительстве и гидравлических работах. Но это, в частности, в итальянском языке, звучит менее романтично. Такой тип барьера-забора-ограды (*palizzata*) наиболее близок к трактовке, которая допускает понимание «забора» как состояния «пропускающе-препятствующей мембраны»: в ботанике слово используется для описания ткани хлоропластов (например, эвкалипта), пропускающей определенные вещества, способствующие питанию растения и одновременно препятствующей проникновению других веществ [*Palizzata*].

ный — белый (наиболее распространенная у нас) означает непосредственную опасность, аварийную ситуацию, средства противопожарной защиты; желтый — черный: возможная опасность; зеленый — белый: безопасность, безопасные условия, помощь, спасение; синий — белый: предписание во избежание опасности, указание.

Среди разновидностей новых оград следует указать габионы — камни, помещенные в металлические сетки-ящики стандартного размера. Этот вид оград, распространившийся в настоящее время, открыл Леонардо да Винчи, когда помещал камни в такие же ящики, которые и были заложены в основание собора Сан-Марко. Если габионы были вызваны к жизни исключительной функциональностью, долговременностью и простотой установки, а внешний коренастый вид их играл второстепенное значение, то попытка использовать их в ограждении частных домов потребовала улучшения их внешнего вида. Как пишет Елена Малинкина: «Со временем ландшафтные дизайнеры увидели в габионах большой потенциал: достаточно было заменить неэстетичную проволочную сетку на нержавеющей сварную решетку и заполнить ее не серым булыжником, а более красивым материалом. «Усовершенствованные» габионы стали называть пергонами, и чаще всего их используют для внешнего ограждения участка. Производители пергонов предлагают уже готовые модули одинаковых размеров, из которых легко собирается ограждение любой длины. В качестве заполнения может быть использован «рваный» камень с неровными краями, округлая галька, даже эрклез — кусковое стекло разных цветов» [Малинкина]. При этом свою статью она иллюстрирует пергонами заметно выше человеческого роста. Вместо невысоких коренастых ограждений мы видим все тот же превышающий меру комфорта циклопический, визуально задевающий острыми краями камней, массивный и непрозрачный забор. Итак, краткий экскурс в этимологию слова «забор» и близких ему синонимов показывает укорененность значения слов в географической, климатической и социально-экономической специфике жизни, определившей как смысла слова, так и его синонимы.

ОГРАДИТЬ ИЛИ ЗАКЛЮЧИТЬ

С забором! о забор

А. П. Сумароков.

Ограда и преграда — суть забора. Это не ускользнуло от внимания теоретиков архитектуры, связывающих имена разнородных видов оград в единое понятие: «универсальное понятие ограды, городьбы позволяет проводить аналогии между городскими фортификациями, ограждениями отдельных домов, плетнями огородов, а также ограждающими конструкциями самих архитектурных объемов» [Бондаренко : 526]. У ограды в функции забора, захвата двойственное значение. С одной стороны забора (редко, когда этот оборот прочитывается столь буквально), он *забирает* пространство, ограждает и охраняет его, ровно так же, как, с другой — *заключает* и *удерживает*. Замечу, этимологическими изысканиями этот мотив не берется. В лучшем случае указывается на рыбную ловлю, где забор так или иначе означал поимку рыбы¹¹. Обе функции взаимозависимы: одна предполагает другую. Противопоставляя себя чужому, забор охраняет и пространство от внешнего врага (крепостная стена), и тех, кто заключен внутри (стен крепости). Но в толщине стен и надежности оград, дарующих чувство безопасности, как будто всегда росло устремление навстречу опасности, прочь от замкнутого пространства, от давящего порядка, тревоги заточения и отчаяния. Росла воля к выходу за ограду и освоению новых пространств. Поскольку надежность ограды дарует покой находящимся внутри, сочетая несочетаемое — рай и ад, город и тюрьму, Небесный Город и город-блудницу, столицу могущественной империи и место сосредоточения наук и искусств, функции забора и стен легко менялись местами. «Огораживание <...> важная структура монастырского пространства, но оно свойственно всякой дисциплинарной институции, от фабрики до тюрьмы, от колледжа до казармы. Огоражива-

¹¹ Ср.: «Заборная семга. Семга, пойманная забором. Онеж. КАССР, 1931» [Филин, 1972 : 267].

ние определяет территорию, где выход и вход находятся под контролем, где правит иной закон, отличный от общепринятого» [Энафф : 255], или, развивая свою мысль, М. Энафф цитирует Фуко: «Дисциплина иногда требует отгораживания, спецификации места, отличного от всех других и замкнутого в самом себе. Отгороженного места дисциплинарной монотонности» [Фуко : 206]. Огораживание формирует и удерживает усложнение системы, способствует как автономности огороженной территории, так и дифференциации культурных навыков, развитию ремесла, наук и искусств в целом¹². Но именно в этом отличии огороженного пространства от пространства неогороженного коренится двойственность его функций: оно может как способствовать развитию и совершенствованию, так и создавать условия угнетения и репрессий. Поэтому крепость или замок, как места особо охраняемого и, следовательно, безопасного укрытия, в зависимости от обстоятельств легко становились узилищем или успешно совмещали одновременно обе функции¹³. Противоречие

¹² На важность ограждения для культурных событий обратил внимание П. А. Флоренский, присутствовавший в 1924 году на спектакле Ефимовых «в заброшенном саду с березовой аллеей и прудком» в Сергиевом Посаде. В этом необычном художественном пространстве «опрокидывалось» на зрителя исключительное художественное произведение, а в кукольном театре «Ефимовы сумели использовать для постановки лут и рошу, актерами сделав всех зрителей», и это доказывает, что была «осуществлена исходная форма эллинской трагедии, что дело совсем не в деревьях, а в умении заставить смотреть на отгороженный кусок природы как на праздничную оркестру» [Флоренский : 383]. На самом спектакле, как при восприятии живописи, царствовала радостная атмосфера, а зрители были отрезаны от повседневности забором.

¹³ Эта оборачиваемость хорошо была известна Э. Юнгеру: «По ту сторону стены времени то, что сегодня переживают как принуждение, прежде воспринималось как свобода, и наоборот» [Jünger : 576]. Интересную иллюстрацию семиотического родства дворцов и тюрем можно обнаружить в творчестве Джованни Баттиста Пиранези, выставка работ которого была в марте 2012 года в Эрмитаже Петербурга. Выставка представила одну из многочисленных изобразительных иллюстраций феномена дворца-замка-крепости, легко совмещающих функции укрытия и тюрьмы.

всегда разрешалось конкретно. До тех пор, пока внешняя угроза была реальна, использовалась оборонительная, отражающая, сохраняющая функция стен и крепостей, но, когда опасность исчезала, на первое место выходила функция эстетическая, что не мешало превращать стены и цитадель (детинец) крепости в самую строгую тюрьму. Тому пример история крепости Орешек в Шлиссельбурге. Отвоёванная в Северной войне у шведов, крепость недолго была военным форпостом. Потеряв свое выгодное стратегическое значение, она незамедлительно была превращена в государственную тюрьму для особо важных «преступников»: членов царской семьи, претендентов на престол, опальных царедворцев и вельмож. Так, в 1718–1719 годах в крепости находилась сестра Петра I Мария Алексеевна, заточенная туда за участие в заговоре царевича Алексея против своего отца. В 1725 году, после смерти Петра, по приказу Екатерины I в крепость привезли из Староладожского Успенского монастыря Евдокию Лопухину — первую жену покойного императора¹⁴. Екатерина видела в ней опасную для себя претендентку на престол. Затем были декабристы, народолюбцы, эсеры и т. д.

И в наше время высокие стены стадиона, возводящиеся исключительно в мирных целях — не пропускать без билетов на футбол или иной спортивный праздник, — легко превращают его в концентрационный лагерь под открытым небом. Примером такого превращения был «Национальный стадион» Чили, который «стал тюрьмой на два месяца — с 12 сентября по 9 ноября 1973 года. За это время через него прошли от 20 до 40 тысяч человек» [См.: Как стадион в Чили был тюрьмой].

Таким образом история предъявляет нам два варианта, первый — *ограждения*: оградить, т.е. создать исключительные условия (изначально это был парадиз, рай, оазис) для культурного процветания — развития ремесел и искусств, научных исследований, формирования новых форм соци-

¹⁴ Следует иметь в виду, что «среди тюрем России самыми суровыми считались монастырские тюрьмы, а среди них особо дурная слава держалась за тюрьмой Соловецкого монастыря, ставшего местом заключения многих государственных преступников начиная с середины XVI в.» [Анисимов : 597].

альной общности, второй — *заклучения*, насилия, консервации традиции и нигилизма в отношении отрицания. На различных этапах побеждает то одна, то другая тенденция. Если ограждение интенсифицирует контакты, стремится к торговле и обмену, то заключение — чистая воля к отрицанию — ведет к победе сил самоизоляции, воли к отрицанию доверия и солидарности или, воспользовавшись формулой Ницше, победе нигилизма, что одновременно является триумфом рабов.

ЗАБОР ПРОСТРАНСТВА

Этимологические особенности слова «забор» в русском языке подчеркивают момент отбора, присвоения и окультуривания естественно-природного ландшафта¹⁵. Это объясняется тем обстоятельством, что земли, окружавшие Древнюю Русь с Востока, были заселены мало. Косвенным, но от этого не менее наглядным примером постепенного осваивания внешнего (ничейного) пространства может послужить представление о саде русских людей в XIX веке,

¹⁵ В большинстве случаев, кроме технического, а, следовательно, нейтрального по значению, слово «забор» — забор воды, водозабор или забор крови и пр. медицинские процедуры — нагружено негативными коннотациями, которые мы встречаем повсеместно. Так в, казалось бы, весьма далекой от забороведения сфере, у известного шрифтовика Юрия Гордона, мы встречаем использование «заборной» метафоры в негативном ключе. «Мы, кириллические шрифтовики, должны смотреть правде в глаза. Нам никогда не сделать красивой кириллицу, потому что она почти наполовину состоит из неинтересных, вялых по конструкции, похожих друг на друга, как спины в очереди, знаков. Мы можем сделать прекрасный шрифт, но его латинская часть (нами же сделанная!) будет по определению лучше родной кириллической» [Гордон : 10]. И один из главных недостатков кириллицы в малом количестве вертикалей, что дает эффект «забора»: «Весь этот «забор»: буквы, замкнутые между двумя вертикалями. Стоя строим, этот набор знаков должен производить впечатление полной равномерности чередования вертикалей, внутривербальных просветов и апрошей, причем белое внутри букв должно четко отличаться от белого между буквами» [Гордон : 302].

смотревших на него — «<...> не у каждого же большой и красивый — как на экономическую часть дома <...> в смысле сада, т.е. ради прогулки, у них все еще оставался любимым местом лес, а для игрищ — лужайки» [Регель : 163]. Эти представления происходили от того, что лес и лужайка в XIX веке находились в непосредственной близости от жилищ, посему были доступны большинству жителей городов. Косвенно же, это свидетельствовало о безопасности общего пространства за границей своей территории, своего огороженного двора. Сие обстоятельство было следствием того, что освоение и заселение новых земель было *забором* территории ничейной земли, а не захватом их у людей, населяющих и владеющих этими землями. Показателен в этом отношении *забор* в тело Руси пространства Великой степи, изнурявшей воинов, путешественников и купцов открытым горизонтом, простором и очевидностью вторгающегося. Вобрав пространство Великой степи, сама Русь, видоизменяясь, становилась страной с еще более неопределенными границами¹⁶, подобно безграничному пространству вокруг юрты, которое было надежной оградой кочевников. Как полагают историки, поэтому до 1103 года «бродящие по степям кочевники были неуловимы — в любой момент, когда они были слабы <...> они могли уклониться от встречи с русским войском — просто откочевать всем «миром» вглубь степи и при этом сжечь траву по пути следования русских» [Плетнева : 30]¹⁷.

¹⁶ Видимо, поэтому Россия часто представлялась как «пространная географическая нелепость» [Леонов : 107] или «пустым пространством между Европой и Азией», которое, однако, являлось не только пространством Степи, но и изобильной пустыней или лесной пустыней, которая переживалась как разрыв сознания, как «инаковость опыта» [Андреев]. В этой перспективе образы поэта Виктора Кривулина, рожденные в 1990-е годы, наследуют архаические представления о пространстве России: «земля без границ, вязкая протоплазма государственного тела, протоплазма без ядра» [Кривулин : 230].

¹⁷ Однако современные технологии позволяют строить заборы там, где прежде на них не было ни сил, ни средств, ни технических возможностей. Так, Москва тройным кольцом КАД, забирая территорию у страны, ограждает себя от остальной России. Но

Замечу, что Великая Степь бросала вызов русскому пространству жизни, требуя от поселенцев целого ряда разнообразных действий: от ухода в северные леса и налаживания жизни там до консолидации и последующего наступления и захвата пространства степи посредством обустройства системы взаимосвязанных острогов и крепостей. Пограничный рубеж обустраивался постепенно: вначале были засеки, остроги, заставы, последовательно расширявшиеся и укреплявшиеся до рубежной крепости¹⁸. Освоение просторов степи шло через нарушение законов Степи, внося в нее то, что было ей инородно: замкнутую ограду, стену, забор — т. е. оседлую, городскую форму разметки пространства. Сделать засеку, огородить место — значит превратить часть огромного пространства во внутреннее, в уплотненное, структурированное, защищенное от внешних врагов и в итоге городское. Вспомним,

самый длинный забор в мире, как свидетельствует книга рекордов Гиннеса, находится в Австралии, защищая одну ее — «овцеводческую» — часть от другой, в которой живут дикие собаки Динго (за что он и получил название Собачий забор — Dog Fence) и сильно расплодившиеся кролики, угрожающие пастбищам овец. Австралийские штаты Южная Австралия, Квинсленд и Новый Южный Уэльс охраняют от них свои стада. Общая протяженность австралийского забора составляет 5614 километров, что на 1500 километров длиннее Великой Китайской стены [См.: Собачий забор].

¹⁸ Там где степи Центральной Азии вторгались широкими воротами между Уральским хребтом и Каспийским морем, постепенно сужаясь к западу, мимо Азовского и Черного морей, что было метко названо В. О. Ключевским «азиатским клином», в противостоянии им возводились засеки, остроги и крепости, от которых один шаг к формированию городов: «Возникновение городов Оренбургского края было связано с общим процессом социально-экономического развития России, с освоением Западной Сибири. Среди крепостей выделялся Оренбург, который постепенно становился не только административным, но и торговым центром края, центром меновой торговли России с Казахстаном и Средней Азией. Эти функции отличали строительство и развитие других городов-крепостей края. На укрепленной Оренбургской линии, протянувшейся на 1 100 верст по среднему и верхнему Нику, Ую и Тоболу, по данным П. И. Рычкова, до 1759 г. было построено 23 крепости, главными из которых были Орская, Троицкая, Петропавловская». [Курмачева : 37].

любая ограда (будь то стена города, забор огорода, дома) отбирает и забирает пространство, делая его внутренним, посему любая ограда есть, по сути, первый и главный *забор* пространства, превращение его из чужого в свое путем *захвата, колонизации и освоения*. Это подчеркивал еще в 1899 году американский экономист Торстейн Веблен, полагавший, что имущественная собственность сначала была трофеем, свидетельством удачного набега, и наконец оказалось, что это «начальная стадия развития института собственности, стадия приобретения путем откровенного захвата» [Веблен : 77]. Но захват и преобразование дикого пространства в культурное не только делает его защищенным, укрытым, безопасным, но и таит боль опустошения, боль насилия над памятью простора и далекого горизонта. Это своего рода жертвоприношение интенсификации производства, усложнению социальных связей и специализации культурных навыков, и, неизменно «побочный» результат, формированию высококлассных ремесел, искусств и утонченного вкуса внутри ограды.

Культура, возникающая у оседлых, ограждающих себя от враждебных кочевников народов — предмет рассмотрения итальянского историка Франко Кардини: «Оседлая цивилизация — это города, дороги, государственный аппарат, более разнообразное и полноценное питание, крепостные стены, пехота. Цивилизация кочевников — стойбища, тропы, племенная солидарность, невозможность наесться досыта, главным образом белковое питание и животные жиры, бесконечные расстояния, тесное общение с животными, и прежде всего с лошадью. <...> С опаской взирают оседлые народы, земледельцы и ремесленники, обладающие высоким уровнем организации и острым чувством государственности, на подвижные, как морской прибой, племена «варваров», жителей пустынь. Желая оградить себя от опасной стихии, они сооружают стены-волноломы» [Кардини : 37–38]. Оседлость требует защиты. И первое — это оборонительные валы, подобные римским (*limes et valla*), и стены городов. Но, культивируя ремесла, науки и искусства, горожане становятся изнеженными, утрачивая воинственный дух. В глазах варваров они — легкая добыча.

Любопытны современные тенденции, когда не оседлые цивилизованные народы огораживаются от степи, а в самой степи происходит огораживание: «в бескрайней желтой степи до горизонта, где-то вдали стоит одинокая юрта. И она обязательно огорожена забором. Юрта в степи и высокий забор. <...> Внутри может стоять юрта, а может и быть пусто. Иногда за таким забором встречается джип» [Анашкевич]. Не только европейские страны огораживаются заборами, но и отдельно взятая монгольская семья — веяние глобализации и осознания роста технической мощи человека, который уподобляется кочевнику, врываясь в степь или пустыню на внедорожниках, которым нипочем любые расстояния, любые труднодоступные места (как раз напротив, именно труднодоступность — залог их привлекательности) становятся Меккой для путешественников и экстремалов. Мир стал мал и доступен. Юрта, прежде защищаемая бескрайними просторами, сегодня подвержена вторжениям джипов и внедорожников, порождающим тревогу за свою безопасность. Не менее любопытно в свете нашего исторического экскурса свидетельство автора приведенных ниже фотографий Сергея Анашкевича, передающего мнения монголов: «Говорят, привычку строить забор вокруг юрт монголы переняли у русских, которые окружают свои дома заборами. Мол, без забора юрта как бы не имеет адреса. А с забором — вот уже и адрес» [Анашкевич], на который и приходит почта. Естественное следствие взаимодействия народов и, как результат, их взаимовлияние — налицо. Возможно, мы наблюдаем здесь первые шаги естественно-исторического перехода к оседлому образу жизни, стимулируемому как формированием новых сфер производства и, соответственно, нового уклада жизни, так и влиянием образа жизни ближайших соседей. Немаловажным, а возможно и определяющим фактором является возросшая автомобилизация предшественников, которые, используя внедорожники по прямому назначению, открывают для себя степь и пустыню как зону путешествий, свободное пространство для прохождения эксклюзивного туристического маршрута.



Рис. 2. Фото заборов в степи
Сергей Анашкевич. 2016

Поскольку «каждая, хотя бы небольшая, человеческая среда находится, строго говоря, в своей и неповторимой географической обстановке» [Савицкий, 1927 : 31], она в виде семьи, общины, города отделяет себя, прочерчивая границу. Уплотнение населения приводит к потребности проведения четких границ между своим и чужим. Тектонические столкновения сил частных владений, территорий или угодий, убирая ничейную полосу, ставят вертикальные ограждения. От территории, пограничья, метки приходят к ограждению, стенам, забору. Следующий шаг в этом направлении — возведение непрозрачных и непроходимых границ. Но уплотнение может происходить не только за счет увеличения численности людей, но и из-за возросшей мобильности их транспортных средств. А поскольку в монгольских степях главным средством передвижения была лошадь, стойбища отделялись от соседей пространством. Когда в степь с ревом вторгаются внедорожники, пространство перестает играть охранную функцию, ее ныне исполняют заборы да зарытые наполовину покрывки автомобилей.

Схожий с кочевниками сценарий защиты местожительства можно наблюдать у саксов. Надежными огра-

дами их поселений были дремучие леса средневековой Европы. Известный медиевист Льюис Френсис Зальцман, противопоставляя организацию поселений саксами римлянам, писал: «Саксы питали недоверие к укрепленным городам (их боги были богами открытой местности) и чувствовали себя неуютно в закрытом пространстве за городскими стенами» [Зальцман : 54]. Но и саксы со временем — к XI веку — вняли преимуществам «укрепленного стенами города места», ибо слово «бург» или «боро» первоначально означало «укрепленное место».

Детализацию отличия саксов и других народов к Северу от Римской империи обнаруживаем у соавторов Гюнте-ра Мадера и Ельки Циммерманн, указавших на различие в обозначении границ оседлых землепашцев и кочевников-скотоводов: «В пограничном дереве, пограничной стене, пограничной борозде, пограничном водотоке или в пограничном водоразделе как предпочтительных признаках границы и в словоупотреблении мы еще и сегодня видим отражение географического происхождения народов <...> когда житель леса принимает за прообраз границы (Mark, March или Mal) ствол дерева (Schneide, Sned, Schnedbaume), житель открытых равнин — лежащие камни (Laag, Schied, Steine), а хлебопашец — окраину леса. «Lira» — протяженная борозда у романских народов равнозначна окраине леса (Rain). Возникают тонкие оттенки [понятий], когда романская пограничная традиция соотносится с германской. Например, граница (frontiere) наряду с borderland (Bord) — рубежом страны и boundary, если линия, защищенная стеной, лимесом, и в речи противопоставляется защитным полосам! Здесь мысль о выкорчевывании границы резко противостоит заветам бережного отношения к ней, ее неприкосновенности, допуская лишь просеки и проходы в стене заповедного леса» [Mader, Zimmermann : 34]. Это же символически переносится на устройство замка, неприкосновенность его стен и ворот, в них предусмотренных.

Но вернемся к освоению Степи (в терминах Лефевра — производство пространства из природного в денатурализованное, символическое), которое шло путем «сжигания» границы и четкости означивания рубежа между своим и чужим: вначале это были визуальные знаки — их

предшественниками у животных были запахи — камни, пирамиды из камней или нанесенные символы. Изъятое из природного, объективного пространства под воздействием «науки и техники, то есть абстракции» [Лефевр : 148], становилось однородным. Есть одно важное обстоятельство, подчеркиваемое семиологами: заключенное, освоенное, произведенное пространство становится образом самого себя, образом природы, гор, дорог и троп. Оно приобретает символическую значимость, соотносится с мифом, упорядоченным Космосом. Поэтому самое важное место — внутри, в центре: пустое пространство площади, рынка, агоры, форума, куда ведут все дороги Города. Оно символизирует «пустоту» неосвоенного мира, мир по ту сторону стен, границ, мир неизведанного и неосвоенного. Первый раз освоение и захват происходят в ситуации взгляда на открывающиеся новые пространства, ставшие *уже-видимыми*, но еще не захваченными, второй — в ситуации взгляда, вооруженного фотоаппаратом¹⁹.

Есть резон вспомнить различие организации сакральных мест в дохристианской и христианской цивилизациях. Сакральные места язычников — олицетворение духов местности, стихий, верхнего, нижнего и срединного мира — не ограждались; их охраняло табу, неписаный закон племени. Внутри мифологического сознания разорение божественных мест, капищ было невозможно. Но так продолжалось только до тех пор, пока не появилась новая идеология, породившая новый тип сознания, верящего в новый миропорядок. Вера в единого Бога десакрализовала прежних богов и лишила их неприкосновенности, часто используя при этом сакральные места язычников: возвышенности, акцентированные зоны в ландшафте, излучины рек и т.д. Оброненная

¹⁹ Насилие фотографирующего задолго до того, как эта тема стала популярна в конце XX века, развивается Юнгером в понятии «колонизирующего взгляда»: «Фотография является выражением свойственного нам жесткого способа видеть. В ней проявляется форма злого взгляда, тип магической экспроприации. Особенно это чувствуется там, где еще живы *другие* культовые субстанции. В тот момент, когда город, подобный Мекке, становится доступен фотографированию, он включается в колониальную область» [Юнгер : 44].

Зальцманом фраза о пренебрежении саксов укреплениями в совокупности с представлениями о границе, ограде кочевников указывает на отличительный признак организации пространства на определенной *стадии* его развития. Появление забора — во многом стадийный признак. Не так уж неправы авторы концепции религиозного социализма, поскольку та решимость, та безоглядность, с которой в России низвергали купола и разрушали церкви, разбивали алтари и иконы, говорит о новой вере в более справедливый мир. Не питалась ли энергия разрушения забытым опытом позднего принятия христианства на окраинах Руси, следами памяти о поруганных, сброшенных и разбитых языческих богах? У язычников был на первом месте топос, и боги были укоренены в нем, у христиан — социальный мир, а Единый Бог был не от мира сего.

Нужда в заборе как защитной ограде возникает там, где соседями оказываются бедные и экономически и цивилизационно менее развитые, но воинственные соседи²⁰, которых опасались из-за их набегов и грабежей. Чужой опасен — он угрожает онтологии культурной общности, границам ее обжитого мира. От того, кто стремится отобрать, не платя (набеги), кто не предлагает равноценного, отгораживаются, помещая в зону чуждости всех находящихся по ту сторону стены или забора²¹. Так, строитель-

²⁰ См., напр., замечание Э. Б. Тайлора: «... те народы, которые с самым неподдельным страхом верят в действенность магического искусства, сплошь да рядом в то же время не замечают факта, что магия по существу свойственна как раз племенам менее цивилизованным, чем они сами, и что там она на своем настоящем месте» [Тайлор : 92–93].

²¹ Среди различных способов выгораживания можно указать на отчуждение, этимологически восходящее к феномену «огораживания». Данное обстоятельство носит интернациональный характер: «Заборы социального отчуждения способны загубить целую индустрию или даже списать за негодностью целую страну, как это случилось с Аргентиной. В случае с Африкой по сути целый континент может оказаться сосланным в глобальный теневой мир, прочь из географии и прочь из новостей, и приоткрываться только во время военных действий, когда на его граждан смотрят как на потенциальных террористов или антиамериканских фанатиков» [Кляйн : 7].



Рис. 3. Берлинская стена со стороны Западного Берлина
Автор неизвестен

ство Великой Китайской стены оправдывалось защитой от нападений северных кочевников (в действительности, как показали историки и китаеведы, это была далеко не главная цель), стены в Индии — от Пакистана, в Израиле — от Палестины, в ОАЭ строится стена на границе с Оманом, в США — на границе с Мексикой. А недавно Венгрия построила вдоль границы с Сербией 155 километров 3-метрового забора. Таким образом Венгрия, а за ней и балканские страны надеялись решить проблему беженцев и нелегальных мигрантов [См.: Венгрия достроила многокилометровую стену на границе с Сербией]. В настоящее время Литва стремительно отгораживается от Беларуси, и веских причин прекращения забороустройства границ на данный момент не видно. Современный парад забороограждения европейских стран от беженцев — ничто иное, как все тот же забор, отгораживающий европейцев от сил зла, богатых от бедных, Запад от Востока и, в конечном итоге, золотой миллиард от миллиардов людей из третьего мира, в США — Капитолия от народа, к этому же ряду отнесем и собирающую все эти

функции стену, разделяющую мир живых и мир мертвых в «Игре престолов».

Однако не только богатые и благополучные страны отгораживаются от своих соседей, но и бедные, экономически отсталые также пытаются отгородить свой народ от более состоятельного соседа. Таковой являлась Берлинская стена, воздвигнутая в одну ночь, отгородившая народ ГДР от развращающего влияния Западного Берлина и ФРГ и более препятствовавшая бегству из ГДР, чем проникновению из Западного Берлина и ФРГ. Северная и Южная Корея возводили стены друг от друга, но с разными целями: Южная Корея — чтобы защититься от опасности извне, Северная, декларируя ту же цель, выполняла и другую задачу — чтобы не бежали свои граждане. В этот же ряд вписывалась интенция бывшего СССР отгородиться надежными границами от своих западных соседей.

ЗАБОР КАК МЕМБРАНА

Забор, как и семантически близкая ему ограда или стена, есть мембрана, он столько же преграждает, сколько и пропускает. В мифологическом смысле забор сближается с архаическим символом яйца. Подобие усиливается не только качеством мембранности скорлупы (строго дозированным пропуском как в одну, так и в другую сторону), но и дополнительной пленкой, отделяющей желток от белка (это роднит его с оградой детинца или цитадели внутри города-крепости). Это первый, но не единственный признак, их объединяющий, важен и другой: асимметричное сочетание отражающей и удерживающей функций. Заборы и ограды имеют дело не только с пространством, но и со временем. До поры до времени скорлупа охраняет цыпленка, но по мере развития ему уже становится тесно внутри защищенного пространства, он разбивает скорлупу и выходит наружу. Собственно, и стены Города (которые символически трактовались как вторая кожа человека) становятся ему тесны, когда

он набирает силу и разрастается; расширившись, Город строит новые стены. В дальнейшем функции стен городов исполняют границы земель, государств, империй. Центральная власть, объединяя ресурсы, берет на себя функции отражения врага внешнего. Сплоченности и согласованности действий под руководством центральной власти часто мешают другие претенденты на власть. Они враги внутренние. Случись быть разоблаченными и схваченными, они часто оказываются в самом центре, в узилище самого укрепленного и охраняемого места: цитадели, крепости, замка.

Гражданское общество, метафизика, искусство и политика требуют независимого безопасного пространства, требуют порядка и сильной власти, требуют, наконец, ресурсов. Сосредоточенность культуры и ценность духовных практик, расцвет наук и искусств напрямую зависели от надежности границ и защищенности культурного пространства. В истории нередки случаи, когда под патронажем великих завоевателей и тиранов развивались ремесла, науки и искусства. Ограда города — итог эволюции форм социальной общности, и она же — условие зрелости культурных форм, которые неотчуждаемо топологичны²². Забор не только стоял в истоках культуры, он — важный фактор социо- и культурогенеза.

Основа благополучия города — интенсификация культурных и экономических контактов, а это означало увеличение количества приезжих купцов, а с ними продуктов и товаров: продукты и товары нужно ввозить, а свои произведенные — вывозить, вражеские набеги — отражать. Поскольку нет забора без *отбора* пространства и *контроля* над ним, наличие сил и ресурсов определяет его удержание и расширение. Забор — имя собственное, как капитал.

²² «Потому-то философ способен родиться и возмужать (сохраняя при этом определенные шансы на выживание) лишь при условии, что он обладает созерцательной внешностью жреца, аскета и монаха, господствовавшего над миром до его, философа, появления» [Делез : 40]. Обратим внимание, все предшественники философа обладали защищенным местом для осуществления важнейших ритуалов (жрец), аскетических практик (аскет), духовного подвига и молитвы (монах).

Он указывает на собственность, на решимость удерживать ее в своих руках. Он же есть место встречи двух миров, поскольку восприятие его строится на соперничестве разных начал: тех, кто огораживается, кто избран, включен в круг, и тех, кто отвергнут, кому нет доступа внутрь огороженного пространства. Отсюда же возникает метафора границы.

Экономическое развитие, достаток жителей города возрастали, если последний стоял на пересечении торговых путей, потоков людей и товаров. Если в город приходит больше людей, чем уходит, если он привлекает ремесленников, ученых, художников и архитекторов, поэтов и писателей — город живет и развивается.

Если стены города — кожа его насельников, то врата — отверстия коллективного тела, кои ему столь же необходимы, как и телу индивидуальному²³. Любое культурное пространство «дышит» в естественном ритме вдоха — выдоха, бодрствования — сна, рождения — смерти,

²³ У метафоры стены как кожи есть не только антропологическое измерение, но и фотографическое. Ибо нет у души крепости совершенней, нежели обнаженное тело. Самое глубокое — как часто цитируют слова П. Валери — это кожа. Прерывая пространство, кожа сохраняет его непрерывность, отделяя от внешнего мира, сближает внутреннее тело с внешним, обнажаясь, она открывает символическую перспективу прочтения тела. К тому же, лишенная вещественных знаков времени — одежды, — обнаженная натура порой говорит о характере времени точнее, чем иные *вещественные* его свидетельства: «Время — кожа, а не платье» (А. Кушнер). Необходимо лишь научиться читать знаки отношения к телу, характерные для каждой эпохи. Ракурс съемки, поза, подача, акцент на определенных деталях — все указывает на господствующее в том или ином обществе отношение к обнаженному телу. Жанр ню, кроме всего прочего, собирает и возвращает нам наше сокровенное, бессознательное, временное. Тактильное сопереживание и персональная адресация — отличительные черты этого жанра. Можно не только любоваться, удручаться, сопереживать, смотря на тело, его кожу, но и воспринимать мир, ощущать и чувствовать его посредством самой кожи. Видеть кожей — отличительная черта восприимчивых людей. Мертвая кожа не видит, не чувствует, не дышит. Такова она в объектах Гюнтера фон Хагенса.

потребления — выделения. Забор, стена есть мембрана: пропуская одних, она преграждает путь другим; ограждая, соединяет; а разделяя, дает возможность (врата) сообщаться²⁴. Средневековый Космос города в разных источниках представлялся антропоморфно, чему свидетельствует и представление о детинце укрепленного города (репликой чего может служить изображение художника школы Пинтуриккио), и дилемма города-девы и города-блудницы, заостренная В. Н. Топоровым: «Если крепость и сила города-девы в его целомудрии, так сказать «невязности», то город-блудница ищет спасения... в отдаче всему и любому» [Топоров, 1987 : 128], что заставляет признать, что в чистом виде оба города не существовали. Гибель Константинополя предопределил, кроме иных, фактор зависти к «Раю на Земле», как тогда называли Константинополь посещавшие его купцы и путешественники. Именно *непрístupный* и *невязтый* — следовательно, неразграбленный — город привлекает купцов, ученых, художников; а *падиший*, разграбленный, опустошенный и поруганный город никому не интересен, его не желают, ему не завидуют, его обходят, забывают. И лишь археологи, слушается, открывают его заново.

В какой мере появляются и распространяются идеи глобализации, преодолевающие границы и разрушающие стены отчуждения, утверждая нормы жизни без заборов, в той же мере растет и убеждение в том, что отказ от заборов, с необходимостью, требует надежного *общего* забора, каковым могут выступать границы государства, города, а внутри город требует ограждений иного качества: табу, законы, нормы и правила, подобно рассмотренной выше невидимой ограде волшебного сада, явля-

²⁴ Ср. с др. греческого: ἔρκος, εἰς τό [hérkos] ограда, забор, изгородь (ἀλώων Nom.), но есть и другое слово φραγμός ὁ [fragmós] , от гл. [φράσσω]. Ср. рус. заимств. «диафрагма» также означает в одном из значений: ограда, забор Нег., Xen., Theocr., Plut., Luc.; в другом же: анат. перегородка, перепонка, преграда Arst. [Дворецкий]. В значении анатомической перегородки забор всегда проницаем для одних и закрыт для других субстанций. Впрочем, в технической перспективе, его можно сравнить с полупроводником, поскольку он выполняет схожие функции.



Рис. 4. Непорочное зачатие

Школа Пинтуриккио. 1510. Национальный музей Стокгольма

ющейся не менее крепкой и непроницаемой, чем ограда обычная. Разумеется, полный отказ от оград — утопический проект. Разрушение материальных оград с необходимостью требует возведения других — нематериальных. Однако стремления правителей Запада сделать жизнь своих граждан максимально прозрачной, безопасной, уютной и благополучной *внутри их границ*, переходящие в необходимость строить новую стену между золотым миллиардом и миллиардами остальных людей, между Севером и Югом, ныне вступают в противоречие идеалам демократии, требующим принимать беженцев из самых бедных и неблагополучных стран. Страны,



Рис. 5. Без названия
Алла Полетаева. 2018

проводящие идеологию прозрачности и открытости, сталкиваются с закрытостью общинных традиций и нравов беженцев.

Но вернемся к мембранности забора, который, как и стена города — ограда *par excellence*, — функционально амбивалентен. Подобно миру духов Э. Сведенборга, который «есть среднее место между небесами и адом», с тем дополнением, что на Земле небеса и ад могут меняться местами, стена и высокий забор, разделяя и соединяя внешнее и внутреннее пространство, являют собой силу непреступности и столь же сильную привлекательность, не являясь ни тем, ни другим в отдельности. Но сколь стена жизнестроительна для города в целом, столь же разъединяющи высокие стены, заборы *внутри* самого города, рассекающие целостное тело иерархий пространств. Стена города — условие формирования сообщества людей внутри; стены же внутри города — условие структурирования, разделения и противостояния, инструмент установления неравенства. Иными словами, стены города — своего рода крепко стянутый пояс на

теле атлета, делающий дома выше, а талии улиц — уже, они же, препятствуя горизонтальному кочевью, заставляли двигаться в вертикальном направлении: в медитации, дисциплине, архитектуре, художествах, ремеслах, телесно (вспомним, к слову, мотив уплощения человеческой фигуры Джакомоетти, чье трагическое существование среди высотных зданий и узких улиц-ущелий подчеркнуто удлинненными пропорциями, до истонченности и «призрачной» нематериальности). Стены есть крепость коллективного тела, противостоящего силе движущейся, разрушающей, утверждающей господство горизонта, степи, простора и воли. Внешнее неравномерное давление силы (со стороны гор и болот — слабее, а со стороны равнины — сильнее) оформляет причудливость границ государства, области, города, замка. И границы эти так же вольны, как и русло реки, линия прибоя или кромка леса, но, как и последние, столь же непостоянны. Извилистый путь старых дорог, рассчитанных на конную тягу, часто повторяет контуры границы возделываемых полей, преград и оград, что является тому подтверждением.

ВОРОТИТЬ ВОРОТА

Ворота непосредственным образом выражают мембранный характер забора, пропуская одних и закрывая проход другим. Ворота и забор связаны не только функционально, но и этимологически. Так, корни слов ворот-а, ворот-ник, ворот-ил-а совпадают; у них есть внутренняя связь с глаголами вертеть, поворачивать, поворотить, ворочать, воротить, вращать (например, в толкование слова воротила входит глагол ворочать: воротила — тот, кто ворочает большими делами). В словаре Фасмера слово ворот (воротник), которое в древнерусском языке значит «шея», а в старославянском, как и в современном болгарском или в западнославянских языках, — «поворот», связано чередованием гласных с вертеть, вращать; заметим, слово ворота в литовском языке восходит к древнеиндийскому «забор,

ограда», родственному тем же глаголам. В словаре Даля приводится «вратник, приворотник, сторож у ворот», тем самым воротник, воротила с исторической точки зрения являются родственными слову ворота. К тому же ворота и дверь традиционно понимались как важнейший символ перехода через границу, за которой происходит контакт с чужим, где таится угроза и опасность, где, наконец, чужое переходит в свое, а свое остается по ту сторону ворот. За этой границей ворот (за порогом) с путником может произойти и доброе, и злое. Здесь же заканчивается привычный и понятный мир и начинается другой, открывающий «непривычное, вне обычного порядка находящееся, далекое», «маня и пугая одновременно» [Вальденфельс : 40]. Образы ворот в мифологической традиции разных народов характеризуются богатой смысловой полифонией, представая как в своей вещественно-материальной, так и в мифологической форме, отражающей мотив перехода из своего в чужой мир, то есть пути, полного опасностей. Но образы ворот, дверей и порога неотторжимы от духовного поиска, целью которого является нравственное взросление личности. Эта своего рода инициация требует не только духовного становления, но и мужества, воли и стойкости. Ворота — символ оппозиции опасности и безопасности, открытого и закрытого пространства, хаоса и порядка. Поэтому изгнание из города было изгнанием в хаос, в чуждое пространство, лишённое сопричастности к коллективному телу, и наиболее распространенным наказанием за проступки и преступления в древнем обществе.

Но ворота были не только на въезде в город, но и в домах внутри него. В храмах особую роль исполняли пороги дверей святилища или храма, которые, как правило, охраняли стражи порога. Символически таковыми выступали статуи (заменившие охранные камни капищ и святилищ), роль которых заключалась в охране храма от недостойных людей и их злых намерений. Ввиду этого, ворота настолько же уязвимая, насколько и необходимая деталь любой ограды, забора, городской стены и стены дома. Не вызывает поэтому удивления, что воротам, как месту контактов, уделялось в традиционной культуре особое внимание: «декоративные (а в свое время магически-заклинательные по своему смыс-

лу) элементы располагаются на воротах» [Рыбаков : 487], призванные защитить, очистить входящего (в том числе от заразных болезней) и обезопасить город, дом. Ворота столь же *закрывают* проход, сколь и приглашают пройти через них: удерживая и не пропуская одних, они, распахивая створки, приглашают войти других, встречая музыкой и хлебом-солью. Акт возведения забора или стены всегда предполагает их трансгрессию, так как основная функция стен города — не столько *отражать* набеги, как представляется, сколько соблазнять, привлекать и *пропускать* через свои ворота людей, потоки товаров, продуктов. Стена вокруг города, дворца, крепости немыслима без ворот: «Городская стена или вал, которая не только изолирует и охраняет, но и открывает (т.е. выводит из изоляции), приглашает к контактам, связывает общим делом (ср. обычай устройства ярмарок, встреч, праздничных гуляний и т. п. «своих» и «чужих» именно у городских ворот, иногда с выделением двух стадий — у ворот вне стены и у ворот в пределах стены)» [Топоров, 2010 : 156]. Именно об этой функции ограды свидетельствует Афанасий Никитин в «Хождении за три моря»: «Во дворец султана ведет семь ворот, а в воротах сидят по сто стражей да по сто писцов-кафиров. Одни записывают, кто во дворец идет, другие — кто выходит» [Никитин : 97]. Охранительная функция — сто стражей — равна учетной — сто писцов. О чем, собственно, и пророчествует Ап. Иоанн: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет» (Ин. 10:9). Важно не только войти, но и выйти вовне в поля, где растет хлеб, в луга, где пасется скот, и вернуться.

Однако город, являясь живым организмом, всегда нарушает искомый алгоритм соответствия входящих и выходящих, количества ввозимого и вывозимого. Когда Город основывается, строится и растет, привходящих больше исходящих, а привоз превышает вывоз; когда же Город отстроился, когда в нем завелись ремесла и искусство, тогда наступает динамическое равновесие привозящих продукты и материалы и вывозящих произведенные здесь товары. Но когда город приходит в упадок — иссякает поток приходящих, угасает торговля и ремесла, в результате тускнеет его привлекательность, и число бегущих

от опасности и нищеты или уводимых насильно горожан намного превышает число привходящих; разрушается город, и за ненадобностью — рушится его ограда, никто не войдет, а, войдя, жизни здесь не найдет. У покинутого города стены ветшают и зияют проемами настезь распахнутых или разрушенных ворот. Большею частью города умирали не тогда, когда за них воевали (разрушения при необходимости быстро восстанавливают), а когда менялся климат, менялись торговые маршруты, когда караваны купцов не доходили до них, а корабли не заходили в их гавани, когда их не жаловали вниманием ни паломники, ни ученые и поэты; тогда город пустел, разрушался и умирал. Со временем о нем забывали.

Было бы опрометчиво не указать еще один важнейший тип ворот городской стены, которые строились в другом месте, отсылая к воротам завоеванного города. Таков смысл триумфальной арки, обозначающей победу, овладение: «поругание города-девы воплощается в акте входа в город, захвате и разграблении его»²⁵. Триумфальный въезд и прохождение через арку возвратившихся из похода полков удваивают акт овладения, акт *триумфа*, победы. Но у прохода через триумфальную арку, кроме воскрешения факта победы, есть еще одно, восходящее к глубокой архаике, важное значение — очищение. Именно на очистительной и искупительной стороне триумфальной арки делает акцент Г. Ревзин, опираясь на исследования Ф. Ноака и Г. С. Кнабе: «Идея триумфальной арки связана с очень архаическими представлениями — проход через нее мыслился как искупление вины через второе рождение. Победивший генерал и его армия, придя

²⁵ Ср.: «Целомудрие девы и крепость города в этом случае не более чем два варианта общей идеи прочности, нетронутости, нерасколости, гарантии от той нечистоты, которая исходит от захватчика, всегда — насильника. Но крепость целомудрия и крепость города могут быть силой взяты «нарушителем», и это «взятие» есть своего рода *terminus technicus* насилия, лишения чести в обоих случаях. Поэтому и взятие города приравнивается к потере чести (ср. вполне реальный обычай творить насилие при захвате города), к падению (ср. пасть, о деве и о городе, как и взять — о них обоих), к утрате чистоты-крепости» [Топоров, 1987 : 126–127].

к Риму, не должны были входить в город, но оставаться на «поле мертвых», «campus mortuus», до того момента, пока они не пройдут «под ярмом» — сооружением из двух вертикальных балок и одной горизонтальной — с тем, чтобы очиститься от мерзости и нечистоты крови и смерти врагов» [Ревзин, 2002 : 30]. К этому можно добавить поясняющее замечание О. М. Фрейденберг: «В фольклоре женский рождающий орган — «ворота», дитя — «путник», акт рождения — «поезд». Утроба матери при родах — это отпирывающиеся «небесные ворота». <...> Ворота, двери, окно, арка имеют значение, давно вскрытое наукой в отношении «ярма» и обрядов прохождения через него как через простейший вид арки; раздвинутые ноги, через которые обрядово совершается шествие у современных нецивилизованных народов, представляют собой еще более древний вид межи и небесного горизонта, уже имеющего семантику производительности» [Фрейденберг : 190]. Триумфальная арка, пропуская войска в этот мир, не только очищает их от крови, убийств и поруганий покоренных городов, но и является медиумом подлинного триумфа, удваивает победу, дает возможность победителю пережить свой триумф еще раз, войдя в покоренный город, пережив экстаз победы: «в римской обрядности триумфа <...> герой-победитель с блистательным войском продвигался в пышной процессии по городу, а побежденные предавались смерти. В лице этого победителя, в светлых одеждах на солнечной колеснице с белыми лошадьми, продвигалось само солнце; победив своего врага, тьму, оно двигалось из обители смерти преисподней, через горизонт, — царские ворота триумфальной арки, — на небо, в храм» [Фрейденберг : 70]. Образ победы читается в триумфальной арке, вписываясь в историю, становясь архитектурным памятником и достопримечательностью. Образ всегда характеризуется богатой смысловой полифонией.

В завершение повторю, ворота являются важнейшей частью городской стены, забора и ограды, они — условие опыта лиминальности, контакта и — как ни парадоксально — отмены охраняющей функции забора, надежной крепостной стены, стены города.

ЗАБОР И ГРАНИЦА

В своем генезисе забор восходит к знакам, нуждающимся в культурных усилиях: к земляным валам, к межевым столбам, к огороженному полю, то есть к разделенному, освоенному и присвоенному топосу. Практика обустройства границы «находит свои выражение в пограничном (межевом) знаке, в контрольном кольшке или в заимствованной у природы составной части границы — в пограничной скале, пограничном дереве, так расположенных или выбранных, что можно от одного к другому проложить линию, протянуть бечеву, межевую цепь, проволоку, если совсем нет созданной трудом человека разделяющей силы — забора, сетки, стены. Однако и здесь приходится считаться со своеволием жизни, оспаривающим постоянство границы: межевой знак может погрузиться в землю, упасть, разрушиться, дуб — сгнить, металл — стать жертвой коррозии; следовательно, обозначенная ими граница снова будет нуждаться в страже и оборудовании!» [Mader, Zimmermann : 33]. Забор в качестве элемента культуры требует усилий во времени так же, как и пограничный знак, который нужно не только поставить, но и охранять от разрушения, поддерживать и править. Любой знак, в том числе являющийся результатом разделяющей силы — забора, сетки, стены, — стоит до тех пор, пока есть сила, а находящиеся по ту сторону признают и смиряются с ней, то есть если есть консенсус (и не важно, посредством договора или, что чаще, установленный в результате военных стычек и сражений) претендующих на эту территорию противоборствующих сил. А «отношение силы к силе называется "волей"», — замечает Ж. Делез [Делез, 1997 : 35]. Там, где есть забор, — там равенство сил огораживающихся и огражденных (средневековые замки, дома-крепости в Средиземноморье, в Дагестане, Китае — тип дома-крепости известен во многих регионах Земли). Но равенство всегда есть сумма купируемых волей нарушений. Каждый, ставящий стену замка или дома-крепости, старался поставить ее выше, чем у соседа, сосед же, принимая вызов, ставил еще выше; строительство ввысь шло до пределов технических или экономических возможностей противо-

борствующих. Не от этого ли замки и дома-крепости, уравновешивая силу опасности, задают стандарты высоты башен и толщины стен для данного региона? Противоборство обнаруживает оптимальные параметры стен, находит баланс между затраченными силами и надежностью защиты. Реальность войны и противостояния — лучший редактор, вычеркивающий неэффективные площадки. Стало быть, послание, сообщаемое нам забором, эффективней всего прочитывается с помощью топологической рефлексии в том смысле, что на границе (меже) выстраивается коммуникация, она является местом напряженного обретения согласия на пределе сил в борьбе за выживание. Вертикальность забора — результат общественных конвенций. Исторические предшественники забора известны — это поставленный межевой камень, вкопанный столб, метка и знак границы своего и чужого. Поэтому любое объединение — это разрушение границ *первого уровня*: дома-крепости, удельного князя, города-государства, общинной земли²⁶. И напротив, проведение границы, возведение стены или забора — объявление войны, поскольку решительный жест проводит черту и противопоставляет *свое* пространство *чужому*. Четкость границы фиксирует права на территорию. Очерчиваемая забором граница требует легитимности действий, ибо любой забор — это равновесие сил тех, кто отгораживается, и тех, от кого отгораживаются, тех, кто хочет защитить и удержать территорию, и тех, кто, претендуя на нее, хочет этот забор разрушить.

Рост высоты заборов есть означающее разрушения солидарности — этакая «Маска Гиппократа» — признак

²⁶ Мнение о том, что Великая Китайская стена возникла как объединение стен разрозненных государств в одну общую стену для всей Империи (поэтому она столь извилиста, а иногда одна из стен идет внутрь перпендикулярно общей стене), обосновывает известный китаист А. А. Маслов: «То, что мы называем Великой Китайской стеной, — это, по сути дела, соединение древних стен, которые уже заранее существовали. Многие удивляются, как можно было построить в такой короткий срок Великую Китайскую стену? Она существовала раньше, просто Цинь Шихуанди (259–210 гг. до н. э.) соединяет куски стен, которые отделяли одно царство от другого» [Маслов].

близкой смерти среды доверия. Обслуживая иерархию, забор возникает там, где человек ищет исключительности. Вспомним стандарт рекламируемого элитного жилья: «охраняемая закрытая территория», что является повсеместным эвфемизмом двора, огражденного забором. Достанет уверенности заявить, что процессы эти универсальны. Обращусь к ставшей классической работе канадско-американской писательницы, теоретика городского планирования и одной из основоположниц движения нового урбанизма Джейн Джекобс, в которой она исследовала разграничение городской территории Нью-Йорка в середине XX века. Ее относят к основоположникам «Нового урбанизма», к которым, в частности, принадлежит Льюис Мамфорд, более известный у нас как историк, социолог и философ техники [См.: Мамфорд]. Однако же его работа 1938 года была посвящена культуре города, городской среде [Mumford]. В ней он выразил идею зеленого города, противопоставленную существовавшей в то время практике градостроительства. Город, полагал Мамфорд, — это не только геометрия улиц со стоящими на них зданиями, экстравагантно названными Ле Корбюзье машинами для жилья. Город — это еще и среда коммуникации, это простор, это зелень улиц. Однако доведенная до чистоты воплощения — а, следовательно, до своей противоположности — идея зеленого города Мамфорда воспринималась Дж. Джекобс так же негативно, как и город без зелени. Жизнь человека в городе требует тонкого баланса плотного, застроенного, обжитого, т. е. доступного взгляду, жесту и неспешному пешеходу, и открытого пространства площадей и улиц, и несоразмерных масштабам человека автострад и оград промышленных зон.

Наибольшую же тревогу у Джекобс вызывало ухудшение качества жизни населения Нью-Йорка после Второй мировой войны по сравнению с довоенным периодом и, тем более, в сравнении с хорошо известным ей Торонто. Опиралась она на достаточно очевидные наблюдения о разграничении пространства города на территории или «поляны» (на мой взгляд, Леонид Мотылев неудачно перевел слово «turf»). «Поляна» (или в сленговом значении — «накрыть поляну») означает «приготовить угощение», «накры-

тый стол». Банды же во всех регионах мира от Нью-Йорка до Бомбея охраняют *район, территорию*. Город — это система границ, отделяющих территории, принадлежащие той или иной банде, группе, мафии. «В рамках этой системы, как она исторически сложилась, банда объявляет своими владениями («поляной») определенные улицы, или жилые массивы, или парки, а часто и то, и другое, и третье. Члены других банд могут заходить на «территорию» только с разрешения владеющей ею банды — иначе они будут насильно выдворены или избиты» [Джекобс : 60]. Затем, используя способ доказательства, примененный еще Платоном (который, указав, что художники «творят произведения, далекие от действительности», а затем отождествив их с поэтами, перенес *очевидность* критики на сферу *неочевидную* — поэтическую), Джекобс указывает, что строители и их агенты поступают так же, как бандиты — окружая городское пространство забором, объявляют эту территорию своей: «Сходным образом, агент по сдаче жилья внаймы из жилого массива Парк-Уэст-Виллидж на Верхнем Уэстсайте — «твоего собственного мира в сердце Нью-Йорка», — к которому я обратилась в качестве потенциальной съемщицы, вдохновляюще заявил: — Мадам, как только торговый центр будет готов, всю территорию обнесут забором. — Сетчатым? — Совершенно верно, мадам. И придет время (круговой взмах рукой, обозначающий городские участки вокруг его владений), когда всего этого не будет. Этих людей там не будет» [Джекобс : 62]. В приведенных выше характерных цитатах из рекламы элитного жилья указание на «собственную охраняемую территорию», т.е. ограду ее, по сути своей повторяет процессы, имевшие место в середине прошлого века. Затем Джекобс показывает, что желание отгородиться не зависело от величины города. В маленьких американских городах середины XX века стали появляться заборы, так, например, в Ок-Ридж, штат Теннесси жители протестовали против сноса заборов, ибо «существование без заграждений страшило их» [Джекобс : 63]. Город — это не только и не столько здания, возведение которых изменяется в согласии со сменой господствующих стилей в архитектуре, сколько среда жизни, на чем настаивают новые урбанисты.

Следует отметить еще одно важное наследие «Нового урбанизма» — концепт критики. Дело в том, что архитектурная критика в отличие от литературной, театральной, музыкальной и пр. критики подменяется теорией архитектуры, критикой одного здания. Новые урбанисты подходили к городу, его среде в целом. Дж. Джекобс не имела специального образования, посему не была отягощена узкой специализацией и профессиональным подходом, опирающимся на канонические работы предшественников. Увлеченность неопита, заинтересованного в качестве жизни, открыла иной — и как показывает дальнейший ход архитектурной критики — широкий гуманистический взгляд на среду жизни человека в городе. Она смело судит там, где доселе господствовали профессионалы, решающие, что является искусством, настоящей архитектурой, городской средой, а что нет. Попадая в сам нерв проблем градостроительства и урбанистики, Джекобс неизбежно вызывала неприятие существующей системы принятия решений, а ее активная практическая деятельность и апелляция к народу приводила к столкновению с полицией, как это было, например, в 1968 году во время выступлений против прокладки шоссе через Южный Манхэттен.

Дело в том, что визуальная экология, урбанистика, городская и философская антропологии, концепции сохранения культурно-исторического наследия конечной своей целью ставят создание комфортной и безопасной для проживания городской среды; они же тяготеют к вненаучным способам анализа внутреннего мира человека, его самоощущения и потребности в комфортной среде города. И первая предпосылка опирается на положительный опыт самочувствия в городах различных стран и регионов, а также на то, что существуют различные географические условия, культурные коды, привычки и предпочтения. Но, повторю, их исследовательские усилия практически заострены на то, чтобы сделать мегаполис удобным для жизни, работы и отдыха. Поскольку все они — недавно оформившиеся области знания, не сводящиеся ни к архитектурным и градостроительным профессиям, ни к области специализированных знаний, то безоговорочно отнести их к наукам было бы опромет-

чиво. Их критика в значительной мере опирается на вне-научные источники, смыкаясь с художественной критикой, требующей внимания к себе, к своему самочувствию, к универсальным интуициям, порожденным эстетическим и художественным опытом проживания, чувством праздника, уюта и беззаботности, как необходимой альтернативы ускоряющемуся темпу жизни. Визуальная экология, урбанистика — это сфера борьбы за власть в принятии градостроительных решений, в организации комфортной среды, что требует пересмотра старых и формирования новых принципов городской политики. Недаром все больший вес приобретают блогеры-урбанисты как представители новых форматов борьбы за изменения градостроительной политики и выражение гражданской позиции.

В теоретическом плане речь идет о том, что современная урбанистика стоит перед искушением отказаться от узкой специализации, ибо для всех искусств существует своя собственная критика. Но поскольку невозможно быть одинаково сведущим во всех сферах города: транспорте, логистике, электро- и водоснабжении, пешеходной инфраструктуре, здравоохранении и других сферах жизни, — урбанистика находится на распутье: с одной стороны — чтобы скрыть свою некомпетентность, — вообще не рассматривать конкретные сегменты жизни города, либо, с другой — вторгаться в сферу отдельных зон, районов города, исходя из человека, его эстетического и дизайнерского опыта, опыта самоощущения, то есть исходя из микрокосма, но в связи с целым города. В обоих случаях урбанистика с высокой вероятностью столкнется с отторжением планирования традиционных форм городской среды: во-первых, потому, что она слишком абстрактна и способна «видеть» только с высоты производственно-экономических задач, во-вторых, потому, что она недостаточно конкретна и не имеет представления о внутрисистемных критериях, в соответствии с которыми определенные решения таковы, потому что альтернативные слишком дороги и неэффективны. В то время как профессиональная критика занимается систематизацией художественно-критических высказываний, выяснением отношений с предшественниками и критиками совре-

менности, дилетанты реагируют целостно (что означает всем телом, всеми чувствами и переживаниями, всеми, в том числе и нерациональными и даже невербализированными, восприятиями, а точнее сказать — неприятием существующей городской среды) и потому в своих оценках совпадают с *самоощущением* жителей города, людей вне искусства, вне узкопрофессиональных интересов архитекторов и строителей. Но поскольку городская среда уязвима, как уязвимо все живое, складывающееся стихийно из взаимодействия людей, торговли и индустрии развлечений, подлинный визуальный эколог берет на себя всю меру ответственности за целостность городского организма и вступает в зону административно-градостроительных решений, в зону политического.

ОРНАМЕНТЫ РЕШЕТОК И ЧУГУННЫХ ОГРАД

В широком историко-стилистическом плане эволюции оград важное место занимают кованые или литые ограды. В сравнении с оградами и стенами как таковыми, кованые или литые ограды, которые наряду с мостами, беседками, павильонами и тому подобными декоративными деталями были отнесены Т. Вебленом к «канону почтенной бесполезности» [Веблен : 160], появились довольно поздно. Согласно немецкой исследовательнице, кованая решетка возникла в Европе лишь в XII столетии [см.: Baur-Heinhold : 7]. В отечественном контексте, как свидетельствует Н. В. Агаев — автор объемного, насыщенного отменными иллюстрациями очерка о появлении и распространении кованых и литых оград в России, — они появились в XVIII в. В частности, им подмечено, что «вынесенные на воздух, на улицу, на площади внешние кованые и литые ограды появились не сразу, долгое время устанавливали лишь внутренние решетки перил лестниц, лож, хоров, по характеру своему весьма отличающиеся от первых» [Агаев : 754]. Если внутренние решетки и ограды, согласно Агаеву, были предназначены для близкого рассматривания (*enface*), то внешние — для рассматри-

вания издалека. Продолжив мысль автора, отмечу, что и орнамент, прежде украшавший здание также и с дополнительной украшению целью — рельефно-пластическими средствами сообщить важную аллегорическую или символическую идею, — разместившись на железной ограде, оторвался от плоскости камня и стал обрамлять все пространство — включая дворец, поместье, виллу — в ландшафтном контексте парка или сада, вокруг них разбитых. Кованые или литые ограды не только забирают пространство, но и дают возможность видеть *сквозь них*. Они *представляют* открывающийся вид через узоры ограды. Если решетки и кованые ограды предполагают воспринимающего, то глухие заборы игнорируют его радикально. Классическая техника *представления* превращает внешнее во внутреннее, строгое, иногда прихотливое, а порой хрупкое изображение оград и решеток набрасывает на видимое: зелень парков, гладь воды, дворцы и павильоны.

Следующий этап связан с промышленной революцией, повлекшей унификацию материалов и транснациональные художественные стили, которые к XIX веку все решительнее вытесняли орнамент как один из главных признаков локальной народной культуры, включающий способ передачи традиции, идентификационного механизма. Универсализм, порожденный набирающей темп глобализацией, переносит орнамент, нанесенный на одежду, утварь и архитектурные украшения традиционного жилья, в этнографические или художественные музеи, в книги и каталоги орнаментов. Таким образом, уже не камень, не тело и не предметы обихода с нанесенными на них орнаментами, а книга оказывается хранилищем памяти. Изъятый из общественного пространства, из сферы повседневности и видимости, традиционный орнамент помещается в хранилище, которое востребовано специалистами и любителями древности от случая к случаю. В итоге орнамент лишается невинной принудительности механизмов культурной памяти. Однако, отказываясь от диктата орнаментализма местной культуры, архитекторы и художники получили возможность произвольно избирать архитектурные и художественные стили и использовать любой, от фигурно-орнаментальных до крайне прихотливых

абстрактных сюжетов. Каждый из известных европейских стилей: классической Греции, Рима, готический стиль, барокко, модерн и пр. — в свое время оторвался от местности, его породившей, приобретя статус общеевропейского. Но стоит помнить о деконструкции универсальности: «Те же культуры, которые претендуют на универсальность, на самом деле являются локальными, но стремятся свою локальность скрыть» [Ваден : 91]. В эпоху глобальной пандемии, изменения климата и осознания отказа от постколониального наследия все более важным оказывается поиск альтернативных возможностей существования в будущем, способов взаимодействия коренных народов в данном климате, особом природном окружении и друг с другом.

Вернувшись к орнаменту, замечу, что при всей очевидной множественности функций — передо мной не стоит задача детально их анализировать — орнамент берется здесь в качестве *проекта*, набрасываемого на реальность, которая пребывает по ту сторону репрезентации. Не описывая видимое, орнамент словно бы говорит нам: таков был идеальный план парка, сада, архитектурного стиля дома, дворца или замка. Являясь конституирующим *условием* видимого, удваивающего и тем самым дающего ключ к постижению культурной самоидентификации, орнамент чугунных и кованых оград не столько *преграждает*, сколько *приглашает* к осмотру с определенных эстетических позиций того, что находится по ту сторону ограды, и *задает* основные темы разворачивающегося зрелища. Здесь он, подобно орнаменту архаики, нанесенному на тело (татуировки, скарификация), вещи, орудия и культовые объекты (чуринги, утварь, украшения, лабиринты), словно бы наносится на видимый объект (парк, сад, дом), инкорпорируется в его образ, формируя новое сверх- или над-природное качество. Замечание, сделанное Бернаром Чуми в отношении архитектуры в целом, справедливо и в случае оград и решеток: «На самом деле архитектура — это материализация идеи, материализация концепта» [Словесные конструкции : 66]. Конструкция нагруженного орнаментом взгляда предваряет созерцание, которое происходит как бы сквозь орнамент ограды, перенося его рисунок на образ видимого. И когда совпадают художественные образы ограды и парка, двор-

ца или виллы, тогда наступает праздник гурмана, знатока и эстета. Органичная целостность пространства, присутствующая синкретичному архаическому искусству, проявляется в традиционном для данного народа орнаменте одежды, посуды и жилища, его народных песнях и танцах. Они ритмически организованы; движение взгляда, рук и ног, движение губ, произносящих слова, — в основе своей имеют форму, которая определяет как телесное движение, так и ритм восприятия, отзывается эхом сопереживания авторским проектам начиная с эпохи Возрождения. Орнамент вбирает, возвращая нам и идеальные формы отправления культов, и песни и танцы, и движение рук, берущих холодное оружие, и особенности обхождения данного народа с орудиями труда²⁷.

Подобно иероглифу, сохранившему остаток изобразительности, а посему дающему возможность схватывать смысл сообщения сразу *исходя из целого*, а не из суммы линейно поставленных букв, орнамент считывается в целом и на целое — окружающий человека мир — распространяется. Когда же он размещен на ограде, то есть перед — в данном случае разбитым парком (это устойчивое словосочетание, стоящее наряду с выражениями «разбить лагерь», «разбить палатку», означающее замысел создать парк или устроить временный лагерь по линиям границ, обозначенных вбитыми кольшками и натянутыми веревками, разделение обозначенной территории на зоны), он определяет траекторию созерцания, темп смены взгляда от одного объекта к другому, вписывая их в ландшафтный ритм и раскрывая символическое прочтение видимого.

Орнамент, таким образом, есть *воплощенное* воображение пространства, стоящее вне пространства реально-го, удваивающее видимое наложением формы видимости,

²⁷ На сложность усвоения культурного опыта указал Марсель Мосс, приводя курьезный случай времен Первой Мировой войны: «Английские войска, в которых я находился, не могли пользоваться французскими лопатами, что вынуждало менять по 8000 лопат на дивизию, когда мы сменяли французскую дивизию, и наоборот. Очевидно, что даже простой поворот руки усваивается медленно. Всякая техника в собственном смысле облекается в свою особую форму» [Мосс : 244].

матрицы восприятия, способности не только вообразить, но и воплотить пространство. Ведь власть структурировать восприятие пространства, как мы помним, вначале распространялась на внутреннее пространство дома, собора, дворца и лишь затем проявляла себя на улице, накладываясь на видимое и захватывая (и тем самым одо-машнивая, приручая) внешнее пространство. Постепенно функция ограды, которая господствовала еще в начале XX века: «Наружные решетки <...> прежде всего являются солидным препятствием, а уж затем украшением» [Агаев : 754], утрачивает первостепенную роль, уступая эстетической функции. И если мы, войдя в сад или парк, попробуем воспринимать его *в чистом виде*, то нам не избежать процедуры изъятия «уже прежде видимого», в нашем случае *через* рисунок ограды. Орнаменты же, включающие темы превращения (анаморфоз), вначале были изображением на плоскости стены здания. Затем они перешли на железные ограды, *предваряя* не воображаемый, а материальный мир, творя над ним символическое насилие определенности. Иными словами, насилие визуального образа над миром происходит в момент *фиксации* взгляда, в результате чего образ совершенно незаметно для смотрящих встраивается в структуру взгляда, то есть мы накладываем многократно предъявленный образ на будущую встречу с реальным парком или усадьбой, *предваряя* созерцание представлениями и размышлениями, сформированными орнаментами оград. Орнамент становится конструкцией взгляда, наполненной чувственными впечатлениями от прогулок. Так визуальный образ *видоизменяет* действительность, например, в свое время руины монастыря Эльдена на картинах романтика Каспара Давида Фридриха спровоцировали возведение романтических руин по всей Европе. Петербург не исключение. Появились руины, исполненные в действительности традиционных сюжетов западноевропейской живописи: Гатчинский Березовый домик (1792) был такой обманкой, да к тому же позади него видны были в перспективном расположении сельские жилища и мост, «по которому пастихи гнали стадо» [Дмитриева, Купцова]. По сходному случаю Георг Зиммель отмечает: «Очарование руины за-

ключается в том, что в ней произведение человека воспринимается в конечном счете как продукт природы. Те же силы, которые посредством выветривания, размывания, обвалов, прорастания растений создают конфигурацию горы, здесь проявили свое действие на каменных стенах» [Зиммель : 228]. Руина есть символическое воплощение культуры, сущность которой — противостоять времени, его разрушающей и всепоглощающей работе. Руина, как и забор, — лишь частный случай культуры, противостоящей силам разрушения и хаоса. Обратившись к современности, замечаю в резонансных акциях актуального искусства тот же потенциал предвирать и «нагружать» взгляд. Так я, например, в любых строительных лесах, обтянутых пленкой, как человек, видевший «упакованный Рейхстаг» Христо, не могу уже не видеть в этих лесах художественный потенциал.

Предваряющая орнамент избыточность красочного, но еще неупорядоченного хаоса чувственных образов продуцирует симбиоз воображаемого и реально сущего, воплощенного проекта. Нет сомнений, что стиль сада может измениться, а решетка останется все той же, предваряющей иные стилистические особенности его формирования, равно как и обратное. Здесь вступает в силу интрига игры соответствия — несоответствия, указывающая как на неизбежность предварения культурными или, в частном виде, художественными кодами творчества и его восприятия, так и на понимание стилистических сбоев и на неорганичность использования разных стилей. Неизбежное и неустранимое наличие таковых в эпоху бурного экономического строительства ведет к сознательному их использованию, превращению их в прием, в стиль. Таковыми можно считать стиль Бидермейера, эклектику и всю палитру проявлений стилей с приставкой «нео». Скажем прямо, там, где мы в первую очередь видим стиль, мы не видим здание, и если мы в первую очередь видим раму, а не картину, то это плохая рама, если видим ограду, а не сад за оградой, дворец, особняк, то плоха или, как вариант, слишком хороша ограда. Просветитель и архитектор Николай Александрович Львов оставил броскую формулу: сад «должен служить еще богатою рамой великолепному дому, составляющему картину оной»

[Львов : 316], ныне звучащую как «сад есть рама для дворца». Не будет преувеличением сказать, что для самого сада рамой является его ограда.

Орнамент не только декорирует, он проецирует и проектирует. Так, деревья и кусты разбитого парка могут еще не вырасти до чаемой стадии, например «романтического парка», могут перерасти ее и состариться, могут быть повреждены бурей или болезнями, могут видоизменяться по прихоти новых владельцев, но *идеальный прообраз его* (не стоит забывать, что он связан с раем, поскольку был распространен мотив орнаментов, «подражающих по форме райским цветам и плодам» [Соколов : 99]²⁸), запечатленный в решетке сада, остается незыблемым. Это подобно тому, как если бы мы, стоя перед дворцом, смотрели в его изначальный архитектурный проект. И все изменения, вносимые последующими архитекторами, самой жизнью и ремонтом дворца квалифицировались бы нами как отступление и нарушение. Нам, в эпоху гипертрофированного авторства, в великом архитектурном наследии так мало осталось «неисправленных» и «недополненных» шедевров, что впору подумать о перенесении этого опыта на поэзию, литературу или философию.

Внимание художника к рельефному орнаменту, отсылающему к неизменной идеальной фигуре, а в итоге к вечности, противопоставленной вечно меняющемуся течению

²⁸ Садово-парковое искусство тем настоятельнее востребовалось, чем унылее и безрадостнее была жизнь. Сад или парк всегда несли на себе чаяния идеального Града или райского Сада. Перефразировав Альберти, можно сказать, что сад есть большой дом. Райское место, к коему стремились все парки, но наиболее преуспели в этом, конечно же, дворцово-парковые ансамбли, подчеркивалось не только выделенностью и огороженностью от повседневности, но и пасторально-маскарадными сценами, включающими, с одной стороны, ряженных пастухов и пастушек, а с другой — возведение внешне скромных, а внутри нарочито роскошных «хозяйственных» строений, ферм и конюшен-дворцов в российских имперских парках, декоративная функция которых часто подвергалась насмешкам; приведу одну из них, это строки из поэмы князя И. М. Долгорукова «Прогулка в Савинском»: «...иль к поддельному овину / Русский пахарь сноп тащит» [Долгоруков].

жизни, оправдано космоустроительной задачей дворцово-паркового искусства. Таким образом, обращение к авторскому рисунку-орнаменту дает эффективную возможность постичь уникальный замысел художника, всегда противящийся сиюминутному расположению вещей и событий, в его чистоте. Игра соответствия — несоответствия усиливает впечатление человека, давшего себе труд постичь общий замысел. И даже тот, кто, войдя в ворота парка, думает, что забывает орнамент ограды, заблуждается, поскольку орнамент продолжает свою «работу» в подсознании, незримо накладываясь на видимое, помогая понять основную идею парково-ландшафтного или архитектурного *произведения*. Художник (а здесь на равных сотрудничают архитектор, садовник, а сегодня и ландшафтный дизайнер) способен имитировать стиль, но гораздо сложнее воссоздавать чистоту форм проживания, образ мироощущения, задаваемый используемым стилем, и производимое им отношение к миру в целом. Точнее сказать, миру, производящему из себя соответствующую форму мироощущения, понимания, художественной рефлексии. Важное условие художественной ценности — ограда ставится архитектором именно для этого конкретного ландшафта, парка, сада, дворцово-паркового комплекса.

Однако суггестивные способности орнамента предвзирать, а следом и определять взгляд служат плохую службу, когда они сочетают несочетаемое, когда ограду одного архитектурного стиля произвольно ставят к зданию или парку другого стиля. В таком случае суггестивные коннотации орнамента рождают монстров и химер.

Здесь не обойтись без медиааналитического объяснения существа видимого. В разных странах мотивы рисунков оград заимствовались как из классических Греции и Рима, так и из местного архива орнаментов, создавая уникальное своеобразие архитектуры и садово-паркового искусства, включающего ограду разбиваемых парков и садов. Если высокий и глухой забор — род презрения, недоверия к общественной собственности и утверждение власти, грубо попирающей потребности в открытом горизонте («Вертикаль, высота, — как заметил Анри Лефевр, — во все времена служили пространственным вы-

ражением присутствия власти, способной на насилие» [Лефевр : 108]), то прозрачный, искушающий видимостью, например, прекрасного пейзажа и столь же восхитительной архитектуры, указывает на смену социально-экономических условий, определяющих тип власти, способа разметки физического и социального пространства и практики установления норм законопослушного поведения и управления восприятием подданных. Рисунок, воплощенный в решетке или литой ограде, накладывается на видимое, входит в образ, срачиваясь с ним и становясь неотделимой частью его. Человек лишь по неизжитой привычке доверять идеологии целеполагания (в основе которой лежит активность субъекта) считает, что это он по своей воле смотрит на образы, однако больше смысла в том, что это образ смотрит им. Орнамент как раз и есть та предшествующая видению матрица, накладываемая на образы видимого в данных культурных условиях. Человек понимает конструкцию своего взгляда тогда, когда постигает древнейшие образы своей культуры — орнамент, который, и с этим нельзя не согласиться, есть «глубочайшее проникновение в ритм и строй жизни» [Флоренский : 135]. Эстетически точно расставленные акценты видимого (усиленные или, иначе, — *предваряющие* видимое), воплощенные в орнаменте, *производят* (если использовать концепт Лефевра) пространство.

В то время как вызывающие раздражение высокие и глухие ограждающие территорию стены мы именуем заборами, проницаемые для взгляда «заборы», да к тому же, являющиеся произведениями искусства, мы, повинаясь традиции и собственному языковому чутью, зовем оградками. Так, ни у кого не повернется язык назвать решетку Летнего²⁹ или Михайловского сада или ограду «Фонтанно-

²⁹ О ней существует множество восторженных характеристик. Приведу мнение выдающегося реставратора и искусствоведа И. Э. Грабаря: «Мы не знаем в Европе решетки, которая была бы сочинена так изумительно просто и производила бы такое торжественное и величественное впечатление» [Грабарь : 314]. Следует, однако, заметить, что, говоря о решетке Летнего сада, мы редко когда говорим о самом саде с тем же пафосом, и, напротив, восхищаясь Павловским парком, мы крайне редко упоминаем его ограду.

го дома», не погрешив против вкуса, забором. К тому же, хотя ограда Царскосельского дворца «вполне надежная, отвечающая своему назначению дворцовой ограды, решетка Растрелли не производит впечатления несокрушимой прочности. Она легка и игрива» [Герчук : 171]. Эти ограды не закрывают, но, обрамляя, создают новую архитектуру взгляда и трансформируют пространство увиденного, удваивая интригу открывающегося вида наложением на него узора ограды или решетки. Собранные воедино следствия нагруженного орнаментом взгляда — эффективный способ постичь уникальный топос, культуру, ему соответствующую. Образ парка предваряется свернутым образом его — орнаментом ограды. Вопреки архитектору и теоретику архитектуры Адольфу Лоосу, радикально провозгласившему в конце XIX века о смерти орнамента³⁰, творчество новых и новых орнаментов, заявляющих о себе то в виде типографских шрифтов, то в виде дизайнерских форм знаковых вещей нашей эпохи, то в виде рисунков и граффити, опровергает экстравагантный вывод Лооса.

Приведу в качестве иллюстрации фотографию двора и колокольни собора, схваченного через орнамент, обрамляющий его ограду (рис. 6).

Многое на этой фотографии прочно сцепилось, словно кольца на решетке: старое (надо думать, олицетворенное большим кольцом) и новое (малыми), бывшее великолепие Петербурга и нынешнее его состояние, собор и запущенность нашей жизни, кронированные деревья, давшие свежую поросль, и временные ограждения, ставшие привычным (из-за давности успевшие обрести граффити на своей поверхности), зеленый цвет строительной сетки и белый все покрывающий снег. Орнаменты оград и рисунки решеток, предваряя видимый двор, обнаруживают себя в эстетической обусловленности или, иначе, *представлении* нашего взгляда на мир, на окультуренную природу или ландшафт. Они невидимы в той мере,

³⁰ «Подлинным величием нашего времени является именно то, что оно уже неспособно придумывать новые орнаментации. Мы преодолели орнамент; мы научились обходиться без него» [Лоос : 32].



Рис. 6. Решетка
Владимир Чернецкий. 2011

в какой предстоит пространство, *открывающееся* за ними. Если глухой забор — воплощенное невосприятие глубины — угнетает однообразием видимого, то решетка усиливает игру ближнего и дальнего планов, естественного и искусственного, предъявленного и сокрытого. Даже в тех случаях, когда железные решетки ограждают романтический или естественный парк, они подчеркивают *уподобившуюся искусству* естественную природу, представленность образа, например романтического сада, художественными практиками, которые вновь и вновь тщательно воссоздают «естественное», скрывая искусство, подобно японскому мастеру, придающему найденным в природе камням *естественный вид*, делающий их пригодными для установки в классическом японском саду. Вспомним слова Д. С. Лихачева, полагавшего, что «ар-

хитектура, живопись, поэзия и философия соединялась в садах почти в равной степени» [Лихачев, 1998 : 259]. Образ природы является культурным конструктом.

Сделаю вывод, орнамент как таковой и орнаментальные изображения на железных оградах включают в диалог любого на них смотрящего, проектируя и задавая нашу способность понимать творческий замысел и индивидуальность ограждаемого пространства. Орнамент и рисунок оград не столько заграждает, сколько приглашает к визуальному путешествию, приключению, он яркий пример того, что образ видит нами, предваряя видимое, или, обобщив, скажем, что образ воспринимает нами, предваряя воспринимаемое.

ЖЕЛЕЗНЫЙ И КОЛЮЧИЙ

Разговор о заборе был бы неполон без указания на проволочный забор, рабицу, забор из новомодной базальтовой нити, забор, увенчанный колючей проволокой, и собственно цельный забор из колючей проволоки. В драматичной истории оград забор из колючей проволоки появился довольно поздно; в способах огораживания пространства, казалось бы, исчерпавших все возможности, каждый новый вид ограды напрямую зависел от технического развития. Ограда из колючей проволоки не исключение. У нее была своя предыстория, связанная с расширением области применения железной и стальной проволоки в производстве привычных бытовых вещей и музыкальных инструментов. Как свидетельствуют исследователи, использование железной и стальной проволоки шло широким фронтом. Так, «Сэмюэль Фокс в 1852 году предложил первую конструкцию для зонтов и абажуров из проволоки, остов которых прежде изготавливался в Европе из дерева или моржового уса, в производстве корсетов моржовый ус и деревянные вклады также были вытеснены проволокой, а в изготовлении музыкальных инструментов струны из животных жил стали заменяться стальными» [Netz : 26]. Вскоре во Франции, в 1865 году, Луи Франсуа

Джаннин запатентовал двойную проволоку с ромбовидными металлическими зубцами, в которой исследователи видят прообраз колючей проволоки.

Собственная же история изгороди из колючей проволоки начинается в Америке. В конце 1872 года фермер из Иллинойса Генри Роуз придумал новое ограждение для домашнего скота — проволочный забор, к которому были прикреплены дощечки с кусками заточенной проволоки. Он запатентовал изобретение в мае 1873 года и продемонстрировал летом на сельскохозяйственной выставке в городе Де-Калб, Иллинойс. Это побудило Исаака Элвуда, Джозефа Ф. Глиддена и Джекоба Хэйша начать работать над улучшением конструкции. Наилучший способ изготовления колючей проволоки придумал Глидден, догадавшись и наловчившись изготавливать проволочные шипы дробилкой для кофе и обматывать их вокруг несущей проволоки.

Если практическая сторона: удобство, легкость установки и дешевизна, — история ограды из колючей проволоки, а также ее роль в создании первых концентрационных лагерей на Юге Африки, в изменении стратегии войны и в изобретении первых танков изучена вполне детально³¹, то социокультурные и социально-психологические последствия масштабного изменения окружающего пространства исследованы недостаточно.

Забор из колючей проволоки — наследник прозрачной ограды. Он визуализирует опасность пересечения границы, невидимую силу которой прежде представляли табу, страхи, предания о гиблых местах или неминуемых нака-

³¹ См.: Robert O Campbell, Vernon L. Allison. Barriers — An Encyclopedia of United States Barbed Wire Patents. Denver: Western Profiles Publishing Company, 1986; Harold Hagemeyer. The Barbed Wire Identification Encyclopedia. Kearney: Morris Publishing, 2001; Robert Lebegern. Mauer, Zaun und Stacheldraht. Sperranlagen an der innerdeutschen Grenze 1945–1990. Weiden: ROLE, 2002; Reviel Netz. Barbed Wire: An Ecology of Modernity. Middletown: Wesleyan University Press, 2004; Olivier Razac. Politische Geschichte des Stacheldrahts — Prârie Schützengraben Lager. Zürich: Diaphanes, 2003; Henry De Rosset McCallum, Frances Tarlton McCallum. The Wire That Fenced The West. University of Oklahoma Press, 1965; Delbert Trew. Warwire. The History of Obstacle Wire Use in Warfare. Delbert Trew, Alanreed TX, 2003.



Рис. 7. Виды колючей проволоки. № 1



Рис. 8. Виды колючей проволоки. № 2

заниях, а сегодня минные поля, электрический ток или разнообразие невидимые глазу датчики. Во время появления ограды из колючей проволоки ей дали имя «Лассо Дьявола», с одной стороны, указывая на цепкость, с которой она хватается и удерживает любого, кто пытается ее преодолеть, а с другой — словно предвидя всю неблагоприятную роль, которую она сыграет в XX веке при создании концентрационных лагерей и тюрем. В начале ее истории, как полагают устроители музея колючей проволоки в городе ЛаКросс штата Канзас, ее роль была куда как благодетельнее: «Колючая проволока сделала Америку Америкой» — лозунг, встречающий посетителей. Создатели музея свято убеждены, что без Джозефа Ф. Глиддена «Дикий Запад остался бы навсегда диким» [Белаш]. Ее история началась как история завоевания Запада, как способ эффективного освоения огромных пространств, давший мощный импульс в развитии животноводства. Один из самых известных экспонатов музея — воронье гнездо, найденное железнодорожным обходчиком (замечу, железная дорога — еще один символ покорения пространства). Оно свито из колючей проволоки, демонстрируя то, как природа принимает и использует колючую проволоку для своих земных целей. Изгородь из колючей проволоки была не только «Дешевле грязи, надежнее стали» — и это был не только маркетинговый ход Глиддена, — но и надежна и одновременно прозрачна, что, повторю, ставит ее в ряд прозрачных оград. Можно установить связь проницаемой для взгляда, света и ветра ограды из колючей проволоки как с прозрачной оградой из стекла, так и с невидимой сакральной оградой.

Одним из важных социокультурных последствий распространения изгороди из колючей проволоки является изменение эмоционально-психологической картины мира. Субъективные восприятия уходящих вдаль проволочных оград задолго до рефлексивных жестов художников-минималистов и тех, кого принято относить к направлению лэнд-арта, были важным шагом в формировании дисциплины визуальная экология, которая предметом своих исследований как раз и ставит визуальную среду и ее воздействие на психологическое самочувствие, а в пределе и здоровье современного человека.

Наивная вера в колючую проволоку, позволяющую достигнуть видимости при сохранении автономии, странным образом преломляется в новом техном мире. История надежной, но одновременно прозрачной ограды исподволь сопутствовала истории каменных стен городов, замков, монастырей, угодий. Нынешнее поветрие повсеместно воздвигать прозрачные ограды является наследником двух, по меньшей мере, традиций: во-первых, запретов и табу, во-вторых — технического совершенства. Вспомним технологию заборов «ха-ха», построенных в искусственно вырытом рве или естественном овраге. И, конечно же, современные технологии производства небьющегося (бронированного) стекла восходят к *прозрачным* способам разграничения.

Изначально позитивные коннотации ограды из колючей проволоки в XX веке утрачиваются, оставляя нам негативные: символ Освенцима и Гулага, а также всего того, что неизбежно сопутствует насилию над человеком, ограничению свободы, страданию и убийству. Колючая проволока стала рассматриваться как одно из воплощений паноптикума: сквозь нее страдания людей видимы, поднадзорны. Бесчеловечность — наглядна. Мы словно бы на своей шкуре испытываем ранящие острые шипы, олицетворяющие ужас тоталитаризма, бесправия и насилия.

Развилка в деле раз- и огораживания пространства обусловлена характером земледелия и животноводства данной земли. Разбросанные по всей Европе памятники разграничительных стен, межи полей из натурального камня были результатом сбора и удаления камней из возделываемой пашни. Освоение Дикого Запада шло по линии скотоводства. Технические возможности человека к этому времени позволили найти более рациональный и эффективный способ установления границ участков. Тем не менее, можно обнаружить скрытую логику процессов огораживания своей территории столь несхожим образом: открытость и прозрачность колючей проволоки противопоставлялась либо условной (межевой столб, знак, лес или гряда камней), либо глухой каменной стене города и замка. При всей видимой несхожести оград в основании их лежит техническая вооруженность человека огораживающего. Его возможности идут рука об руку

с возможностью преодолевать расстояния, ограждая все большие пространства. От Великой Китайской стены до австралийского забора, перегораживающего континент, человечество утверждало власть над пространством. Вопреки освоению и введению в хозяйственный оборот земель Дикого Запада, превращающему дикое, ничейное с точки зрения белого человека пространство в присвоенное и, в итоге, освоенное, современные усилия направлены на выгораживание и сохранение дикого пространства, запрещая любую экономическую и сельскохозяйственную деятельность при обустройстве природных заповедников и национальных парков.

Именно так можно рассматривать огораживание в степи от животных редких посадок трудноприживаемых деревьев, которые были бы не только сломаны, но и съедены, если бы многочисленных животных не останавливала колючая проволока. Ее локальный смысл, вопреки сложившемуся имиджу изгороди из колючей проволоки на Западе, огораживающей и удерживающей стада животных в данном месте, несет иное значение — огораживает растения от животных, защищая островки зеленых насаждений. Желание внести зеленые оазисы в окружающий жилище степняка пейзаж свидетельствует о смене традиционных установок с чистого ландшафта на Средиземноморскую идеологию комфорта, определяемого садом и рощей. Позитивный образ идет в паре с повсеместным использованием свастики в храмах, что говорит об отличных от западного религиозно-символических основаниях мироустройства.

Вот еще один вид забора, меняющий вектор значений, поскольку он ставит задачу оградить не пространство, в котором находится скот, а, напротив, в духе первых оград, огородов и городов — жилище, дома, дацаны и иные сакральные сооружения от степи с ее животными, дабы подчеркнуть исключительность и культурную выделенность пространства. Вот один из примеров дополнительной ограды в Каракорум — центре монгольского государства, который в 1234 году вместе с дворцами и кварталами оружейников был обнесен крепостной стеной. Ныне это город Хархорин.

Часть II. Забор в истоках культуры



Рис. 9. Монгольские заборы
Алина Латыпова. 2017



Рис. 10. Ограда
Алина Латыпова. 2017

Часть III

В МОДУСЕ ВИЗУАЛЬНОЙ ЭКОЛОГИИ

Я часто указывал на забор как важный фактор загрязнения визуального пространства. В природе нет прямых линий, также мало их и в планировке старых городов и архитектуре прошлых эпох. Не потому ли мы восхищаемся и с теплотой вспоминаем их маленькие площади, кривые улочки, древние храмы и дворцы, небольшие домики простых людей и предметы ручного труда, что живем в геометрических, строго расчерченных кварталах наших городов и однообразных домах, без иррациональных с точки зрения современного градоустройства сбоев?

СТАДИЯ ГЕОМЕТРИЗАЦИИ

Одним из важных факторов загрязнения визуальной среды города является отвращающая глаз прямолинейность, прямые углы и прямоугольники. В основе геометрии городской и социальной среды (начавшейся одновременно с первыми шагами древних цивилизаций) лежала геометризация мысли, активно заявившая о себе в Древней Греции¹ и после становления продолжившаяся

¹ Вот один из многочисленных, но весьма характерных примеров: Ксенофонт в сочинении «Домострой» (в иных переводах

в Древнем Риме. Исток ее — платоновская академия. Платон, а вслед за ним и Аристотель полагали, что достоинство человека определяется связью с идеальными геометрическими фигурами (круг, треугольник, квадрат), в коих заключалась божественная душа. Но в мире чистых форм и созданных на их основе геометрических пространств города, как показала последующая история, жизнь оказалась невыносима. Человеческой душе соразмерны естественно-природные, а не чистые геометрические формы. Душа благодарно отзывается не только на шум волн, но и на линию прибоя, горной гряды и прихотливую линию естественного ландшафта. Ныне же прямые линии, четкие прямые углы, ритмично-монотонная и однообразная «архитектура», бетонно-асфальтовое покрытие, зеркальные поверхности витрин, отражающая свет облицовка домов и глянцевых билбордов — все вместе создает агрессивную визуальную среду, от которой невозможно укрыться; она преследует повсюду: однотипные дома, высокие однообразные стены, уходящие вдаль глухие заборы.

В эпоху иконического поворота² визуальные образы — не только *означающее поверхности предметов*, они сами становятся *поверхностью*, непроницаемостью которой столь надежна, что сквозь нее не пробиться: для этого нет ни решимости, ни мотивации, ни желания.

Образы выходят за границы, очерченные представлениями модерна, они обретают плоть, становясь не только средством репрезентации, но и всепроникающими, изменяющими вид материальной среды инструментами, сами при этом оставаясь непроницаемыми. Нет ничего более

«Экономика») излагает диалог Сократа и богатого фермера Критобула. Сократ описывает идеальный сад, в котором «деревья красивы, посажены все на одинаковом расстоянии, ряды деревьев прямые, все красиво расположено под прямыми углами. <...> Лисандр сказал: Конечно, Кир, я восхищаюсь красотой всего этого; но еще гораздо больше я удивляюсь человеку, размерившему и распланировавшему» [Ксенофонт : 211]. Стоит ли игнорировать столь очевидную иронию в словах Сократа, уравнивающего устройство сада фермера Критобула и божественный проект устройства жизни по определенному плану?

² Об иконическом повороте см.: [Савчук, 2014 : 16–29].

призрачного, чем абсолютная *прозрачность*, поскольку она не дает возможности «увидеть» свою конструкцию, условия производства и удержания прозрачности. Эффекмерность рассеивается, открывая несокрушимое ребро жесткости визуального образа. Перво-наперво образы сокрушают повседневные привычки образа жизни, поведения, восприятия и оценки воспринятого. В объятиях этих образов-сирен столько «жизни», что человеку трудно найти в себе силы выключить телевизор или оторваться от монитора и посмотреть на мир, находящийся за ними. Шокирующие новости, сенсационность информации, нагнетание темпа разворачивающихся на экране событий подкрепляются не тем, что они *отражают реальность*, а тем, что формируют медиазависимость, убивающую время и избавляющую от скуки и праздности, которая, по меткому замечанию Джеффри Чосера, «более утомляет, чем труд». В обыденной жизни нужно чем-то занимать себя, выбирать род деятельности, зарабатывать на жизнь, наполнять время событиями. В сети же, напротив, всегда есть тот, кто тебя занимает, кто ставит задачи, кто беседует с тобой, кто сообщает новости и развлекает. В результате человек забывает себя, свое тело, которое, согласно идее антропологического четырехугольника Вилема Флюссера, редуцируется от полноты объема телесного существования вначале до плоскости, а затем — до линии и, наконец, до нуль-измерения, формируя цифровую реальность, реальность цифрового кода³. Итак, редукция трехмерного объема до абстракции нуль-измерения парадоксальным образом приводит не к исчезновению, но к всеприсутствию, к подмене реальности медиареальностью.

Но когда человек покидает Сеть, оказываясь в оффлайн-мире, дела обстоят не лучше. Все увеличивающаяся этажность домов, плотность застройки и зеркальность современных мегаполисов приводят к эмоционально-психологическим перегрузкам, расфокусированности и заволаживающим состояниям истончения, а в пределе потери тела, отзывающимся не только утратой воли и желания, но

³ См.: [Флюссер : 139; Kamper, 1999 : 5; см. также перевод этой статьи в кн.: Кампер, 2010 : 65–86].

и ростом затяжных депрессий и всех связанных с ними последствий. Поверхности все более эксплуатируются цифровыми технологиями, становясь экранами, усиливающими и без того сверхнасыщенность и, давайте скажем прямо, — агрессивность визуального пространства. Проявляется то, что Вирильо назвал «эффектом Медузы», смотреть на которую — «значит переставать быть самим собой в свете ее глаз, терять свой собственный взгляд, обрекать себя на неподвижность» [Вирильо : 78]. Человек не только утрачивает тело, но и деперсонализируется, лишаясь субъектности. Образ становится субститутотом материальной весомости, целеполагания и активности восприятия в совокупности. Визуальный образ в современной культуре — и процесс, и итог, и исток желания, и место его исполнения. В каждом образе, если всмотреться, можно увидеть конструкцию взгляда, поэтому любой образ учит тому, как надо смотреть, что видеть и что запрещать себе видеть.

Оказавшись в Сети, человек ощущает исчезновение пространства, а вместе с ним и уменьшение объема собственного тела. Поскольку поверхность зданий экранирует глубину пространства, закрывая и скрывая все многообразие связей смотрящего с окружающим контекстом, вместе с вертикально-горизонтальной непрерывностью домов, заборов, витрин и рекламных щитов непрерывно уплощается сознание, тело теряет глубину и, в пределе, проблематизируется.

Для полноценного восприятия нужна демокритовская пустота, воздух, объем. Уплотнение мира особо остро чувствуют художники и особенно те из них, кто по роду деятельности имеют дело с объемом, пространством, материальной вещественностью предметов. Скульптор Альберто Джакометти, оказавшись в Париже, остро переживал травму, полученную от высоких домов, каменных ущелий, города без горизонта: «не может взяться за лепку головы, поскольку видит, как та, утрачивая объем, истончается до гладкой пластины так, что подробности лица выглядят простыми знаками впадин и выступов, чуть заметно моделирующих поверхность. <...> Головы уплощаются до тонкости лезвий и упраздняют объем» [Дюпен : 270, 275]. В центре мегаполиса геометрические линии город-

ского пространства и теснота архитектурных плоскостей убивают «воздух» площадей и улиц города, а вместе с ним естественность линий природных объектов.

ВЛАСТЬ ПРЯМОЛИНЕЙНОСТИ

«Если бы геометрические аксиомы задевали интересы людей, они бы опровергались» — фраза Томаса Гоббса, ставшая крылатой, нигде, кажется, не была так справедлива, как в области расчерчивания заборами окружающего пространства. Забор — означающее силы и претензии на власть в огражденном пространстве. Стремление к геометризации среды есть следствие тотализации власти, а тотальная геометризация — признак тирании. Преобладание прямых линий и плоскостей, прямых углов в организации пространства создает визуальную среду, утверждающую порядок власти (здесь и римские форумы, и строгая симметрия древних городов инков, и Тайный город Пекина, и проекты Альберта Шпеера, и сталинская архитектура, и угнетающая однообразием и регулярностью застройка жилых кварталов советского времени). Если «прямоугольная среда» не уравнивается разрывами, складками, зонами интимности, то есть такими местами, где человек мог бы пребывать в безнадзорном уединении, так необходимым для мысли, неспешного общения, любви, то она «тяжко угнетает его воображение», как пишет Кант, пересказывая английского лингвиста и этнолога Уильяма Марсдена [Кант, Т. 5 : 248]. Геометрия стрижки регулярного парка, преобразование естественных линий ландшафта в правильные прямоугольники и квадраты — экспансия прямолинейности на естественные природные формы. И первые шаги в этом направлении были сделаны еще в палеолите, когда вопреки естественной форме выпрямляли бивень мамонта, делая из него оружие, стесывали основание камня для нанесения рисунка.

Позволю себе небольшой исторический экскурс в выпрямление ландшафтной линии. Уже самая первая запись, первый рисунок — они же первые попытки «геометриза-

ции» и «стерилизации» пространства — обнаруживают свою неприязнь к *довещным формам и естественной линии*; они выравнивают и стерилизуют ландшафт. Первый «художник» начинает готовить основу записи, стесывая поверхность. Образ записи, стерилизующий и уплотняющий пространство, обретает плоть, находит отражение в результатах исследователей, полагающих, что способ первой записи нуждался в предварительном выравнивании и заглаживании поверхности. «Даже в наиболее раннем пещерном искусстве часто встречаются попытки подготовить некоторые каменные поверхности» [Филиппов : 126]. Древний писец, художник, график и скульптор не только двигались по формам предметов, но и, вначале робко, а затем все настойчивее и увереннее, сглаживали их *самобытные линии*, побеждая материал. Это были первые уроки преодоления естественной линии мира, первые опыты работы с желанием, первые штудии пока еще не очень прямых, но уже угадываемых параллельных, первые свидетельства самодисциплины, первые воплощения знака. В этой связи Дитмар Кампер отмечает, что «самые ранние свидетельства сигнификаций довольно сильно выдают способность, которая сегодня проявляется редко: способность чувствовать боль материала, на который наносятся знаки, в который вписываются знаки. Взаимное согласие чувств доходит до неразличимости» [Кампер, 1985 : 159]. Проведение любой прямой линии: от линии на земле до неуклонного проведения линии партии — требует усилий, жертв и (само)дисциплины. Если «линия — это продолжение моей души» (А. Модильяни), то несколько иная, но близкая к мыслительной работе, по крайней мере, в интерпретации Ф. Ницше, прямая линия классического танца, о состоянии какой души говорит она?

Первая прямая линия есть первое событие и заселение места, «сооружение места, которого раньше не было и которое возникает однажды» (Ж. Деррида). Она свидетельствует о насилии, насилении места. Чуткий к такого рода «единству» противных значений архаический язык неразрывно соединяет в одно сопутствующие значения действия: населять, населить и насиловать. И. И. Срезневский в своих материалах для словаря древнерусского языка

дает такие значения еще не оторвавшихся друг от друга кровнородственных смыслов: «насельник — житель», «насилово — сильно, много», «насылник — вместо насельник — житель»: «“Хананеи же и Фарезеи насильници въ земли тои тогда бяху” (Быт. XIII, 7 по сп. XIV в.), “Насильници Гаистии” (Ис. VIII, 20 по сп. XIV в.)», а «насильство» передается автором словаря как «своеволие, притеснение» [Срезневский, Т. 2 : Стлб. 330–331]. Этим можно было бы и ограничиться. Дело в том, что язык Великой русской равнины, согласно автору перевода «Ригведы», обладает рядом преимуществ, которые «определяются как большей степенью соответствия между ведийским и русским в силу лучшей сохранности в нем архаизмов, чем в западных языках, так и большей близостью русской (славянской) мифо-поэтической традиции к индоиранской» [Елизаренкова : 543]. Однако такие следы обнаруживаются и в ряде других индоевропейских языков, в которых слова, обозначающие жизнь, жизненную силу и насилие, исходят из одного корня. Например, «в древнегреческом языке — как свидетельствует петербургский антиковед И. Н. Мочалова — есть слово (существительное) ἡ βία — жизненная сила, жизнь; сила, мощь; сила, насилие, принуждение. Эти три значения дает Древнегреческо-русский словарь / Под ред. И. Х. Дворецкого. Есть и слово ὁ βίος — жизнь, образ жизни. Есть глагол βιάζω — применять силу, насильственно действовать. Кроме того, от них есть разные формы, в том числе наречие βίαια — силой, насильно; βίαιον — насилие; βιαίως — силой, насильно; по принуждению; вопреки законам природы, неестественно». В латинском же языке vivo — vis происходят от общего корня, означающего «жизнь» [Леон-Дюфура : Стлб. 645]. Населить, обжигить, претворить «хаос» в «гармонию» ухоженного места, дома, угодий, поля или пастбища, следовательно, изменить мир согласно своему представлению — значит притеснить его, нарушить естественный «беспорядок».

Романтические идеалы, иррациональные сюжеты, нерегулярные парки и детские площадки, построенные из «кривых» материалов, — попытка преодолеть власть прямолинейности, надзора и репрессии разнообразия.



Рис. 11. Восточная Англия, Брэмфилд (Bramfield), графство Саффолк (Suffolk)

URL: <https://fishki.net/3336580-v-chem-smysl-volnistyh-zaborov.html>

В этом же ряду закономерно видеть волнистые заборы. Кроме того, как утверждают специалисты, на их возведение уходит меньше кирпича, чем на прямые заборы, они устойчивее, так как волнистые заборы в один кирпич благодаря арочным складкам фактически являются симбиозом забора и контрфорса. «Строительство таких стен в Англии началось с середины XVII века и приписывается голландским инженерам, которые называли их «сленгенмуур», что означает «змеиная стена». В графстве Саффолк сохранилось минимум 50 волнистых стен в хорошем состоянии — в два раза больше, чем во всей остальной Англии» [Тушенкова]. У этого типа забора можно в складках, создающих затишье, поставить садовые скамьи,

а с южной стороны создается микроклимат для теплолюбивых растений. Но сверх того, а, в нашем случае, важно то, что волнистые заборы удовлетворяют потребность в созерцании естественной линии среды, воплощаемой в создании природоподобных архитектурных объектов.

Ныне все более и более очевидным становится утверждение, что строгая геометризация — признак загрязнения среды, порождаемого монотонностью, бедностью впечатлений, повышенным однообразием. Еще предстоит определить критерии степени геометризации, но одно ясно уже сейчас: вторжение разнообразия, сознательное использование кривых линий и отказ от прямоугольности — путь к оздоровлению городской среды. Вот маленький, но характерный пример из практики: посадка деревьев в городе сплошь одного вида и строго по линии. Но липовые или дубовые аллеи, ведущие к барскому дому, были оппозицией лесу или степи. Сегодня же воспроизводить их регулярность — усиливать однообразие. И таких примеров из области практической визуальной экологии можно найти много.

В проблеме выявления источников загрязнения визуальной среды еще одним весьма важным фактором является сомасштабность человеку. Если малые размеры умиляют (мы умиляемся детенышам животных, их пропорциям тела и неловкими движениям), то громадное, превышающее человеческий масштаб и находящееся рядом с человеком угнетает. И здесь нам не обойти Возвышенное И. Канта. Но прежде стоило бы учесть настойчивые попытки писателя Бориса Останина исправить перевод на русский язык оппозиции прекрасное — возвышенное (*das Erhabene*). С возвышенным у нас связываются иные религиозно-мистические и художественные коннотации. В данном термине речь действительно идет о превышающем меру, о сверхмерном. Да и перевод — слава немецкого языка тому залог — фразы «*vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt*» — «от великого до смешного один шаг». *Das Erhabene*, как убежден Останин, следовало бы переводить как *грандиозное* (с обертонами: жуткое, безмерное, шоковое, чудовищное)⁴.

⁴ Интересна трактовка М. Н. Соколова: «Возвышенное (от лат. *sublimis*) — эстетическая категория, радикально видоизменившая

В нашем образно-лингвистическом топосе это качество вполне адекватно может передаваться понятием «грандиозное». Кант же, приводя примеры, берет их не из религиозной сферы «возвышенного», а из сферы природы: «Дерзко нависшие, как бы грозящие скалы, громоздящиеся по небу тучи, надвигающиеся с громом и молнией, вулканы во всей их разрушительной силе, ураганы, оставляющие за собой опустошения, бескрайний, взбушевавшийся океан, огромный водопад многоводной реки, и т. п. — все они делают нашу способность к сопротивлению им ничтожно малой в сравнении с их силой. Но чем страшнее их вид, тем приятнее смотреть на них, если только мы сами находимся в безопасности; и эти предметы мы охотно называем возвышенными...» [Кант, Т. 5, 1966 : 269]. О многократно превышающем масштаб человека природном объекте, явлении или искусственном сооружении (как, например, о самом высоком небоскребе) мы не скажем «прекрасный».

(бытовавшие у Платона, отцов церкви и в схоластике, а также среди ренессансных неоплатоников) представления о красоте как свойстве безусловно-благом, и напротив, акцентирующая приписанные прекрасному отчуждающие, тревожные и даже ужасные качества. Понятийно категория была обоснована уже в трактате «О возвышенном» (I в. до н. э.), первоначально приписываемом Лонгину, однако там она рассматривается лишь общериторически, вне ассоциаций с пейзажем, философский интерес к которому (в том числе в плане тревоги и отчуждения, испытываемого при созерцании природы) намечается, как мы знаем, у Сенеки и Порфирия. Во 2-й половине XVII – начале XVIII века знакомство с текстом Псевдо-Лонгина подкрепляется (в том числе у Шефтсбери, Аддисона и других философов-«моралистов») конкретными ландшафтными впечатлениями, прежде всего, впечатлениями от величественных и грозных альпийских видов, — с горами, внушающими «приятный страх» (Аддисон, «Заметки о нескольких областях Италии», 1699). В «Моралистах» Шефтсбери (1709) перечисляются «грубые скалы, замшелые расщелины, иррегулярные нерукотворные гроты, уступы водопадов», — как те «ужасающие изыски (натурной) дикости» («horrid Graces of Wilderness»), которые представляют природу более выразительно, являя то «великолепие (Magnificence, служащее в данном случае аналогом к Sublime), что превосходит формальные дурачества княжеских садов» [Соколов : 674].

Скорее, «огромный, чудовищный, завораживающий» и прочие характеристики придут в голову первыми. Замечено, что человек производит образы и ими же может наносить себе вред, когда они выходят из-под контроля, когда превышают размеры, со-масштабные человеку, когда они, как восставшие роботы, начинают жить своей жизнью и руководствоваться своими интересами.

Визуальная среда создается сложным рисунком взаимодействия различных и многообразных факторов, сила и устойчивость связи которых определяет ее качество (здесь сознательно приходится игнорировать вопрос о других ее составляющих: при весьма, например, благоприятной ситуации с точки зрения визуальной экологии мы можем иметь низкое качество звуковой среды в целом, если это пространство близко к взлетной полосе аэропорта с постоянным шумом реактивных двигателей, или стойкий неприятный запах на всей территории, или повышенное загрязнение земли и воды). Главенство одного фактора может быть скорректировано изменением среды, на данный феномен смены ведущего фактора в сложной системе обратили внимание ученые: «При этом влияние одного из факторов может выражаться более заметно и четко, чем влияние других факторов. С изменением условий в качестве главного, решающего фактора может выступать другой» [Гусынин : 155]. Вернувшись к визуальной среде в целом, подчеркнем, что в реальной действительности на конечный результат влияет множество факторов.

Сменив угол зрения, спросим себя, что происходит с телесностью человека, попавшего в неблагоприятную визуальную, созданную не в последнюю очередь глухими заборами, среду? Когда речь заходит о визуальной экологии, невольно появляется прямая речь учителя, серьезность тона богослова и эколога, говорящих из личного опыта, из своего раздражения и непереносимости ситуации. И если экологические процессы давно стали объектом сознательных усилий и целенаправленных действий, то сферы визуальной экологии, находящиеся на границе природы и культуры, осознаются далеко не в той мере, в которой они того заслуживают.

ЦЕЛЬНЫЙ, ПРОЧНЫЙ, ПРОЗРАЧНЫЙ

Прозрачность или на постструктуралистский манер транспарентность среды и общества в целом — зло, насилие которого мы с легкой руки критиков информационного общества признаем едва ли не повсеместным, а оценку его охотно разделяем. Верно и то, что прозрачность имеет не только социально-этическое, но и экономическое измерение. В настоящее время стремительно нарастают темпы строительства прозрачных оград, создающих пространства открытости и доступности взгляду, навыки разомкнутости для созерцания повседневной жизни, мониторинга персональных данных и видеонаблюдения. Тем не менее, часто соотечественник, думая, что ускользает от глаз соседей в своей квартире, в своем доме, на участке, оказывается на виду у всех — феномен дуайеризма — электронных средств слежения, которые во сто крат усиливают наблюдение над жизнью современными средствами электронного сыска, признающимися экспертами одной из самых больших опасностей сползания в тотальный надсмотр, а следующий от него шаг — тоталитаризм.

Научно-технические предпосылки формирования прозрачных сред, не заостряя внимание на очевидном: цифровой среде и медиареальности, можно понять, обратившись к оффлайновому их обустройству. Они рука об руку идут с ростом надежности, противоударности и бронированности стекла — ведущего материала прозрачного ограждения, на сей счет есть важное замечание Н. А. Грякалова: «перспективу развития стеклоиндустрии эксперты видят в наращивании противоударности, и во всем мире растет производство и применение ламинированного стекла, этакое слоеное пирого <...> Область его применения, помимо технологически необходимого (например, в транспортной или военной промышленности), говорит за себя: административные и финансовые здания, здания вокзалов, аэропортов, судов, министерств, посольств. Функция — защита от вандализма, несанкционированных проникновений и применения огнестрельного оружия — дело идет о технологическом закреплении системы телесных дистанций. <...> В любом случае: поверхности, которые,

якобы, «защищают от проникновения в помещения посторонних лиц» (фрагмент из рекламного буклета) в действительности защищают от бесконтрольных социально-коммуникативных смещений — то есть выполняют функцию сегрегации, функцию производства социальных гетто на периферии или в центре городов» [Грякалов, 2015 : 193–194]. Действительно, доступность пространства взгляду далеко не всегда делает его доступным человеку. Прозрачен воздух, являющийся субстанцией, которая, не имея цвета и телесных качеств (Анаксимен), может соединять берега рек, стороны ущелий, вершины гор, доступ к которым невозможен без специальных устройств и средств: моста, канатной дороги, альпинистского снаряжения. Со временем отношение к визуальной доступности изменяется. Создавая иллюзию отсутствующей материальности и, как следствие, доступности, досягаемости и проходимости, мы на самом деле формируем непроницаемую для физических тел надежную преграду. За иллюзии мы расплачиваемся: вспомним, у большинства людей есть опыт столкновений и ушибов о прозрачные двери, принятые за открытое пространство. Прозрачность — вид призрачности, она же разновидность надзора оптическими средствами — следствие общего феномена прозрачности. Качество прозрачности определяется естественно-научным развитием, но более — специфическим преломлением этого свойства в новых медиа; прозрачность ограждений нарастает одновременно с развитием экранных технологий, растущими размерами экранов, суть которых, показывая — скрывать, предъявляя — отдалять, привлекая внимание — останавливать и прерывать живое движение.

Доступность взгляду — условие туристического бизнеса, устройства музеев, в которых обзор уравнивается недоступностью непосредственного контакта с объектами природы и произведениями искусства. Здесь с взгляда доступность начинается и им же заканчивается: по газонам и внутренним покоем дворцов ходить нельзя, как нельзя трогать предметы искусства. Все коннотации хрупкости и легкости проникновения в квартиры или автомобили после удара кулаком или камнем — продукт киноиндустрии прошлой эпохи. Внедрение противоударных и бро-

нированных стекол против вандалов и террористов — аргумент, актуальный в эпоху после 11 сентября. Исток непреодолимости прозрачной ограды лежал в торговле драгоценностями, в банковском деле, в музейных экспозициях шедевров, определивших обустройство пространства узаконенного неравенства, пространства, разделенного на богатых и бедных, на защищенных и незащищенных, на жителей мегаполисов и богатых предместий. В пределе современный аттракцион легко представить как помещение, разделенное толстым стеклом, за которым находятся вредоносные микробы, опасные организмы, ядовитые или заразные животные с дурной репутацией. Так, подобно зоологическим паркам, можно безопасно наблюдать их поведение, битвы и питание, получая саспенс хичкоковского ужаса, а следом и катарсис. Так терапевтически избывается страх. Присутствие, поставляемое технологиями иллюзорной (экранной) доступности, создает иллюзию равных возможностей и столь же реального присутствия там, куда падает наш взгляд — происходит присвоение взглядом.

Впрочем, именно поэтому отказ от высоких и глухих заборов у частных домов, штор на окнах, слежка за человеком в интернете, его банковскими операциями и покупками — модусы прозрачного общества, отбирающие право на личную «складку» — темную и закрытую сторону жизни, — ведет к тому, что преграды в духе протестантизма переносятся во внутренние запреты на вторжение в частное пространство. Когда ограждается не отдельный двор, а район (своим статусом, ценовой политикой на недвижимость, нормами охраны), тогда нет нужды в высоких заборах и железных сейфовых дверях в домах и квартирах. И напротив, соседство с неблагополучными или криминальными районами нуждается в повышенных средствах безопасности. Открытость обретает материальное воплощение в надсматривающей инстанции, охраняющей порядок: в прозрачном обществе не наблюдают за конкретным человеком, наблюдают за порядком. Нарушитель, таким образом, персонален и может быть опознан. Властные инстанции *изображают* отсутствие надзора, перепоручая грозный взгляд надсмотрщика холодному взгляду камеры и чуткой сигнализации.

ТЕХНИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ВИДИМОСТИ

Отечественные заборы — признак наивной веры в непрозрачность старых медиа (забор тоже медиа) в эпоху тотального доступа к местоположению, коммуникации и личному пространству жизни. Отечественный же топос в настоящее время страдает не столько от прозрачности социального и личного пространства, сколько от недостатка прозрачности, правил и норм, социального договора — всего того, что относится к оградам невидимым. И здесь стоит заострить внимание на различии невидимых и прозрачных оград. Невидимую ограду можно «узреть» только с помощью веры, а прозрачную — по стойкам и стенам, в которые она вставлена, невидимая ограда — сфера явленности метафизического, прозрачная — физического планов, невидимая ограда — эпифеномен сакрального, прозрачная — технического и, наконец, если пересечение невидимой ограды сопряжено с нарушением табу и переходом сакральных рубежей, то проход сквозь прозрачную ограду есть переход в другое, но физически *однородное* пространство. О возникновении невидимых оград речь шла в разделе о Райском саде, в изображениях которого ограды как таковые отсутствовали, но от этого его пространство было не менее непрозрачно, чем если бы было окружено надежной стеной, на что, повторю, указывал Кретъен де Труа в поэме «Эрек и Энида» (XII в.). Действительно, в самих истоках забора мы видим две тенденции ограждения: материальные (валы, стены, заборы) и нематериальные (сакральные запреты и табу, нравственные императивы и этические нормы) ограды. Там, где нет никакой видимой физической границы, невидимая ограда является пространственным воплощением того способа принуждения, который вводит невидимые глазу запреты, разграничивая внутреннее и внешнее пространство, сакральное и профанное, доступное и запретное. Сегодня к ним добавляются права граждан, членов элитных клубов, имущественное состояние, платежеспособность. И, опираясь на уже приведенные слова Трира, нематериальные, символические ограды предшествовали материальным [См.: Trier : 86].

Какое понятие ограды подобает нашему времени? Вместе с упразднением и даже запретом на высокие глухие заборы увеличивается прозрачность общественных пространств, а вместе с ней и доступность комфортной среды и улучшение ее визуальной экологии. Когда же мы видим чудовищные промзоны, территорию вдоль железных дорог, превращенные автомобили в грязное месиво газоны вблизи наших домов, мусор и несанкционированные свалки в пригородах, мы осознаем, что невидимые ограды еще не сформированы, не внедрены в сознание, а потому не исполняют свои функции.

ОБОРОТНАЯ СТОРОНА ПРОЗРАЧНОСТИ

Нарушая логику изложения (согласно ей забор в искусстве будет рассматриваться в четвертой части книги), в качестве иллюстрации прозрачности приведу инсталляцию в музее Соломона Гуггенхайма в Берлине «Head on» (2006) китайского художника Цая Гоцяна (Cai Guo-Qiang). Простое название инсталляции «Head on» можно перевести и как «Курс (на)», и наречиями «Головой», «Носом»,



Рис. 12. Инсталляция в музее «Гамбургский вокзал» Head on
Цай Гоцян (Cai Guo-Qiang). 2006. № 1

«В лоб» — все они, по сути, верны, т.к. с разных сторон отражают смысл художественного высказывания. В перспективе прозрачного забора меня интересует то, как Гоцян размышляет о феномене прозрачности в связи с привычками и традициями коллективного существования.

Итак, мы видим фотодокументацию огромной и трудозатратной (как это часто бывает с актуальными китайскими художниками) инсталляции, изображающей стаю из 99 волков в натуральную величину, которые, подчиняясь логике, разбегаются и прыгают, но в конце прыжка врезаются в прозрачную стену и разбиваются. Затем оживают и снова повторяют прыжок. Несмотря на то что прыгнувшие хищники разбились о прозрачное препятствие, остальные, не обращая внимания, продолжают действовать как единое целое: подходят, разгоняются, прыгают. Этакий миф о Сизифе по-китайски. При этом прыжок стаи волков представлен словно раскадровка движения *одного* персонажа (в нашем случае одного волка) в духе Эдварда Мейбриджа. Гоцян не хотел бы простых указаний на нацистское прошлое Германии и Берлинскую стену. Отводя от себя подозрения в столь прямолинейной идее, он поясняет свою позицию: «Я пытался изобразить животных, которые олицетворяли бы коллективный героизм, которые любили бы компанию и жили бы в стае. Я хотел показать универсальную человеческую трагедию, ставшую результатом слепого желания бежать вперед, стремления достичь своих целей без каких-либо компромиссов. Это повторяется постоянно, сквозь всю историю человечества. Эту идею можно встретить в философии Дзэн, согласно которой большинство из того, что случается, не имеет никакого значения» [Head On]. Кроме метафизических условий проекции коллективного действия, в данной работе художника меня интересует мотив технологической чистоты, прозрачности и надежности бронированного стекла в виде неодолимой преграды, создающей иллюзию доступности, поверив в которую, придется расплачиваться. Это же происходит и при вере в быстрое достижение цели: всемирной ли революции, царства Божия на Земле, общества всеобщей справедливости. Фанатизм, который так не любил Кант, так же подспудно присутствует в едином порыве коллективного тела,



Рис. 13. Инсталляция в музее «Гамбургский вокзал» Head on
Цай Гоцянь (Cai Guo-Qiang). 2006. № 2

как и в прыжке одного волка. Стоит отметить еще одну тему инсталляции (особенно близкую России) — символическое отождествление волка, не подчиняющегося правилам и нормам, и свободы: «Я из повиновения вышел / За флажки — жажда жизни сильнее!» (В. Высоцкий).

Оставшаяся за кадром тема противопоставления культуры и природы, искусственного и естественного, стекла и воздуха важна в современных условиях, когда цивилизация изопренно ставит все новые и новые призрачные цели, создает все более оторванную от естественной среду обитания, вытесняя животных. Поэтому заборы строятся не для того, чтобы ограничить приход животных к нам, а для того, чтобы мы не приходили к ним. Приписка, что при создании инсталляции не пострадал ни один волк, в высшей степени иронична, поскольку волки сделаны из искусственных материалов: бумага, гипс, стекловолокно, клей, смола и искусственный мех. Но есть еще один смысл: каждый год мы подводим печальные итоги экологического состояния планеты, фиксируя новые вымершие виды птиц, животных и растений. Видимо, на них и указывает груда мертвых волков у прозрачной ограды, которые воскресают и повторяют свой прыжок вновь и вновь. Цикл замыкается.

Нельзя исключать и социально-экономическое прочтение акции. Обратная сторона глобализации — прозрачность движения стандартов, товаров, услуг и перемещения людей. Но это только на первый взгляд, поскольку прозрачность — это еще и легитимация неравенства: за стеклом (и не важно, реальным или жидкокристаллическим) мы видим ювелирные изделия, потребление товаров и услуг класса лакшери, отели и эксклюзивные курорты, но за прозрачностью кроется классовая или финансовая непреодолимость границы места, из которого наблюдают, невольно присваивая увиденное. Инсталляция Гоцяна может прочитываться и символически, как граница богатого Севера и бедного Юга, на пути между которыми гибнут беженцы в Средиземном море, как разделение людей на вакцинированных и невакцинированных и т. д.

ПРЕГРАДА ЭКРАНА

От тотальной прозрачности один шаг к абсолютной непрозрачности. Вначале вспомним об образе: ныне перепроизводство визуальной продукции достигло столь небывалых масштабов, что перестроило критерии оценки событий — мы чаще доверяемся не слову, а визуальному образу. Начало этой тенденции обнаружил в 30-е годы XX в. ученик Гуссерля и Хайдеггера Гюнтер Андерс, назвавший ее «икономанией» [Anders]; затем историк искусства Томас Митчелл, отвечая на вызов возникновения видео- и компьютерного искусства (киберискусства), вводит понятие «иконологии» в 1986 году [Mitchell, 1986; 1994], а в 1992 году в журнале «Артфорум» он же трансформирует его в понятие «pictorial turn»; Фердинанд Фельманн в рамках исследований символического прагматизма внедряет термин «imagic turn» и, наконец, историк искусства из Базеля Готфрид Бём предложил в 1994 году термин «iconic turn» — «иконический поворот» [Boehm : 13]⁵.

⁵ Согласно Бернадетт Колленберг-Плотников, «"Iconic turn" стал философским термином. Термин впервые употребил в 1994 г. Готфрид Бём» [Collenberg-Plotnikov : 110].

Иконический поворот фиксирует то, что онтологическим условием актуально существующего стал визуальный образ. Таким образом, иконический поворот смещает фокус внимания с того, что образ представляет *помимо себя* или, иначе, *через себя*, на то, что он представляет *из себя*. Иными словами, что есть сам образ, каковы его структура, конструкция, механизмы возникновения и условия существования, какие концепты лежат в основании репрезентации видимого? Но поскольку визуальная среда все настоятельнее репрезентируется экранной формой существования, постольку цифровые технологии присваивают себе статус основного средства производства визуальных образов. В результате сущее сливается с потоком электронных образов. Но экранная фактичность актуального не приводит к осознанности. Именно поэтому не отрефлексированы сегодня факторы, ведущие к необходимости становления новой дисциплины — визуальной экологии и ее важного сегмента — медиаэкологии. Она может дать актуальную стратегию выживания, способ обретения естественного. Но это также и способность победить скуку однообразия или избыточной красочности и аттрактивности рекламно-экранного мира. Избыточность и суггестия цифровой информации влекут за собой одиночество, разобщенность ее потребителей. Это фиксирует американская журналистка Нелли Боулз: «Новый признак нищеты — потребление цифровых услуг вместо реальных человеческих контактов» [Bowles]. Проблемы одиночества и разобщения, которые заявили о себе, как только люди впервые в своей истории стали жить отдельно, метко описал и Сол Беллоу в начале 60-х годов XX века: «Заточенные в своих комнатах одинокие нью-йоркцы повадились звонить в полицию за помощью: “Ради Бога, пришлите наряд! Пришлите кого-нибудь в камеру! Спасите меня. Потрогайте меня. Придите. Пожалуйста, придите кто-нибудь”» [Беллоу : 205–206]. Скука — это верный признак отсутствия боли (Э. Юнгер), неощущение ее и утрата воли вынести повседневность.

В мегаполисе, где теснятся не только люди, но и дома, ограды, вывески, рекламные щиты, объем пространства ограничен плоскими вертикалями: «В Париже полно

ненужных вещей. Не хватает лишь необходимого: неба над головой» (М. Пруст). Кричащая реклама, тесноты архитектурных плоскостей, геометрия антропогенного пейзажа убивают «воздух» города, пространство, в котором нет места трехмерным скульптурам и человеческому телу. Для скульптуры нужна демокритовская пустота. Вблизи же плоских вертикальных поверхностей человек ощущает, как они экранируют его, скрывая многообразие связей предмета с окружающим контекстом. Пространство теряет глубину, и весь мир становится плоским. Это уплощение мира особо остро чувствуют скульптуры, которые по роду занятий имеют дело с объемом, пространством, материальной вещественностью предметов, как, например, Альберто Джакометти, остро ощущавший утрату объема до нуля-измерения (Вилем Флюссер) и воплотивший это в вытянутых и плоских скульптурах, которые можно рассматривать как промежуточное звено между полновесными предметами и цифровой формой их существования.

Визуальная экология ставит проблему ответственности за контекст образов, за осмысленность организации пространства. Она требует репрессии произвола, решимости и запрета (запретили же в одночасье власти бразильского города Сан-Паулу в 2007 году и французского Гренобля в 2015 году наружную рекламу).

ВСЕ ЕСТЬ МЕДИА

Следующим поворотом стал медиальный (*medial turn*) Р. Марграйтера (1999 год)⁶, который открыл *незлеменируемый опосредующий* (медиальный) характер восприятия: «медиа воспринимают нами», поддержанный онтологи-

⁶ Многообразие иных поворотов от антропологического и пространственного до теологического и риторического свидетельствует о том, что термин «поворот» употребляется там, где исследователи без веского на то основания претендуют на *онтологическую значимость* предмета своих исследований, ибо в случае признания их результатов «поворотными» область становится первой философской дисциплиной.

ческим утверждением «все есть медиа». Иными словами, медиальный поворот указывал на *всесилие опосредования*, стягивающего в «середину» полюса коммуникации. Медиареальность — среда интерактивных и интерпассивных коммуникаций, непрерывная взаимозамена активных и пассивных инстанций, причин и следствий, источника и результата информации. Она стягивает в центр до неразличимости удаленные субъекты коммуникации в фигуре *коммуниканта*. Последняя противоречива: когда общество разорвано, атомизировано, когда оно не собирается медиа, когда идентификационные процедуры выстраиваются помимо, а зачастую и вопреки, непосредственного окружения, тогда общность актуальна, востребована временем, она строится по логике необходимости; когда же общность в виде ускоряющегося глобального мира — докучливая реальность, тогда в недрах «общности» ищутся и вырабатываются стратегии борьбы с цифровой унификацией и ускоряющимся темпом жизни, отстаиваются права ни-на-кого-не-похожего индивида. К ним относятся и проект медленной жизни, и религиозно-мистическая медитация, и всевозможные телесные тренинги, и глубокое погружение в мир искусства, и экстремальный спорт, и наблюдение за птицами в их естественной среде обитания — бердвотчинг (birdwatching) или бердинг (birding), и медленные компьютерные игры. И это не все, активно изобретаются и столь же активно распространяются все новые и новые формы сопротивления цифровой реальности. В настоящее время мы окончательно сближаемся с цифровым экраном. И если уж человек — «всего лишь недавнее изобретение», то цифровой поворот оформляется на наших глазах, «и это формирование выглядит как болезненная ломка культуры» [Очеретяный : 19]. Тому есть причины. Этапы победоносного шествия цифровой реальности известны: после изобретения компьютера, персональной его версии (1981), общедоступности Интернета (1991), а затем регистрации компании Facebook (2004), окончательного формирования Web 2.0 (2004) и появления iPhone (2007) — цифровая эпоха стала необратимой, как и изменение расположения человека в Космосе, в одночасье приобретшего цифровое обличье. Итак, мир

удвоился в цифре, но, удвоившись, он приобрел черты самостоятельности, а значит, следуя логике репрезентации, предстает единственно верной данностью мира или картиной мира. Задача цифровизации — обеспечение удобства и безопасности человека во всех сферах. Как раз безопасность и обеспечивают новые ограды, идущие гораздо дальше прозрачных оград. Обратная сторона — контроль и надзор над каждым гражданином, устройство границ получения информации и вменение ответственности за распространение такой информации, которая государством признается преступной.

Ныне все больше фрагментов реальности переводится в нуль-измерение или цифровой код (не этим ли объясняется все возрастающее число людей, смотрящих на мир через экран?) и в таком редуцированном виде вступает в сферу обработки, коммуникации и трансформации. Закодированная информация навязывает себя, заполняя личные пространства восприятия и собственной репрезентации, дереализуя или, что точнее, деактуализируя желания: любой импульс узнать что-то тут же реализуется, но главное, мы узнали, что по поводу желаемого существует необъятная информация. Мы не ищем ее, мы выбираем, тратя намного больше времени не на поиск информации, а на выяснение того, нужна ли нам именно эта информация, стоит ли ей доверять, ее читать и учитывать. Нет уже и тайной информации. Есть бесконечные домыслы конспирологов о сокровенных мотивах человеческих поступков.

СТЕНА ЭКРАНА

Экран, предъявляя цифровую реальность, разрешает навигировать в ней, общаться, смотреть кино и видео, играть в игры, становиться стеной, которая ограждает пользователя не только от пространства квартиры, рабочего места, транспорта, но и от контекста жизни в целом. Отмечу важное обстоятельство, сегодня мало кто задумывается об изначальном значении или обратной стороне экрана, о том, что же он *закрывает*, становясь все более

и более плоским и прозрачным. В итоге, истончившись до неразличимости, до нуль-размерности, экран становится столь же эфемерным и бестелесным, как и визуальный образ. Он демонстрирует образы, образ отсылает к другому образу и в то же время, отражая ситуацию, спрессовывает послание. Но изначальная функция экрана не столько репрезентировать, сколько ограждать, как, к примеру, ограждает и защищает он от чрезмерного жара камина в доме, радиации, ядовитых газов и других вредных веществ и организмов в лаборатории. Поскольку повсеместная цифровизация всех сфер жизни приводит к тому, что мы, редуцировавшись до пикселя, оказываемся внутри цифровой цивилизации с ее все более интерактивными образами, значение внутренней, обращенной к нам и демонстративной стороны экрана преувеличивается, при этом в тени остается обратная, т. е. то, от чего она ограждает, привлекая и удерживая пользователей магией образа с той же силой, с какой удерживала заключенных тюремная стена или сдерживала натиск врагов крепостная стена города.

Цифровые экранные технологии подменяют реальность, человек начинает существовать в этой медиареальности, становится коммуникантом: тем, на кого направлена информация, кто ее потребляет, хранит и передает, а в итоге лишается любых особенностей или, вспомнив раздражение Умберто Эко, становится «лоботомированным масскультурой неучем». Кстати сказать, обидный неологизм «офисный планктон» быстро распространился потому, что попал в нерв ситуации. Он точнее описывает состояние сознания целой прослойки трудящихся, чем, например, офисное рабство, поскольку раб может восстать, стать господином, или в духе диалектики Гегеля мыслить себя таковым. Планктон же *ничем кроме планктона* стать не может. Это его единственная форма существования. В море бизнеса есть акулы и киты, есть и планктон. У массы, именуемой планктоном, нет субъекта, нет личности, но есть «море исполнителей», сидящих за компьютером, есть планктоноподобные культуралы, натренированные быть банальными. Здесь активность, предприимчивость, волевые качества ушли в сторону, и так появился новый тип

властителя умов — культурал. У него, по меньшей мере, два истока. Первый — это «рефлексирующий интеллигент», вечно пребывающий в сомнениях, не способный ни на поступки, ни на действия, ни на активную позицию. Второй — специалист, все более узкая квалификация которого лишает его критической функции интеллектуала, широты его интересов, чувства национальной идентичности. Коммуникант или «офисный планктон» — это, по сути дела, состояние той массы, которая пребывает в режиме производства, хранения и передачи информации внутри себя самой; то, что Луман называл аутопоэзисом.

В плоскости экрана размываются границы между реальностью и цифровым образом, телесностью и психикой человека, внутренним и внешним. Еще недавно именно экран кинотеатра и художественного кинематографа был законодателем моды. Платья и прически, макияж, автомобили, интерьер — все это диктовалось посредством кино в XX столетии. Экран стал проводником культурных форм, моды, стилей поведения. А экран компьютера стал своеобразным «порталом», открытым каналом коммуникации, и теперь уже человек не только телезритель, но и активный участник, загружающий тексты, фотографии и видео в Сеть. Экраны самых разных размеров меняют вектор активности, не столько притягивая к экрану телевизора, сколько втягивая человека внутрь, в Сеть, посредством интерактивных стратегий общения, игры. Осмысливая тело геймера, исследователи приходят к следующему выводу: «Настоящий геймер распят на экране: между игроком и аватаром находится геймер-тело, не принадлежащее полностью ни одной реальности» [Буглак, Ленкевич : 411]. Экран мобильного телефона, смартфона и других гаджетов дополняет тело человека, инкорпорируется в него. Еще на заре экранной — телевизионной — цивилизации Маклюэн приводит замечательный пример подобного вмешательства: «Пожалуй, самым известным и трогательным эффектом телевизионного образа является осанка детей в младших классах. Со времени появления телевидения дети — независимо от состояния зрения — держат голову в среднем на расстоянии шести с половиной дюймов от печатной страницы.

Наши дети пытаются перенести на печатную страницу всевовлекающие сенсорные полномочия телевизионного образа» [Маклюэн : 352]. Таким образом, в современности функция экрана как бы вывернулась наизнанку: экран теперь должен не защищать человека от стихии, а, наоборот, впускать информационную стихию в жизнь человека, служить неким порталом, соединяющим цифровую реальность и доцифровой мир. В так называемые «нулевые», в последнее десятилетие и непосредственно сегодня направление этого потока изменилось: человек «вживает» себя в экран, проектирует свою жизнь на экране и реализуется в пространстве экрана. С одной стороны, экран объединяет в глобализированное общество, а с другой — запечатывает человека в собственной капсуле — наедине с собой (с экраном), в отрыве от другого человека. Однако иллюзия того, что экран объединяет человека со всеми сразу и в любое время, с кем только пожелаешь, колоссальна. Благодаря ограждению или, что здесь одно и то же, экранированию реальности повседневность каждого человека стремительно меняется. Область цифрового мира, число включенных в нее людей, как и область неогражденного, неоцифрованного, не пронизанного цифровыми технологиями мира, неумолимо сокращаются. Здесь можно увидеть сходство с природой, дикие и запovedные области которой стремительно убывают. Происходит размывание ранее нерушимых границ природы и культуры, тела и визуального его образа. Видеохудожники (такие, например, как Стив Диксон и Барри Смит [Dixon, Smith]), оперативно реагируя на сложившуюся ситуацию в медиаарте, в своих работах стремятся распространить движение по пространству экранного поля с целью размыть образ человека до невозможности идентификации его лица и тела. Преобразуя картину в динамическое изображение, видео, обладая техническими средствами, воздействует на пресыщенного визуальной информацией человека сильнее, чем скульптура, живопись, графика или фотография.

В целом же, увидеть экранную конструкцию ограждения, понять способ производства и механизмы, поддерживающие мотивацию погружения в цифровую

реальность, — сверхзадача медиафилософов⁷. С позиций медиааналитики и медиафилософии радикализм, неприемлемость и беспомощность перед жестами популизма во многом коренятся в идеализме, в бессознательном доверии к здравому смыслу, в отказе от продумывания интересов целого, в возросшем эгоцентризме и, как следствие, инфантилизме. Специфика наличной ситуации в том, что налицо инверсия: часто молодое поколение обучает старшее не только как пользоваться компьютером, но и как читать и понимать смысл написанного в интернете, как трактовать образ, что значит медиапопулярность и многое другое.

ЦИФРОВАЯ ФОРМА НАСИЛИЯ

Вернемся к поставленному вопросу, что есть в природе экрана такого, что он становится неодолимой стеной и оградой. Если «Великий китайский файрвол» (англ. Great Firewall of China) довольно легко преодолевается и обходится, то другое качество цифрового насилия — прячущегося под маской свободного и добровольного получения удовольствия и коммуникации всего со всеми — оказывается гораздо более эффективным средством принуждения к экранной зависимости. Кто познал цифровое удовольствие, тот уже на полпути к позиции невозвращения; нельзя перестать видеть то, что увидел, нельзя вернуться назад. В до-опытную, адамическую форму существования вернуться невозможно, и неважно, ты спелеолог, делосский ныряльщик, экстремал или геймер. Для части последних — раненых и поврежденных, уставших и потерявших вкус полнокровной жизни — прямая дорога в Центр реабилитации «ветеранов компьютерных войн», который призван лечить и возвращать в строй производителей и потребления ускользнувших в мир игры. Новое порабощение оказывается неопознанным, и люди не

⁷ Радикальную позицию в этом вопросе занимает Норберт Больц: «Все убеждены, что сегодня необходим ликбез в отношении мира новых медиа» [Больц : 7].

замечают, что их эксплуатируют [Хардт, Негри]. Сегодня уже нет нужды использовать физические формы насилия, современный его вид совпадает с контурами соблазна, добровольности участия, интерактивности: человек сидит перед экраном безотлучно и по своей воле. Не потому ли Д. Кампером и П. Слотердайком вводится понятие, характеризующее современную форму насилия, — «сидирование»? Смысл его в том, что сегодня самой распространенной формой насилия является принуждение человека сидеть спокойно, причем сидеть в буквальном смысле этого слова на стуле, также термин «сидирование» включает аллюзию на класс седативных веществ, которые успокаивают, избавляют от депрессий и уныния, от однообразия существования. Пользователи канализируют активность кто в экранных играх, кто в «постах» и «репостях», кто в одобрении других и в сборе жатвы одобрений своих «размещений» постов или фотографий на стене в социальных сетях.

Интерактивность — миф новой ступени свободы, в действительности же — способ канализации активности, потребности в признании достоинства собственного выбора, дающего видимость свободы, а в итоге — наиболее совершенный способ манипулирования. В интерактивном действии пользователь взаимодействует в *рамках* возможностей программы, в *рамках* сети, в *диапазоне* жестких границ, предустановленных ее кодом. Получая удовольствие, человек (не осознавая этого) соглашается с актуальными формами насилия. Суть в том, что удовольствие — одна из самых изощренных форм насилия. Только на первый взгляд экранная реальность предстает сферой чистой отвлеченности. В тенетах экранных форм получения удовольствия силен фактор разрыва с прошлым, осознания зависимости от процесса непрерывности, делегирования ей желания общаться, получать перманентное удовольствие от новой информации, от новых контактов. Парадокс, однако, в том, что в этой реальности постоянно что-то происходит, но ничего не меняется. Сеть, цифровая и медиареальность привязывают пользователя (вернее сказать, человек своей свободой выбора, неотлучно, заинтересованно и по своей воле наблюдающий за экраном, при-

ковывает себя сам) так крепко, как не привяжет к месту ни страх, ни голод, ни выгода, ни успех. Реальность, обротившаяся цифровой реальностью и демонстрирующаяся на экране, есть новая страница настоящего, возможного, случайного. Но это как раз тот случай, когда слабые связи, в конечном счете, оказываются крепче сильных и устойчивых. Атомизированный субъект в своих решениях, в своих предпочтениях не уравновешен критикой близких, не соотносит себя с окружением, не получает тактильных радостей, интенционально он устремлен в зону востребованности, легкости реализации общения. Чем изолированнее участники, тем плотнее и прочнее опутывающая их сеть. Яркое подтверждение тому — феномен, названный в Японии хикикомори. Он характеризует молодых людей (заметим, не только в Японии, но в Западном мире в целом) — современных добровольных отшельников в возрасте 17–30 лет, которые могут годами не выходить из квартиры, предпочитая уединение. Хикки бросают работу, учебу, не встречаются с друзьями вне Сети. Статистика говорит, что число хикикомори в Японии — около 1 млн, т.е. каждый пятый молодой человек до 30 лет. Правительство Японии, осознавая масштаб проблемы, вынуждено реагировать на эту субкультуру, разрабатывая программы реабилитации и открывая специальные лечебные центры: «власти предлагают создавать детские лагеря и учебные центры, которые будут достаточно удаленными от общественных объектов, где не будет доступа к Интернету. Молодежи будут предлагать принимать участие в различных мероприятиях, командных видах спорта, детям — поиграть в развивающие и настольные игры, воспользоваться инструментами для детского творчества. Также у всех желающих будет возможность получить консультацию психиатра и психотерапевта, если возврат из виртуального мира в реальный окажется слишком болезненным» [Осипова, 2018]. Сюда же можно добавить зависимость от компьютерных игр, гаджетозависимость, зависимость от социальных Сетей и т. д.

В цивилизации образа человек разрываем двумя на первый взгляд противоположными интенциями. С одной стороны, установлением все более прозрачных, но остающихся непреодолимыми оград, а с другой — ограждением

себя «непрозрачными» экранами, которые являют образы, реализуют желания, дают возможность коммуникации и являются орудием труда. Они суть высокотехнологические формы оград человека от самого себя, от близких, и в то же время объединяющие с дальними. Способы борьбы со сложившейся ситуацией видятся разные. К тем, что предлагает японское правительство, можно добавить тотальный детокс на определенное время, распространение идеологии медленной жизни, популяризацию выводов медиафилософии с целью формирования рефлексивной позиции по отношению к экранной форме жизни и цифровой реальности в целом.

В ПЕРСПЕКТИВЕ ВИЗУАЛЬНОЙ ЭКОЛОГИИ

Предтечей визуальной экологии можно считать введение термина «видеоэкология» биологом В. А. Филиным, который в 1987 году открыл явление, названное им «автоматией саккад». Согласно Филину, наши глаза непрерывно и часто (не менее 2 раз в секунду) совершают автоматические движения (саккады), сканируя окружающее пространство. «После каждой саккады глаз фиксирует какой-либо зрительный элемент, и в мозг поступает информация об увиденном» [Филин, 2007 : 51]. Если в естественной природе такое движение глаз всегда давало новый источник информации, то в современном однородном пространстве после совершения очередной саккады глаз натывается на «видимое поле, состоящее из большого числа одинаковых, равномерно расположенных визуальных элементов. Ярким примером может служить любое типовое многоэтажное здание, на огромной плоскости стены которого рассредоточено большое число окон» [Филин]. Такой сегмент визуальной среды, лишенной разнообразия, Филин называет «агрессивным полем». То, что однообразие рождает скуку, заметил еще Кант: «скука как отсутствие ощущений, которое человек, привыкший к их смене, замечает в себе, стремясь чем-нибудь занять свой жизненный импульс, часто оказывает такое действие, что

он чувствует себя побужденным лучше сделать что-нибудь себе во вред, чем ничего не делать» [Кант, Т. 6 : 475].

Сегодня трудно преувеличить скорость трансформации визуальной среды, воздействующей на человека с такой силой и с такими последствиями, что изменяется не только восприятие, мировоззрение, но и образ жизни. Реакцией на эти процессы явилось возникновение новой гуманитарной дисциплины — визуальной экологии, которая нашла себе место в рамках медиафилософии. Однако пока она остается в тени для исследователей как в области медиа, так и экологии. Точный диагноз проблеме ставит заведующая Лабораторией визуальной экологии СПбГУ Д. А. Колесникова: «Проблем в области визуальной экологии накопилось ничуть не меньше, чем в других областях экологии, и многие из них требуют срочного решения. Однако если состояние воды, воздуха и количества радиации изучают целые институты, то проблемой визуальной экологии занимаются пока единицы» [Колесникова, 2012 : 165].

Визуальная экология — дисциплина, находящаяся на границе гуманитарного и естественнонаучного знания. С одной стороны, мы имеем строгую естественнонаучную дисциплину, со своими четко разработанными количественными методами измерения загрязнения среды, с другой — концепт «экологии культуры», введенный Д. С. Лихачевым, обращающий внимание на роль художественной и культурной среды в жизни человека. Здесь мы не найдем *количественных критериев оценки состояния экологии культуры*, но обратимся к интуиции, к самоощущению, опирающемуся скорее на художественный вкус, чем на калькуляцию факторов, определяющих ее состояние. В экологии культуры мы имеем дело более с метафорой, чем с количественно исчислимыми критериями оценки культурной среды, с неким императивом важности памяти, культурной среды, культуры человеческих отношений. Таким образом, визуальная экология как дисциплина занимает срединное место между экологией как естественнонаучной дисциплиной и культурологическим концептом «экологии культуры», поэтому она вынуждена преодолевать как горделивую искусственность культурологов, так и «ползучий эмпиризм» естествоиспытателей.

Новое научное направление исследования жизненной среды опирается на разработки различных дисциплин: визуальной антропологии, ландшафтного дизайна и садово-парковой архитектуры, аналитики рекламы, экологии компьютерных игр, психофизиологии визуального восприятия, гуманитарной офтальмологии. Визуальная экология не оперирует четкими критериями предельно допустимой нормы концентрации вредных веществ в воздухе, воде, пище, земле, предельной силы звука. Концентрацию можно измерить и выразить в количественных показателях. Если же визуальная экология претендует на статус экологической дисциплины, если она желает быть научным дискурсом — пусть и в гуманитарном его изводе — о качестве среды обитания современного человека, то она не может ограничиваться благими призывами медиааналитиков, теоретиков архитектуры, дизайнеров, публицистов и культурологов к улучшению визуальной среды и созданию привлекательного пространства для жизни. Говоря о качестве жизни, мы не можем обойтись без выработки критериев загрязнения визуальной среды и определения понятия нормы, опирающейся на единую шкалу оценки. Могут ли они быть найдены? Можем ли мы наметить ориентиры исследования в этих направлениях?

В XX веке вначале было осознано негативное влияние визуальной депривации или, иными словами, бедности и однообразия видимого. Как подчеркивают видеоэкологи, теоретики архитектуры и исследователи городской среды, дефицит визуальной информации (вызванный созерцанием однообразных поверхностей и ограждений, однообразного ландшафта, движением вдоль длинного глухого забора) приводит к потерянному и угнетенному состоянию, ибо там, где ничего не происходит, исчезает время. В экстремальном — во всех смыслах слова — пространстве Антарктики полярники, как свидетельствовал В. М. Песков, ощущают голод особого рода: «...скучает человек по зрительным образам, когда он находится в длительном походе по снежным просторам. Когда люди возвращаются, их кормят, дают помыться и сразу же показывают 3–4 фильма, пока они зрительно не насытятся» [Песков]. Следует сделать важную оговорку: бедной мо-

жет оказаться любая среда для выросшего в другом климате и ландшафте человека. Так, для кочевника-бедуина пустыня насыщена информацией и столь же многообразна, как для оленевода, гоняющего свой стада, — тундра, которая полярникам представляется белым безмолвием. Этот феномен давно является предметом исследования этнопсихологов, этнографов и культурных антропологов. Ученые, изучавшие воздействие на человека сенсорного голода при полетах в космос, зимовках на антарктических и арктических станциях и спелеологических нисхождении в 60-е–70-е годы XX века, собрали обширный материал⁸.

Историк архитектуры Чарльз Дженкс вносит свою лепту в осмысление негативного воздействия модернистской архитектуры. Он полагает, что закат проекта модерна произошел по причине бедности и однообразия архитектурной среды. Свои выводы он иллюстрирует судьбой спроектированного по всем канонам школы Ле Корбюзье (являющимся концептуальной основой стиля модерн в архитектуре) микрорайона Прют-Айгоу в Сент-Луисе. Он был построен в 1955 году по проекту архитектора Минору Ямасаки, получившего за него престижную премию Американского Института Архитекторов. Дома этого района из-за плохого финансового положения властей, ярко выраженного функционализма, усиленного однообразием поверхностей, монотонности организации пространства вызывали депрессию у его жителей, повышение процента наркоманов и самоубийц. Десять лет спустя власти города попытались реконструировать этот микрорайон, потратив около семи миллионов долларов. Удручающие самоощущения людей, не в последнюю очередь вызванные архитектурой, были столь очевидны, что власти не нашли лучшего решения и взорвали дома этого комплекса в Прют-Айгоу [Дженкс : 14–18].

Но к деградации визуальной среды ведет как *бедность* (функционалистская промышленная и жилая застройка, уходящие за горизонт глухие заборы, функциональные

⁸ См.: [Сифр; Марре; Леонов, Лебедев; Панов, Лобзин; Кузнецов, Лебедев; Газенко; Божко; Севастьянов].

плоскости офисов), так и *перенасыщенность* визуальной информации. В свою очередь *перенасыщенность* визуальной информации приводит к двум противоположным следствиям. Во-первых, к перенасыщению, и, следовательно, к угнетению зрительного восприятия, к его нечувствительности не только к информационным, но и сенсационным образам. На это реагируют художники, отмечающие, что вокруг жителя современного мегаполиса столько интенсивного цвета, что наши глаза утрачивают способность воспринимать тонкие естественно-природные цвета и оттенки. Во-вторых, исследуемая Д. А. Колесниковой избыточность восприятия вызывает привыкание, а привыкание приводит к визуальной булимии и, в конечном итоге, к психологической зависимости от получения визуальной информации. И если в борьбе с булимией — невозможностью прекратить поглощение пищи и использование рвоты и фармакологических средств для удержания веса — человек пытается установить для себя определенные правила питания, то в борьбе с медиабулимией человек пытается жить без экрана, прибегая к практике детокса.

Итак, негативное воздействие монотонной геометрии пространства, порождающей дефицит разнообразия, с одной стороны, и фрустрирующий избыток — с другой, усиливается тем обстоятельством, что в повседневной жизни мы попеременно подвергаемся воздействию этих противоположных факторов, не уравнивающих, а скорее усиливающих негативное влияние посредством осцилляции избытка и недостатка визуальной информации.

ДЕТСКИЕ ПЛОЩАДКИ

Преобладание прямых линий, плоскостей и углов в организации пространства создает бедную визуальную среду (типовые здания, дома-корабли, промышленные заборы, стерильные плоскости, удручающие расстояния). Если «прямоугольная среда» не уравнивается разрывами, складками, зонами интимности, то есть та-

кими местами, где бы человек мог пребывать в уединении и тишине, так необходимых для мысли, неспешного общения, любви, то она «тяжко угнетает его воображение», — пишет Кант, пересказывая английского лингвиста и этнолога Уильяма Марсдена [Кант, Т. 5 : 248]. Геометрия стрижки регулярного парка, выпрямление естественных линий ландшафта до прямых углов и квадратов — экспансия власти и подчинение природы. Сегодня все это — признаки загрязнения среды, определяемого как монотонностью, бедностью впечатлений, повышенной геометризацией среды и использованием искусственных материалов, так и избытком агрессивного визуального воздействия. В том числе, как это ни прискорбно, досадной приметой нашего городского ландшафта являются детские площадки, построенные из типовых пластмассовых конструкций, одинаковые, раскрашенные «кислотными» цветами, отсылающими к эмблеме McDonald's. В отличие от современных серийных российских площадок немецкие, например, делают нарочито кривыми, из дерева и других экологически чистых материалов, повторяя природные линии. Строительство таких площадок гораздо сложнее и затратнее и требует более высокой квалификации создателей, чем строительство конструкций из прямых подготовленных деталей. Такие детские площадки вызывают не только интерес визуального эколога, но и понимание горожан, что власти заботятся и о безопасности досуга, и об эстетическом и экологическом воспитании детей.

В перспективе в экологический мониторинг среды обитания человека должна войти и визуальная составляющая. И здесь роль художников возрастает. В каждой культуре есть не только свои нормы восприимчивости, но и непереносимости визуального насилия. Здоровое экологическое восприятие требует отказаться от глянцевого, кричаще яркого, манипулятивного рекламного образа, от агрессивности прямых линий и столь же прямых углов, их несообразных с масштабами человека размеров. Такие сознательные усилия по улучшению визуальной среды для самой уязвимой части населения, детей, можно воплощать в отказе от прямых углов и ультра-ярких красок



Рис. 14. Детская площадка № 1, Берлин. 2011⁹



Рис. 15. Детская площадка № 3, Берлин. 2013



Рис. 16. Детская площадка № 2, Берлин. 2012

⁹ Здесь и далее при отсутствии указания авторства — фото автора.



Рис. 17. Детская площадка № 4, Берлин. 2013

при строительстве детских площадок и пластиковых зон отдыха современных ТРК. Обращу внимание на фотографию Дм. Провоторова: при первом взгляде думаешь о макете из пластиковых деталей — обобщенный образ современных детских площадок, но при втором замечаешь вдали людей и понимаешь, что это реальный объект. От этого открытия чувство неуместности палм на берегу Финского залива и откровенной искусственности материала возрастает.

То, что архитектура и антропогенная среда в целом влияют на сознание ребенка, на его самоощущение, — область очевидности. Это фиксируют не только психологи,



Рис. 18. Детская площадка, Веймар. 2018



*Рис. 19. Детская площадка в п. Комарово
Дм. Провоторов. 2017*

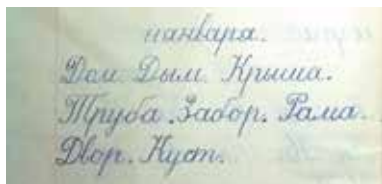


Рис. 20. Прописи 1964 года

визуальные экологи, теоретики архитектуры, но и педагоги. Так, стоявший в истоках европейской педагогики Ян А. Коменский говорил в труде «Orbits pictus» [В русском переводе см.: Коменский] о важности предъявления картинок

в процессе обучения, в результате чего можно сформировать соответствующий взгляд на мир. Стихийное же «предъявление» картин из повседневной жизни приводит к тому, что чужеродное и отвратительное может обернуться естественным порядком вещей. Поскольку забор с раннего детства входит в плоть и кровь человека, он становится смыслообразующим горизонтом значимых предметов, непосредственно окружающих человека, а его семиотический статус приравнивается первым вещам, с которыми ребенок имеет дело. Он же входит в детские рисунки, в перечень самых употребимых слов, отражающих картину мира учеников младших классов. Вот один из примеров прописей 1964 года: видимая случайность перечисления усиливается обыденностью, делающей предметы наиважнейшими в космосе ребенка — дом, дым, крыша, труба, забор, рама, двор, куст. Образная и лингвистическая картины мира здесь совпадают. Тем самым тема забора входит в этос российской ментальности.

РЕСУРС ПРИРОДНЫХ ФОРМ

Стихийной формой сопротивления тотальности геометризации городского пространства является повсеместное протоптаивание тропинок наискось газонов, которые с педантичностью безумного геометра вычерчиваются в городах прямоугольными и квадратными фигурами, окруженными пешеходными дорожками со столь же прямыми углами. В перспективе сопротивления можно рассматривать агрессивные, а порой и непристойные надписи,

рисунки (граффити и паблик-арт), говорящие, с одной стороны, о борьбе стрит-артистов с официальной визуальной средой, а с другой — о желании «одомашнить» свой район, город, придать ему посредством меток (графические теги), рисунков на монотонных заборах, стенах гаражей или эстакад качество своего пространства, разорвав вызывающие уныние гомогенные бетонные поверхности агрессивных городских пейзажей. Крайне интересны пересечения различных жанров фотографии и граффити. Посылаемые позами, жестами и мимикой детей на фотографиях Евгения Мохорева [О фотография Евгения Мохорева см.: Савчук : 223–244] сообщения ситуативны, уникальны и, что подтверждается содержанием его работ, универсальны. Сообщения узнаваемы: ибо кто в детстве, оставшись в одиночестве, не мечтал, кто не томился будущим. Просто фотограф доводит привычные состояния до визуальной формулы, включающей в себя как следы воздействий мегаполиса, так и боль расставания с комфортом привычного мира. Код ее чтения, однако, не может игнорировать те изменения, которые произошли *в самом взгляде*, вобравшем и освоившем новации изобразительного искусства (авангардные и поставангардные модели), те стратегии чтения знаков телесности, от герменевтики до деконструкции, что заявили о себе в философии XX века.

Содержанием фотографии (точнее, скульптуры, не от того ли, что принципиально использован естественный свет) тел его детей может быть сдавленный крик о помощи, остро переживаемый страх перед неизвестным и, одновременно, желание неведомого, желание чего-то большего, чем просто жизнь, желание любви. При этом попытка расшифровки телесных знаков втягивает зрителя в сложную игру состояний души: открытости — закрытости, поверхности — глубины, доверчивости — настороженности, свободы — принуждения, невинности — порока, желания — запрета. Код понимания его работ можно подобрать, соотнеся их с граффити того же города и того же времени. Формы букв и натуральные изображения болезненно деформированы. Граффити — телесное письмо юности — эротичны, что, в частности, подметил у нью-йоркских граффитистов Ж. Бодрийар: «...Уличная

графика [*graffiti*] напоминает полиморфную извращенность ребенка — игнорирует границы между полами и определение эrogenных зон. Более того: граффити любопытнейшим образом превращают городские стены и углы, поезда метро и автобусы в некое *тело* — тело без начала и конца, наделенное повсеместной эrogenностью посредством письмен, как человеческое тело может преобразаться посредством примитивных изображений и букв (татуировка)» [Baudrillard, 1993 : 82].

Нет сомнений, что важной формой сопротивления бедности визуальной среды являются граффити — с их ломаными, остроконечными, агрессивными, а порой и галлюцинаторно наезжающими друг на друга оплывшими очертаниями букв и рисунков. Грезы — иная (при всей кажущейся пассивности — непримиримая) форма отношения к реальности. Изнанку того, что представляют себе (и собой тоже) дети мегаполиса, можно увидеть на расписанных заборах и стенах зданий: музыка, секс, наркотики, чаще боль, чем радость, чаще бунт, чем послушание, чаще сила, чем слабость. Психологическое состояние выдают стиль, ритм и цвет письма. Они же дают импульс к переводу неосознанного дискомфорта в рефлексивную позицию по отношению к его истокам, следующим этапом может быть принятие решения изменить ситуацию и преобразовать среду.

Дворовая территория сегодня также представляет собой зону самоорганизации, которая может стать базовой площадкой публичной гражданской ответственности. Дворовый трэш-арт (trash-art)¹⁰ — еще одна, из многих, форма сопротивления неблагополучной визуальной среде. Это крик о существовании неудовлетворенных потребностей в малой архитектурной форме и попытка маркировать соразмерные человеку зоны.

Романтические идеалы, иррациональные сюжеты, нерегулярные парки и детские площадки, построенные из «кривых» материалов, локальные пространства, отвоєванные жителями у мегаполиса, — попытка преодолеть власть всеобщей регулярности, надзора и репрессии.

¹⁰ Об этом подробнее см.: Алексейчик О. А. Дворовый trash-art: зоны визуальной агрессии? // [Алексейчик : 148–157]

ЧАСТЬ IV

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕФЛЕКСИЯ

Художественная рефлексия не оставалась в стороне от великих преобразований пространства разнообразными оградами и заборами. История изобразительного искусства дает материал для понимания эпохи по ее артефактам. Суммируя работы художников, тематизирующих образы оград и заборов, я ставлю себе цель проанализировать симптомы культурных установок, мировоззренческих взглядов, представлений эпохи о роли заборов в обществе, о дисциплинарных пространствах, о насилии и страданиях, с ним связанных, — всего того, что волновало художников. Однако путь от иконографии к аналитике не усыпан розами очевидности.

«ГРУППА № 6» (СМИТСОНЫ, ПАОЛОЦЦИ И ХЕНДЕРСОН)

В середине XX века лондонская группа художников, называвшая себя «Независимой группой», исследовала отношения между искусством, наукой, технологией, дизайном и поп-культурой. Итоги художественного исследования были представлены в Лондоне же в 1956 году на выставке «Это — завтра». Здесь я предоставляю слово авторам фундаментального исследования истории искусства прошлого

века: «Два наиболее прославленных объекта выставки «Это — завтра» представляли крайние версии британского «завтра» образца 1956 года. «Патиио и павильон», спроектированный «Группой № 6» (Смитсоны, Паолоцци и Хендерсон), представлял собой строение из старых досок, рифленого пластика и блестящего алюминия в присыпанном песком патиио (4). Исходя из человеческих потребностей, Смитсоны представляли нулевую степень архитектуры как убежища, внутри которого Паолоцци и Хендерсон предложили абсолютный минимум человеческой деятельности: колесо, скульптуру, несколько грубо сделанных объектов. Жилище выглядело одновременно примитивным, современным и постапокалиптическим: разгороженный колючей проволокой, интерьер напоминал ветхое хранилище обломков, оставшихся после ядерного взрыва, тем более что центральное положение в нем занимала «Человеческая голова» Хендерсона, современный Франкенштейн, похожий на бюсты сломанных людей-машин, которые делал в то время Паолоцци» [Фостер, Краусс, Буа, Бухло, Джослит : 426]. Колючая проволока — неизменный атрибут постапокалиптического пейзажа, ее обрывки, фрагменты — символ былой власти заключать и господствовать, разграничивать и ограждать, она указывала на тоталитарные режимы в далеком прошлом, а в нынешнем измерении — постапокалиптическом — ее власть заканчивается.

РИЧАРД СЕРРА — ЗАБОР ИЗ СТАЛИ

Развивая идеи эстетики «меняющихся условий», при которых центр тяжести произведения искусства по Роберту Моррису выносится из произведения, становясь в зависимость «от пространства, света и поля зрения зрителя» [Моррис : 584], художники по-новому стали осмысливать ландшафт. Для нашего сюжета важным оказывается то, как продумывался художником Ричардом Серра (Richard Serra) объект из стали в контексте определенного места, именуемый им препятствием и помехой.



Рис. 21. Ричард Серра

Именно так — «Помеха» (243,8 × 731,5 × 2,5 см) — назван его объект, созданный на рубеже 70-х годов XX века, вводящий мотив фактуры необработанного стального листа со всеми присущими ему смысловыми и эстетическими коннотациями. Учитывая то, что Ричард Серра после получения бакалавра по специальности английская литература некоторое время работал на сталелитейном предприятии, где проникся особым чувством к фактуре и эстетике стального листа — поистине мы понимаем мир в гораздо большей степени сделанным, чем сделанное, — не удивительно его обращение



Рис. 22. Лабиринты. Ричард Серра

к листам прокатной стали при создании скульптур и объектов, показывающих воздействие этих листов на нас, смотрящих на них, а не процесс их производства. Одной из первых работ, вызвавших интерес у зрителей и критиков, как раз и была «Помеха», выставленная в галерее Клермонта штата Калифорния. Она вобрала и воплотила всю мощь и агрессивную сущность стальных оков, преград, дверей, стен. Ее толщина в 2,5 см вызывает чувство бессилия человека перед неодолимой преградой. Крепость и непроницаемость усиливают эффект беспомощности — обобщив, скажем — существования человека в целом. Особо важным представляется *равенство самоощущения* зрителя по ту и по эту сторону стального листа, а позже и стального лабиринта. Чувства замкнутых тождественны чувствам замыкающих, заключенных — исключенных, огораживаемых — огоро-



Рис. 23. Рассматривая пейзаж
Ричард Серра. 56 пластин из кортеновской стали —
252 м × 6 м × 50 мм. 1999–2001

женных. Заметим, высота в 2,5 метра вполне «нормативна» высоте тех заборов, которые мы повсеместно видим в наших пригородах и коттеджных поселках.

Дальнейшие работы Серра шли в русле усиления эффекта вторжения в эмоционально обжитое и соразмерное человеку пространство машинообразных, стальных конструкций, вызывающих у человека, попавшего в стальной циклопический лабиринт, оторопь и бессилие. Посетитель выставочного пространства ощущает себя словно внутри атомного реактора, турбины, подводной лодки или небольшого дачного участка, огороженного железным забором, унося с выставки «эталонное» ощущение подавленности и угнетенности. Лабиринты Серра, указывая на пространство контроля, надзора и принуждения следовать именно этим маршрутом, репрезентируют насилие со стороны организации среды, которому все мы подвергаемся в городской жизни. И еще, художник словно бы настроен против бессознательного желания тактильного контакта с окружающими вещами; прикосновение

репрессирован, визуальный контакт оказывается самодостаточным. Альтернативные зрению способы взаимодействия со стальными листами проблематизируются.

Не менее важны его работы, выносимые в естественную среду обитания человека, в окружающий его ландшафт. В частности, обратим внимание на его важную работу, осуществленную в «Парке скульптур» в Новой Зеландии [см.: Very impressive New Zealand sculpture].

ХРИСТО — БЕГУЩИЙ ЗАБОР

Невозможно обойти вниманием американского художника болгарского происхождения Христо Явашева. Среди прочих лэнд-артовских объектов у него есть «Бегущий забор» (из пластика и стальных тросов, общей длиной 39,5 км, в калифорнийских графствах Сонома и Мэрин, 1972–1976). В отличие от Серра его пластиковый, надуваемый ветром забор символизирует быстротечность, с которой может быть изменен ландшафт, огражден и вскоре же разрушен объект человеческих усилий, но что объединяет и Серра, и Христо, так это инородность их заборов окружающему пейзажу, их агрессивная противопоставленность естественному ландшафту и природной среде в целом. Ей противостоит воля учредителя новых границ в виде нескончаемой линии заборов.

Эта работа выполнена в стиле лэнд-арт, с помощью которого художники стремились осмыслить сооружения, неизбежно появляющиеся на нашей планете в диапазоне от ничем не примечательных, вроде оград пригородной застройки, до циклопических и крайне чужеродных продуктов современной цивилизации, входящих в конфликт с естественным положением вещей и природных явлений.

Помимо воли мы ощущаем насилие над природой, совершаемое произволом геометрии углов и острых зигзагов уходящего вдаль забора. К тому же его прихотливость отсылает к столь же случайной траектории государственных границ, с одной стороны, и к свободе воли человека видоизменять



Рис. 24. Бегущий забор
Христо. 1972–1976. Калифорния. № 1



Рис. 25. Бегущий забор
Христо. 1972–1976. Калифорния. № 2

ландшафт — с другой. А еще мы можем обнаружить в этом объекте психоз огораживания, жажду безопасности, обнажившиеся в настоящее время и отсутствовавшие во время установки художником «Бегущего забора».

ПАРК СКУЛЬПТУР НОВОЙ ЗЕЛАНДИИ

Негативные коннотации колючей проволоки активно используют художники, вводя ее в свои работы, связанные с осмыслением природы насилия. В этом же ключе можно рассматривать работу художника Ральфа Хотере в «Парке скульптур» в Новой Зеландии: она отсылает к переосмысленному опыту созерцания всевозможных оград из колючей проволоки нового типа, скрученной и помещенной сверху тюремных стен или заборов режимных объектов. Его работы заставляют задуматься о том, что забор выше и надежнее там, где выше социальное напряжение между богатыми и бедными, богатство демонстративно и надменно и все это вместе противостоит естественно.

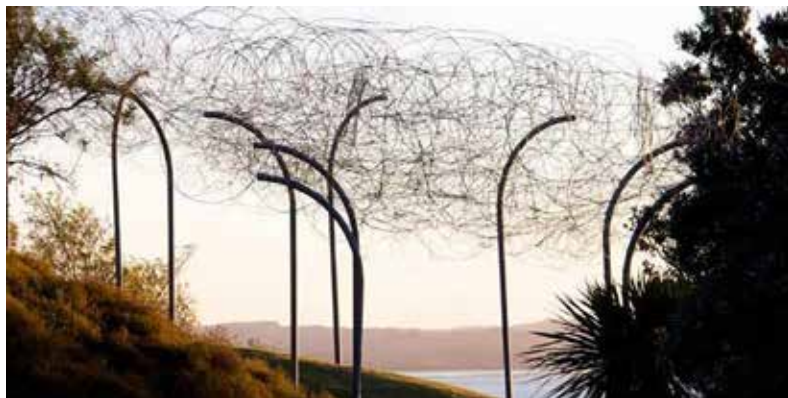


Рис. 26. Те Хемара

Ральф Хотере. Шестнадцать оцинкованных столбов с проволокой из нержавеющей стали № 8 5 × 3,6 × 26 м. 1996

ПАМЯТНИК ЖЕРТВАМ ПОЛИТИЧЕСКИХ РЕПРЕССИЙ

Еще одним знаковым вариантом использования символического ресурса колючей проволоки является отечественный «Памятник жертвам политических репрессий»: авторы памятника Вячеслав Бухаев, Бато Дашицыренов и Александр Яковлев, связав традиционные копы облаком колючей проволоки, выразили силу молоха, идеологии, опирающейся на репрессию традиционной бурятской культуры, нравственных ценностей и верований. Ступени здесь отсылают к восхождению на Голгофу. Колючая проволока — как символ насилия и террора — лейтмотив художественного решения в деле увековечивания памяти жертв политических репрессий в России, памятники которым кроме Улан-Уде обнаруживаем в Анапе, Санкт-Петербурге, Ульяновске, г. Еманжелинске Челябинской области и ряде других больших и малых городов.



Рис. 27. Памятник жертвам политических репрессий
Вячеслав Бухаев, Бато Дашицыренов, Александр Яковлев. 2007

ХОРОШИЕ ЗАБОРЫ ДЕЛАЮТ ХОРОШИХ СОСЕДЕЙ (АЙ ВЭЙВЭЙ)

Откликаясь на явления нового огораживания: желание Трампа отгородиться от Мексики, Европейских стран — от беженцев и друг от друга, — Ай Вэйвэй — сам беженец¹ — делает свой проект, используя образы забора в различных его видах: сетки, прозрачные преграды, ограды, размещенные в городской среде — экспозиционной площадкой стал Нью-Йорк, — призывая подумать на тему забора в современном мире. Актуальность проекта подтвердил сбор 80 000 \$, необходимых для создания всех объектов, через краудфандинг на платформе Kickstarter. Авторитет художника повлиял на скорость сбора средств: проект поддержали частные лица, общественные и коммерческие организации. Проект Ай Вэйвэя патронировала некоммерческая организация Public Art Fund во главе с Николасом Баумом (Nicholas Baume), который выступил главным куратором акции и, раскрывая ее концепт, говорил, что художник хочет привлечь внимание «к роли забора как одновременно физического воплощения и метафорического описания такого понятия, как разделение» [Зачем Ай Вэйвэй строит заборы в Нью-Йорке].

На входе в Центральный парк размещен объект (иллюстр. № 1) в виде позолоченного прозрачного забора, свернутого в двойные кольца, пространство между которыми являет собой метафору нейтральной зоны с часовым внутри. У входа поставлены турникеты — знак контроля и дифференциации. С первого же взгляда трудно отделаться от аллюзии золотой клетки (на что недвусмысленно указывает и цвет, и металлические прутья, из которых сделан объект) или, иначе, от образа пространства, огороженного высоким забором, внутри которого человеческому взору открыто только небо. Это очищенный и дове-

¹ «В 1980-х я десять лет прожил в Нью-Йорке в статусе иммигранта, поэтому вопрос миграции занимал мое творчество очень долго. Важно помнить, что, хоть нас и разделяют границы, мы все одинаковые», — говорит он в интервью к выставке [Зачем Ай Вэйвэй строит заборы в Нью-Йорке].



Рис. 28. Хорошие заборы делают хороших соседей
Ай Вэйвэй. 2017. № 1

денный до обобщенного художественного высказывания образ забора, охранительная, защитная функция которого трансформируется в пространство заключенного вовнутрь. Ограда становится клеткой, тюрьмой, узилищем.

Во втором объекте, сузив проход через Триумфальную арку в Вашингтон-Сквер-парк до силуэтов двух людей (при этом в равной мере можно представить их идущими рядом или навстречу друг другу), художник размышляет о природе арки, ворот, которые, вопреки своему предназначению пропускать, выступают у него дополнительным препятствием. Полупрозрачные (вспомним о стремительном росте прозрачных ограждений, заборов и последствиях, ими вызываемых) стены причиняют физический и психологический дискомфорт прохожим. Сужение и затруднение прохода через арку заостряет проблему коммуникации, общения, обмена идеями и произведениями искусства, отсекая чужих, иных, других. Кроме этого фрагменты заборов неожиданно возникли в пяти районах Нью-Йорка между обычными домами, рядом с автобусными остановками, создавая дополнительные



Рис. 29. Хорошие заборы делают хороших соседей
Ай Вэйвэй. 2017. № 2

препятствия для прохода горожан и тем привлекая внимание к материальным барьерам, разделяющим людей. В итоге, используя, казалось бы, не сильно закрывающие нашу видимость прозрачные преграды, художник заставляет нью-йоркцев обратить внимание на сложный узел проблем миграции, коммуникации, признания равных прав и на болезненное нарушение их достоинства.

Названием проекта выступают слова американского поэта Роберта Фроста: «Хорошие заборы делают хороших соседей». Это цитата из его стихотворения «Ремонт стены» (Mending Wall), которое было написано более века назад

и посвящено ироничному высмеиванию народной поговорки: «Хорош забор, хорош сосед» (русский вариант ее: «С соседями дружи, но забор в целости держи»). Поэт находит аргументы в пользу разрушения заборов, обращая внимание на то, что сама жизнь их ломает: «Есть что-то здесь, не любящее стен, / Что пучит землю под стеной в мороз, / И солнцем крошит в кладке валуны, / То создает на двух людей проход» (Р. Фрост, пер. Вадим Беляков). Бессознательному следованию традиции Фрост противопоставляет вопрошание о целях возведения забора: «Сначала я хотел бы твердо знать, / Что ограждаю или от чего, подобных преград» (Р. Фрост).

ПСИХОДЕЛИЧЕСКИЕ ЗАБОРЫ АЛЕКСАНДРА ПОДОБЕДА

Александр Подобед — член арт-группы «СВОИ», возникшей на питерской сцене в 1980–1990-х годах. В это время он обучался в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. Мухомовой (ЛВХПУ; с 1994 года — Санкт-Петербургская художественно-промышленная Академия (СПГХПА) им. А. Л. Штиглица). Являясь автором многочисленных выставок и проектов, он — приверженец направления, относимого к американской школе «психоделического дизайна», в рамках которого можно рассматривать и серию фотографий «Психоделические заборы». Однако, по мысли художника, название серии носит скорее ироническое, чем концептуальное звучание, так как «психоделический» здесь имеет мало общего как со школой американского искусства, с поп-артистскими экспериментами графического дизайна 1960–1970-х годов, так и с идеей расширения сознания при помощи сильнодействующих психоделиков. Зато этот термин имеет прямое и непосредственное отношение к разработке в 1980–1990-х годах европейскими архитекторами и дизайнерами новых принципов формирования среды обитания человека, получивших впоследствии общее название «high-touch ideology», наиболее яркий лозунг

которых: «Технологии старые, искренность новая!». Этот концепт используется как оппозиция high-tech (высоко-технологичный, высокие технологии), и high-touch может прочитываться как высокочувствительный. В бизнесе, менеджменте и сервисе он означает внимательное, личное, доверительное отношение к клиенту/партнеру: это не автоматизированная коммуникация (с помощью ботов, например), а личный, эмоционально окрашенный подход к клиенту. В дизайне акцент делается на тактильности, ручной работе, материальности, мастерстве, человеческом измерении. Отсюда и интерес к старым технологиям. Наиболее значимой фигурой нового стиля стал итальянский дизайнер Этторе Соттсасс (Ettore Sottsass), не только создавший группу MEMPHIS, но также заложивший основы нового стиля. В 1990-е годы Александр Подобед был одним из разработчиков и первооткрывателей этого направления дизайна в России и участником программы «футуродизайн», сформировавшей основные приоритеты и перспективы развития среды будущего и получившей впоследствии наименование «психоделический дизайн». Работы из рассматриваемого здесь цикла имеют отношение к новому восприятию окружающей среды как *сверхчувственной* реальности, как источника естественных психостимуляторов, вырабатываемых организмом человека в результате мощного эустресса, испытываемого при восприятии, например, произведений искусства. Данное явление получило развитие в актуальных практиках арт-терапии.

В перспективе собственно фотографических практик следует отметить направление, прочитывающее фрагменты повседневной жизни как произведения искусства, что, однако, не является уникальным свойством фотографии. Так писатели записывают в блокнот подслушанные фразы, используя их затем в своих текстах; композиторы, работающие с природными и антропогенными звуками, включают их в свои композиции; живописцы из набросков и эскизов создают картины. Обращение художника к заборами можно было бы отнести к чистой случайности, если бы не медиальный потенциал вертикальных поверхностей — анти-технологический, «рукотворный» стиль их

возведения из подручных материалов, приспособленных для утилитарных целей. Технологическая отсталость строительства играет здесь на руку фотографу, поскольку оказывается потенциально более плодотворной для художественного высказывания.

Соединяя историко-культурные, концептуальные и чисто визуальные — казалось бы, ничего не имеющие общего с искусством — эффекты заборов, ассоциирующихся большей частью с мыслью о брутальности, с загрязнением визуальной среды и токсичностью промышленного производства, художник превращает их в произведения искусства.словно полемизируя с Ричардом Серра, от встречи со стальными конструкциями которого рождается чувство страха, бессилие и депрессия, фотограф ангажирован железными оградами, эстетические фрагменты которых он раскрывает по-своему: иногда иронично, иногда откровенно наслаждаясь стихией самостоятельной поэтики, а иногда — с удивлением перед прихотливостью следов, неумолимо оставляемых временем. Он исследует их текстуру, цвет, композиционные напряжения, глубину трещин и разрывов — словно следуя советам великого Леонардо да Винчи: «Пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене или на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, найдешь удивительнейшие изобретения, чем ум живописца побуждается к новым изобретениям». При этом Подобед призывает и зрителей его работ сделать то же самое: ибо не только художники, но и зрители способны открыть в паутине трещин, в цветных пятнах и случайных обрывках надписей, в смутных потеках и подобии геометрических фигур удивление, заставившее остановиться и сделать этот кадр. Как здесь не вспомнить стихи Василия Кандинского: «Вот это-то и плохо, что ты не видишь мутное: / в мутном-то оно и сидит. / Отсюда все и начинается», — дающие ключ к пониманию смутных пятен и сложного неповторимого цвета, ритма и композиции.

Нельзя сказать, что Подобед — первый, кому приглянулись стены и заборы, у него были именитые предшествен-

ники: достаточно вспомнить «Стену дома» (1932) и «Рождение человека» (1935) Брассая, а также «Стену» (1951) Эмилы Медковой, в отечественном контексте — фотографии Дмитрия Конрадта, в которых можно увидеть больше, чем просто вертикальную поверхность со случайными изображениями. В этих работах акцентировалось новое качество видимого: торжество случайного, художественная активность самой природы, схваченной в одном из *временных* состояний, несущих неисчерпаемый потенциал творческой фантазии в духе Леонардо.

Работа «Письма ниоткуда» словно бы говорит нам о стихии произвола самой жизни, бросающей вызов целеполаганию и заборному стилю как таковому. Здесь мощная тактильная составляющая проистекает из визуального. А стихийный процесс возведения ворот и заборов оказывается куда более эстетически непредсказуем, чем можно было бы предположить. И как бы парадоксально ни звучало, на эту работу можно посмотреть в оптике Сезанна, его концепции изобразительной поверхности как объединяющего поля, где все сегменты работы — включая решетчатые прямоугольные дыры, ржавые пятна и кусок закрывающей дыру фанеры — играют конструктивную роль, усиливая брутальную энергию картины. Круг, квадраты, пятна, контррельеф отслаивающейся серой краски невольно воскрешают аллюзии русского авангарда. Перенесенный в пространство выставочного зала или музея — на такой жест как раз-таки и провоцирует данная фотография, — этот фрагмент забора обрел бы своего искушенного зрителя. Брутальность эстетики проявилась бы отчетливее, будь в просвете отверстий видна белая стена галереи, убравшая бы следы обыденности: силикатную стену, унылый двор, старый с выбоинами асфальт.

«Перфорированный пейзаж» пробуждает стереотипы эпохи позднесоветского тотального дефицита. Практику возводить надгробные памятники и кладбищенские оградки из подручного материала, часто из отходов промышленного производства, можно заметить в старых садоводствах и на отечественных кладбищах. Монотонное повторение перфорированных лент, выкрашенных в оранжевый цвет, отсылает к ритму машинного



Рис. 30. Письма ниоткуда
А. Подобед. 2016

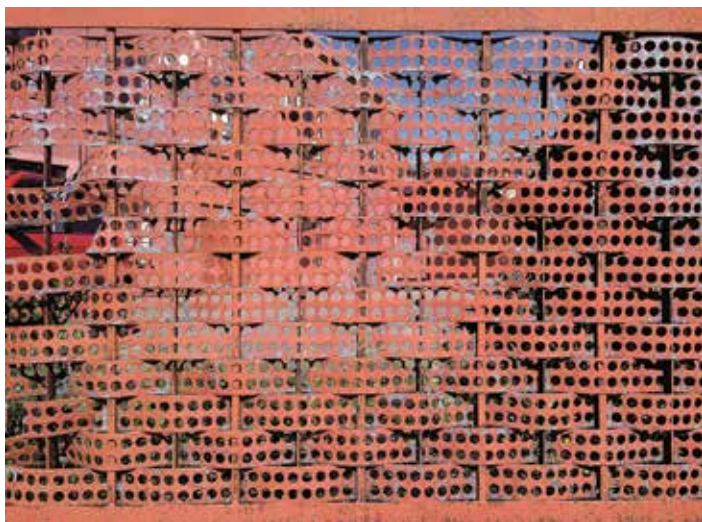


Рис. 31. Перфорированный пейзаж
А. Подобед, 2019



Рис. 32. Двадцать треугольников
А. Подобед, 2015

производства. Функциональное и декоративное здесь совпадают. Своеобразие пластичности возникает благодаря волнистому плетению повторяющихся элементов забора — важнейшей стилистической особенности минимализма. Сбоем — пресловутым пунктуом — этой фотографии является безвольный разрыв лент в левой части работы. Лента обрывается — ниспадает энергия. Вернее будет сказать (в свете европейского кода чтения слева направо), что с лакуны, разрыва, прорехи возникает и набирает силу течение оранжевых лент.

Совершенно иная — необруталистская — атмосфера царит в работе «Двадцать треугольников». Забор, составленный из листов железа, укрепленных железными же уголками, выглядит грозно. Несущие конструктивные элементы ворот спрятаны внутрь огороженного участка. Забор — один из перформативов: произнося слово, мы говорим и о заборе, т. е. присвоении пространства, и о совершенном акте этого присвоения — заборе. Однако выросшая в проеме ворот трава и царящее внутри запустение, купируя агрессию надежной преграды, приводят к выводу, что ворота забыты и более не используются. Поверхность здесь напряжена, а композиция настолько же рассредоточена, насколько пронизана расходящимися во все стороны ребрами лучей треугольников, — так что невозможно рассматривать ее по частям: правая напряженная сторона, вобравшая большинство треугольников и направляющих линий, уравнивается повествовательной манерой левой стороны. И если код черно-белой серебряной фотографии составлен из тонких градаций серого, в цветных цифровых кадрах он трансформируется в оттенки и переходы от зеленой плесени до буроржавного цвета ржавчины. Фотография не втягивает зрителя в свое пространство, не удерживает там, напротив — сталкиваясь с железной фактурой, взгляд отталкивается от нее, стремясь за пределы кадра, прочь от того места, которое избрал фотограф. Ибо здесь центр негативных визуальных воздействий, которые выталкивают зрителя. Однако чистоту брутальности нарушает запустение, выдавая тайну тайн забора: кто отгораживается, тот проигрывает, темные силы самоизоляции торжествуют. Не об



Рис. 33. Запретный город

А. Подобед. 2018

этом ли говорит нам этот монументальный осколок советской эпохи?

Совершенно иная картина предстает перед нами, когда мы видим работу под названием «Запретный город». Бросается в глаза «литературное» название, с одной стороны, очевидно отсылающее к Запретному городу в Пекине — резиденции императоров Китая, а с другой — действительно вызывающее аллюзии отечественного контекста: закрытые зоны секретных объектов, военных частей и тюрем. Две разделенные цветом части кадра с белым кругом, обведенным красной линией. Абстрактный экспрессионизм неустраим из аллюзий, возникающих при столкновении с ним. Активный цвет изображает только саму поверхность и ничего больше. Здесь нет оттенков и переходов, размытых пятен и сложной сети трещин, равно как и глубины или объема пространства, ибо ровная, без изъянов поверхность занята одним — тотальной репрезентацией запрета.

В этом случае сразу приходят на память названия глав плутовского романа, конспективно излагающие перипе-

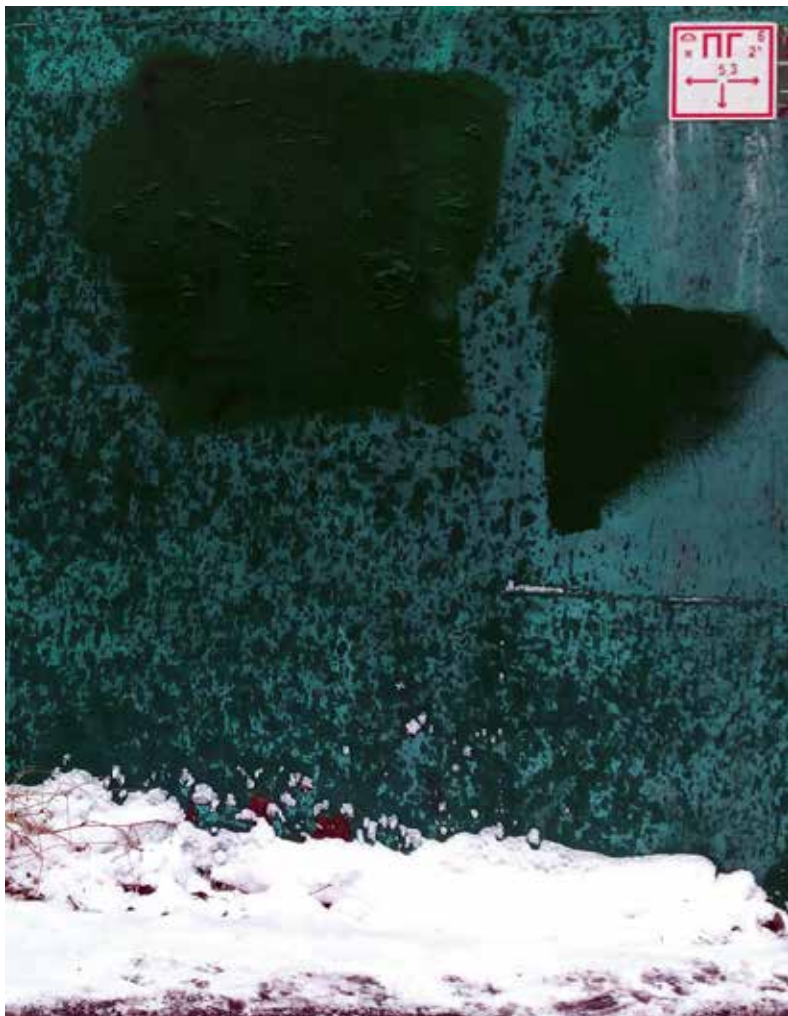


Рис. 34. Карта раздела Гондваны в первой четверти Мезозойского периода. В углу — План Господа на 5,3 млрд лет
А. Подобед. 2017



Рис. 35. Дожди. Hommage à la Anselm Kifer
А. Подобед. 2015

тии сюжета. Но речь здесь совсем о другом. Автор, словно не доверяя себе, своему чутью, ставит кавычки, занижая самооценку эстетического восприятия юмором работников советских НИИ. Но, как известно, у названий много функций: они могут направить зрителя на открытие того, что пережил сам автор, могут лишь намекнуть на «разгадку» работы, могут настроить метафизическую оптику восприятия фотографии или в предельно лаконичном «Без названия» могут дать полную свободу со-творчества и воображения. Эта работа гораздо лучше ее названия, ибо историко-картографические ассоциации в ней — не главное. Живописное содержание работы столь отчетливо, а контраст фона и фигур настолько четок, что их не перевешивают ни вторжение реальности в виде снега и сухой травы, ни техническая маркировка, кажущаяся произвольной аппликацией или абсурдистским жестом. Погружаясь в работу, забываешь и об индустриальной

основе материала, и о функции ограды, фрагмент которой мы рассматриваем. Лиризм фона, усиленный ослепительной белизной снега, разрушается простым контрастным сопоставлением с концентрированным (словно бы собранным и превращенным в противоположность) содержанием грязно-зеленых пятен, таящих угрозу разрушения и пустоты.

Колорит Ансельма Кифера подмечен здесь точно, хорошо узнаваем. Фотограф фиксирует наше внимание на той части забора, которая демонстрирует ритм льющихся, словно водопад, линий и разных по тону пятен — не исключено, что означающих миры. Как и любая абстракция, данная работа может вызвать самые разнообразные, а порой и противоположные ассоциации: с одной стороны, сопереживание сложным полутонам шершавой поверхности железа или дерева, с другой — драматургию водопада или льющегося света, создающую напряженную пространственную динамику. Настоящее высказывание может и вовсе не иметь историко-художественного бэкграунда, а завораживающий эффект — достигаться лишь игрой белых и темных ниспадающих линий.

АКЦИЯ «ЗАБОРОУСТРАШЕНИЕ»

Собственно говоря, данный текст «Акция “Забороустрашение”» относится к жанру приложение, поскольку он авторский лишь отчасти: художественная акция и выставка в целом, а также авторский комментарий — мои, но в основании его лежит еще кураторский текст Татьяны Корнеевой. Алина Прыгун, обобщив, написала свой текст. Формально — приложение, но по содержанию он относится к анализу художественных высказываний на тему стен и заборов, что и дало повод разместить его в конце этой главы.

«Персональная выставка Валерия Савчука «Радикальная мысль тела» — итог его многолетних художественных размышлений о языке выражения тела, боли как истине присутствия, фигуре художника, сложных взаимоотно-

шениях художника и общества, проблемах одиночества и коммуникации. Савчук выставил как широко известные, так и малоизвестные работы, включая те, которые по тем или иным причинам не были реализованы. В представленных документациях перформансов, акций, в объектах и инсталляциях художник нарушает незыблемые правила, им самим неоднократно подчеркиваемые — о цельности высказывания, о строгости экспозиции, о требовании заверщенного послания. Отказывается он и от привычного для него метафизического пафоса и эмоционально сдержанного концептуального жеста.

Также в рамках персональной выставки художник представляет акцию «Забороустрашение». Как известно: чем выше власть и больше денег, тем выше заборы — таковы отечественные критерии успеха. Руководствуясь данным постулатом, Валерий Савчук предлагает сюжет для исследования с условным названием «Кто ближе к народу?», смысл которого — в измерении высоты забора, окружающего загородный дом главы того или иного региона, и расстояния от загородной резиденции чиновника до места его работы (как известно, некоторые из градоначальников предпочитают жить вдали от возглавляемых ими мегаполисов, что также говорит о многом). Построенный по убыванию высоты забора и дальности рейтинг весьма красноречиво говорил бы о степени отдаленности и закрытости власти от народа в российских регионах. «Забороустрашение» — это акция, во время которой любой желающий может обратиться к тем, кто находится по ту сторону забора, а в случае неожиданно возникшего желания — прорубить в заборе лаз (а не только окно) или написать на нем неприличное слово. В рамках акции «Забороустрашение» художник помогает осмыслить роль забора в отечественной культуре, прийти к мысли: если есть забор — будет и дыра в нем, — и, наконец, осознать, что забор — третья беда на Руси.

Еще одна особенность данной выставки — открытие сферы интимности, биографичности в творчестве Савчука. Этой выставкой художник словно бы подтверждает закат холодной отстраненности концептуализма и приход новой искренности, новой интимности, нового отношения к контексту творчества. Его детские фотографии,



Рис. 36. Документация акции Забороустройство
Замир Усманов. 2014. № 1

проект армейского фотокорреспондента, рукодельный формат рукописи «Кровь и культура» трогательны, а документация биографии — самоиронична.

Своими вдохновителями он считает Олега Янушевского, Дмитрия Пиликина, Петра Рейхета, Наташу и Владимира Комельфо и спарринг-критиков — Валерия Лукку и Алексея Курбановского.

Валерий Савчук работает в жанрах перформанса, инсталляции, лозунга и городской скульптуры; пишет об отдельных фотографах, доцентах, художниках и актуальном искусстве в целом. Он автор концептов: топологическая рефлексия, философ как художник, симметрия ран архайческого космоса, постинформационное общество, культурал, медиа внутри нас, перформанс как конверсив топоса, фотография — поза логоса.

Акция «Забороустройство» в рамках персональной выставки Валерия Савчука «Радикальная мысль тела» (куратор Татьяна Корнеева) в творческом центре «Борей-Арт» (26.04–05.05.2014).

Исследовать художественные проекты Валерия Савчука — все равно что открыть дверь в мир дерзких и бескомпромиссных, а порой самоироничных и насмешливых концептов, ведущих к короткому замыканию мысли и оптическим перверсиям очевидного, замечает на открытии выставки ее куратор Татьяна Корнеева.

Невольная критическая бдительность требует погрузиться в ретроспективу творческой жизни художника, запечатленной в предъявлении зрителю процесса создания акций, перформансов, лозунгов, инсталляций; остановиться и физически ощутить дыхание времени. На выставке «Радикальная мысль тела» представлены виртуальное кладбище «Новые Литераторские мостки», проекты памятников «Ангел Достоевский», «Говорящие сфинксы», «Заяц Первый», перформанс «Укрой Другого», изобретение «Часы настоящего времени», лозунг «Художник, помни, что был постмодернизм». И конечно же акция «Забоустройство».

Взгляд опытного зрителя, знающего, читающего за образами другие образы, неожиданно упирается в пространстве галереи в высокий деревянный забор с почерневшей от времени шероховатой поверхностью досок, на которой местами зеленью проступает плесень. Иной раз плесень отликает серебром, что, между прочим, указывает на неустранимую смысловую двойственность забора. Забор тянет потрогать — видимо, потому, что настоящее «видение мыслиться и испытывается со всей остротой лишь в опыте осязания» (Ж. Диди-Юберман). Его возвышение неимоверно. В отечественном контексте он многозначительно препятствует, подымая затаенную злобу, он требует остановки, а это одно из значений рефлексии. Забор — чистая форма преткновения. Да, семантико-эстетическое наполнение видится только «насмотренной» публике, а простому зрителю нужен сюжет, который сопровождает визуальный ряд и дает ключи к пониманию концепта выставки. Встает необходимый вопрос кураторства — в какой мере художник подчинился куратору и согласился ли с его интерпретацией?

Выставка Савчука — декларируется как кураторский проект, а заканчивается высказыванием художника. Ку-

ратор, предваряя выставку концептом, иллюстрирует его художественным высказыванием, а художник использует «патернализм всезнающего» куратора, ограждающего его от легковесного прочтения его инсталляций и объектов, для обретения новых ступеней свободы. Куратор, выступая, создает среду интерпретации, задает контекст высказываний, выступает от имени инстанции, он создает со-бытие. Куратор — доносчик, он посредством художника доносит время. И вся сила доноса заключается не в том, чтобы ответы на все вопросы предъявить в разжеванном виде зрителям, а в том, чтобы предъявить им именно те вопросы, в решении которых они могли бы принять участие. Или, если зрителю это не интересно, не принимать участие. Куратор выдает самые горячие стратегии борьбы с разоблачением способа кодирования и добивается этого с помощью реализации акций, проектов и других форм художественных структур реальности. Можно сказать, что куратор, масс-медиизируя художника, создает из него новый проект. Новый и, возможно, не тот, что подразумевался художником? По сути, работы художника изначально сомнительны в качестве текста-произведения. Такова интенция человека андеграунда, которому для перехода в мир нужен мост, дающий возможность диалога со зрителем. Возможно, современная история искусства рождается именно по законам такого диалога — художника и куратора, где роли могут неожиданным образом меняться.

Груба и коварна сама реальность, которая внутри себя не может различить свою банальность. Кажется, подойди к забору и спроси — для чего? о чем? в какой традиции? В чем состояла суть акции «Забороустройство»? Попасть врасплох, спонтанно вовлечься в действие, в зону провокации, проделать свободный жест, возможно, с привкусом легкого недоумения («зачем я это делаю?»), вызвать к раскрепощенности сознания, дать свободу движению завершить жест, сиюминутным движением руки, тела — попасть в со-творчество и художника, и куратора, где все равны. При всей радикальности жеста Савчук наследует как отечественную традицию «Окон РОСТА», так и работу с материалом Эль Лисицкого и архитекторы

Малевица. Еще есть аллюзии на знаменитый «контр-рельеф» Татлина из железа, дерева и веревки, а также на современного художника Валерия Лукку, который приклеивал старую туалетную дверь, доски и рейки на холст. Кроме того, Савчук ведет диалог с художниками-минималистами Дональдом Джадда, Тони Смитом, Робертом Моррисом, размышлявшими о скульптуре и объектах.

В эпоху медийального переворота принят тезис: все есть медиа — будь это труп, женщина [Faulstich], площадь, переулок, паровоз, дорога, лягушка [Reiger : 303], забор или телеграф. Медиа являют мир в его данности. Забор несет в (и что здесь едино — на) себе отсылку к историческому экзистенциальному переживанию, ибо он есть посредник, отсылающий нас к табу, древнему запрету, власти и силе. И в этом смысле к забору нельзя приближаться, его нельзя пересечь; он являет собой высшую инстанцию, которая может дать разрешение на вход и выход. Но забор — это еще и медиа, которые не столько являют порядок мира, сколько замещают собой горизонт видимого.

Порядок мира определяется рядом оград, определений и разграничений, где забор — барьер, отделяющий людей, отрезающий им путь к раскрытию горизонта, ограничивающий их возможность передвигаться через границы. Забор обрамляет и охраняет место, воспроизводя город. Город как крепость и замок, замыкающий и удерживающий в себе пространство, как «ловушка» безопасности, где внутреннее «Я» вывернуто наизнанку, где оно свидетельствует не о своей силе, но о слабости. Дело в том, что забор исполняет стратегическую функцию власти: овладевает периметром пространства, заключает и удерживает подобно стенам тюрьмы. Такой властвующий забор пытается прикрепить людей к земле, создавая культуру затвердевания и закрепощения. Тем самым забор тотально репрезентирует себя и одновременно дарует защищенность в себе, сочетая несочетаемое — город и тюрьму. Ибо уже в первой робкой черте, в знаке, в межевом камне таится стремление к противоположности, к замкнутости, к изоляции. Место, огражденное оградой, надежной стеной, как уже было сказано, легко становилось местом заточения. Но город-крепость с выстроенным забором-

стеной непосредственно несет функцию внешней безопасности для того, чтобы внутри формировалось и поддерживалось сообщество, сословная структура общества, тем самым обеспечивая иерархию пространств и людей. Также забор диктует свою дисциплинирующую конституцию с целью установления порядка въезда и выезда (для этого нужны соответствующие документы). И внешняя безопасность города, родившегося как оборонительный проект, тем самым, основанного на заборах, несет в себе назначение отражать набеги. Но защитные функции забора, стены города-крепости лишь кажутся незыблемыми на первый взгляд. Забор по своей сути ненадежен, он не обеспечивает физической сохранности, его функция обороны и власти — внешняя. Основная цель стены города — это сообщение с находящимися вовне города, то есть она существует для того, чтобы пропускать потоки людей, ученых, поэтов, караваны купцов с товарами через себя в город. Ведь когда иссякает поток приходящих, город деградирует, его торговля запускается, а религия и политика вырождаются, за ненадобностью, рушится ограда города, и о нем забывают.

Стены ограды города не только дают ему безопасность, власть и возможность распоряжаться внутренним пространством, но и вынуждают город, церкви, соборы, ратуши расти к небу; они туго стягивают «пояс» города, и вся масса его поднимается вверх, так и коллективное тело предпринимает усилия двигаться в вертикальном направлении — в искусстве, науке, медитации, архитектуре. Иными словами, границы, проведенные на геополитическом теле, не столько разделяют природу и культуру, сколько вносят в нее момент отличия, допустим, становятся отличимы дороги от полей и лесов, свое от чужого, единство от вражды. Функция забора, его демаркации связана с процессом деконструкции в культуре. Если забор рассматривать как «письмо», как сообщение, то, разрезая жизненное пространство, подобно ножницам, кроящим ткань, он формирует куски, территории, переозначивая свое и чужое, публичное и частное, открытое и закрытое пространство. Стены и заборы могут быть прочитаны как шрамы на теле Земли, а ведь шрамы



*Рис. 37. Документация акции Забороустройство
Замир Усманов. 2014. № 2*

и раны культуре наносит не только плуг и экскаватор, но и техника деконструкции.

Один из известнейших заборов, несущий мощный символический смысл, — Берлинская стена, она же — сакральная граница двух политических систем, за преодоление которой грозила смерть, ибо бегущий из ГДР ставил под сомнение идеалы социализма. Находясь в границах, поддерживая всеми принятые табу и правила, коллективное тело ограничивается перспективой одного равного для всех права, что несет за собой акт жертвоприношения человека обществу — таков крой первичной культурной формы. Забор — род собранности разнообразных сил, он место схождения зла и добра, это застывшее мгновение схода тектонических сил человеческих притязаний, страхов, враждебных сил, он же форма раны, которую наносит Земле и себе человек, способ жертвоприношения свободного перемещения. Забор — зона сакрального, столь же возвышенная, сколь и кровавая и неприглядная.

Но этим далеко не исчерпываются функции забора. Он не только ограничивает, разделяет, но и сообщает, что он сам есть средство коммуникации; самые затаенные желания, самый искренний протест, проклятия и хула анонимно пишутся именно на нем. Строгий запрет писать на заборе, клеить объявления, рисовать — все равно сотрут, закрасят краской, либо запись смоемся дождем — облакется ныне в новую формулу: хочешь писать — пиши как настоящий граффитист. В противном случае написанным словам обязательно не дадут существовать. Заборный палимпсест — особая далеко не изученная тема. Таким образом, можно говорить о заборе как о самоочищающейся стене, выступающей при этом экраном, на котором видны проблемы настоящего времени. Интересно, что анонимное сообщение пишется как бы в никуда, а отправитель не имеет четко обозначенного адресата, возможно, конечно, сообщение отсылается к «миру», но вероятность ответа очевидно мала. В этом и скрыта сакральность, где «забор — как дверь, которая заперта общеизвестностью того, что за ней: “в начале было слово”». И надо против всей общеизвестности и общепонятности этого тождества все-таки пытаться к нему пробиться, стучаться в него, искать щель. Поэтому проект «Забороустройство» — это, в первую очередь, метафизический жест, в котором присутствует отчаяние: для любого вопроса, обращенного к вечности, нет ответа.

Безотчетный призрак, актуализирующийся в неотвратимом изменении среды обитания, бессознательно преследует нас. Наше стремление к удобству и комфорту, к открытости и прозрачности требует кровавой жертвы вырезанного пространства, пространства, принесенного в жертву природе: в виде заповедников и заказников, в виде зон частного приватного пространства — все это вполне внятно выражается в концептуальном высказывании автора. Художника трудно застать врасплох, поскольку он всегда представлен миру, его острым углам, его весомым вторжениям образов и его же нескончаемым мутациям. Мыслитель часто не поспевает за темпами трансформации всех сфер жизни: эстетики, коммуникации, способов самоидентификации и сборки коллективного тела. Пока подавленное и испуган-

ное перманентными сенсациями человечество прячется за высокими заборами предубеждений, в сети понятных категорий, лелея надежду на предустановленную гармонию, Савчук соединяет *представления* и *новообразования*; он забирает в свой эстетический мир зрителя, его страхи и откровения, предоставляя ему знакомое и безопасное место жизни. Болезнь заборуоуштрашения окружающих вызвана недоверием к соседям, пренебрежением к своему топосу, к власти и стране. Высота забора — признак незащитности. И суть жеста акции «Заборуоуштрашение» — именно в том, чтобы преступить порог недоверия друг к другу, обнаружить потенциал забора как со-общения, коммуникации, единения людей. Участники акции обнаруживают в себе порыв к единению, желание соединить стремления и усилия изменить ближний мир к лучшему, увидеть в заборе свое «отражение», увидеть Другого, которого они то ли боятся, то ли не хотят замечать.

«Заборуоуштрашение» Валерия Савчука отрывает общность коллективного и безопасного пространства средневекового Города, пространства, которое мы потеряли, о котором мы бессознательно чаем, ради которого хочется «перемахнуть» через забор в целительную общность единомыслящих, празднующих и единомыслящих. Возможно, потому что мы забыли о временности любых заборов, о том, что у нас мало времени для жизни, и не стоит ее тратить на возведение преград и препятствий. Ведь за забором не только свое пространство, но и ограниченное пространство узилища. На свободе — по ту сторону ограничения — из-за безграничности и вседозволенности ощутима потребность в дисциплине, каноне, традиции и самоограничении. Диалектика забора-отбора-преграды-сообщения-открытости — налицо. Художник побуждает задуматься о скоротечности не только времени, но и утраты пространства, о том, что, убегая вдаль, оно оставляет непрожитые и необжитые углы нашего все еще необъятного топоса, не давая нам времени на вражду. За забором — простор будущего, здесь же — хранилище прошлого. Оба они не могут друг без друга, как разочарование не может существовать без надежды» [Прыгун].

Часть V

ЗАБОРОУСТРОЙСТВО РОССИИ

СМЕНА ВЕХ

Эпиграфом к этому параграфу могли бы послужить слова из Юмористического альманаха 1906 года: «Забор — слово символическое! Русская жизнь перегорожена по всем направлениям разнообразнейшими заборами» [Гольмстрем : 6]. В свое время Гаврила Державин наметил психологическую линию переживаний человека, от которого отгораживаются, которому нет места в избранном обществе, пространстве, территории: «Почто же, мой второй сосед, / Столь зданьем пышным, столь отличным / Мне солнца застения свет, / Двором межуешь безграничным / Ты дому моего забор?»¹. Забор трактуется поэтом как разделение и помеха, как знак неравенства и высокомерия. Он отбирает не только свободу перемещения, простран-

¹ Ср. «Действующие лица — боги и воплощенные в царях герои, обыденное изгнано отсюда вместе со средним и низшим классами, которые вместе с жизнью повседневности остаются за оградой Дионисова святилища» [Фрейденберг : 266].



Рис. 38. За забором

А. И. Лапин. 1981

ство жизни, но и свет. Тема переживаний «отгороженных» получает развитие в поэзии второй половины XX века: «Мы поехали за город, / А за городом дожди. / А за городом заборы, / За заборами — вожди» (Геннадий Шпаликов). Словно иллюстрацией этого стихотворения является фотография Александра Лапина «За забором»: монументальный образ Ленина словно призван символизировать власть, освящать удаленность вождей от народа не только своей мегалитич-

ностью, но и высоким сплошным забором. Власть не дает заглянуть за стены, за забор, она прячет свой закрытый от всех чужих мир. Но человеку претят заборы, ему свойственно любопытство. Именно по поводу этого имманентного свойства всего живого А. И. Эппель с присущей ему экстравагантностью говорил так: «Любая живая душа — даже кот, даже собаченция с пластиночного ярлыка, пробегая мимо дырки от вывалившегося в заборной доске сучка, обязательно заглянут в заборную жизнь. Это нормальный рефлекс живых творений. О человеке и говорить нечего — он прирожденный вуайер. И в дырочном эффekte я полагаю как раз феномен театра, ибо сцена — она та же дырка в заборе, от которой живая тварь не в состоянии оторваться» [Эппель : 67].

Забор есть место не только в социальном и визуальном, но и физическом Космосе, в котором господствует суровый, но, увы, справедливый порядок подчинения стихиям; у забора те же враги, что и у пирамид: вода, огонь, ветер и время. И нет ничего более естественного, более наглядного, чем максима культуры, требующая усилий во времени. Усилий по поддержанию порядка, в том числе и порядка, поддерживаемого властью на приобретенной земле, территории, участке. И каковы бы ни были ответы на вопрос: «В силу чего русской душе так мило, так отрадно запустение, глушь и распад?» [Бунин], — отсылающие к исторической ситуации, климату или огромности территории, нам все же не избежать его и в наши дни. Порядок — это труд, даром ли темы поддержания (поправки) порядка: выражение «поправил забор» — стоят в одном ряду с «поправил здоровье», «поправил текст», «поправил закон».

В разговоре о природе забора обращение к поэзии оправдано тем, что исследователи игнорируют этот предмет, а поэты в отличие от аналитиков пишут о нем, *непосредственно* реагируя на раздражающую их ситуацию, всматриваясь в нее, открывая противоречивую природу отечественных заборов, кои как будто призваны опровергнуть дилемму «забор или есть, или его нет» тезисом «забор — он вроде есть, а вроде и нет его». Приведу пример: «Забор вокруг сада был довольно ветхий — / Любой мальчишка в дырки проходил» [Ваншенкин : 57].



Рис. 39.1. Переулок в дер. Старое Гарколово
Ленинградской области, 2021

Ветхий забор не то что охранять территорию, он сам себя не может отстоять, боится своей роли ограждать и, как охранник-дезертир из стихотворения Валерии Мерзляковой, прячется: «Облезший деревянный забор / прячется в кустах малины, / надеется, что не найдут» [Мерзлякова]. Когда силы запустения и разрушения, нарушив равновесие, возобладают, забор ветшает. Таковых уже-ничего-не охраняющих, но ухудшающих качество визуальной среды заборов довольно в нашей стране. Вросшие в ландшафт, сроднившиеся с ним за долгие годы своего противостояния, заборы становятся неотъемлемым фактором, ритми-



Рис. 39.2. Ограды дач, г. Волгоград. 2012

зирующим наши взгляды и вносящим ограничения в траектории наших перемещений.

В этом контексте уместно обратить внимание на проект «Мир заборов» авторов Майкен Редер (Majken Rehder) и Николь Андриес (Nicole Andries). Идеология их проекта такова: «Мир заборов» — это культурологический проект, посвященный феномену самодельного садового забора в ГДР. «Исходя из археологии повседневной жизни и вооружившись этнологическим подходом, мы вносим вклад в разработку и документирование повседневной культуры бывшей ГДР, сохраняя ее от исчезновения», — так заявляют



Рис. 39.3–4. Ограды дач, г. Волгоград. 2012

стратегию своего культурологического проекта М. Редер и Н. Андриес². Проект «Мир заборов» смотрит через ограду на частную жизнь при социализме и возрождает сегмент повседневной культуры в ГДР. Результатом деятельности М. Редера и Н. Андриес стала организованная ими в 2006 году в Берлине выставка «Мир заборов. Фотографии повседневной культуры ГДР» (охватывающая период с 1960 по 1989 годы)³. В представленных фотографиях привлекает внимание бережное сохранение всего многообразия самодельного творчества, ценность которого год от года возрастает на фоне тотальной унификации нашей жизненной среды. Найдены уникальные заборы, ограды и палисадники, любовно возведенные жителями-владельцами домов и дач. Попадаются действительно интересные, в том числе и с точки зрения дизайна и эстетики оград, решения. Интонация высокомерия и обличения, преобладающая в отечественном контексте (сюда же отнесу фотографический проект архитектора Евгения Асса «Заборы» 2004 года), дает довольно точный срез дачной жизни среднего класса в диапазоне от ветхих до новых, от глухих, но еще не циклопических до огромных заборов нуворишей⁴. Можно было бы сказать, что на выставке фотографий из ГДР преобладает отстраненная исследовательская интонация, однако нельзя не заметить любовную заботу авторов о сохранении имевшего место феномена и откровенную симпатию к объекту исследования. Эстетический ресурс самодельных отечественных заборов не востребован. Однако его разработка, полагаю, была бы интересна и продуктивна и с дизайнерской, и с антропологической, и с историко-культурной точек зрения, а также с точки зрения изучения повседневной

² См.: Zaunwelten — ein Projekt von Majken Rehder und Nicole Andries // URL: <http://ddr-zaunwelten.de> (дата обращения 08.06.2019).

³ «Zaunwelten. Fotografien zur Alltagskultur der DDR» (11.11.2005 — 8.01.2006). Museum für Kommunikation. Leipziger Str. 16, Berlin. (URL: <https://www.hdg.de/zeitgeschichtliches-forum/ausstellungen/zaunwelten-geschichten-zur-alltagskultur-der-ddr/>) (дата обращения 07.06.2019).

⁴ С проектом Е. Асса можно ознакомиться здесь: URL: https://vk.com/wall-108308298_2772 (дата обращения 09.06.2020).



Рис. 40. Мир заборов. Фотографии повседневной культуры ГДР. 2005–2006

культуры. Кстати, отечественным эквивалентом могли бы выступить самодельные кресты, памятники и оградки из подручных материалов: сантехнических труб, деталей машин и механизмов, отходов производства.

История же отечественных заборов в XX столетии есть история, разворачивающаяся от надежных и основательных заборов купеческих домов до «согбенных плетней, заросших лопухами» (А. Платонов. Котлован), а от них к высоким и надежным заборам обеспеченных современников в конце XX века. Круг замкнулся. Подметим, однако: чем западнее территория, тем больше средневековых крепостей и забранных в высокие каменные стены монастырей. И напротив, как уже отмечалось, на восточных рубежах России освоение пространства шло с помощью возведения деревянных крепостей, засек и острогов. Отказ от крепостных и городских стен внутри крепнувшего централизованного государства был логичен, поскольку заслон от врагов обустроивался на рубежах государства, иными словами, отсутствие стен города говорит о крепости границы государства. Наличие же высоких заборов внутри свидетельствует о разобщенности и недоверии сограждан. Они же, блокируя любые интеграционные импульсы соседей, указывают на забвение коллективизма — тех общинных черт национального характера, благодаря которым выживали наши предки в периоды военной опасности, невзгод и лихолетий.

Семиотический анализ высокого забора или стены недвусмысленно отсылает, с одной стороны, к безмерной гордыне строителей Вавилонской башни, которые мечтали подняться на высоту, равную Всевышнему, и смотреть на всех сверху вниз, с другой — к мотиву создания райского сада исключительно для себя, своей семьи, а также подразумевает вариант построения «социализма в одной взятой стране». Сегодня все же нам следует задаваться вопросом не только о том, как ограда райского сада обернулась крепостными заборами современных городских предместий, но и о том, как возможен опыт достойной, ответственной и открытой жизни без заборов⁵, когда оградой выступают нормы и правила — эти редуцированные табу, когда незримые преграды защищают надежнее зримых, когда формы общежития сообщают, а не разобщают людей. С ростом населения и освоением огромных пространств возрастала нужда в четкости проведения границы в виде засек и крепостей, надежных стен и заборов.

В начале XX века забор привлек внимание ученых и архитекторов. Владимир Готлибович Стори собрал и представил публике архитектурные проекты садовой архитектуры, среди которых отдельно был представлен раздел о заборах и садовых оградах. Констатируя, что, «к сожалению, в большинстве случаев, на заборы у нас обращается очень мало внимания, и обыкновенно предоставляют вполне вкусам и знаниям плотника», он заключает: «Садовые ограды и заборы вообще должны служить не только для целей ограждения известного земельного пространства от воров, животных и прочих нежелательных посетителей, но также служить украшением всей усадьбы» [Мотивы садовой архитектуры : 16]. Вера в то, что забор может защитить от воров, животных (наследие первых огородов лесной зоны земледелия), у автора незыблема.

⁵ Был период отечественной истории, когда все жители страны воспринимали себя живущими за железным занавесом, что, по сути, означает за высоким и непреодолимым забором. Именно в этом ключе можно трактовать фильм режиссера Юрия Мамина «Бакенбарды» 1990-го года, в котором гротескное действие разворачивается в городе Заборск, имя которого недвусмысленно указывало на страну, находящуюся за железным занавесом.

Карикатурно насмехается современное положение заборостроения России над предрассудками прежних времен. Ныне забор не столько защита от воров, он сам в общественном мнении указывает на вора, на взяточника, на нечестно нажившего свои капиталы человека, прячущегося за высокими и непреодолимыми оградами. Если, как гласит древняя мудрость, по когтям узнают льва, а по ушам — осла, то по мегалитическим заборам — человека с нечистой совестью, боящегося и высокомерного.

И напротив, в первые годы Советского периода идеи переустройства буржуазного мира не распространялись на все стороны повседневности и быта. Не чурались власти и праздников: так, организация и художественное оформление (при том, что катастрофически не хватало денег) первой годовщины Революции 1917 года отличались размахом. Творческое возбуждение царило у всех принявших революцию художников: «Требуется устроить жизнь / Раздольницу. Солнцевейную — ветрокудную / Чтоб на песню походила / На Творческую Вольницу / На песню артельную мудрую» [Сперанская : 88]. Идея нового жизнестроительства, то есть возможности устроить жизнь на художественных началах, захватила художников, постепенно осознающих эстетические функции забора. В оформлении пространства праздника участвовали известные поэты и живописцы: И. Клюн, А. Лентулов, Б. Кустодиев и К. Петров-Водкин, В. Каменский. Последний опубликовал в газете «Футурист» «Декрет о заборной литературе, о росписи улиц, о балконах с музыкой, о карнавалах искусств»:

А ну-ка, ребята-talанты,
Поэты — художники — музыканты
Засучивайте кумачовые рукава!
Вчера учили нас Толстые да Канты, —
Сегодня — звенит Своя Голова...
Давайте пустые заборы —
Крыши — заборы — тротуары —
Распишем во славу Вольности
Как мировые соборы

[Каменский : 1].

Идеи нашли воплощение в празднике Революции 1918 года. В этой связи информативны и показательны заметки непосредственного участника В. Н. Керженцева: «Художник, расписавший нудные деревянные будки в Охотном ряду, сумел найти радостные краски, чрезвычайно хорошо гармонирующие со всяким русским торжеством, с красочными пятнами русской ярмарки, с веселой росписью старинных московских домиков. Эти цветы и букеты, эти разводы, такие простые и ясные по рисунку, невольно вызвали радостную улыбку <...> Нельзя пройти мимо этих будок, чтобы лишний раз не обернуться на них и не полюбоваться гармонией причудливых красок и беззаботным и ясным рисунком. На этих будках нет никаких лозунгов и символов, никакой хитрой выдумки, но они достигают самого важного, что требуется от всякой декорации и всякого убранства, — они сразу дают зрителю ощущение праздника, они заражают его чувством необъяснимой радости. Совсем в другом роде, но почти столь же хороша роспись скучного забора на Тверской, который уже не первый год мозолит глаза всем прохожим. Эту роспись нельзя охватить сразу одним глазом, художник, очевидно, учел это, он разбил свой рисунок на несколько отдельных моментов, которые раскрываются перед зрителем по мере того, как он проходит мимо. В этой росписи особенно удачна группа мужчин с поднятыми руками и срединная часть ее, по-видимому, изображающая рождение нового мира из хаоса» [Керженцев : 3–4]. Но в силу того, что закрывающий руины здания забор уходил вдаль, в неохватность единым взором, футуристические картины, на нем изображенные, увлекая вверх, в будущее, вынуждены были дробиться, вписываясь в горизонтальный формат. И, подобно рисункам австралийских бушменов, требовали чтения-в-движении, собирания отдельных фрагментов в связанную картину, повествовательный код которой — рождение будущего.

Авторами росписи забора (граффити) были Н. А. Лаков и Г. Гринберг [Толстой : 141–142].

Авторы сборника, посвященного истории агитационно-массового искусства, разыскали и опубликовали хранившийся в архиве Государственной Третьяковской галереи



Рис. 41. Рождение нового мира
Н. А. Лаков и Г. Гринберг. 1918



Рис. 42. Эскиз росписей «Рождение нового мира»

эскиз (видимо, созданный для утверждения комиссией) росписей.

В. Н. Керженцев на примере забора на Тверской улице (в духе современных представителей визуальной экологии) указывает на главные, по сей день не утратившие значение отличительные черты забора, воздвигнутого в центре города, определяющего его скучным мозолящим глаза видом. Монотонность и ее главное следствие — недостаток визуальной информации — факторы, порождающие угнетенное состояние. Решение устроителей праздника, не увязавших в хорошо усвоенных стандартах предшествующего времени, было верным: если нет возможности убрать забор, то следует преобразовать информацию, им производимую — создать яркие декоративно-монументальные образы, избегающие негативный эффект.

Свидетельство иного умонастроения встречаем мы в Петрограде. Противоречие времени, крайности эпохи, вмещавшиеся в одно и то же время, в том же Петрограде 1920 года, зорко и точно описал А. М. Ремизов. В начале рассказа «Заборы» Ремизов говорит о состоянии полного отчаяния: «Послѣ скотской зимы пришла весна» [Ремизов : 52], но и наступившая весна не сулит герою ничего хорошего: «Шелъ я на Васильевскомъ по Большому Проспекту, несъ тяжесть — гниль мороженную мокрую себѣ въ кормъ: капу-сту или еще какую помойную погань — драгоцѣнность большую» [Ремизов : 53]. Эта тяжесть переносилась с гнилых продуктов, которые даже в таком виде были ценностью, на мироощущение и подавленное психологическое состояние лирического героя. Одна скупая, несолнечная погода успокаивала и смиряла с обстоятельствами: «День несолнечный пасмурьемъ успокаивалъ слѣпые глаза мои, на душѣ теплѣлось кротко». И вот в это привычное состояние тяжести гнилья и пасмурности бредущего привычной дорогой путника вторгается звук разламываемого забора. Здесь я вынужден привести довольно значительную цитату Ремизова с сохранением пунктуации, важной для восприятия той эпохи: «И вдругъ визгъ отдираемыхъ досокъ точно ударилъ меня — доламывали послѣдній заборъ.

И я сразу все увидѣлъ, весь Большой Проспектъ и такъ далеко — до самого моря.

И не узналъ — Я не узналъ привычную дорогу.

Широкая открылась моимъ глазамъ воля.

Это заборы, которые тѣснили улицу, — не было больше заборовъ: садами шла моя дорога.

Это мечта моя расцвѣла въ явь садами.

Я помню, точно ощеренные, съ прогнившими досками заборы — заборъ и подъ заборомъ упавшаго человѣка, когда всѣ двери передъ тобой захлопнулись, а калитки и ворота подъ замкомъ заперты крѣпко;

и эти проклятыя стѣны, отраживающія человѣка отъ человѣка — самодовольныя свинья хари, выглядывающія изъ-за заборовъ на твою бѣду и отчаяніе;

проклятiя твоего безсильнаго сердца;

и тупая покорность.

Я видѣлъ дальше — за море — за моря —

И въ сердцѣ моемъ вскипали слова: они были рѣзче пилъ и тяжче молота — могли бы согнуть и желѣзные прутья, разломать и чугуныя ограды желѣзнаго человѣческаго сердца.

И больше не чувствуя тяжести, шель я легко садами.

Такъ прошелъ бы всю землю — всѣ земли отъ моря до моря.

И другія слова подымались отъ сердца благословенныя, благословляющія мечту человѣка» [Ремизов : 53–54]. Не мог Ремизов, вопреки пережитой им «скотской зиме», вопреки подавленному состоянию, вопреки всему, не разделить и не принять восторг разрушения забора — символа, разделяющего богатых и бедных, отгородившихся от народа вельмож и протолюдинов, — и восторг открывающихся горизонтов моря и того, что находится дальше — за морем. После снесения заборов — знак осуществленной мечты тысяч бедняков и городских обывателей — стало светлей, сады стали доступны, и сердце героя покинула тяжесть, и пошел он легко садами.

В послереволюционном Петрограде достойна внимания история Тихвинского кладбища, на котором были могилы Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, Н. И. Гнедича, И. А. Крылова, Е. А. Баратынского, Ф. М. Достоевского, М. И. Глинки, П. И. Чайковского и многих других выдающихся литераторов, музыкантов и общественных деятелей. «Первые послереволюционные годы нанесли

кладбищу огромный урон; территория пришла в запустение, а надгробные памятники разрушались вандалами и грабителями. В 1926 году кладбище было закрыто. Особенно пострадали оградки могил и памятников, они были вынесены в первую очередь. То, что мы видим сейчас, — плод работы не только архитекторов Е. Н. Сандлера и Е. К. Реймерса (при участии главного архитектора города Л. А. Ильина), но и грабителей, унесших ограды и разрушивших надгробные памятники, которые (и ограды, и надгробия малоизвестных или не относящихся к деятелям культуры людей) не стали восстанавливать. Прах некоторых деятелей науки и искусств, из-за несоответствия их концепции Некрополя, перенесли с Тихвинского кладбища в музейный некрополь «Литераторские мостки» на Волковском кладбище (А. Д. Градовский, А. Ф. Кони, В. В. Пашутин и др.)» [Некрополь]. Кладбище открыли для посещения в 1937 году. Именно этот простор дал основание назвать его Мемориальный парк «Некрополь мастеров искусств». Поскольку на все существующие в ту пору кладбища он не походил — из-за простора и отсутствия оградок, — «Некрополь мастеров искусств» действительно был более парком, чем обычным тесным кладбищем.

Важным этапом трактовки заборов является каталог проектов оград и заборов, выпущенный в 1946 году. В его предисловии указывается на то, что в послевоенное время активно возрождаются города, идет массовое строительство, в связи с чем следует обратить внимание на заборы, которые являются одним из элементов благоустройства: «красивое ограждение, которое помимо своего прямого назначения, служит украшением усадьбы, здания, улицы, бульвара, сквера, сада, парка и, в конечном счете, самого города» [Быков : 3]. В нынешнем контексте эти слова выглядят насмешкой над повседневным опытом встречи с миром, отгороженным от человека железным забором из профилированного листа. Однако в послевоенное время настроения людей были иными. Они были вызваны кратковременным национальным подъемом народа-победителя, народа, постигшего чудовищные испытания, преодолевшего их и с оптимизмом смотрящего в будущее, однако послевоенные проекты деревянных оград актуальны и по

сей день. Сравнив их с современными западными заборами и оградами в стиле ранчо, кантри, шале, русском или деревенском стиле, собранными Хайди Хаукрофт [Howcroft] и Петером Харрисоном [Harrison] в 1999 году, а также с проектами оград Грэма и Джоан Робертсон [Robertson] и со скандинавскими [Reusch] вариантами их, которые и заборами в нашем понимании трудно назвать, поскольку в подавляющем числе случаев они невысоки — около одного метра высотой, из дерева, прозрачны и экологичны, обнаружим, что художественный уровень и качество отечественных проектов 1945–1946 годов вполне соответствуют современным тенденциям западного огораживания домов. В ряду западных собратьев деревянные отечественные заборы, спроектированные в 1945–1946 годах, не только не уступают по свежести и оригинальности идей, но и порой превосходят их. Дело в том, что в ограниченной ресурсами после Великой Отечественной войны стране, отстраивающейся заново, предлагались качественные архитектурные решения из простых и недорогих материалов. Невольно отмечаешь, сколь новаторскими они были для своего времени, и остаются таковыми по сей день. Невысоки (1 м высотой), из натурального материала, разнообразны по форме и экологичны — они опередили свое время. Посмотрев проекты Г. И. Слуцкого — одного из архитекторов, упомянутых в этой книге, — осознаешь, насколько же изменились самоощущения современных людей, возводящих циклопические заборы в общественном и индивидуальном строительстве.

В 1953, еще не растратившем дух оптимизма и открытости, году выходит вторым изданием книга В. М. Свищерского, посвященная малым архитектурным формам, среди которых значительное место занимают ограды и заборы. Рекомендуемые высотные ограничения различных типов оград не могут не вызывать удивления у современника: «Высота оград зависит от расстояния, отделяющего их от ограждаемого дома и от участия архитектуры ограды в общей архитектуре улицы. Так, при расположении домов в глубине участка, с устройством палисадника шириной свыше 5 м, ограду рекомендуется делать высотой

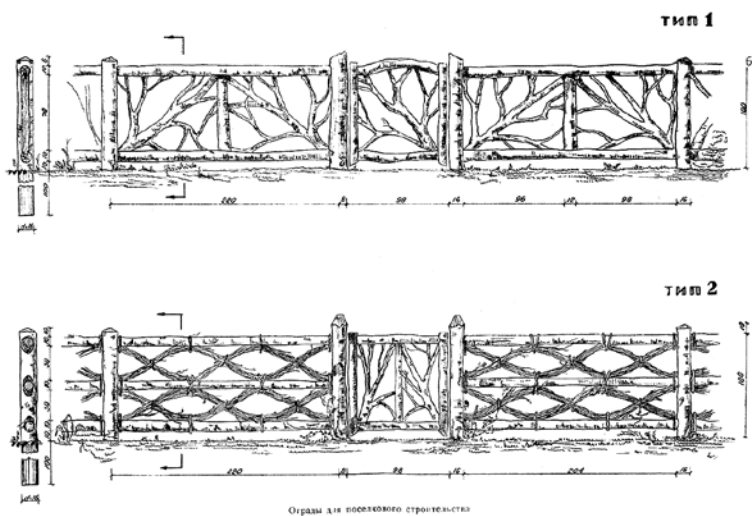


Рис. 43. Ограды. Проекты. Арх. Г. И. Слущкий. 1946. № 1

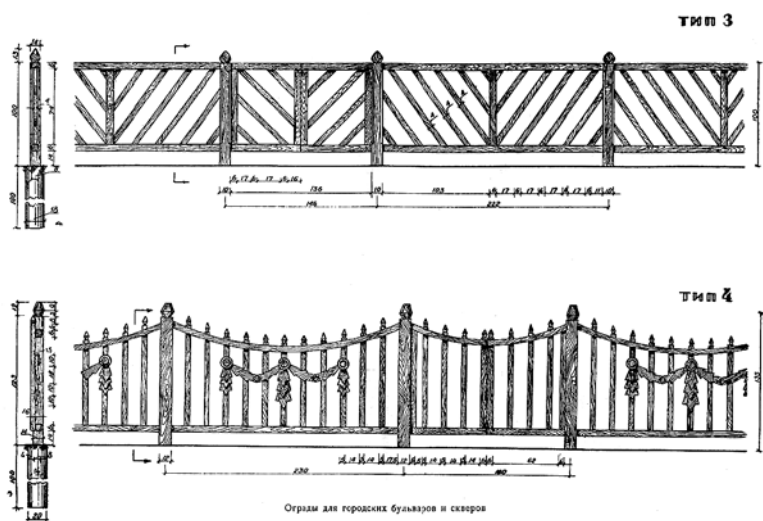


Рис. 44. Ограды. Проекты. Арх. Г. И. Слущкий. 1946. № 2

в 1,0–1,2 м. При уменьшении ширины палисадников жилой дом, приближаясь к улице, оказывает большое влияние на ее общую архитектуру. В таких случаях ограда должна быть менее заметной высотой в 0,6–0,8 м. Для узких газонов у зданий требуются ограждения высотой в 20–10 см. На таких газонах рекомендуется высаживать только кусты и отдельные деревья и устраивать низкую живую изгородь вдоль ограждения» [Свидерский : 9]. Вспомним фильм 1966 года «Берегись автомобиля» (реж. Эльдар Рязанов): в сцене строительства дачи продавец комиссионного магазина Дима Семицветов (А. Миронов) и его тесть Семен Васильевич (А. Папанов) окружены свежесозданным забором, призванным подчеркнуть сокрытие от взглядов людей разворачивающегося строительства. При монументальных столбах из вкопанных бревен сам невысокий по меркам нынешнего времени деревянный забор выглядит вполне невинно.

Каким же контрастом выглядят строительные нормы и правила (СНиП), применяемые к современным заборами. Отражая нравы времени, разобщенность и недоверие к соседям, заборы видоизменяются, увеличиваясь в размерах и надежности. Из заключения эксперта следует: «Ограда вокруг частного дома выполняет две основных функции. Во-первых, она защищает участок, постройки и насаждения от вторжения посторонних людей и животных, а также от ветра и пыли. Во-вторых, она дополняет архитектуру и стиль дома, придавая территории законченный вид. При возведении ограды вокруг загородных участков следует соблюдать требования СНиП №30–02–97, суть которых сводится к тому, что она не должна затенять расположенные по соседству участки и препятствовать освещению улицы. В этом документе содержатся рекомендации относительно: Высоты. Между расположенными по соседству участками она должна составлять не более 1,5 м, со стороны улицы — не более 2,5 м»⁶. Высота забора между людьми говорит сама за себя.

⁶ Выбор забора для частного дома: особенности, виды и материалы // Эксперт online. URL: <https://expert.ru/2020/02/24/vyibor-zabora-dlya-chastnogo-doma/> (дата обращения 8.09.20).

Как это часто происходит, первыми на трансформацию общественного пространства улиц реагируют художники. В период оттепели, продолжавшейся около десяти лет (середина 1950-х — середина 1960-х годов), художник М. Рогинский создает, пожалуй, самые известные работы: «Розовый забор. Рельсы» (1963) и «Розовый забор» (1964), в которых, по словам Корнелии Ичин: «Бросающийся в глаза розовый цвет выглядит вызывающе, неестественно, болезненно, он предстает личиной, натянутой на серую действительность в картине 1963 года, однако, кажется, он не украшает, а искажает ее, и тем самым наводит ужас. <...> С другой стороны, розовый цвет в картине 1964 года выглядит как маска на лице наблюдателя, который фиксирует его взгляд и не позволяет ему увидеть не только то, что за забором, но и границы самой маски: поле зрения наблюдателя ограничивается крупным фрагментом забора» [Ичин : 190]. Забор, изображаемый художником, представляет собой единственную, устойчивую, надежную и четкую структуру повседневности, из которой, в силу ее обыденной повсеместности, не вырваться, не уйти от нее. Путь, найденный художником, есть путь доведения до абсурда, до неестественности, нереальности розовой краски, которой красится забор: безликость забора, усиленная абсурдностью цвета, производит эффект открытия нереального, чудовищного объекта. Привычное отстраняется. Иными словами, серая, унылая и абсурдная провинциальная жизнь, в глазах художника, обернулась теплым, нежным и домашним цветом, столь неуместным в связи с обыденностью глухого забора, электрическими столбами и рельсами (работа 1963 года), с одной стороны, и исключая любое другое пространство, всезаполняющим образом розового забора (работа 1964 года) — с другой.

Диагноз нынешнему положению дел отечественной урбанистики ставят специалисты: «Хотели построить Городсад, а построили “Забор”! Можно ли города, в которых неудобно жить, сделать комфортными?» [Мурунов, Как заборы отражают экономику и менталитет]. Не закреплением ли и сохранением в коллективной памяти «нормы» забора, опирающейся на символическое воплощение границы опасного и безопасного пространства, является



*Рис. 45. Типичный частный забор
Поселок Липово, Ленинградская обл. 2020*

определение забора в современном строительно-архитектурном словаре: «Забор — глухая ограда, как правило, выше человеческого роста» [Словарь строителя]?

Согласно изменениям строительных норм и правил (СНиП) заборы стали повсеместно «глухими» и «выше человеческого» роста, что наглядно выражает степень разобщенности, деградацию доверия людей как важной составляющей социального капитала. Данное обстоятель-

ство указывает на упадок той тенденции, которая робко наметилась еще при Петре I, со времен Кукуя и Немецкой слободы, когда «утверждается идея палисадника перед фасадом дома вместо привычных глухих заборов, веками изумлявших приезжих иностранцев» [Глазычев : 154–155].

ЭПОХА ПЕРВИЧНОГО ОГРАЖДЕНИЯ

В постсоветском пространстве заборы стали символом первичного накопления капитала. Поскольку они однообразны — как бетонные ограждения самого тиражированного архитектурного проекта в России, разработанного группой архитекторов в 1974 году под руководством Бориса Лахмана, так и нынешние заборы из профилированного листа, — они убивают уникальность любого города, делая его облик схожим с другими городами и поселками, а вместе — со страной третьего мира. Но особенно ярко это проявилось в постсоветском пространстве: в тот момент, когда появилась частная собственность, тут же появились и заборы, они зафиксировали крайнюю точку маятника, качнувшегося в противоположную от социалистической идеологии, культивирующей приоритет общественного, сторону. В советский период навязываемое сверху обобществление не рождало чувство общности, напротив, оборачивалось стойким неприятием, в основе которого лежало ощущение ничейности и неспособности что-либо исправить. Это началось еще в период коллективизации, оставившей нам насмешливые частушки: «Все теперь колхозное, / все теперь мое», в которых слышалось, а потом уже и исполнялось: «Все теперь бесхозное, / все теперь ничье». Когда за общественное пространство не боролись, когда оно давалось готовым и благоустраивалось без ведома горожан — тогда ценность его была невелика. Когда же места отдыха (берег реки, озера или доступ в лесопарк, улицы и привычные маршруты жителей) ограждаются частными заборами и перекрываются привычные маршруты движения, тогда ценность их становится очевидной. В совместной борьбе, в протестном движении

формируются новые формы общности, новая конструкция социальности, новое отношение к городской среде.

В который уж раз спросим себя, стоит ли недооценивать забор, мириться с вызываемым им дискомфортом загораживания вида и уводящим вдаль навязчивым ритмом однообразных секций, с их бескомпромиссной логикой прямолинейности. Первый высокий и глухой забор, воздвигнутый в пространстве, где таких заборов не было, вызывает вокруг себя изменения, подобные запуску процесса кристаллизации, преобразующей аморфный раствор в жесткую структуру: таким же образом данный забор запускает гонку заборомании, которая со временем захватывает все пространство. И тщетно будем искать разумные аргументы целесообразности, разум, скорее, будет оправдывать неподдающиеся рефлексии комбинации импульсов страха и недоверия, неприязни и высокомерия. В свое время Торстейн Веблен писал: «Значительная часть денежных средств тратится на сооружение здания, облицованного каким-нибудь эстетически неприемлемым, но дорогостоящим камнем; далее, здание покрывается нелепыми и неуместными деталями — с тем расчетом, чтобы его зубчатые стены с башенками, массивные порталы и стратегические подъездные пути наводили на мысль об известных варварских приемах ведения войны» [Веблен : 324]. Не являются ли высокие и прочные заборы вкупе с домами с башенками 1990-х годов символическим выражением продолжения войны за передел собственности, способом ее обретения и удержания с помощью силы и оружия? То есть эти высокие заборы избыточно отягчены мыслью о непрочности созданного ими мира и выданы страх, которой настолько силен, что не дает перейти от войны к мирному пейзажу и открытому способу существования. Иллюстрировать эти выводы, казалось бы, нет смысла. Верно, у любого соотечественника в собственном опыте есть встреча с такими заборами, которые им уже не «развидеть», которые выражают отсутствие вкуса, подающееся с торжественной серьезностью.

Высокую степень дискомфорта, порождаемого высокими глухими заборами, отмечают большинство исследователей города, социального пространства, визуальной

экологии, теоретики коммуникации и т. д. Очевидно, что забор в России больше чем забор, это выражение и мировоззрения, и традиции, и образа жизни и означающее неуверенности: «Если говорить о физиологии города, то сейчас мы наблюдаем неуважение к ландшафту: застройки не учитывают особенности местности. Вторая проблема — большое количество заборов. С чем это связано? — С культурой. В 90-е годы прошлого века, при переходе от советского периода к рыночной экономике проявилась частная собственность, а вместе с ней и универсальный способ ее защиты на этапе первичного накопления капитала — заборы. Они начали появляться не с позиций логики обеспечения безопасности, а как отражение ментальности», — говорит Святослав Мурунов [Цит. по: Баранова]. Замечу, что забор, в отличие от памятника, легко поставить, но, как и памятник, его трудно убрать — таковы неписанные правила нашей жизни. Забор — культурный код данного топоса. Если заборы окружают город, то они собирают людей внутри города, когда же заборы множатся внутри — они людей разобщают. Поэтому мы замечаем, что современные заборы — притча во языцех — антиэстетичны, агрессивны и бесчеловечны⁷. Они не только убивают вид и съедают простран-

⁷ Критерии *бесчеловечности* меняются на наших глазах. В детском фильме «Приключения желтого чемоданчика» (реж. Илья Фрэз, 1970) в одном из эпизодов два пожилых героя (актеры Е. Лебедев и Т. Пельтцер) долго бегут вдоль длинного забора, обмениваясь репликами: «Неужели в этом заборе нет калитки? Или какой-нибудь дырки? — Должна быть, на то он и забор, чтоб в нем калитки делать...» Бегут они еще долго и, разумеется, никакой калитки в заборе так и не обнаруживают: «Неужели этот вечный, бесчеловечный, бесконечный забор никогда не закончится? — А, через забор можно и сигануть...» Дальше они перелезают через «вечный бесчеловечный» забор. Но сегования героев расходятся с нашими современными представлениями о «бесчеловечности забора», который с тех пор укрепил свои позиции, подрос, раздался в плечах, сменил деревянную фактуру на трехметровый профилированный железный лист или железобетонную конструкцию. А в фильме же мы видим вполне человекоразмерный, деревянный, чуть выше человеческого роста и, по меркам нынешней заборной гигантомании, — невысокий забор.



Рис. 46. СССР, 1963 год. Бёрт Глинн

ство как вне, так и внутри заборов, фрагментируя мир, но и разобщают людей, лишая их достоинства, чувства сообщества, коммуникации и навыков по-хабермасовски понятой солидарности.

Сделаю отступление, приведя в пример работу американца Бёрта Глинна (Burt Glinn) — выдающегося репортажного фотографа, который в 1963 году снял серию фотографий в СССР — вопреки декларируемой общности и коллективизму советского человека отметил одиночество в сплошь разделенном мире. Ритм полупрозрачных почерневших от времени заборов, заполнивших весь кадр до горизонта, теснота участков и подступающее запустение усиливают чувство одиночества, подчеркнутое одинокой фигурой пожилой женщины. Замечу, теснота эта рукотворная, поскольку Глинн использовал телеобъектив (телевик), который приближает удаленные предметы (в нашем случае заборы), сближая их между собой. В пору укрупнения и ликвидации «неперспективных деревень» (1960–1970) последняя начинает вымирать. Фотограф словно бы почувствовал это. Есть еще одна странность:

на первый взгляд перед нами черно-белая фотография, если бы не с золотым отливом жидкость (не мед ли?) в стеклянной банке в руке женщины, несущей ее аккуратно, словно Благодатный огонь — символ неугасшей надежды. Единственное цветное пятно на фотографии удваивает одинокость фигуры на фоне многочисленных заборов.

Забранные высоким забором пространства пробуждают потребность в здоровой визуальной экологии, в открытых, дружелюбных просторах, определяющих комфортные условия жизни. Забор губителен для энтузиазма и доверия, творчества и социального капитала, поскольку любой внешний взгляд воспринимается как посторонний и, по умолчанию, враждебный, от которого следует защититься и отгородиться массивной, непрозрачной и высокой оградой. Фактически складывается ситуация, когда, как грустно заметил А. Аузан: «все не доверяют всем. <...> если мы согласимся, что главный критерий правильного движения сейчас — это рост взаимного доверия, то, вообще говоря, есть инструменты, которые его восстанавливают» [Аузан, 2016]. Как ни странно, одним из них является минимально затратный, но вполне эффективный инструмент — запрет на возведение глухих и высоких заборов, так как их высоту и прозрачность легко можно измерить и регламентировать. Дело за малым: привлечением внимания, а затем политической волей принять и строго исполнять свои же законы.

СТАДИЯ РАВНОВЕСИЯ

В аналитике забора как феномена культуры важное место занимает трактовка его как границы, о чем речь шла выше. Здесь имеет смысл вернуться к понятию границы под иным углом зрения. Глобальная ситуация утраты четкости культурных границ рождает иллюзию всеобщности и одновременно производит невроз потери самоидентификации культуры. Главная граница прочерчивается внутри определенного топоса; отпечатываясь внутри мегаполиса, округа, района, она картографирует пространственные

траектории физического перемещения, локализует ритуалы и традиционные формы национальной культуры, образ жизни и гастрономические привычки. Образ «стены времени» по Эрнсту Юнгеру раскрывается не охраной границы, но внутренним законом, табу как воплощенным ужасом, как непреодолимой границей, которую невозможно нарушить изнутри. Вспомним, что «в начале человеческой истории границы были либо естественными — река, горы, болота и пустыни, либо выделялись в виде зоны взаимного отчуждения, взаимного страха и ужаса, ничейной зоны» [Jünger : 43]. Сакральная граница, переход через которую табуирован, соседствует с границей, проведенной пределом усилий, которые человек мог приложить в своей деятельности. По представлению Д. С. Лихачева геометризация социального и архитектурного пространства происходила медленно: «Рубежи в русской природе соразмерны труду человека и его лошади, его способности пройти с лошадью за сохой или плугом, прежде чем повернуть назад, а потом снова вперед. Приглаживая землю, человек убирал в ней все резкие грани, бугры, камни. Русская природа мягкая, она ухожена крестьянином по-своему, — пишет Д. С. Лихачев и продолжает эту тему далее, — <...> и с какой тщательностью гладил человек холмы, спуски и подъемы! Здесь опыт пахаря создавал эстетику параллельных линий... В деревне и в городе продолжается тот же ритм параллельных линий, который начинается с пашни. Борозда к борозде, бревно к бревну, улица к улице. Крупные ритмические деления сочетаются с мелкими, дробными» [Лихачев, 1990 : 104, 106].

Как свидетельствует история искусства, когда сакральный сад изображался без ограды — что было редко, — даже если он «открывался взору, то это неизменно объяснялось какими-то особыми обстоятельствами, порою даже не облегчающими, а, наоборот, дополнительно затрудняющими доступ в него, как об этом повествуется в поэме Кретьена де Труа «Эрек и Энида» (XII в.), волшебный сад окружается, по магическому заклинанию, невидимой, как бы воздушной оградой, не менее крепкой и непроницаемой, чем ограда обычная» [Соколов : 231].

В ином, не религиозном, смысле нематериальность ограды указывает на общественные отношения: «Глядя на пшеничное или кукурузное поле, мы прекрасно понимаем, что борозды, посеы, ограждения, живые изгороди или железные решетки указывают на отношения производства и собственности» [Лефевр : 94]. Форма собственности закрепляется охраной ее, на ранней стадии общественно-экономического развития забор был эффективным способом производства безопасности. Забор — это усилие во времени, это процесс, это забота и труд. Со временем забор ветшает, нуждаясь в охране, ремонте и реставрации. Вспомним о заборе-дезертире поэтессы Валерии Мерзляковой, оставленном без присмотра.

Сегодня заборы видоизменяются. По видимости происходит повсеместный отказ от высоких и глухих заборов, а по сути они трансформируются в прозрачные, бронированные, пуленепробиваемые ограждения, витрины, которые красноречиво заявляют о себе способностью разграничивать потоки людей в аэропортах прозрачными стенами. Прозрачность не оппозиция надежности, ибо в цифровую эпоху она только возрастает: видеокамеры, чуткие электронные изгороди, «электропастухи», оптико-электронная охранная сигнализации в офисах, музеях, банках — все это разновидности видимой доступности или прозрачной непреодолимости.

Прозрачность не отменяет границу. Напротив, граница несет облик ландшафтной линии, проведенной на геополитическом теле; она не столько разделяет природу и культуру, сколько прочерчивает линию между своим и чужим, между солидарностью и враждой, между различными странами и геополитическими соперниками, использующими разные техники природопользования⁸. Столь же расхожее,

⁸ Соотечественник, как утверждают психологи, очень плохо понимает границу своего и чужого, посему в его отношении к ближним присутствуют крайности — принятие дальнего как своего и близкого как чужого, как противника. Это же фиксируют социологи и политологи: «В России в ее Европейской части — самый низкий уровень взаимного горизонтального доверия, по сравнению с 27 странами Европы. <...> 70 процентов населения полагают, что окружающие люди будут относиться к тебе нечестно, обманут» [Паин].

сколь и инвалидное клише «безграничной души» соотечественника произрастает из порождающего ее *безгранично*-го географического тела и неопределенности собственных границ⁹. Это тело *не видит* свою определенность, *не знает*, а следовательно, не соблюдает границу своего и чужого, частного и публичного, города и окружающей его природы. Не поэтому ли Россия с такой легкостью как присоединяла, так и теряла территории? Не оттого ли так непринужденно, без сопротивления огораживается и захватывается общий берег реки или озера владельцами возведенных здесь особняков? Беспредельность и безграничность нашего географического пространства проявляется, прежде всего, в морфологии традиционного русского города: «Просторный и разлапистый, этот город зримо отличается от западноевропейского, как бы не имеет внешней границы, легко переваливается через собственные стены и разливается хаосом посадов» [Ревзин, 2002 : 39]. Неогражденное поселение — результат как безграничной территории, так и беспечности характера. Если город — место силы и власти, то стены — его граница, иными словами, стены — своеобразный субститут естественной преграды, горного хребта, образовавшегося в результате столкновения двух равновеликих центробежных и центростремительных сил. Стены Средневекового города — кожа его и защита. Устойчивая внешняя агрессия ограничивала экспансию города вширь, и город в границах своей безопасности, в границах, очерченных стенами, вынужден был собираться и расти ввысь. Увеличивалась в размерах и граница, определяющая внутреннее, замкнутое пространство города и внешнее, разомкнутое, неопределенное, стихийное. Возможно потому в средневековых городах турист ощущает себя уютно, что в узких улицах за столетия выкристаллизовались способы

⁹ О чем, собственно, было известно давно: «русские границы на востоке не отличались резкой определенностью или замкнутостью: во многих местах они были открыты; притом за этими границами не лежали плотные политические общества, которые бы своей плотностью сдержали дальнейшее распространение русской территории» [Ключевский : 194]. С выводами Ключевского, опираясь на материал истории архитектуры русских городов, согласуются выводы А. В. Иконникова [См.: Иконников].

общежития и диалога людей при отстаивании своих интересов представителями разных профессий, сословий, статусов и богатства. Стесненные городскими стенами, они должны были жить, а точнее выживать вместе. Именно этой дисциплины как раз и не хватало широкой душе соплеменника, в любой момент готового уехать в новое еще не освоенное место. Оборотная сторона возможности все бросить и уехать в неосвоенные земли ведет к разделению на тех, кто остается, и тех, кто не может мириться с условиями несправедливости, кто готов бессловесно терпеть и кто может протестовать только в форме бунта. А навыки аргументированно облекать свои требования в правовом поле не сформировались, как не сформировалось и осознание своих законных прав и требований их соблюдения. Солидарность убывала вместе с ростом забора.

Анализ природы забора неизбежно приводит к понятию границы и, напротив, осмысляя существо границы, неизбежно сталкиваешься с темой ограды, стены, забора: она находит «свое выражение в пограничном (межевом) знаке, в контрольном кольшке или в заимствованной у природы составной части границы — в пограничной скале, пограничном дереве, так расположенных или выбранных, что можно от одного к другому проложить линию, протянуть бечеву, межевую цепь, проволоку, если совсем нет созданной трудом человека разделяющей силы — забора, сетки, стены» [Хаусхофер : 33]. Подходя к забору как результату труда, как вложенной в него силе, удерживающей разделение, Хаусхофер, по сути, соотносит природу забора с усилием охранять пространство, сопротивляясь как внешним врагам, так и внутренним, под коими можно понимать усталость от монотонности воспроизводства ритуала бдительности при прохождении границы или вхождении в ворота города. Разделяющее-соединяющая природа границы — особое место: «границы тел не являются частью этих тел» (Леонардо да Винчи), мысль, которую он иллюстрировал условностью границ между морской водой и воздухом. Забор и стена города в целом не принадлежат ни городу, ни пространству вне города, ни пространству своему, ни чужому. Нетрудно, следовательно, увидеть, что существо границы в ее линейности дополняется плоскостью

забора, а вертикальность забора не представима вне проведенной границы, указывающей на собственность. Материализованный знак собственности — отчетливость *проведенной* границы (а завершающим этапом — *возведенной* стены), легитимность которой прямо и непосредственно зависит от ее крепости. Однако забор, являясь видом границы, может совпадать с ней, как когда-то совпадали Великая Китайская стена или стена средневекового города с границами сообщества. Со временем их судьбы расходятся. И как эхо далеких эпох стены и заборы хранят воспоминания о бывшей конфигурации сил, закреплённой границей, привнося к тому же эстетическую составляющую старых крепостей, стен, замков и монастырей. В противовес этому естественные водоразделы, границы лесостепи, гор остаются много надежней.

Спор о границах затихает, оставляя нам окаменевшие следы его. Нет нужды в прозрении, чтобы соотнести забор с видом границы. Это весьма важный и несомненно требующий дальнейшего исследования сюжет, который, к сожалению, увел бы нас в область географии, социологии и геополитики. Но по меньшей мере одно отчетливо точно: когда нет четкости границы — не воспитано «чувство границы» (Карл Хаусхофер), — тогда возникает обширная зона маргинального, зона беспорядка и хаоса, который нужно упорядочить и окультурить. Но хаос, в качестве оппозиции культуры, как известно было еще древним, торжествует недолго, ибо в таком состоянии жизнь невозможна, и актом жертвоприношения, первичной культурной жертвой он порождает культурную форму. Порядок силы, неписанные правила и табу поддерживают жизнь, но ограничивают перспективу равного для всех права. Такова логика жертвы установления границы. Забор — результат выбора (прежде, чем осесть именно на этой земле, на этом месте, ее выбирали, проверяли, сравнивали). Однако же забор — ген, запускающий работу отделения и обособления, ибо, продолжаясь и множась в перегородках и стенах внутреннего пространства, он пишет историю становления приватного пространства: кельи, места уединения и медитации. Обратим внимание, все древнейшие профессии: жрец, проститутка, воин — первыми

требовали себе *огражденного* пространства — храма, публичного дома и казармы. Порядок мира определялся последовательно выстроенным рядом оград, дифференциации, сложности, отделяя властителя от народа, богатого от бедного, цивилизованного от нецивилизованного и т. д.

Крепость и замо́к основной своей характеристикой имеют *замкнутость* и *автономность*. Рыцарские доспехи — свое рода вынесенный вовне замо́к — микрокосм средневекового Космоса. Движение вдоль крепостной стены, забора подобно движению по форме тела (Спиноза), но тела коллективного и, в пределе, метафизического, как воплощения усилий удерживать пространство, где внутреннее «Я» вывернуто наизнанку, где оно свидетельствует не о своей силе, но о слабости. Движение вдоль забора не самый естественный вид подчинения, поскольку надежный забор искушает воспринимать его в виде стоп-кадра — итога столкновения геологических плит, создающего горные массивы; в обществе таковым геологическими силами являются интересы, неравновесное разрешение которых как раз и являют собой застывшие во времени заборы.

При этом не стоит упускать из виду, что в давние времена полагали, что, прежде чем возвести ограду, стену города или крепости, нужно было нанести рану Земле, а искупить ранение можно было только через жертвоприношение¹⁰. Главные заборы (помним и держим в уме крепостную и городскую стену, стены монастырей и острогов) требуют жертв. Они же — способ осознания собственных границ, пределов своей силы и власти. Как справедливо заметил Гегель: «Знать свой предел — значит уметь собою жертвовать» [Гегель, 2000 : 409]. Заборы собирают и удерживают

¹⁰ Славянские князья, к примеру, «закладывая детинец, по старому языческому обычаю, высылали людей, чтобы схватить первого мальчика, который встретится, и закладывали его в стену здания» [Тайлор : 86]. Известный отечественный историк на основе богатого археологического материала делает следующий вывод: при строительстве дома «под углы первого венца бревен клали с магической целью клочок шерсти, горсть зерна, ладан, воск <...> иногда под угол дома укладывали конскую голову» [Рыбаков : 488], что, несомненно, можно рассматривать как субституты первичной кровавой жертвы.

коллективные тела. Четко обозначая пределы, они препятствуют центробежным интенциям, всегда присущим своевольным членам сообщества. Осознание пределов своей безопасности совпадает с культурогенезом *способов ограждения* как от внешних, так и от внутренних врагов. В этом смысле рвы, стены и заборы могут быть прочитаны и как итог обретения границы *своего* пространства, и как след (шрам) на теле Земли (для возведения забора необходимо прочертить границу, вырыть землю под фундамент, положить первый камень и совершить жертвоприношение). В итоге, дошедшие до наших дней стены города, крепостные стены или стены замка или укрепленного лагеря — суть критерий степени враждебности среды, приближающихся войск; они хранят память агона в битве за пространство и являют следы обретенного в прошлом равновесия противостояния враждебных сил. Наиболее древние из них несут архаическую память о дерзновении противостоять как дикой природе, так и враждебному окружению здесь и сейчас, в этом месте, за этими стенами. Чужие (взятые ли в плен, приглашенные на службу, воспитанные в этой культуре), помещенные в огражденное пространство, могут стать своими, но они же, сломав существующие ограды и преграды, вторгнувшись в это пространство, могут сделать его чужим. В любом случае останки или уцелевшие фрагменты стен и оград являют нам память распри и свидетельствуют собой о *времени обретенного равновесия сил*.

ЗАБОР И МУСОР

Превышение меры полезности синхронно производит и ужас¹¹, и зону сакрального, столь же возвышенную, сколь и неприглядную, удваивающую чуждость территории забора из-за хлама под- и околзаборной ненужности. Воз-

¹¹ Ужас может возникнуть из доведения полезности до предела, до невозможности; ужас «объясняется той гипертрофией “полезного”, когда оно становится своей противоположностью» [Топоров, 1989 : 84].

вышенное оттеняется низменным, центральное — маргинальным, свое — чужим, вещи — хламом. Вспомним, как городничий Н. В. Гоголя, взглянувший на город глазами *ревизора*, ужаснулся как величине мусора, так и скорости его возникновения: «Ах, боже мой! я и позабыл, что возле того забора навалено на сорок телег всякого сору. Что это за скверный город! только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник или просто забор — черт их знает откуда и нанесут всякой дряни!». Свой ответ на вопрос городничего, «откуда» берется мусор, дает Игорь Смирнов: «Хотя работа с мусором была постоянной для текстов, начиная с мифа, философская рационализация этого предмета стала формироваться поздно, в эпоху Просвещения. При этом на первых порах отходы и отбросы вошли в поле философствования на правах паллиатива — в образе руин: ценного и обесцененного одновременно». Но мусора как такового, кроме того, что производят тексты, нет: «Если не считать текстов (речь не идет о практической коммуникации — о командах, инструкциях и т. п.), то мусора как такового нет». Возникновение «всякой дряни у забора» объясняется тем, что «аффектированная реакция индивида на отходы и отбросы, с одной стороны, не замыкает его на самом себе, поскольку они, хотя он их и производит, внешни ему» [Смирнов]. Относя мусор к забору, к границе своего пространства, человек удваивает *эффект чуждости* забора чуждостью мусора, подчеркивая маргинальность под- и околозаборной территории. При этом четко проявляется закономерность: чем внушительнее глухой забор, тем больше мусора он к себе притягивает. Второй, оставляющий осадок недоумения центр мусорообразования — памятник — все же имеет свое объяснение. Известно, что в Древней Греции в статуе божества несли разнообразные приношения. Так, в храмах перед божеством можно было увидеть «целый ворох вещей, лежащих грудой перед статуей божества» [Куле : 62]. У забора собирается ветхое и ненужное, а у памятника — жертвенные приношения, цветы, свечи, дары. Но все со временем становится прахом и мусором¹². Как высокие монументальные

¹² У мусора в Европе была весьма непростая биография. Перипетиям его культурной утилизации посвящено исследование

заборы, так и зеленые газоны, превращенные автомобилями в грязное месиво, все вместе являются материальными знаками агрессивного поведения индивидуумов, не доверяющих друг другу. Надежное и безукоризненное состояние высоких заборов является выражением несложившейся прозрачности социального пространства, или, иначе, высота забора выражает глубину презрения к качеству визуального пространства.

Но было бы непростительным ригоризмом неприязнь к высоким и глухим заборам в пространстве города или поселка переносить на невысокие ограды газонов (обычно прозрачных). Дело в том, что такие ограды — это выражение стадии зрелости общественных нравов. В идеале, само-собой, лучше без оград. Последние, в силу нынешнего состояния культурного самосознания, вполне оправданы. Ведь сегодня человеку и в голову не придет переехать на автомобиле кошку или собаку, однако заехать на автомобиле на газон, сделать из него стоянку, уничтожив траву, оставляя лужи и грязь, для многих нормально. Именно для таких нужны газонные ограждения, которые, как кладбищенские, никто заборами не называет.

Катрин де Сильги, колоритно живописавшей картину европейского Средневековья, когда отбросы, помои и экскременты выбрасывались и выливались прямо на улицы городов: «Берегись! Вода!», «Смотри под ноги!» — кричали обитатели жилищ, без зазрения совести выплескивая сосуды с помоями и экскрементами за дверь или в окно. Эти восклицания мало спасали прохожих от нечистот. Впрочем, это было настолько в порядке вещей, что «Людовик XI, на голову которому во время его ночной прогулки некий студизус опростал свой ночной горшок, нисколько не злился на виновника этого происшествия» и «пожаловал ему особую стипендию, поощряя трудолюбие в ученье, не дававшее тому заснуть» [Сильги : 12]. Сегодня ситуация меняется. Опасность представляет не столько грязь, сколько чистота, а в пределе стерильность потребления современного общества, в жертву которой приносятся невероятные горы отходов — вчерашних одноразовых продуктов, пластиковых упаковок товаров, ради которых были использованы огромные, в том числе невозобновляемые, ресурсы, и которые требуют новых сил и средств на их переработку для того, чтобы снова производить товары и упаковку.

Возвращаясь к оставленному вопросу о специфике забороустройства в России, скажем, что сфера «низкого», к коей относится «околозаборная» проблематика, все же нуждается в критическом анализе. Поскольку если отсутствует критика стихийно сложившегося порядка вещей, то система забороустройства, заборного агона, становясь автономной, лишается как общественного, так и архитектурного надзора. Невольно возникает вопрос, какой секрет, какую тайну пытается скрыть человек, возводя непреодолимую преграду между собой и миром, какую волю прилагает для предотвращения видимости внутреннего пространства. Говоря языком теории информации, заборной проблеме не хватает обратной связи, поскольку там, где отсутствует публичное обсуждение, где не очерчены границы нормы, самоорганизуясь, возникают стихийные критерии «принятого». Конкуренция на рынке забороустройства не определяется эстетической оценкой, но часто воспевается «бандитскими сагами» о благополучии, успехе и благосостоянии (как нелеп этот термин применительно к предмету нашего исследования). Диктат критериев «нормы» обыденного сознания недавно разбогатевших имплицитно присутствует в сфере эстетического.

ЗАБОРОУСТРОЕНИЕ ЖИЗНИ

«Россия и не восточный, и не западный народ, а просто ерунда — ерунда с художеством», — однажды в сердцах обронил В. В. Розанов. Это *художество* без меры ярко проявляется в забороустройении (а если оказаться рядом с забором, то вернее будет сказать — в забороустрашении), которое можно отнести к национальному виду состязаний. Победа в состязании отдается здесь тому, у кого он выше и прочнее. Трудно не согласиться с В. С. Топоровым: «Дурные цели ведут к бессмысленному умножению границ, их сужению, безблагодатному отъединению от «другого», и, значит, от целого» [Топоров, 2010 : 154]. И повелось это издревле: «Чтоб были искры злы, не вспыхнув, утолены. / К забору этого двора к Фонтанке двор, /

С забором! о забор» (А. П. Сумароков). Экспрессия, с которой проговаривалась мечта о высоком заборе как способе обрести автономию, как возможности оградить себя от враждебного надзора за личностным пространством (стоит здесь вспомнить о существовании многочисленных народных суеверий о завистливом взгляде и сглазе), отличалась у Сумарокова в цитируемом стихотворении «Письмо ко приятелю в Москву». Надо заметить, что письмо писалось из Петербурга в Москву, то есть в город, где дома стояли просторнее в зелени усадеб и в отдалении от других строений.

Чем выше власть и чем больше денег, тем выше и надежнее заборы — таков жизненный принцип российской жизни¹³. Этот простой количественный критерий измерения успеха в нашем отечестве дает материал для художественного исследовательского проекта с условным названием «Кто ближе к народу?», смысл которого — в измерении расстояния от места жительства губернатора до места работы, которое почти всегда — центр областного города, а также высоты забора, окружающего его загородный дом (фотодокументация здесь обязательна). Рейтинг отдаленности от народа строится по двум параметрам. Первый — по отдаленности от места работы, второй — по высоте забора, окружающего дом. Этот рейтинг был бы весьма красноречивым свидетельством степени отчужденности власти от народа. Так посредством нехитрого количественного замера можно определить «по-

¹³ Но высокие и монументальные «ограды» вокруг отечественных особняков, схожие со стенами замка, «по документам числятся «забором»». Так, в немецком языке «забор» — *Der Zaun; Umzäunung* (ограда), а каменная «стена» — *Mauer*. См. напр.: Берлинская стена — *die Berliner Mauer*; в англ. языке «забор» — *fence*, но «стена» — *Wall* (напр., Берлинская стена — *the Berlin Wall*, Китайская стена — *the Chinese Wall*); во франц. «забор» — *palissade, enceinte*, а «стена» — *mur* (Берлинская стена — *mur de Berlin*); в итал. «забор» — *recinto, recinzione, steccato*, а «стена» — *muro* (Берлинская стена — *muro di Berlino*). Стоит заметить, что то, что мы можем видеть в музее Берлинской стены, рядом с нашими частными «заборами» скукоживается, становясь незначительной и невысокой оградой.



Рис. 47. Забор в г. Буча Киевской области

бедителей» рейтинга. При этом можно привести пример из соседней Украины. Там, как свидетельствуют местные блогеры, «в г. Буча Киевской области директор госпредприятия «Укрхимтрансаммиак» Виктор Бондик отгородил свой особняк от соседних домов 13-метровым забором» [Глава госпредприятия оградил особняк] (рис. 47).

Фотодокументация весьма профессиональна, поскольку на фотографии есть стофаж, дающий представление о действительных размерах забора. Вот этот забор с другого ракурса (рис. 48).

К тому же высокий забор ведет к разобщению, к иерархии, к приватизации общего визуального пространства, к неуважению к соседу, а, как верно замечает британский историк Тони Джадт: «Если мы не уважаем



Рис. 48. Забор в г. Буча Киевской области

общественные блага, если допускаем или поощряем приватизацию публичного пространства, ресурсов и услуг, если с энтузиазмом поддерживаем склонность молодого поколения думать только о своих собственных нуждах, то не должны удивляться уклонению от гражданского участия в публичной политике. Недаром все больше говорят о «демократическом дефиците» [Цит. по: Вебер]. Видимо, поэтому появление высоких и глухих заборов в европейских странах отчетливо воспринимается как вторжение криминальных денег в их привычно-прозрачный и обустроенный мир.

Но уж если честный человек ставит высокий забор или защищает квартиру надежной железной дверью, то его действия говорят о степени криминализации общества, о разъединенности людей, очерствении сердца и одиночестве. Но если, как уверяют социологи и теоретики права, даже смертная казнь не уменьшает количество преступлений, то уж высота заборов и надежность замков никак не улучшают ситуацию личной безопасности. Точный диагноз своему состоянию ставит писатель Евгений Степанов: «Трехметровые дачные заборы, которыми я отгородился от соседей-бандитов, теперь в моей душе. Эти заборы не разрушит никто» [Степанов : 37]. Высокие заборы соседей иллюстрируют немилосердный вывод Гоббса «война всех

против всех» (*bellum omnium contra omnes*). Если «дом есть маленький город» (Альберти), то город сворачивается до дома, до пространства, забранного высоким забором, непрестанно угнетающим людей *с обеих сторон* его¹⁴. Сим-волическая изоморфность обоих пространств за- и внутри заборной жизни выражается в тождестве отгораживания от внешнего, Другого и отгораживания себя от себя самого, или, иными словами, ограничение пространства Другого — в том числе, а быть может и в первую очередь, визуального пространства — изоморфно ограничению собственной видимости линии горизонта, восхода и захода солнца, перспективы. Монофизитская непереносимость амбивалентности, игры открытости — закрытости, опасности — безопасности, нарушаясь в пользу закрытости и безопасности, в конечном итоге рождает свою противоположность: самоизоляцию и личную уязвимость.

Принципы автономии личности, семьи, неприкосновенности частной собственности и капитала, формируясь в нашей стране заново, достигают предела, приобретая причудливые, а порой уродливые формы. Индивидуальное, неуравновешенное социальным переходит в свою противоположность тотальной уязвимости, незащищенности, непрозрачности, наконец. Истово защищая свою автономность, прикладывая недюжинные усилия по отстаиванию своей неприкосновенности, устроитель обнесенного забором личного космоса инсценирует безопасность. Однако ничто так не иллюзорно, как индивидуальная безопасность, ибо забор, как и капитал, делают человека как независимым, так и уязвимым. Строительство забора

¹⁴ О факте угнетения эстетического чувства внутри пространства, *забранного* высоким забором, знали давно: «Традиционная садовая ограда все чаще ощущалась как помеха для «движущихся видов». «Куда ни глянешь — всюду стенку зришь», — жаловался Поуп в послании лорду Берлингтону. Поэтому этапную значимость обрел особый прием, позволявший раскрывать далекие створы с максимальной непринужденностью. Речь идет о т. н. «ха-ха», низкой ограде, заглубленной в ров, что позволяло, с одной стороны, поставить заслон на пути пасущегося скота, а с другой — убрать навязчивое препятствие для взгляда» [Соколов : 231].

оправдывается утилитарно-прагматическими целями защиты участка, дома и насаждений от вторжения посторонних людей и животных, а также ограждения от ветра, пыли и шума, но хочет того собственник или нет, ограждение не только представляет собой утилитарный объект, но и производит социальные символы недоверия и разобщенности (или по аналогии с Древней Русью — раздробленности) людей. Индивидуальное тело более уязвимо, чем коллективное: община ли, команда, товарищество, диаспора или коммуна. Наше сообщество, отказавшееся от солидарности трудящихся, кажется, отказалось от солидарности как таковой, культивируя индивидуализм, который в свою очередь дает повод редуцироваться до самозамкнутой монады. Не имеющая поддержки сообщества социальная монада безлика и уязвима, поскольку может без труда изыматься; ее ячейка (пусть это будет собственный дом или квартира с бронированной дверью) легко подменяется другой.

Взгляд на жизнь как драму пробуждает в памяти мысль Сартра: только «человек есть бытие, посредством которого ничто входит в мир» [Сартр : 61]. Если архитектура *оформляет* пространство, организует жизненную среду, достраивает и видоизменяет пейзаж, то высокий и глухой забор — не только *закрывает* (забирает) пространство (забор есть воплощенное неприятие, слепое пятно видимости), но и убивает художественный образ здания как произведения архитектора. В определенном смысле забор можно представить непрозрачной лентой, закрывающей значительную часть видимости дома со стороны улицы, *на которую дом обращен*. Но если бы на художественной выставке часть картины вопреки воле автора закрыли (и здесь уже не важно, кто это сделал, галерист или коллекционер — владелец картины) — мы бы вполне обоснованно возмутились, призывая прекратить производ и вернуться к здравому смыслу. Когда же речь идет об авторском архитектурном проекте, мы миримся с этим как с неизбежностью проявления оборотной стороны частной собственности, семьи и капитала. Яркую картину рисует О. В. Шабурова, описывая стремление соотечественников почувствовать себя в Европе, находясь дома, в коттедж-

ном поселке «Европа», где в Английском квартале есть проекты домов под названиями: Лондон, Брайтон, Челси, Гринвич, Йорк, Честер, Ливерпуль, Бристоль, Оксфорд, Шеффилд, Эдинбург. Отрезвление начинается сразу же за забором «Европы»: через пару километров в Петрово-Дальнем лондонец или брайтонец будет проезжать колхоз «Ленинский луч» [Шабурова].

Перефразируя Хоркхаймера и Адорно, скажем: устроители заборов грезят уютом и безопасностью, а рождают чудовищ страха, грезят геометрическим порядком, а рождают стерильный дискомфорт, визуальное отравление, излечение от которого человек находит в созерцании природной линии, естественных форм, которые с большими ухищрениями создают ландшафтные дизайнеры, купирова негативные последствия внутризаборного пространства. Вычеркивая внешний пейзаж, человек обнажает страхи внутреннего мира, но вычеркнув окружающую природу, он сталкивается с двойным разочарованием. Во-первых, бессознательно растет тревога, обращаясь в чувство неволи в замкнутом железным забором пространстве, во-вторых, обнажается неудовлетворенная потребность в открытом горизонте, просторе, созерцании окружающей природы (а именно эти желания и составляют основной мотив жизни за городом), что становится невозможным. Высокий забор современника — не только знак пренебрежения к окружающим, но и визуализация бессознательного страха расплаты за сомнительно с точки зрения закона и совести приобретенное благосостояние, за захваченный берег озера, за кичливо демонстрируемое богатство, и он же — знак недоверия к существующему порядку. Такой забор — хочет того хозяин или нет — говорит не о силе собственника, а о его слабости, о неизбежном страхе разоблачения тайны происхождения капиталов, которые пытается скрыть человек, возводя непреодолимую преграду между собой и миром. Отчетливым признаком этого как раз и предстает создаваемая забором зона психологического отчуждения, зона визуальной агрессии и самоизоляции. Забор в сознании людей, в их чувствах и восприятии. И важно отметить, что по обе стороны забора восприятие сталкивается с отсутствием простора,

в котором «и сказывается, и вместе таится событие. Эту черту пространства слишком часто просматривают» [Хайдеггер : 97]. Добавлю, не только просматривают, не замечая важности его, но и сознательно ограничивают, лишая себя события, присутствия дали, пейзажа. И как водится в таких случаях, огороженное высоким и глухим забором место покидают боги.

Забор есть запечатленное в материале представление внешнего мира, говорящее о хозяине гораздо больше, чем многие (самим хозяином подчеркиваемые) проявления его: архитектура дома, ландшафтное решение внутреннего пространства участка и т. д., ибо он угнетает монотонностью цвета, формы, ритма, размера, лишая избирательности восприятия. Насколько заборная логика прямолинейна, настолько же самосознание ее высокомерно. Забор дает приказ телу идти определенным маршрутом и быстро миновать его: «против дома тянулся забор, серый, длинный, с гвоздями. “От такого забора убежишь”» [Чехов : 244]. Ибо трудно представить себе мотивы человека, остановившегося и рассматривающего высокий и глухой забор, не заподозрив его в злонамеренных целях. Но более горькая судьба предначертана человеку, который не может *не смотреть* на него. Вот как Юлия Меламед эмоционально описала появление высокого забора в поле ее зрения: «Судьбу искушать вредно. <...> Стоило только подумать, сразу и возник этот забор. Страшный, высокий. Не полтора метра, согласно закону. А все три. Возник вмиг. Я проснулась — он стоит. Прямо как Берлинская стена, которая тоже возникла в одночасье. Забор уходил за горизонт. Он был железный, серый. Не покрасишь, не отвернешься. И такой депрессивный... Ни словом унять, ни платком утереть. Спустя тридцать лет совместной жизни соседи по даче вдруг решили поделиться. Да не рабицей. А воздвигли железный занавес» [Меламед]. Но высокий и глухой забор соотечественников, вопреки намерениям их, сообщает о страхе человека перед — а в этом они стойко убеждены — недружелюбным, а порой и опасным социумом; установка забора есть ни что иное, как проекция собственного страха перед укorenившимся в сознании соотечественников положением

Маркса об «экспроприации экспроприаторов». Однако указание на агрессивный (сегодня — большей частью по инерции) социум — суть оправдания заброустройства: дом был «двухэтажный, с подземным гаражом, с сауной, бильярдом, камином... Участок огорожен кирпичным забором, высоченным — взрослый рукой до верха не дотянется. Живешь там, и словно вокруг нет окружающего пространства со всеми его проблемами, мрачностями, спешкой, толкотней» [Сенчин : 46]. Высокий забор в частном секторе есть проявление недоверия к соседу, пешеходу, велосипедисту, водителю¹⁵. С другой же стороны, он симптом страха за свою собственность, добытую в эпоху великого передела общественной собственности конца XX века, легитимность которой под сомнением. Все вместе ведет к визуальному загрязнению среды, к деградации визуальной коммуникации и, в итоге, социума. Ограждая пространство, забор противопоставляет внутренний мир — мир без горизонта — миру, где он возможен. Забор — это ограничение не только пространственное, но и временное, он есть остановка времени, вызванная монотонностью созерцания однообразных сегментов забора. Остановка влечет чувство безысходной усталости и непереносимость заключенной забором видимости. В ином отношении, забор говорит о неуважении к важнейшим потребностям человека жить в природном окружении, в здоровой визуально-экологичной среде¹⁶. В эстетическом

¹⁵ И видимо, это общая болезнь постсоветского пространства: «Однако чудный народ живет в этом ауле. Неделю назад проезжал — была сквозная дорога. А сегодня она упирается в забор из рифленого оцинкованного железа. Тыркнулся в переулочек — та же история. <...> Когда успели?» [Веревоцкий : 108].

¹⁶ Своеобразие отечественного заброустройства дало повод экономисту Александру Аузану изобрести «типично российский способ мерять социальный капитал. Один мой знакомый лет десять назад построил дом в Подмосковье, позвал посмотреть, говорит: «Смотри, я по английскому проекту строил». А я ему говорю: «Понимаешь, в Англии это была бы либо тюрьма, либо психбольница». Потому что дом-то он, конечно, сделал по английскому проекту, но одновременно построил еще и забор высотой в четыре метра, в Англии совершенно невообразимый. Если

и историко-культурном измерении «небоскрежное» индивидуальное заборостроение — это катастрофа, закат солидарности и девальвация социального капитала. Высоким заборам подстать современное строительство жилых многоэтажных кварталов, поскольку оно агрессивно вычеркивает со-масштабные человеку элементы антропогенной среды. Не надо быть пророком, делая вывод, что эти дома в не таком уж далеком будущем будут признаны экологически опасными, и цена квартир в них будет падать. Чем чище рефлексия, тем геометричнее — прямолинейнее и прямоугольнее — среда и, как следствие, более загрязненная визуальная среда. Несоразмерность высотных новостроек чаяниям человека о комфортных условиях усиливается геометрической стерильностью (которая, как известно, убивает все живое), создающей удручающим однообразием антигуманное социальное пространство. Ситуация соответствует чрезвычайному положению, описанному Карлом Шмидтом, при котором все законы и правила мирного общежития отменяются и наступает время выживания в ситуации смертельной опасности. Но правда ли существует сегодня такое положение дел в обществе, что стоит строить корсиканские дома-башни, защищаясь от враждебных соседей, как это делаем мы? Образ соседа-врага конструируется и подпитывается во многом как производителями и строителями заборов, так и установщиками всевозможного «охранного» оборудования, обещающего превратить загородный дом в неприступную крепость. Предосудительно думать, что это лишь российская специфика. Во многом она универсальна.

Прерывая непрерывность горизонтальной линии, забор вносит вертикальную ось в пространство видимого. Но сама по себе вертикальная ось имеет позитивное, то есть «чисто культурное истолкование: вертикаль является осью прекрасного. Возьмите деление на высокое

где-нибудь в Литве или на Кипре вы видите дом с забором, можно не сомневаться: русские купили. Это и есть третий способ измерения социального капитала: чем выше и плотнее забор, тем ниже уровень взаимного доверия в обществе» [Аузан : 73].



Рис. 49. Остров Бурано (Венеция)
Сергей Кругликов. 2018. № 1



Рис. 50. Остров Бурано (Венеция)
Сергей Кругликов. 2018. № 2

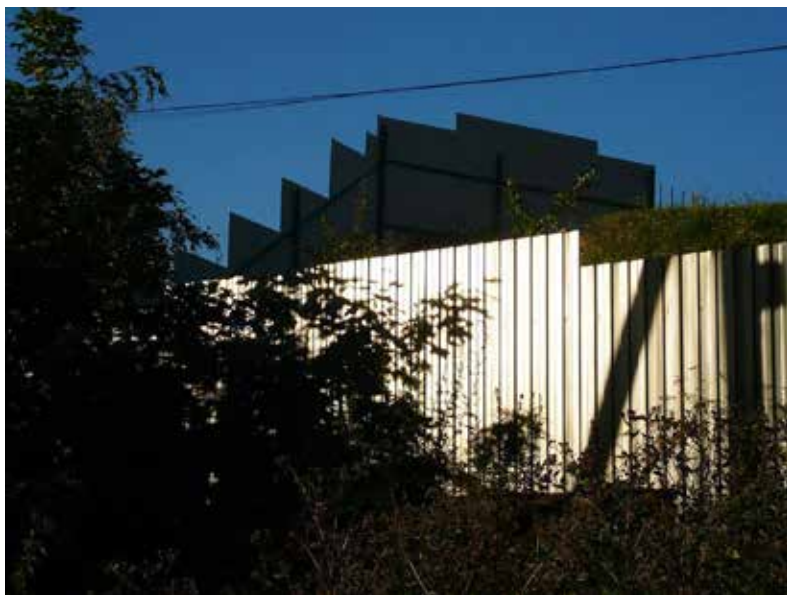


Рис. 51. Забор в г. Сортавала. Хозяин дома закрывает себе не только вид на залив Ладоги, но и часть неба

и низкое — фактически это и есть вертикаль» [Петровская : 206]. Однако в отношении забора это общее правило дает сбой. Когда у человека, перманентно сталкивающегося с высоким, уходящим вдаль сплошным забором, исподволь формируется плоский взгляд, вместе с ним и сознание, и телесность обретают горизонтальные очертания. Созидающий с помощью забора ограниченное внутреннее пространство похож на столяра из «Записок для моего праправнука» В. Ф. Одоевского: «Вы, господа благо-разумные люди, похожи на столяра, которому велели сделать ящик на дорогие физические инструменты: он нехорошо смерил, инструменты в него не входят, как быть? а ящик готов и выполирован прекрасно. Ремесленник обточил инструменты, — где выгнул, где спрямил, — они вошли в ящик и улеглись спокойно, любо посмотреть на него, да только одна беда: инструменты испорчены» [Одоевский : 125]. Внутрizaборное существование подобно

прекрасно «выполированному» пространству, в котором ограничивается восприятие, ухудшается самоощущение, искривляется телесность и портятся нравы. Владельцы словно поставили цель произвести эксперимент на самих себе. Но как часто говорили древние, и нам следовало бы довериться им: *experientia docet* — опыт учит; возможно, мы дождемся времени, когда на помойках будет не только мебель из ДСП, но и останки высоких заборов. Они суть последствия драмы одиночества, разыгрываемой в декорациях тотального заборного окружения.

Сломать недоверие между людьми столь же сложно, столь и необходимо. Ибо коммуникация, солидарность, сообщество — наичценнейший социальный капитал. Один из первых и он же, верно, действенный аргумент: очевидно, что если уж угроза смертной казни не уменьшает количество преступлений, то наличие заборов тем более не спасет от них и не уменьшит их количество — за высоким забором ничего не видно. Однако же, хочется надеяться, что в настоящее время мы пережили уже стадию наивысшего (во всех смыслах) забороустрашения. Далее — регламент, отказ от глухих заборов в пользу прозрачных, рост доверия и солидарности. И первый шаг — законы, которые у нас либо отсутствуют, либо не исполняются. Сносить несоизмеримо труднее, чем изначально возводить по правилам.

ЗАБОР КАК ВИД МЕДИА

Своей высотой и крепостью забор говорит об эстетических и культурных предпочтениях, нравах и вкусах его владельцев. Но основная функция забора ограждать, охранять, оберегать дополняется медиальной составляющей, или, иначе, забор является сообщением нам и о нас. Он относится к той категории вещей, которые говорят о нас намного больше, чем мы можем сказать о них.

Вертикальное состояние ограды, стены города или крепости является результатом равновесия сил внутри и вне забора, то есть равновесия тех, кто его устанавливал, и тех,

против кого его возводили, кто хотел бы его разрушить, равновесия проекта по установлению его «на века» и времени, подтачивающего его устойчивость, надежность, вертичность. Высота и надежность забора говорят о степени важности огораживаемого места для строителей. При этом судьба забора часто зависит от смены функций: выполняя охранительную, отделяющую город от враждебного окружения, он является символом границы, по-манихейски противопоставляющей опасное и безопасное, чужое и свое, они и мы; но со временем оборонительная функция замков и городских стен утрачивается, и на первый план выходит эстетическая и медийная. И сохранность внешнего вида поддерживается уже городом, регионом или государством. Обратим внимание, что древние стены замков и крепостей, в отличие от современных стен и заборов, не использовались в качестве доски для древних надписей, лозунгов, сообщений иного рода, чем те, что являли собой сами стены или гербы на башнях или воротах. Они говорили всем и каждому на всем понятном языке о силе, мощи и неприступности города или крепости, о важности того, что они оберегали, о силе решимости отстаивать их. И сегодня многочисленные туристы, посещая старинные города и замки, завораживаются мощью и красотой стен, искусно использующих ландшафт, вписанных в него и его дополняющих. Действительно, сообщение, посылаемое высотой и надежностью стены города или замка, поистине было одним из универсальных видов медиа. И только тогда, когда основная функция забора или стены деградирует, когда они становятся элементом повседневности, тогда их используют в ином назначении как место размещения сообщения, объявления или плаката, и на первый план выходит их привлекающая функция носителей сообщения. В этом случае восприятие забора осциллирует между восприятием забора в своем собственном качестве ограды и в качестве носителя информации. К таковым отнесем феномен стенных газет, объявлений, дацзыбао и рекламных плакатов, которыми увешиваются современные заборы¹⁷.

¹⁷ Эта традиция имеет свою историю. Вальтер Беньямин в своем «Московском дневнике» отмечал: «Убогий уровень реклам-

Соответствующие своей сущности глухой забор или стена из-за своего монотонного однообразия и бесчеловечности вызывают чувство беспокойства, переходящее в угнетенное состояние. Плоскость такого забора — своего рода многократно репродуцированная депрессивная картина, убивая глубину, она приводит к бескомпромиссному пессимизму. В свете медиа это зрелище угнетает потребность в разнообразии видимого, как если бы на больших повторяющихся экранах мы видели одно и то же — бесчеловечный забор. Следует указать на вторую функцию экрана — защищать, оберегать, экранировать. Человек (экранируя себя плоскими образами и отгораживаясь от реальности все более и более тонкими экранами, в пределе утрачивающими толщину и сливающимися с «реальностью», вблизи плоских вертикальных поверхностей) ощущает, как они, показывая, закрывают видимое. Такую форму экранирования можно назвать мягкой формой насилия, насилием быстро сменяющегося разнообразия, насилием прогресса сенсационности, а в пределе шока. Не от того ли, когда картина на экране застывает в своей неподвижности, когда он ничего не показывает, появляется иконка с извинениями за технический сбой связи? Но, как и в случае забора, экранная поверхность, закрывая мир, скрывает реальную связь предмета с окружающим его контекстом. Тем не менее, и в том и в другом случае пространство теряет глубину, становясь плоским. В случае забора картина повторяется непрерывно, без сбоев, предьявляя отталкивающий вид преграды, принуждая повторять траекторию движения по границе забора, большей частью устроенной прямоугольно.

А вот работа известного петербургского фотографа Павла Маркина, фиксирующая непреходящий интерес к заборной рекламе в 1989 году.

ных изображений — единственное сходство между Парижем и Москвой. Бесчисленные ограды церквей и монастырей предоставляют наилучшие площади для плакатов. Однако конструктивисты, супрематисты, абстракционисты, поставившие в период военного коммунизма свое искусство на службу революции, давно отстранены от дел» [Беньямин : 239].



Рис. 52. Ленинград, Площадь Мира (Сенная площадь)
Павел Маркин. 1989



Рис. 53. Вырица, центр. 2017 год

Несмотря ни на необратимую цифровизацию, ни на сайты продаж, традиция объявлений жива по сей день. Здесь сошлось все: и забор из профилированного листа, и забор как вид медиа, и неизбежный «черт их знает откуда и нанесенный» мусор у забора, подмеченный Н. В. Гоголем, и еще символическое удвоение забора. Реклама установки забора — самая большая из представленных.

ЗАБОР ЕСТЬ СООБЩЕНИЕ

Конечно, функции забора не редуцируются к медиальной. Но почему-то в определенных обстоятельствах забор становится единственным местом самовыражения: стрит-артисты видят в нем средство высказать свой протест, советские люди использовали единственно доступный бесплатный способ рекламировать свои услуги, предлагать товар и, что важно, делать это анонимно вне надзора и оплаты. И в голодные годы это проявляется наиболее явно. Вот какие заметки о Москве зимы



Рис. 54. Ленинград, Площадь Мира (Сенная площадь)
Автор неизвестен. 1985

1926–1927 годов оставил Вальтер Беньямин: «В Москве товар везде выпирает из домов, висит на заборах, приклоняется к решетчатым оградкам, лежит на мостовых» [Беньямин : 213].

Когда социум в критических точках своего развития деградирует, когда общественные институты не работают, а над функцией сообщения и информации утрачивается контроль, тогда, самоорганизуясь, появляются стихийные формы контактов, мест информации и коммуникации. Ярким примером могут служить заборы эпохи Перестройки. На снимке 1985 года мы видим типичный случай самоорганизованного, как сказали бы ныне, информационного ресурса. Сегодня удивляет многое: и обилие рекламных объявлений, которые заполнили все пространство, включая самые верхние и самые нижние «этажи», и эффективность их: оборваны листочки с адресами и телефонами как нижние, так и верхние. Даже трудно сегодня представить, как можно читать эти объявления у самой земли и, наклонившись, отрывать бумажные полоски с номерами телефонов. Но у неудобства самых нижних и самых верхних объявлений были свои преимущества, поскольку у объявлений на уровне глаз была немилосердная конкуренция: они заклеивались, не успев провисеть и часа. Бумажные объявления в доинтернетную эпоху выполняли многие функции: объявления о продаже, о покупке, о сдаче в наем жилья, об услугах и о многом другом. Их читали — фотография тому свидетельство. В часы пик читателей было гораздо больше. Мы также видим жизнеутверждающий намек на наше настоящее: стрела строительного крана, которая, как в зародыше, являла очертания будущего, символизируя неустрашимость изменений, движение вперед. Сегодня это уже другой Город, другая площадь, другие формы коммуникации.

Забор может стать субститутом информационной базы, доски объявлений, местом стихийной коммуникации. Информационная функция забора не ушла в прошлое. В определенных ситуациях она возрождается со всей определенностью. Так в мае 2020 года в Петербурге на пешеходной улице Малая Садовая стихийно появилась



Рис. 55. Стена памяти врачей, умерших от COVID-19
Санкт-Петербург. 2020

стена памяти врачей, умерших от COVID-19. Люди размещали фотографии с портретами врачей, несли цветы, оставляли комментарии, фотографировали и размещали на своих «стенах» в соцсетях.

ОГРАДЫ НА РУССКОМ КЛАДБИЩЕ

Есть место, где наше забороустройство столь же уникально, сколь и симптоматично. Следуя по линии ослабления признака, мы приходим к словам палисадник, живая ограда, железная оградка, невысокий штакетник. В этом же ряду располагаются могильные ограды на кладбищах, ласково именуемые *оградками*, они повсеместны, прозрачны, соразмерны человеку — от «по колено» до «подбородка». «Я знаю, знаю. Скоро, скоро / Ни по моей, ни чьей вине / Под низким траурным забором / Лежать придется так же мне» (Сергей Есенин). Идеино-психологический комплекс российской ментальности, как кажется, нигде не выражается

с такой откровенностью, как в ограждении могил, кои появляются неукоснительно. Почему это так? Первый проходящий на ум ответ таков: безотлагательность возведения ограды происходит из повсеместной незащищенности человека. А поскольку всегда считалось, что потусторонний мир конструируется по образу и подобию этого мира, умершему клали привычные и символически важные предметы, и забор входит в набор того важнейшего, что нужно человеку в том мире для создания чувства защищенности. Представляется, что традиция установки кладбищенских оградок являет собой реакцию на несправедливость и неустроенность человека при жизни. Это верный признак того, что при жизни человек не был защищен. Могильная ограда — проекция окруженного надежной стеной рая, места, которое навсегда твое, в которое невозможно вторжение, поэтому его принято украшать, сажать цветы, декоративные кусты и деревья. Облагораживающие усилия направлены на создание условий для «другой жизни», «лучшей жизни». Еще это надежда на то, что, быть может, после смерти человек обретет «райское» блаженство и ничем и никем не нарушаемый покой. Посему его близкие верят: пусть хотя бы здесь он пребудет в покое.

Не могу проигнорировать любопытный сюжет разделения кладбищ по конфессиональному признаку.

Настоящее чувство не заканчивается даже после смерти. Доказательство тому — фотография посмертных надгробий 1888 года голландских мужа и жены, которые при жизни исповедовали разные религии: жена — протестантка, а муж — католик. По закону их нельзя было хоронить на одном кладбище. В итоге было найдено «соломоново решение»: могилы мужа и жены находятся рядом, но разделены кладбищенской стеной, поверх которой руки соединены в рукопожатии. Так истинная любовь преодолевает конфессиональные преграды.

Но кладбища ведь, как и люди, стареют, дряхлеют и умирают. Вспомню к случаю фотографический проект Владимира Кустова «Кладбище» (1994–1995), в котором его интересовали эстетика непроходимых оградок, покосившихся крестов и памятники из подручного материала, атмосфера заброшенных могил и смена времен года на



Рис. 56. Забор, разделяющий протестантское и католическое кладбище

Автор неизвестен

Смоленском кладбище Петербурга, а с ней и щемящее состояние забвения¹⁸.

Когда умирает старое кладбище, рождается новое, цифровое, отвечающее развитию современной культуры, где нет иерархии высоты оград. В противоположность этому, согласно неписаным законам криминального мира, высота памятника на кладбище прямо зависит от «авторитетности» бандита. Иными словами, кладбища являются зеркальным отражением нашей жизни. На повестке дня не только новые стандарты жизни, но и кладбища без оград, новые эстетические нормы оформления могил, новые эпитафии, новые виртуальные захоронения.

¹⁸ Об этом проекте см. глубокую и информативную статью А. В. Демичева «Русское кладбище: опыт идентификации» [Демичев].



Рис. 57. Декабрь. Из серии «Кладбище»
Владимир Кустов. 1994–1995



*Рис. 58. Июнь. Из серии «Кладбище»
Владимир Кустов. 1994–1995*



Рис. 59. Серафимовское кладбище, Санкт-Петербург. 2018

ТРЕТЬЯ БЕДА РОССИИ

Кто не знает про первые две беды России? Но если не оставаться «двуперстниками», а спросить себя, какова третья, то ответ будет далеко не очевиден. Кажется, первые две исчерпывают всю абсурдность исторического горизонта нашей жизни, объясняют многое и сейчас. И все же основание прочно не только когда под ним струится кровь, но и когда оно имеет по меньшей мере три точки опоры. Решимость назвать третью беду питается желанием добавить к перечню существующих еще одну, проливающую свет на первые две. Итак, на почетное место третьей беды могут претендовать: лень, пьянство, воровство, коррупция, неуважение к личности (как и его реакция: каждый умнее всех), неприязнь к власти, политике, богатству (оно результат обмана), безответная любовь к Западу, необъятность территории, безграничность и безответственность, неискоренимый идеализм, проявляющийся в безоглядной увлеченности то западными, то восточными идеям. Но все это опережают заборы. В этом (мнится, далеко не полном перечне бед, который каждый волен дополнить по усмотрению) вполне очевидном ряду странно видеть заборы, которые на Руси либо покосившиеся и ничего не ограждающие, ни от чего не оберегающие или даже опасные¹⁹, либо удручающе высокие, непроницаемые и вдобавок увенчанные колючей проволокой. Высота и надежность забора — знак состояния общества: «Все приходило в упадок. / Даже разговоры о том, что все приходит в упадок. / Пространство двоилось, гнили заборы, / консервные банки гудели от ветра», — такую безрадостную картину рисует петербургский поэт Аркадий Драгомощенко [Драгомощенко : 324].

С этой частной, но постоянно досаждающей деталью, загрязняющей визуальное пространство столь действенно и необратимо, сколь мы склонны не замечать ее, не принимать во внимание, активная борьба не ведется: не создан еще реестр предельно допустимых норм визуального

¹⁹ «Ограда Аничкова моста оказалась опасной для жизни. Еще немного, и она могла обвалиться в Фонтанку вместе с облоковитившимися на нее туристами» [Александров].

загрязнения, что в данном случае означает отсутствие критериев допустимых норм забороемкости пространства, превышение которых ведет к тому, что каждый следующий взгляд, брошенный на нескончаемую серийность высоких заборов, является «пыткой забором», вызывает изумление такого сорта, какое могли вызывать разве что мастера сыска на Руси: оные на бритую голову лили «холодную воду, но только что по капле, от чего (допрашиваемый — В. С.) в изумление приходит» [Анисимов : 415]. Забор — слепое пятно пейзажа, он есть видимость того порядка, который видимое делает невидимым; забороустроитель задолго до появления новой профессии — дизайнер эмоций, таковым по сути был, есть и будет. Борьба с высокими и глухими заборами — это борьба за чистоту визуальной среды, загрязнение которой угнетает человека тем сильнее, чем менее осознается ее влияние, при этом, не стоит забывать, угнетает по обе стороны забора. Вспомним, как еще в конце XVIII века аристократы, борясь с закрывающими пейзаж заборами, использовали тип забора «ха-ха» — низкую ограду, заглубленную в ров, — что позволяло созерцать открывающийся пейзаж и ограждать территорию от скота [Соколов : 231], или способ борьбы с ограниченностью пространства в японских садах, на маленьких участках которых деревьями, кустарниками и вьющимися растениями маскировали ограду, создавая иллюзию безграничности открывающегося пейзажа.

Приведу пример засорения визуального пространства в самом центре Петербурга: воздвигнутый на ул. Добролюбова в апреле 2012 года забор существенно ухудшил визуальную экологию всего близлежащего пространства (рис. 60).

Но есть исключения. Голландский художник Тейо Реми (Tejo Remy) придумал забор, в котором вывернул наизнанку привычную его суть: этот забор не столько разделяет и запрещает, сколько остроумно предлагает остановиться, присесть и поиграть. Забор здесь одновременно служит и скамейкой, и детской игровой площадкой, и сложноорганизованной, но дружелюбной средой.

При всей неказистости предмета и странности выбора его на роль третьей беды Руси, на это есть веские основания.



Рис. 60. Забор на ул. Добролюбова, Санкт-Петербург. 2015



Рис. 61. Забор Тейо Реми

В компании *дураков и плохих дорог* заборы выглядят органично; всегда неожиданно возникая и преграждая путь, являя после разора и ограбления всенепременные дыры в заборе, они соответствуют *силе досады* от них. При этом заборы воздвигаются там, где в них нет нужды, а там, где они объективно оправданы, — их нет, либо они призрачны. Есть исключения, где заборы остаются заборами, а стены стенами, где они оправданы и где, поэтому, их регулярно правят и неусыпно заботятся об их непроницаемости. И о них знают все — это ограды монастырей²⁰, военных баз, тюрем и иных режимных объектов.

²⁰ В связи с этим обратим внимание, что монастырь — неважно какой конфессии — преимущественно отдален от центров мегаполиса, а его устройство включает высокую ограду, отделяющую монахов от мира («от мира» в отечественной культуре означает в первую очередь от людей, а уж затем от природы). «Важный элемент монастырской институции — огораживание. Под этим подразумевается существование границ, за которые монах не может выходить без особого разрешения» [Энафф : 239]. О том, что жизнь за церковной оградой, в монастыре может предстать жизнью в клетке, писал известный протестантский теолог Карл Барт: «Кому незнакомо такое угнетенное состояние, кто чувствует себя просто хорошо в церковных стенах, тот еще не увидел

К ним нужно отнести и шумопоглощающие заборы у автомагистралей и скоростных железнодорожных путей²¹. Но всему приходит конец: Берлинская стена — символ разделения — пала²², а Великая Китайская, как сетуют археологи, была тихо разворована местным населением

подлинную динамику всего этого дела. В церкви можно быть только как птица в клетке, то есть постоянно наталкиваться на прутья этой клетки. <...> Граница определена нам целью. Если мы действительно надеемся на Царство Божье, то в состоянии выдержать и церковь в ее убожестве» [Барт : 256].

²¹ Количество обладателей автомобилей неуклонно растет, как растут и темпы строительства скоростных магистралей. Часто они проходят вблизи домов и жилых поселков. Жилые районы подвергаются как шумовому загрязнению, так и загрязнению атмосферы выхлопными газами и пылью. Согласно санитарным нормам уровень шума рядом с жилыми домами не должен превышать 70 дБ, а междугородние трассы или даже центральные транспортные артерии в пределах города могут производить и 90 дБ, и больше. Именно из-за вредных воздействий автостреды возводятся шумозащитные экраны и ограждения, гасящие звук и препятствующие распространению выхлопных газов и пыли. Такие ограды закрывают вид жителям, но с ними приходится мириться, ибо сегодня нет иных способов (кроме переселения людей в другие места) избавиться от вредных воздействий автомобилей.

²² В свете многократного упоминания Берлинской стены стоит указать на офорт петербургского художника Валентина Герасименко «Стена» (1990), который, как пишет искусствовед Павел Герасименко о работе отца, выполнен «в оригинальной авторской технике глубокой печати. Впечатление от посещения останков Берлинской стены выразилось в этой работе, — например, читающаяся в нижнем левом углу рубленая надпись «Ende». Оттиск раскрашен вручную акварелью преимущественно в темной гамме, что усиливает живописное впечатление и историческую интонацию работы». На этом офорте зафиксирована стадия трансформации стены в объект, на поверхность которого стихийно наносятся рисунки, знаки и символы, превращающие означаемое страха и ужаса в преображенный искусством объект созерцания и мысли. Стоит подчеркнуть выбитый из стены фрагмент — схваченный и остановленный момент разрушения. Ограда становится беспомощной и беззащитной, отчего и понадобились усилия по сохранению фрагмента ее в качестве музейного экспоната.

на строительство своих домов и восстановлена ныне как туристский аттракцион. Ничто не вечно ни под забором, ни за забором — ни даже сам забор.

Но вернемся к своим бедам: и первая, и вторая, и третья имеют свои причины. Общее у них — безграничность: безграничное терпение в точке непереносимости рождает русский *бунт*, необъятность территории — «мистическую аморфность» (Ф. Степун), порождающую не только неопределенность границ, медвежьих углы и направления вместо дороги, но и чисто экстенсивное отношение к миру. Идеализм противится интересам топоса, традиции, а широта души соседствует с неумением и нежеланием делать совместные усилия в этом месте и в это время, при этом последняя — широта души — удивительным образом уживается с мелочной завистью и междоусобицей. Безграничность рождает особую форму идеализма — безграничный и неуместный идеализм, всех более разъединяющий, а не сплачивающий; он лежит в основе многих закоренелых бед России. Безбрежность ли, безмерность, неоформленность, отсутствие как внутренних, так и внешних границ, границ своего и чужого, правового и неправового реагирования определяют наше нетерпение в воплощении идеалов или, напротив, наш неискоренимый идеализм, а если применить более компромиссную форму, «склонность к идеализму, а отсюда и нетерпение» — причина ли неограниченности и безграничной глупости в решении задач обустройства жизни? Если понятие духовности, по мнению одних, выработало свой ресурс окончательно, перестав что-либо объяснять в нашей современной жизни, то установление новых оград от Запада, соседей самих себя побуждает, по мнению оппонентов, продумывать актуальную «русскую душу» в понятиях, определяемых понятиями закрытости, атомизации и разобщенности. Налицо обострение партикуляризма и деградации культурной общности.

Вопреки Андрею Макаревичу, спевшему «Гимн забору» в 1978 году: «Забор всегда непобедим, / Сердца трепещут перед ним», — есть все основания полагать, что эра заборов неизбежно закончится. И, победив третью беду на Руси — заборы (в сравнении с другими бедами самая

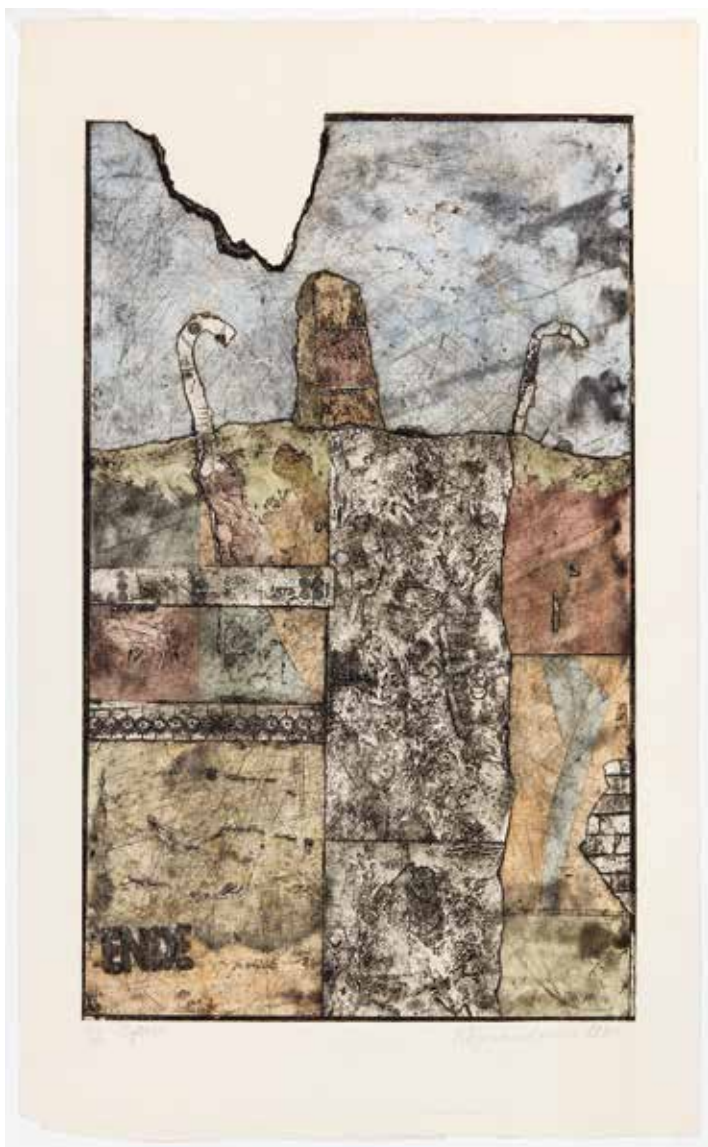


Рис. 62. Стена. В.И. Герасименко. 1990. Работа хранится в Московском музее современного искусства (ММОМА)

достижимая, финансово наименее затратная и, по советски говоря, малокровная победа): регламентировав их, научив человека не руководствоваться предрассудками безопасности (нет забора — значит общее) и эгоизма, дав соседям и прохожим видеть свой ухоженный сад, двор, территорию, — появится надежда на возможность превозмочь и другие беды. Все начинается с малого, с демонтажа высоких и сплошных без щелочки заборов как символа недоверия между людьми. Именно такую мечту лелеют урбанисты: «В идеальном постсоветском городе не будет заборов на улицах, жесткой иерархии в социальных отношениях, появится много локальных городских сообществ», — так, к примеру, предрекает руководитель Центра прикладной урбанистики Святослав Мурунов [Мурунов, Как заборы отражают экономику и менталитет].

И последнее. Третью беду победить легче: законодательно запретив вольное заборостроительство и невольное соревнование в высоте и неприступности их, регламентировав места, где необходимо строить, где можно строить, и высоту и прозрачность заборов. И делать это необходимо *как можно оперативнее*, ибо разделение общества на сверхбедных и сверхбогатых, латиноамериканизация (отгораживание своих домов двойным кольцом высоких заборов) строя нашей жизни, выражающаяся в строительстве особняков (которые обнесены заборами так, словно это резиденция колумбийского наркобарона), происходит стремительно. Сносить, когда они повсеместно поставлены, будет гораздо труднее. А все же придется, если мы хотим быть цивилизованной и дружелюбной по отношению к своим гражданам и туристам страной. Рост культуры, комфорта среды и социального доверия — пусть и косвенно, но наглядно — будет свидетельствовать открывшимися пространствами. Иначе, когда спохватится власть, делать это будет намного сложнее. При нынешнем активном индивидуальном строительстве необходимо регламентировать устройство заборов уже на стадии проектирования и возведения. Убрать же построенные почти так же трудно, как и убрать неудачный памятник из центра города, поменять название улицы, города, перенести столицу, открыть университет в Выборге.

НЕРАВНОВЕСИЕ СИЛ

Заборы как карьер и целлюлит — в одночасье их увидели все. Вспомним, когда на земле появился забор, особенно забор современный, это означало торжество индивидуального над общественным (прежде огораживался Город), превалирование утилитарного, лишенного горизонтов сопричастности — солидарности, сказал бы Хабермас, — над общественным. И напротив, когда появляется запрос на современную, экологически комфортную среду, город или элитный коттеджный поселок, заборы купируются. Так, например, Доброград — в 12 км от города Коврова, построенный на инвестиции бизнесмена Владимира Седова — экологически чистый и безопасный город, расположившийся на месте слияния двух рек — Арги и Нерехты, — избавлен от внутридомовых заборов, а те, что есть, — скорее палисадник, чем привычные крепостные сооружения. Удаленность Доброграда от промышленных зон и расположение в нетронутой лесной полосе вкупе с отказом от раздражающих всех заборов создают особенную атмосферу уюта и спокойствия. Чистейший лесной воздух, сохраненная экосистема, отсутствие разделяющих людей глухих заборов и развитая структура общественных мест — привлекательные черты этого города. Другой пример у ближайших соседей — эко-проект латвийского миллионера Айварса Звирбулиса, построившего в окрестностях г. Цесис на участке площадью 3000 гектаров поселок Аматациемс (Amatciems)²³, прозванный журналистами «Городом солнца», где действуют особые правила как строительства, так и образа жизни. Принципиальным условием строительства поселка из 300 (что, замечу, немало) домов наряду с возведением их из экологически чистых материалов, обогревом домов теплом от земли (в каждом доме имеется геотермальный тепловой насос со скважиной 90–100 м), наличием интернета является открытое взору пространство (из окон каждого отдельного дома не видны другие дома) и строгий запрет на заборы.

²³ См.: сайт поселка Аматациемс: URL: <http://www.amatciems.lv> (дата обращения 30.04.2021).

В «Город солнца» свободно заходят косули и другая живность [Логинова]. Таким образом осуществляется мечта о жизни на природе и в согласии с ней. Если райский сад — место, огражденное забором, то Доброгород или Апатцеимс — место, в котором заборов нет. И тенденция эта усиливается.

Разительным и, к крайнему сожалению, типичным примером обратного могут послужить два снимка начала строительства дома около леса в пригороде Петербурга (что присуще и другим регионам России), сделанные мной весной 2015 года. Приобретя участок на окраине поселка с его несомненными преимуществами — отсутствием соседей и видом на лес, владелец первым делом уничтожает лес как внутри участка — вырубая деревья, так и вне — возводя высокий забор из профилированного железа, обесценивая преимущество жизни у леса, убивая вид на него. Порой кажется, что воспроизводится архетипическая ситуация, когда, «войдя в азарт, свойственный русскому человеку, он сам хорошенько не знает, что делает» (Иван Тургенев). Разбивая и благоустраивая свой сад, он отказывается от своего естественного права на вид: «Бесспорны мои права / На все, что измерил я взором» — это строки английского поэта Уильяма Каупера, охотно цитируемые Генри Торо. Ибо в визуальном пространстве ты владеешь тем, что видишь, и это, повторю, есть бесспорные права смотрящего. Но повсеместно заявляющие о себе стереотипы современного загородного благоустройства перевешивают выгоду открытого вида, и человек из кирпично-бетонной коробки квартиры переезжает в железную.

Рай в представлении наивного (а посему доносящего нам эстетические идеалы народа) художника Альфрида Шаймарданова²⁴ тем прекрасен, что в нем старые деревья

²⁴ Искусствовед Дина Ахметова пишет: «художник создал собственную мифологию, которая очень специфична, поскольку ее создает человек, проросший корнями в городскую «образованную» почву, а потому за наивностью форм в его картинах стоит лукавая философия жителя города, поглотившего массу окружающей информации. Его работы складываются из «высоких форм и жанров», перешедших в наивное искусство, и образующих



Рис. 63. Верхнее Рощино. 2015. № 1



Рис. 64. Верхнее Рощино. 2015. № 2

спилены, мелкие вырублены, вокруг пней — полевые цветы и мухоморы, а вдали на месте диких деревьев — молодая яблоня с яблоками (куда же в Раю без них), его охраняют кирпичный забор и собаки бойцовской породы, которые вслед за Адамом и Евой изгоняют мирных и беспомощных овечек (удвоение качества беззащитности) на радость хищникам. Также замечу, что божественная рука, указующая направление «из рая», недвусмысленно отсылает к дресс-коду современного чиновника, одетого в строгий костюм. Чиновник как Бог, он распоряжается дольным миром. Недвусмысленно заявлена еще одна тема изгнанных из капиталистического рая приверженцев коммунистической идеологии. В такой перспективе молот и серп, красная косынка Евы, босые ноги и брошенный вслед надкушенный банан — тоже признак нуворишей — читаются как конфликт победившей капиталистической реальности и сторонников коммунистической идеи.

Сравнивая картину Альфрида Шаймарданова с фотографиями начала возведения дома в Верхнем Рождино, убеждаешься в универсальности представлений о благоустройстве участка под строительство: спилить и вырубить дикорастущие старые деревья, огородиться высоким надежным забором, завести собак бойцовской породы для охраны дома и придомовой территории. В итоге нет нужды обращаться к социологическим опросам для того, чтобы выяснить эстетические представления соотечественника о Рае на собственном участке. Эти признаки собственного уютного и безопасного мира с наивной простотой (не лишенной авторской доли иронии) доносят нам мифологию отечественного Рая, который человек воссоздает на своей земле. Но забор не вторая природа человека — скорее скафандр, нужда в котором возникает там, где окружающая среда оказывается опасной или несовместимой с жизнью (подводный мир, зашкаливающая радиация, открытый Космос).

трогательный и самобытный мир. Своими учителями считает Анри Руссо, Нико Пиросмани, хорватских наивистов. А. Шаймарданов отражает в своем творчестве разнообразные темы. Его мир — яркий, пестрый, открытый и, одновременно, защищенный в необычные образы и их комбинации» [Ахметова].



Рис. 65. Изгнание из рая
Альфريد Шаймарданов. 2003

Описание О. В. Шабуровой ситуации в Подмоскowie подтверждает общую тенденцию. Указав на то, что высокая стоимость земли в районах влечет активность предпринимателей, желающих застроить буквально все, автор замечает, что в результате живущие за городом люди не могут увидеть ни полей, ни свободные выходы к воде, ни открытые пейзажи. Везде и всюду главенствуют заборы. Это касается не только пешеходов, но и водителей личных автомобилей, которые едут не мимо лесов и полей, а в ущельях между высокими заборами, стоящими по обеим сторонам дороги. Данное положение дел было названо Шабуровой «приватизацией вида» [Шабурова : 6–13]. Весьма точным наблюдением является указание на то, что утрата окружающей природы, от которой коттеджные жители отгораживаются сами, компенсируется сильным желанием обустроить собственную территорию. Размах рынка ландшафтного дизайна, садовых центров и питомников, дендрологов и садовников — косвенное тому подтверждение. Торжествует известная идеология создания райского сада за отдельно взятым забором [Шабурова : 6–13].

Отмечена тенденция классового объединения, когда высоким забором окружается вся коттеджная территория, внутри которой заборы отсутствуют. Эта зазаборная беззаборность, коммунальное тело, доверие соседу строятся на принципе материально и социально близкого уровня. Доверие к ближнему опирается на единство негативного отношения к социально дальним, отгороженным лиминальными персонажам. Микрокосм уютного внутризаборного Космоса не совпадает с зазаборным макрокосмосом, таящим угрозы. При этом существует предрассудок, что не дело Власти заниматься столь мелким и презренным делом, как регламентировать заборы. Но, как известно, Бог, равно как и дьявол, в деталях. Екатерина Великая, — не от того ли? — к примеру, не гнушалась издать указ о запрете сушить белье у Гостиного двора на Невском проспекте.

Можно сказать, тот, кто ограждает себя высоким забором, выражает недоверие к окружающим, поэтому он не способен жить в гармонии с *миром в целом*. Кроме того, циклопические заборы не боятся, что их найдут, напротив, они по природе таковы, что встреча с ними



Рис. 66. Забор. Ленинградская область,
СНТ «Форт Ино». 2021

вызывает у человека чувство меньшей значимости, уныние и депрессию. Меж тем владельцы особняков, забравшие участок циклопическим забором, проговариваются и о бессознательном тщеславии, и о страхе, рядящемся в тогу мизантропии.

Сколь угодно малая уступка презрению окружающих быстро проявляется в высоте и надежности заборов. Презрение к окружающим начинается с незначительного (возведения высокого забора), а завершается отказом от создания дружелюбного социального пространства в целом. Вид из окна на забор — это все же угнетенный взгляд, а открывающийся вид на лес — свободный. Впрочем, мало что изменилось на Руси со времен «Села Степанчикова и его обитателей» Ф. Достоевского: «Чиновник-помещик только что начинал хозяйничать. Даже двор еще не был огорожен забором, и только с одной стороны начинался новый плетень» [Достоевский].

Борьба с высокими и глухими заборами не менее актуальна ныне, чем борьба с коррупцией, поскольку, как известно, коррупцию полностью искоренить нельзя, а запретить и убрать бесчеловечные заборы можно. Вспоминаю о единственном известном мне случае борьбы с заборами мэра Москвы Сергея Собянина, отметившего, что около 80 % бетонных заборов Москвы подлежат сносу и замене на «прозрачное» ограждение. Эта инициатива гораздо больше достойна поддержки, нежели ернических комментариев журналистов, последовавших вскоре. Итак, еще 21 января 2011 года ИНТЕРФАКС сообщил о том, что мэр столицы Сергей Собянин обратил внимание столичного правительства на огромное количество бетонных ограждений, уродующих облик города: «По городу масса бетонных заборов, за которыми непонятно что находится. Что мы там прячем? Мусор и бардак полный!»²⁵. К сему можно было бы добавить, что заборы ни от чего не защищают законопослушных людей. Напротив, сплошные высокие заборы не только символически разобщают людей, но и делают огораживаемую территорию непрозрачной, потенциально опасной, неподконтрольной (в связи с этим критика отечественных интеллектуалов, повторяющих инвективы западных клиницистов против тотального надзора власти над личностью посредством установления режима прозрачности, мне представляется *опережающей* на фоне повсеместно огороженных непрозрачными заборами домов, глухих высоких стен и неприступных башен современного индивидуального строительства). Но не было политической воли в реализации этой инициативы, как нет и распространения опыта административной борьбы с заборами в других регионах. При этом очевидна тенденция: чем севернее регион, тем ниже и необязательнее ограды. Заборы, если посмотреть на них сверху, последовательно вписываются друг в друга, как матрешки,

²⁵ В справке заместителя мэра г. Москвы Валерия Виноградова сообщается, что в городе 3505 заборов. «В ходе ревизии признано, что 2775, около 80%, подлежат демонтажу и замене на, так называемые, прозрачные и не сплошные» [URL: <http://www.interfax-russia.ru/Moscow/news.asp?id=204816&sec=1668> (дата обращения 12.10.17)].

также существует и устойчивая зависимость: чем выше и надежнее «внешние» заборы, тем ниже, условнее внутренние. И напротив²⁶. Это легко можно увидеть на примере дверей многоэтажного дома. Чем надежнее внешняя дверь (в виде ли консьержки, общей охраны домовладения), тем менее укреплена дверь отдельной квартиры, и наоборот.

Несомненно, стоит вспомнить тот факт, что забор *ровно год спустя* после заявления С. Собянина вновь стал предметом всеобщего обсуждения в печатных и электронных СМИ. В Москве был зафиксирован случай нелегального проникновения на территорию химкинского НПО «Энергомаш» блогеров, которые опубликовали подробнейший фотоотчет о похождениях на объектах испытательного комплекса НПО «Энергомаш», где ракетные двигатели проходят испытания («Энергомаш» выпускает жидкостные ракетные двигатели как для гражданских ракет, так и для военных — их ставят на таких ракетах, как Р-36М, более известной под натовским псевдонимом SS-18 «Сатана», и ее модификациях, поэтому «Энергомаш» имеет статус особо режимного предприятия). Блогеры между тем, судя по их собственным комментариям к фотоотчету, проникли на территорию предприятия беспрепятственно — на одном из участков периметра забора нет. Не было там также ни охраны, ни работающей сигнализации. Судя по фотографиям, в сооружениях испытательного комплекса вообще не было ни одной закрытой двери — визитеры проникли во все интересующие их помещения, включая центральную пультовую, откуда оператор испытаний подает команды запуска двигателей на

²⁶ Писательница XIX в. Н. А. Лухманова так описывает купеческую Тюмень: «Санки въехали в самый город. Окрайние домики без крылечек или дверей наружу, все с наглухо запертыми воротами. Чем ближе подъезжали к городу, тем дома становились крупнее, заборы выше, ворота крепче...» [Цит. по: Люцидарская : 25]. При отсутствии стен внешних актуализируется потребность во внутренних крепких заборах. Ибо не стоит забывать про диких зверей, которые в сибирских деревнях были частыми гостями. Впрочем, за Уралом в загородных домах и деревнях надежный забор актуален и по сей день.

рабочие места для проведения испытаний [Чеберко, Куйбида]. Поистине точная иллюстрация нашей неискоренимой беспечности: есть забор, значит, будет и дыра в нем, значит можно войти и выйти, принести и вынести. Эти факты как ничто другое говорят о сложности и неоднозначности рассматриваемого феномена, не попавшего в сферу забот ни исследователей, ни законодателей, политиков, чиновников. Там, где забор должен стоять, он должен быть надежным, а где он, превышая *забороемкость пространства*, загрязняет визуальную среду, угнетая прохожих и соседей, он должен быть регламентированным, человекообразным, символическим или же отсутствовать в принципе. У нас же наоборот. Частные заборы — надежны, а общественные (как и нормы и законы) — часто нет.

Важным исключением является проект Григория Ревзина, который, по его же мнению, «возможно, звучит пока сомнительно». Проект важен в нескольких планах. И первый из них — антизаборная идеология в превращении промзон — этих язв на теле города (Ревзин) — в город: «достаточно для начала убрать забор» [Ревзин, 2020 : 6]. В своей краткой статье он приводит важные аргументы против строительства всевозможных ограждений в промзонах, покоящихся скорее на традиции, чем на здравом смысле: «Чем нас встречает в городе завод? Бетонным забором и проходной. А зачем? Хозяйственники вам объяснят, что иначе с завода все разворуют, но это же чушь — мы не огораживаем колючей проволокой магазины. Производственники объяснят, что это требование безопасности производственных процессов, но это не менее абсурдно. В городе полно опасных процессов, вы ходите по тротуарам, под которыми по трубам течет чуть не кипяток для отопления и проложены силовые кабели с напряжением 400 вольт, но никто не огораживается от них бетонными заборами. Самыми убежденными тут являются юристы. У них сложная, многосоставная и непробиваемая система законодательства, и это серьезно. Но эта система законодательства как раз и является юридическим оформлением предшествующей индустриальной эпохи, когда каждая территория должна была иметь одну

функцию и быть отгорожена от другой. Ну и советской эпохи с ее манией секретности производства и тотальным воровством чего ни попадая с любого производства. Это надо менять. Нужно привести постиндустриальный город в индустриальную зону» [Ревзин, 2020 : 6]. Перечислены расхожие аргументы против строительства заборов. К неограждаемым опасным процессам можно добавить интенсивные транспортные потоки в центре мегаполиса, которые при любом техническом сбое или по субъективным причинам угрожают жизни людей. Но более важной идеей реабилитации промзон является прокладка в них улиц и пешеходных зон там, где рядом находятся «цеха с витринами, чтобы горожане видели, как это работает, — это потрясающий городской фан. Нам нужны улицы внутри заводов, чтобы через них можно было пройти, — тогда там появятся и кафе, и IT, и инжиниринг. И это, мне кажется, более реалистичный путь для трансформации индустриальных городов, чем попытка заменить заводы образованием, спортом и культурой» [Ревзин, 2020 : 6]. Тогда креативная экономика перестанет бежать из промзон. Они станут модным местом. Они станут новым городским центром. Важно уточнить, что предлагается не полный отказ от заборов, а замена бетонных заборов прежней эпохи с колючей проволокой прозрачными, но не менее надежными. Вспомним о проекте аттракциона, изложенном в главе «Цельный, прочный, прозрачный», когда за толстым стеклом мы могли бы наблюдать вредоносные микробы, опасные организмы, заразных животных и т. д., удовлетворяя свою любознательность. Несомненно, прав Ревзин, указывая на интерес и привлекательность различных производств, которые будут расположены за прозрачным стеклом. Подтверждение этому можно увидеть в популярности ресторанов, в которых пищу готовят на виду у посетителей. Замечу, начало этому положил аргентинский художник тайского происхождения Риркрит Тиравания (Rirkrit Tiravanija), провозгласив тезис «искусство это то, что вы едите», в свете которого в 1992 году в «Галерее 303» (Нью-Йорк) осуществил свой перформанс «Без названия». Убрав всю мебель из офиса галереи, он установил две газовые печи

с баллонами, стол и стулья. Любой желающий мог прийти и поесть приготовленный им тайский карри. Тиравания в своем проекте «размывает границы принятых в искусстве позиций и ролей — художника, зрителя и посредника между ними (в данном случае — арт-дилера), прибегнув к смешению пространств и раздаче еды, вынося не только процесс приготовления еды, но и обычно невидимые зоны — офис, службы упаковки и доставки, подсобные помещения — в пространство публичного обзора» [Фостер, Краусс, Буа, Бухло, Джослит : 740]. Эта идея наглядности производственного процесса — приготовления пищи, — подхваченная ресторанным бизнесом, нашла поклонников по всему миру. Следующий шаг — вынесение производственного процесса как такового в публично-обозримое пространство, возрождающее архаическую ситуацию, по сей день сохранившуюся на восточных рынках, где зеваки и покупатели могут воочию видеть работу и ювелира, и ткача, и кожевенника, и оружейника.

Повторю, наличие порядка в обществе исключает необходимость высоких и надежных заборов. Захват территории и строительство заборов, препятствующих проходу к озеру или реке, — повсеместное наследие, доставшееся нам из 90-х годов. Однако, проявляясь сейчас, эта практика встречает все более решительный отпор. Гражданское общество проявляет редкую еще у нас самоорганизацию: группы людей, бескомпромиссно сражающихся с нарушением их законных прав. Их методы часто вызывают раздражение и даже активное сопротивление у хозяев заборов, аффилированных с местными властями, но одновременно находят поддержку у населения, у тех, кто «исключен» заборами, кто не может пройти или подойти к воде, отдохнуть на привычных им пляжах. Но активисты, сумевшие выйти из зоны сетевого протеста, умеют воплощать мечту, опираясь на примитивные общественные договоры и допотопные технологии и выводя рукодельные спутники за пределы скудного быта и страха. Затылком чувствуя гармонию простора, мы отказываемся хранить свою столетиями складывающуюся *культуру простора*. Наивные и озлобленные из-за безысходности застоя, мы, отказавшись от иллюзии светлого будущего, свято

поверили в настоящее, обособленное, забранное забором пространство частной собственности. Мы, наследники огромных пространств, научились выживать в лагерях, в бараках и спальных районах, учимся выживать в среде заборов и преград, слепых зон видимости и угрюмых улиц-туннелей пригородных районов. Но наша склонность к сопротивлению ограничению пространства, втиснутого в рамки мегаполиса, продолжает жить самодостаточным миром, периодически проявляя себя в привычном ли пьянстве, экзотике экстремальных практик, туристическом ажиотаже стремления в область низкорослых домов и дружелюбных контекстов иностранного города. Периодически нас посещает импульс, тянущий за собой резервные силы измотанного фронта видимости, на котором силы, утратившие волю к открытому горизонту, насмерть бьются с мегалитическими заборами. Иногда технологии страха, порождаемые большими деньгами и административно-депутатской неприкосновенностью, дают сбой, и поток доведенных до отчаяния людей с их неистребимой верой в справедливость смывает ограды — это наглядное зло несправедливости. Нравнодушные первыми реагируют на непереносимость отвращающих вид строений, беря на себя инициативу борьбы за новую жизнь без захвата общего берега, леса, вида. Люди заборобоя верят, что вылечат страдающего приступами жадности и пренебрегающего нуждам окружающих людей собственника и вдохнут новую жизнь в сморщенный горизонт видимости, осуществляя долгожданное разрушительное действие²⁷.

²⁷ См. примечательный рассказ о петербургских активистах-«заборобоях», не на словах, а на деле борющихся с незаконно поставленными заборами, и трудностях и реальных опасностях, подстерегающих их на этом поприще [Соколов-Митрич : 22–31]. Эта проблема носит универсальный характер. Новым символом Крыма стал забор — такой диагноз визуальной экологии среды подписывает Новая газета: «Заборы ставят на автовокзалах, на пляжах и трассах. Ими отрезают от моря целые поселки. <...> Если необходимость заборов на автовокзалах — вопрос дискуссионный, то заборы на пляжах признают злом все. И все равно ставят. Так, в Симеизе у жителей отобрали пляж» [Нарышкинские камни // Новая газета 2018, № 56 от 30 мая (дата обращения 01.06.18)].



Рис. 67. Забор в г. Адлер. 2020

Одна из первых официальных кампаний по борьбе с заборами прошла в 2015 году. Но каковы ее результаты? Приняты ли, обсуждаются ли новые законы, регламентирующие высоту и прозрачность заборов? Ведь кажется очевидным, что, чем благополучнее общество, тем ниже и прозрачнее заборы. Забор — аллергия законодательства и безволие исполнительной власти. СМИ же в единстве с редкими аналитиками и равнодушными активистами регистрируют зависимость состояния нравов по высоким заборами, отмечая, что борьба за качество жизни, за здоровую визуальную экологию, за комфортное существование соотечественников непосредственно и не в последнюю очередь зависит от них. Это происходит и там, где проблема создания комфортной среды отдыха стоит наиболее остро, как, например, в курортном районе Сочи Адлере.

Опосредованное влияние архитектурной среды более долгосрочное, а потому и более сильное, что, впрочем,

отмечал еще американский архитектор Луис Генри Салливан (Louis Henry Sullivan, 1856–1924): «Архитектура — это искусство, которое воздействует на человека наиболее медленно, зато наиболее прочно» [Салливан]. Стихийное создание среды, разграниченной крепкими и непроницаемыми заборами, оказывается условием существования нескольких поколений. Создать легко — убрать трудно. Заборы как выражение пренебрежения к общественным пространствам — улицы, газоны, превращенные в стоянки автомобилей, помойки и старые гаражи — входят в картину мира человека, записывают код отношения к общему пространству, формируют поведение, образ мыслей, систему ценностей и образ жизни у следующих поколений людей. Убрать высокие и глухие заборы — настоящая не только нравственная и эстетическая, но и актуальная политическая задача, требующая политической воли и настойчивости. Ибо ее решение свидетельствовало бы об оздоровлении социально-культурной ситуации, о превращении жизненного пространства в человекообразную, привлекательную и здоровую с точки зрения визуальной экологии среду жизни, а также об укреплении доверия между людьми. Трудно не согласиться, но, не ограничивая наше монументальное заборостроение, мы создаем проблему, которую придется решать не через 30–50, а уже через 5 лет. Темпы осознания экологически, социально, антропологически вредных последствий этого дают надежду на создание климата, в том числе и правового, в котором заборы станут неуместными, а для тех, кто не будет понимать этого, — незаконными. Отсутствие заборов было бы утверждением невидимой (нравственной и метафизической), однако же не менее крепкой, чем обычная, ограды. Одновременно это было бы признаком того, что в обществе утвердилось идея уважения к закону, а, следовательно, и чувство личной безопасности и неприкосновенности собственности.

Культура производства лишь на ограниченном отрезке может игнорировать отставание культурного контекста. Открытая и дружелюбная социальная среда, человеколюбивая архитектура, пробуждающая доверие и сотрудничество, а не угнетающая их, не в последнюю очередь зависят от обустройства общественного пространства. У

нас же, как резюмировал В. Лейбин: «Побеждать врага в России всегда умели лучше, чем с любовью обустроить свой дом. Но придется учиться. Это и есть сейчас линия фронта» [Лейбин : 6]. Деловая активность и инвестиции определяются не только рациональными, но и эмоциональными, эстетическими факторами. Привлекательность и уют контекста жизни, а не оруэлловско-готалитарная организация пространства притягивают проекты. Если уж не прямо, так косвенно среда определяет качество производства, конкурентность и привлекательность района. Качество жизни, урбанистической среды не генерирует автоматически импульс к сотрудничеству, однако, несомненно, существенно влияет на него. В противном случае наше пространство так и останется территорией обогащения, но никак не жизни или коллективных действий ради общего блага. Наоборот – природа экономической конкуренции такова, что тот, кто нарушает правила, побеждает – по крайней мере в краткосрочном плане – этически более щепетильного соперника.

И два слова о том, что для визуального эколога, урбаниста, городского антрополога и градозащитника целью является как сохранение культурно-исторического наследия, так и создание комфортной и безопасной городской среды. Важно и то, что свои аргументы они в большинстве черпают из вненаучных способов познания и освоения мира, где основой является самоощущение человека, его потребности в комфортной среде, опыт которой он мог получить в городах различных регионов и различных же стран. При всей конвенциональности оговорок о различии географических условий, культурных кодов, привычек и предпочтений — все их исследовательские усилия заострены на то, чтобы сделать современный мегаполис удобным для жизни, работы и отдыха. Поскольку перечисленные выше представители дисциплин относятся к недавно оформившимся областям знания, не сводящимся ни к архитектурным и градостроительным областям знаний, ни к области специализированных курсов, но требующим, по совету Ницше, слушаться «голоса выздоровевшего тела: это более честный и чистый голос» [Ницше, 2004 : 180], безоговорочно отнести их

к строгим наукам было бы опрометчиво. В этой перспективе их критика смыкается с художественной критикой, требуя внимания к себе, к своему самочувствию, к универсальным интуициям, порожденным эстетическим и художественным опытом проживания: чувством праздника, уюта и беззаботности как необходимой альтернативы ускоряющемуся темпу жизни. Иными словами, оценка и критика городской среды тяготеет к дилетантизму, поскольку исходит из мнений рядовых граждан, оценивает всем телом, то есть вне узкопрофессиональных интересов, всеми чувствами и переживаниями, всеми, в том числе и нерациональными и даже невербализированными, восприятиями, а точнее сказать — неприятием депрессивной и удручающей городской среды. Только в таком случае оценки визуальных экологов и урбанистов совпадают с самоощущением и настроением жителей города.

Визуальная экология, урбанистика — в конечном счете область борьбы за власть в принятии градостроительных решений и организации комфортной среды, что требует пересмотра старых и формирования новых принципов городской политики. Симптоматичны набирающие вес мнения блогеров-урбанистов, выражающих свою гражданскую позицию в борьбе за влияние на конкретную градостроительную политику.

Современная урбанистика стоит перед искушением углубиться в узкую специализацию, куда с неизбежностью загоняет ее логика самоопределения дисциплины, или остаться репрезентацией целостной реакции человека на специфику определенной городской среды. Это оправдывается тем очевидным фактом, что невозможно быть в равной мере сведущим во всех сферах города: транспорте, логистике, электро- и водоснабжении, пешеходной инфраструктуре, здравоохранении и других сферах жизни. Урбанистика находится перед альтернативой: с одной стороны (чтобы скрыть свою некомпетентность), вообще не рассматривать конкретные сегменты жизни города, а исходить из человека, его эстетического и телесного опыта, опыта самоощущения, то есть из личного микрокосма, формируемого конкретной городской средой, а с другой — с неизбежностью сближаться с дискурсом

специальных дисциплин, ибо только он придаст убедительности речи и доказательности выводам. В обоих случаях она с высокой вероятностью встанет перед выбором приоритетов: с одной стороны, стать излишне абстрактной, способной «смотреть» только с гуманитарной высоты на производственно-экономические утилитарные потребности города, а с другой — стать чересчур конкретной, имеющей представления только о внутрисистемных критериях принятия решений. Но поскольку городская среда уязвима, как уязвимо все живое, складывающееся стихийно из взаимодействия людей, торговли и индустрии развлечений, подлинный визуальный эколог и урбанист не может не брать на себя всю меру ответственности за целостность городского организма и вступает в зону административно-градостроительных решений, в зону политического.

Итак, городская среда не принадлежит ни архитекторами и застройщикам, ни администрации города, ни жилконторам, ни еще целому ряду инстанций, полного перечня которого не достичь, но всем горожанам, всем им вместе. Встреча же человека с городской средой носит личный характер, свидетельствуя о том, что самый факт встречи не схватывается отсылкой ни исключительно к среде, ни к общности взглядов оказавшихся там людей, ни к тому инструментарию, что всегда в запасе у культуролога или антрополога-урбаниста. Но что справедливо по словам И. Бродского в отношении речи, «чем больше мы читаем поэзию, тем менее терпимы мы становимся к многословию любого вида, будь то в политической или философской речи, в истории или художественной литературе» [Бродский : 12]. Так и у человека, воспитавшего в себе вкус к качеству городского пространства, формируется вполне определенное отношение к популизму прямых линий и унылой атмосфере заасфальтированных площадей. Иными словами, доверять выводам визуальных экологов и урбанистов — значит доверять тому, что их рассуждения внесут большую ясность в смутное чувство пространства: от комфортного, открывающегося неспешности созерцания, до пространства, выталкивающего своей удушливой пустотой и предельной функциональностью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Соревнование в высоте и надежности заборостроительства, а вернее будет сказать, в заборустрашении — худший враг доверия между людьми, оно убивает общественные пространства, жизненное пространство делает невыносимым, порождая идеи, что везде: в столице, на чужбине, в Космосе — лучше, чем на конкретной улице, о чем говорит граффити на старом кирпичном заборе.

И, несомненно, прав экономист Александр Аузан, вводя экстравагантный способ измерения социального капитала: «чем выше и плотнее забор, тем ниже уровень взаимного доверия в обществе» [Аузан, 2011 : 35], что по сути согласуется с русской поговоркой: «Хорошо, когда сосед близкий, а забор низкий». Вспоминая слова редакторов книги 1946 года об активном строительстве в наше время, стоит задуматься о среде, которую мы оставим наследникам. Сносить уже поставленные заборы гораздо сложнее: требуется больше затрат, да и такая непоследовательность от нынешней снисходительности к жесткому регламенту неизбежно вызовет ропот и возмущения собственников, строивших свои цитадели в иных условиях, в ином правовом (вернее, не охваченном правом) поле, — нежели регулировать их возведение в наши дни.



Рис. 68. В Космосе лучше
Автор неизвестен

Вспомним проекты архитекторов, которые в 1946 году размышляя о задачах послевоенного восстановления страны, в тяжелое послевоенное время обращали внимание на строительство визуально-экологичных заборов, являющихся важным элементом благоустройства улиц, парков и в конечном счете сел и городов. Они думали о будущем, которое — и в этом неистребимая надежда всех людей — преодолее заборы, разделяющие на богатых и бедных, сделает их легко проницаемыми и, в итоге, полезными. Их исчезновение — знак преодоления отчуждения и роста доверия между людьми. Дело же философа определить характер будущих оград, их пространство, материал и способ возведения. Будет ли это цифровая среда, ментальная, космическая или все та же традиционная — землемерная, но вернее всего появится новая среда сегодня еще неизвестная.

Одно ясно уже сегодня, наследникам придется убирать большинство современных заборов, но делать это будет гораздо сложнее — так как переход от нынешней снисходительности к жесткому регламенту неизбежно вызовет возмущение устроивших свои мега-заборы в иных условиях, в ином правовом (вернее неохваченном правом) поле — чем регулировать их возведение в наши дни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамов Н. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. 7-е изд., стереотип. М.: Русские словари, 1999.
2. Агаев Н. Оград узор чугунный // Нива. 1913. № 38–39.
3. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования / Под ред. Е. А. Сперанской. М.: Искусство, 1971.
4. Александров Н. Ограда Аничкова моста оказалась опасной для жизни // Вечерний Петербург. 27 мая 2008. URL: <http://www.vpress.ru/stories/896> (дата обращения 10.10.2018).
5. Алексейчик О. А. Дворовый trash-art: зоны визуальной агрессии? // Медиафилософия XI. Визуальная экология: формирование дисциплины. Коллективная монография / Под редакцией В. В. Савчука. СПб.: Издательство РХГА, 2016.
6. Альяе Ф. Как понять философа? // Романский коллегинум: Сб. междисциплинарных науч. трудов / Отв. ред. С. А. Фокин, Н. В. Решетняк. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2009.
7. Анашкевич С. Зачем монголы окружают свои юрты посреди степи забором? // URL: <https://photo.boltai.com/topics/eto-mongoliya-segodnya-fotografii-sergeya-anashkevicha/> (дата обращения 30.07.21).
8. Андреев Д. Роза Мира // URL: <http://www.proza.ru/2005/12/15-38> (дата обращения 10.10.2017).

9. Анисимов Е. В. Дыба и кнут. Политический сыск и русское общество в XVIII веке. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
10. Антонов П. Деревья, автомобили, фигуры людей, различные типы ограждений. Фотоальбом. М.: Б. изд., 2015.
11. Асс Е. «Заборы» фотопроект // URL: <https://openuni.io/course/5-course-4/lesson/4/material/484/> (дата обращения 12.07.2020).
12. Аузан А. В России начинается когнитивный диссонанс: о преодолении инерции развития и о том, почему придется смотреть на 25 лет вперед (Интервью) // Ведомости. 08.06.2016. URL: <https://www.vedomosti.ru/economics/characters/2016/06/08/644671-rossii-nachinaetsya-kognitivnii-dissonans> (дата обращения 30.05.2017).
13. Аузан А. А. Институциональная экономика для чайников. М.: Фэшн Пресс, 2011.
14. Ахметова Д. // URL: <http://artnaive.ru/shaymardanov-alfred-ashaimardanov.html> (дата обращения 03.05.2017).
15. Баранова Н. Урбанист Святослав Мурунов представил идеальную модель постсоветского города (Интервью) // URL: <https://te-st.ru/2016/10/10/idealcity/> (дата обращения 23.04.18).
16. Барт К. Очерки догматики. СПб.: Алетейя, 1997.
17. Белаш В. Кунсткамера смотрит в мир // Коммерсант. 18.06.2007.
18. Беллоу С. Герцог. М.: Панорама, 1992.
19. Беньямин В. Московский дневник. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012.
20. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла. М.: Добросвет, 2000.
21. Божко А. Н. Год в «Звездолете». М.: Молодая гвардия, 1975.
22. Больц Н. Азбука медиа / пер. с нем. Л. Ионина и А. Черных. М.: Европа, 2011.
23. Бондаренко И. А. Теория в истории архитектуры и градостроительства. СПб.: Коло, 2017.
24. Бродский И. Письмо Горацию. М.: Наш дом, 1998.
25. Бутлак С. С., Ленкевич А. С. Триединство тела геймера // Медиафилософия XII. Игра или реальность? Опыт исследования компьютерных игр. Коллективная монография / Главный ред. В. В. Савчук. СПб.: Фонд развития конфликтологии, 2016.
26. Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. М.: Советская Россия, 1982.
27. Быков З. Н. Вступительная статья // Ограды. Проекты / отв. ред. З. Н. Быков. М.: Государственное архитектурное изд-во, 1946.

28. Ваден Т. Что такое «локальное мышление»? (Может ли существовать финская философия?) // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. 2008. № 1.

29. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности // Социо-Логос. 1991. Вып. 1. Тема номера: Общество и сферы смысла.

30. Ваншенкин К. Мальчишка // Русская советская поэзия 1950–1970-х годов. Хрестоматия. Составитель И. И. Розанов. Минск: Вышэйшая школа, 1982.

31. Вебер А. Размышления Тони Джадта о тревогах нашего времени // Альтернативы. 2013. № 1.

32. Веблен Т. Теория праздного класса. М.: Прогресс, 1984.

33. Венгрия достроила многокилометровую стену на границе с Сербией // URL: <https://versia.ru/vengriya-dostroila-mnogokilometrovuyu-stenu-na-granice-s-serbiej> (дата обращения 12.01.21).

34. Веревошкин Н. Землетрясение на кладбище. Записки велосипедиста // Дружба Народов. 2013. № 4.

35. Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004.

36. Выбор забора для частного дома: особенности, виды и материалы // Эксперт online. URL: <https://expert.ru/2020/02/24/vyibor-zabora-dlya-chastnogo-doma/> (дата обращения 8.09.20).

37. Гегель Г. В.Ф. Феноменология духа. М.: 2000.

38. Герберштейн С. Записки о Московитских делах. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1908.

39. Герчук Ю. А. Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа. М.: РИП-холдинг, 2013.

40. Глава госпредприятия оградил особняк в Буче 13-метровым забором // URL: <https://holydiver-777.livejournal.com/985571.html> (дата обращения 16.02.2019).

41. Глазычев В. Л. Город без границ. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2011.

42. Гольмстрем А. Забор // Юмористический альманах. 1906. № 53.

43. Гордон Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2006.

44. Грабарь И. Э. История русского искусства: в 6 т. Т. 3: История архитектуры. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке. М.: Кнебель, 1913.

45. Грякалов Н. А. К политической антропологии сфер // Русская философия сегодня: об искусстве и политике / ред. Александра Вранеш; ред.-сост. Корнелия Ичин. Белград, 2012.
46. Грякалов Н. А. Жребии человеческого. Очерк тотальной антропологии. СПб.: Дмитрий Буланин, 2015.
47. Гусынин А. Б. Статистика. М.: Норма, 2010.
48. Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. В 2-х том. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958.
49. Дженкс Ч. А. Язык архитектуры постмодернизма. Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1985.
50. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000.
51. Делаем заборы, изгороди, калитки из различных материалов / Сост. Ю. Ф. Подольский. Харьков: Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга»; Белгород: ООО «Книжный клуб «Клуб семейного досуга»», 2016.
52. Делез Ж. Ницше. СПб.: Аксиома, Кольна, 1997.
53. Демичев А. В. Русское кладбище: опыт идентификации // Фигуры Танатоса. Вып. 6 : Кладбище. СПб.: Изд-во С.-Петерб. отд-ния Ин-та человека РАН, 2001.
54. Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай, 2-е изд. М.: ОГИ, 2008.
55. Долгоруков И. М. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. СПб.: А. Смирдин, 1849.
56. Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем в 35 томах. Том 3. СПб.: Наука, 2014.
57. Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
58. Дюпен Ж. Невозможная реальность (Альберто Джакометти) // Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб.: Издательство: Ивана Лимбаха, 2005.
59. Елизаренкова Т. Я. «Ригведа» — великое начало // Ригведа. Мандалы I — IV. М.: Наука, 1989.
60. Зальцман Л. Ф. Жизнь Англии в Средние века. Пер. с англ. С. А. Рассединой. СПб.: Евразия, 2014.
61. Зачем Ай Вэйвэй строит заборы в Нью-Йорке. Инсталляция как протест // URL: <https://bazaar.ru/lifestyle/news/29-03-2017/zachem-ay-vuyvey-stroit-zabory/> (дата обращения 12.05.2019).

62. Зиммель Г. Руина // Избранное. В 2 томах. Т. 2. М.: Юрист, 1996.

63. Иванова А. В., Черниева З. А. Забор и ворота в предметно-пространственной среде подворья и усадьбы Зауралья XVI–XX вв. // Грамота. 2017. № 5 (79).

64. Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуры: развитие традиций. М.: Искусство, 1990.

65. Ичин К. Забор в творчестве Михаила Рогинского // И после авангарда — авангард / Ред.-составитель Корнелия Ичин. Белград: Изд-во филологического факультета в Белграде, 2017.

66. Как стадион в Чили был тюрьмой // URL: <https://sportnews.d3.ru/kak-stadion-v-chili-byt-tiurmoi-774854> (дата обращения 05.02.2020).

67. Каменский В. Декрет о заборной литературе, о росписи улиц, о балконах с музыкой, о карнавалах искусств // Футурист. 1917. № 1.

68. Кампер Д. Тело. Насилие. Боль. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010.

69. Кандинский В. Видеть (Футурсобрание) // Стихи.ру. URL: <https://stihi.ru/2009/02/16/6228> (дата обращения 15.05.2020)

70. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. Соч. в 6 тт. Т. 6. М.: 1966.

71. Кант И. Критика способности суждения. Соч. в 6 тт. Т. 5. М.: Мысль, 1966.

72. Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. М.: Прогресс, 1987.

73. Керженцев В. После праздника // Искусство. 1918. № 6 (10).

74. Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб.: Азбука-Классика, 2004.

75. Ключевский В. О. Сочинения в 8 т. Т. 4. М.: Соцэкгиз, 1958.

76. Кляйн Н. Заборы и окна. Хроники антиглобализационного движения. М.: Добрая книга, 2005.

77. Колесникова Д. А. Экология восприятия // Медиафилософия VIII. Медиафилософия: междисциплинарное поле исследований / Под редакцией В. В. Савчука. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2012.

78. Коменский Я. А. Мир чувственных вещей в картинках. М.: Учпедгиз, 1957.

79. Кривулин В. Этюд государственной границы // Кривулин В. Охота на мамонта. СПб.: БЛИЦ, 1998.

80. Крутько В. Н., Смирнова Т. М. Человеческий капитал: проблема и ресурс инновационного развития России. М.: Цифрови-чок, 2012.

81. Ксенофонт. Домострой // Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. М.: Наука, 1993.

82. Кузнецов О. Н., Лебедев В. И. Психология и психопатология одиночества. М.: Медицина, 1972.

83. Куле К. СМИ в Древней Греции: сочинения, речи, разыска-ния, путешествия / пер. с фр. С. В. Куланды. М.: Новое литера-турное обозрение, 2004.

84. Культурная революция 05.03.2009 / Нас погубят высокие заборы / артистка Юлия Рутберг и писатель Сергей Лукьяненко [2009 г., Ток-шоу] // URL: <https://www.etvnet.com/tv/kulturnaya-revolutsiya-nas-pogubyat-vyisokie-zaboryi/156047/> (дата обра-щения 12.09.2020).

85. Курмачева М.Д. Города Урала и Поволжья в крестьянской войне 1773–1775 гг. М.: Наука, 1991.С. 37.

86. Лебина Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

87. Лейбин В. Обустроить свой дом // Русский репортер. 2015. № 25 (401).

88. Леонардо да Винчи. О науке и искусстве. СПб.: Амфора, 2006.

89. Леонов Л. Собр. соч. в 5 т. Т. II. М.: Гос. Изд-во худ. лит-ры, 1953.

90. Леонов А. А., Лебедев В. И. Восприятие пространства и вре-мени в космосе. М.: Наука, 1968.

91. Лефевр А. Производство пространства. М.: Strelka Press, 2015.

92. Лихачев Д. С. Письма о добром и прекрасном. Симферо-поль, 1990.

93. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. М.: Согласие, 1998.

94. Логинова А. Город солнца — Латвийский эко-проект // Ярмарка мастеров URL: <http://www.livemaster.ru/topic/915419-gorod-solntsa-latvijskij-eko-proekt> (дата обращения 5.05.2015).

95. Лоос А. Орнамент и преступление // Мастера архитектуры об архитектуре / Под ред. А. В. Иконникова и др. М.: Искусство, 1972. URL: <https://innermongolia.dirty.ru/adolf-loos-ornament-i-prestuplenie-543829/> (дата обращения 13.06.2016).

96. Львов Н. А. Избранные сочинения / Предисл. Д. С. Лихачева. Кёльн; Веймар; Вена; Бёлау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994.

97. Люцидарская А. А. Усадебный комплекс западносибирского города XVII — начала XVIII в. // Жилища народов Западной Сибири: коллективная монография / ред. М. С. Усманова. Томск: Изд-во Томского университета, 1991.

98. Макаревич А. Гимн забору // Альбом «Это было так давно...»: студийный альбом 1978 г. рок-группы «Машина времени» URL: <https://lyricstranslate.com/ru/mashina-vremeni-gimn-zaboru-gimn-zaboru-lyrics.html> (дата обращения 28.05.2021).

99. Маклюэн Г. М. Понимание медиа. М., Жуковский: КАНОН-пресс-Ц., Кучково поле, 2003.

100. Малинкина Е. Пергоны в садовом дизайне: что это такое и как их использовать // URL: https://www.supersadovnik.ru/text/pergony-v-sadovom-dizajne-chto-jeto-takoe-i-kak-ih-ispolzovat-1007094?utm_referrer=https%3A%2F%2Fzen.yandex.com (дата обращения 30.04.21).

101. Малков Я. В. Древнерусское деревянное зодчество. М.: ИД «Муравей», 1997.

102. Мамфорд Л. Миф машины. Техника и развитие человечества. Пер. с англ. / Перевод Т. Азаркович, Б. Скуратова. М.: Логос, 2001.

103. Маркс К. Капитал. Т. 1. // Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 23. М.: Гос. изд. политической литературы, 1960.

104. Марре М. Семеро среди пингвинов / Пер. с фр. В. В. Кузнецова. Л.: Гидрометеиздат, 1967.

105. Маслов А. Цит. по: Прокопенко И. С. Секреты древних воителей // URL: <https://document.wikireading.ru/17895> (дата обращения 28.03.18).

106. Медведев С. Забор как принцип русской жизни // Искусство кино. 2011. № 5.

107. Меламед Ю. Страна заборности. О трех приметах тоталитарного государства // Газета.ру 23 мая 2014. URL: <http://www.gazeta.ru/comments/column/melamed/6043741.shtml> (дата обращения 17.07.15).

108. Мерзлякова В. Стихи // Зинзивер. 2011. № 12.

109. Мотивы садовой архитектуры / Составил Вл. Стори. СПб.: Книгоиздательство П. П. Сойкина, б.г.

110. Моррис Р. Заметки о скульптуре: Ч. II // Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года:

модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Пер. с англ. под ред. А. Фоменко, А. Шестакова. М.: Ад Маргинем, 2015.

111. Мосс М. Общества, обмен, личность. М.: «Восточная литература» РАН, 1996.

112. Мурунов С. А. Как заборы отражают экономику и менталитет // Караван. Медиа портал. URL: <https://www.caravan.kz/gazeta/kak-zabor-y-otrazhayut-ehkonomiku-i-mentalitet-396443/> (дата обращения 10.04.2018).

113. Мурунов С. А. (Интервью) // TyumenTime. 22 нояб. 2016. URL: https://www.youtube.com/watch?v=QegaCSZ_tz8 (дата обращения 12.04.2018).

114. Мурунов С. // URL: <https://te-st.ru/2016/10/10/idealcity/> (дата обращения 11.04.2018).

115. Нарышкинские камни // Новая газета. 30.05.2018 URL: <http://primechaniya.ru/home/news/maj-2018/novym-simvolom-kruma-stal-zabor> (дата обращения 01.06.18).

116. Некрополь Мастеров искусств Александрo-Невской Лавры // URL: <http://lavraspb.ru/history/nekropolmasterov> (дата обращения 06.10.17).

117. Никитин А. Хожде́ние за три моря Афанасия Никитина 1406–1472 гг. / под ред. С. Н. Кумкес; сост. И. Г. Веритэ; пер. Н. С. Чаева. М.: Географгиз, 1960.

118. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: ИФ РАН, 2004.

119. Одоевский В. Ф. Сочинения в 2-х т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1981.

120. Осипова М. В. Интернет-зависимость в молодежной среде: опыт Японии // Электронный научно-практический журнал «Молодежный научный вестник» (социологические науки). Февраль. 2018.

121. Очеретяный К. А. Возникновение цифрового разума // Критика цифрового разума / Главн. редактор В. В. Савчук. СПб.: Академия исследования культуры, 2018.

122. Павлович Е. С. Феномен индустриального платонизма // АнтропоТопос: Теоретический журнал в области философских наук / Под ред. докт. филос. наук, проф. В. И. Разумова. Омск, 2009. Вып. 5–6.

123. Паин Э. URL: http://www.ng.ru/ideas/2010-09-03/8_innovations.html (дата обращения 15.09.2014).

124. Панов А. Г., Лобзин В. С. Некоторые неврологические проблемы космической медицины // Космическая биология и медицина. 1968. № 4.

125. Песков В. М. Жизнь в Антарктиде // Комсомольская правда. 1983. 10 июля.
126. Петровская Е. Теория образа. М.: РГГУ, 2012.
127. Петровский Н. М. *Slavisches etymologisches Wörterbuch*, von Dr. Erich Berneker. Heidelberg, 1908 (1909) // Ученые записки Казанского ун-та. Кн. 4, апрель, 1910.
128. Плетнева С. А. Кочевники Средневековья. Поиски исторических закономерностей. М.: Наука, 1982.
129. Прыгун А. С. Размышление о художественной акции Валерия Савчука «Заброуострашение» // Матице српске за славистику, Нови Сад. 2015. № 88. С. 297–301.
130. Ревзин Г. И. Очерки по философии архитектурной формы. М.: ОГИ, 2002.
131. Ревзин Г. Как сделать промзону городом // Коммерсантъ Weekend. 2020. № 12.
132. Регель А. Э. Изящное садоводство и художественные сады. Историко-дидактический очерк. СПб., 1896.
133. Ремизов А. Шумы города. Ревель: Библиофил, 1921.
134. Рыбаков Б. Язычество в Древней Руси. М.: Академический проект, 2014.
135. Савицкий П. Н. Географические особенности России. Прага: Евразийское книгоизд-во, 1927.
136. Савчук В. В. Забор как вид медиа // Международный журнал исследований культуры. Тема номера: Русская утопия. 2012. № 4 (9).
137. Савчук В. В. Забор как диагноз // Кризисы культуры и авторы на границе эпох в литературе и философии / Отв. ред. С. Гончаров и Ш. Шахидат. СПб.: Петрополис, 2013.
138. Савчук В. В. Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Изд-во РХГА, 2014.
139. Савчук В. В. Философия фотографии. Изд. второе, дополненное. СПб.: Академия исследования культуры, 2015.
140. Салливан Л. Удивительный мир глазами зодчих // URL: http://lib.usfeu.ru/downloads/mir_gl_zod.pdf (дата обращения 15.05.2016).
141. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000.
142. Свидерский В. М. Малые архитектурные формы: Ограды, фонари, вазы, скамьи. Киев: Изд-во Акад. архитектуры Укр. ССР, 1953.

143. Севастьянов В. И. Проявление некоторых психофизиологических особенностей человека в условиях космического полета // Психологические проблемы космических полетов / Ю. М. Забродин, Н. В. Крылова, Б. Ф. Ломов, В. И. Подгорнев, В. А. Попов, Н. Д. Самсонов. М.: Наука, 1979.

144. Семенов А. В. Этимологический словарь русского языка. URL: <http://evartist.narod.ru/text15/012.htm> (дата обращения 18.07.17).

145. Сенсорный голод // Survinat. Энциклопедия выживания. URL: <http://survinat.ru/2011/11/sensornyj-golod/#axzz1wBCoXoVV> (дата обращения 27.02.2014).

146. Сенчин Р. Чего вы хотите? // Дружба Народов. 2013. № 3.

147. Сильги К. де. История мусора. От средних веков до наших дней. М.: Текст, 2011.

148. Сифр М. Один в глубинах Земли. М.: Изд-во Мир, 1966.

149. Слинин Я. А. Э. Гуссерль и его «картезианские размышления» // Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб.: Наука: Ювента, 1998.

150. Словарь библейского богословия / Под ред. Ксавье Леон-Дюфура; пер. с франц. Bruxelles, 1990.

151. Словарь русских народных говоров. Вып. 9 (Ерепеня-Заглазеться) / под ред. В. П. Филина. Л.: Наука, 1972.

152. Словарь русского языка XVIII века. Вып. 7 (Древо — Залежь) // ред. Сорокин Ю. С. СПб.: Наука, 1992.

153. Словарь строителя. Строительно-архитектурные термины // URL: <https://artstroidom.ru/clauses/vazhno-znat/12/> (дата обращения 15.08.2020).

154. Словесные конструкции: 35 великих архитекторов мира / Под. ред. Евгении Микулиной. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012.

155. Смирнов И. П. Хлам текстов (Мусор, эмоции и философия) // URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_02/1999_2_13.htm (дата обращения 29.02.12).

156. Собачий забор // URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Собачий_забор (дата обращения 3.05.2019).

157. Соколов М. Н. Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-Традиция, 2011.

158. Соколов-Митрич Д. Заборобой. Что такое «Сюда нельзя!» и как с этим бороться // Русский репортер. 2013. № 48 (326). С. 22–31.

159. Сперанская // Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования / Под ред. Е. А. Сперанской. М.: Искусство, 1971.
160. Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. В трех томах. Репринтное издание. М.: Знак, 2003.
161. Степанов Е. Короткие рассказы // Крещатик. 2011. № 3.
162. Сухачев В. Ю. Топос — место силы // Вопросы философии. 2012. № 12.
163. Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989.
164. Толстой // Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. В 2-х т. Т. 1 — Документы. Под редакцией В. П. Толстого; Авторы-составители: И. М. Бибикина, Н. И. Левченко. М.: Искусство, 1984.
165. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста / Отв. ред. Т. В. Цивьян. М.: Наука, 1987.
166. Топоров В. Н. Миф о Тантале (об одной поздней версии — трагедия Вячеслава Иванова) // Палеобалканистика и античность / Отв. ред. В. Г. Нерознак. М., 1989.
167. Топоров В. Н. Функция границы и образ «соседа» в становлении этнического самосознания (руско-балтийская перспектива) // Топоров В. Н. Балтийские и славянские языки. Т. 4. Кн. I. М.: Языки славянских культур, 2010.
168. Трудолюбов М. Люди за забором. Частное пространство, власть и собственность в России. М.: Новое издательство, 2015.
169. Тушенкова Е. В чем смысл волнистых заборов? // URL: <https://fishki.net/3336580-v-chem-smysl-volnistyh-zaborov.html> (дата обращения 19.05.2021).
170. Успенский Г. И. Избранные произведения. М.: Детгиз, 1958.
171. Фасмер Р. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. М.: Астрель: Аст, 2009.
172. Филин В. А. Экология визуальной среды города // Экология и жизнь. 2007. № 7.
173. Филин В. А. Визуальная среда как социальный фактор // Московский центр «Видеоэкология». URL: http://videoecology.com/s_soc_ru.html (дата обращения 15.03.2014).
174. Филиппов А. К. Истоки и природа искусства палеолита: Дис. на соиск. ученой степени докт. истор. наук. СПб., 1991.

175. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993.

176. Флоренский П. А. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993.

177. Флоренский П. А. О кукольном театре Ефимовых // Ефимов И. С. Об искусстве и художниках. М.: Советский художник, 1977.

178. Флюссер В. За философию фотографии / Пер. с нем. Гульнаны Хайдаровой. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2008.

179. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Пер. с англ. под ред. А. Фоменко, А. Шестакова. М.: Ад Маргинем, 2015.

180. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабириント, 1997.

181. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Пер. с франц. Владимира Наумова. М.: Ad Marginem, 1999.

182. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991.

183. Хардт М., Негри А. Множество: война и демократия в эпоху империи / Пер. с англ. под ред. В. Л. Иноземцева. М.: Культурная революция, 2006.

184. Хаусхофер К. О геополитике. Работы разных лет. М.: Мысль, 2001.

185. Чеберко И., Куйбида А. Проникновением блогеров на режимное предприятие заинтересовались в ФСБ // Известия. 28.01.2012.

186. Человек в длительном космическом полете / Под ред. О. Г. Газенко. М.: Мир, 1974.

187. Чехов А. П. Дама с собачкой. У знакомых // Чехов А. П. Собр. соч. Повести и рассказы (1896–1903). М.: Правда, 1950.

188. Шабурова О. В. Пространство мечты: Жизнь за забором // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. М., 2014. № 3. С. 6–13.

189. Шейдаева С. Г. Тайны простых русских слов (забор, мост, плот) // Филологический класс. 2017. № 4. С. 30–36.

190. Энафф М. Маркиз Де Сад: изобретение тела либертена. СПб.: Издательство «Гуманитарная Академия», 2004.

191. Эппель А. И. In Telega. М.: Б. С. Г.-Пресс, 2003.
192. Этимологический онлайн-словарь русского языка Шанского Н. М. 3-е изд., испр. М.: Дрофа, 2004. URL: <https://shansky.lexicography.online/з/забор> (дата обращения 04.05.2019).
193. Этимологический словарь русского языка / Составитель Крылов П. А. СПб.: ООО Полиграфуслаути, 2005.
194. Этимологический словарь русского языка. Т. II. Вып. VI. З. // Под ред. Н. М. Шанского. М.: Московский университет, 1975.
195. Юнгер Э. О боли // Ступени. Петербургский альманах. 2000. № 1 (11).
196. 99 волков в инсталляции от Cai Guo-Qiang. Head On // URL: https://www.liveinternet.ru/users/sforza_mcintosh/post128874514/ (дата обращения 26.08.2018).
197. Anders G. Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München: Beck, 1980.
198. Andries N., Rehder M. Zaunwelten. Zäune und Zeitzeugen — Geschichten zur Alltagskultur der DDR. Marburg: Jonas Verlag, 2005.
199. Argine // Treccani: Vocabolario on line. URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/sbarramento> (дата обращения 20.07.21).
200. Baudrillard J. Symbolic Exchange and Death. L., 1993.
201. Baur-Heinhold M. Schmiedeeisen — Gitter, Tore und Geländer. München: Callwey, 1977.
202. Beck H., Schmidt-Wiegand R., Schuhmann R., Steuer H., Strauch D. Zaun // Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. 2007. Nr. 34, de Gruyter, Berlin / New York, NY. S. 446–476.
203. Boehm G. Die Wiederkehr der Bilder // Was ist ein Bild? / Hrsg. von Gottfried Boehm. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.
204. Bowles Nellie is a technology reporter for The New York Times // URL: <https://www.nytimes.com/.../human-contact-luxury-screens.html> (дата обращения 20.07.21).
205. Collenberg-Plotnikov B. Iconic turn // Information Philosophie. 2006. № 5.
206. Dixon S., Smith B. Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dances, Performance Art, and Installation. Cambridge. MA and London: The MIT Press, 2007.
207. Faulstich W. Das Medium als Kult: von den Anfängen bis zur Spätantike (8. Jahrhundert). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1997.

208. Fence // URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Fence> (дата обращения 20.07.17).
209. Harrison P. J. Fences: Authentic Details for Design and Restoration. New York: John Wiley & Sons, 1999.
210. Howcroft H. Hecken und Zäune, Gitter und Mauern. Grenzen setzen rund ums Haus. München: Callwey, 1993.
211. Jünger E. An der Zeitmauer. Stuttgart: Klett-Verlag, 1959.
212. Kamper D. Zeichen als Narben. Gedanken zur «Materie» der Signifikation // Elementarzeichen / Idee und Konzeption: Lucie Schauer. Berlin, 1985.
213. Kamper D. Körper-Abstraktion. Raum, Fläche, Linie und Punkt. Köln, 1999.
214. Kerckhove D. Täuschung der Eigenwahrnehmung und Automatisierung // Kunstforum. Die Zukunft des Körpers II, 1995. Bd. 133.
215. Mader G., Zimmermann E. Mauern. Elemente der Garten- und Landschaftsarchitektur. München: DVA Verlag (Gebundenes Buch, Garten / Landschaftsarchitektur), 2008.
216. Mitchell W. J.T. Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago, 1986.
217. Mitchell W. J.T. Picture Theory. Chicago, 1994.
218. Müller G. Europas Feldeinfriedungen. Wallhecken (Knicks), Hecken, Feldmauern (Steinwälle), Trockenstrauchhecken, Biegehecken, Flechhecken, Flechtzäune und traditionelle Holzzäune, 2 Bände. Stuttgart: Neuer Kunstverlag / Neuer Sportverlag, 2013.
219. Mumford L. The Culture of Cities. New York: Harcourt Brace, 1938.
220. Netz R. Barbed Wire: An Ecology of Modernity. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.
221. Palizzata // Treccani: Vocabolario on line URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/sbarramento> (дата обращения 20.07.21).
222. Rahner M., Schierwagen J. Zäune Mauern Hecken: Design am Grundstücksrand. München: Callwey, 2011.
223. Reiger St. Der Frosch — ein Medium? // Was ist ein Medium? / Hrsg. Stefan Münker und Alexander Roesler. Frankfurt am Main: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
224. Reusch C. Porter og gjerder. Oslo: Cappelen, 2011.
225. Robertson E. G. and Cast-Iron J. Decoration: A World Survey. New York: Watson-Guption Publications, 1977.

226. Sbarraménto // Treccani: Vocabolario on line URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/sbarramento> (дата обращения 20.07.21).

227. Tillmann J. A. Gartenlaborarische Gegenwart // Neue Pester Lloyd. Eine deutschsprachige Wochenzeitung. 1995. № 38/39.

228. Tomer J. F. Integrating Human Capital with Human Development: The Path to a More Productive and Humane Economy. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

229. Trier J. First. Über die Stellung des Zauns im Denken der Vorzeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1940.

230. Very impressive New Zealand sculpture park by The REJIGIT Blog. URL: <http://rejigit.co.nz/vendor/article.php?uid=bu> (дата обращения 10.08.17).

231. Zaunwelten. Fotografien zur Alltagskultur der DDR. Exhibition: 11 Nov 2005 — 8 Jan 2006. Museum für Kommunikation. Leipziger Str. 16 10117 Berlin // URL: <http://photography-now.com/exhibition/30787> (дата обращения 10.06.2019).

Научное издание

Валерий Владимирович Савчук

Забор как равновесие сил

Второе издание, исправленное

Редактор: *Д. А. Успенская*

Компьютерная верстка: *Е. В. Владимирова*

Оформление обложки: *Женя Комельфо*

Подписано в печать 24.02.2022
Усл. печ. л. 16. Формат 60×88 ¹/₁₆.
Тираж 500 экз.
Заказ № 206

Академия Исследования Культуры
post@arculture.ru

Отпечатано в типографии «Поликона» (ИП А. М. Коновалов)
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 134

Где бы он ни стоял — вокруг дачного участка или концентрационного лагеря, вдоль прогулочной дорожки или государственной границы, — забор соединяет в себе идеи безопасности и запрета. Часто он служит символом и инструментом отчуждения между людьми, а значит для солидарности в обществе необходимо и такое странное исследование, как критическая теория забора.

С. Н. Зенкин

Я не знаю другого автора, который бы умел так развлекать, дразнить, веселить, озадачивать, раздражать и провоцировать, как Валерий Савчук. Он это делает во всех своих книгах, но здесь превзошел сам себя. Ценители интеллектуального — равно как стилистического и орфографического — хулиганства получают истинное удовольствие.

В. С. Малахов

Валерий Савчук представил всю многогранную панораму бытия забора. Эстетические, экзистенциальные, исторические и метаисторические модусы его рассматриваются в едином ключе, чем и достигается равновесие сил как композиция различных измерений. Врезультате чего избранный для исследования объект вырисовывается во всей своей значимости, которую мы до этого просто не замечали. Особенно привлекает, серьезность иронии и ирония серьезного как особый стилистический прием автора. Ощущается также удовольствие, с которым этот текст писался, нет сомнений, что его получит и читатель при прочтении книги.

А. К. Секацкий

Границы преодолимы. Заборы мешают пересечению границ. Валерий Савчук объясняет нам почему забор проблема не только для свободного пространства, но и мысли.

И. П. Смирнов

ISBN 978-5-94396-229-5

