

Щербинин 2011 – *Щербинин А. И.* Тоска по Родине: ностальгия как поиск утраченного смысла // Ностальгия по советскому / Ответ. ред. З. И. Резанова. Томск, 2011. С. 98–109.

Petrone 2000 – *Petrone K.* Life has become more joyous, comrades: celebrations in the time of Stalin. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

Материал поступил в редакцию 29.08.2014

**МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА
КАК ВИЗУАЛЬНАЯ ДЕКОНСТРУКЦИЯ «РОССИИ»**

Н. Г. Щербинина

Национальный исследовательский Томский государственный университет

Рассматриваются проблемы смысловнесущей политической коммуникации, осуществляемой на семиотически понимаемом языке монументальной скульптуры. Суть такой коммуникации состоит в конструировании смыслового мира. Метод Ж. Деррида позволяет нам утверждать, что при конституировании визуальных рядов происходит деконструкция России как знака. В статье подтверждается такого рода «игра» политической символики. Автор выделяет две основные визуальные линии монументального означивания России: героическая символизация политической власти и воплощение «идеи народного единства». Обе линии демонстрируют деконструкцию знака «Россия» и в текстуальном, и в контекстуальном смысле. Как следствие, визуальные феномены утрачивают именно коммуникативные свойства.

Ключевые слова: деконструкция, визуальная политическая коммуникация, язык монументальной скульптуры, смысловой мир, различие, текст, контекст, знак, Россия.

**MONUMENTAL SCULPTURE
AS A VISUAL DECONSTRUCTION OF “RUSSIA”**

Nina Shcherbinina

National Research Tomsk State University, Russia

The paper deals with the problems of bringing sense into political communication that is performed in semiotic understandable language of monumental sculpture. The core of such a communication is to construct the semantic world that acquired a linguistic form of heroic political myth in our political culture. But J. Derrida's method allows us to confirm that during the institutionalization of visual images the deconstruction of Russia as a sign takes place. In the paper some examples of this kind of “game” of political symbolics are given. In general, there are two main visual forms of monumental designation of Russia: these are the heroic symbolization of political power and the implementation of “national unity idea”. Both forms demonstrate the deconstruction of the sign “Russia” in text and in context sense. As a consequence visual phenomena have lost namely the communicative properties.

Keywords: deconstruction, visual political communication, language of monumental sculpture, semantic world, difference, text, context, sign, Russia.

Деконструкция России как знака посредством её визуальной репрезентации с помощью монументальной скульптуры, выражающей политические смыслы, относится к проблемному пространству политической коммуникации. Деконструкция знака, согласно Ж. Деррида, проявляется в том, что знаковая реальность ничего не отражает и живёт самостоятельной жизнью. «Возьмём из множества примеров всего один: именно с помощью понятия знака и поколеблена метафизика присутствия. Но стоит при этом, как я только что предлагал, захотеть показать, что нет никакого трансцендентального или привилегированного означаемого и что поле или игра означивания не имеют впредь никаких пределов, и следовало бы – но сделать это невозможно – отказаться уже и от понятия и самого слова „знак“» [Деррида 2000]. Потому под деконструкцией знака мы будем понимать самостоятельную игру знаков в символизации России с помощью визуальных феноменов. Визуальные знаки в данной связи выступают символической моделью, которая свободно экстраполируется в другой исторический и политический контекст, благодаря чему утрачивается смысловая контекстуальность.

В нашем случае монументальная скульптура, репрезентирующая Россию (отдельные фигуры, многофигурные композиции или сложные монументальные комплексы), образует послание в визуальной коммуникации. Коммуникативное послание вообще задаётся конституированием смыслодержателя «текста», т. е., в нашем случае, конструктивным зримым образом. Но сам эффект коммуникации зависит от идентификации интерпретационной схемы, сведения «схваченного» зрительного образа к схеме, которая моделирует политическую реальность как смысловой мир. Противоположной операцией конструктивному видению смыслового мира выступает деструкция. И вот между данными мыслительными крайностями и находится деконструкция. Деконструкция – это не разрушение конструкции. Здесь надо обратиться к характеру «текста», который образуют знаки вообще, по Деррида. Знаки не имеют материального означаемого и потому образуют самостоятельные языки, понимаемые в широком семиотическом смысле. Самостоятельность языка проявляется в отношении его содержания, т.е. системы языковых знаков репрезентируют новые смысловые конфигурации. Отсюда знак становится оригинальным и живёт собственной жизнью. В результате «текст» начинает как бы играть против смысла, заданного одним контекстом. Так появляется скрытый смысл, основанный на отличии и инаковости. Именно подобные скрытые смыслы призвана вскрыть деконструкция как метод, подвергая разборке и сборке знаковые комплексы – «тексты».

Как же обнаружить инаковость, явленное знаковое различие? В случае монументальной скульптуры, репрезентирующей политический визуальный образ России, инаковость послания опирается на память. И, в данной связи, уместно разобраться с понятием «монумента»: «Римское слово *monumentum* значит собственно то же, что наш „памятник“: „напоминание“, „напоминатель“. <...> Изначально монумент не только и не столько сооружение, сколько отметина, зарубка, разлом. В аморфном потоке появляется опорная точка, скрепа, вонзаемая во временную субстанцию, „напоминатель“, позволяющий распрямить круговорот бесконечного повторения и остановить убегающее, ускользающее время» [Ромашко 2002]. В плане памяти знак «Россия» может

выступать «осевым понятием», пронзающим время, и деконструкция обнаруживает именно игру исторического контекста. С деконструкцией уже самого контекста связана и деконструкция политического знака, его обесмысливание и новое переосмысление. Таким образом, монумент должен напоминать о России и одновременно означивать Россию.

Но как догадаться (а деконструкция – это субъективное вживание в предмет), что именно символизирует визуальный ряд? Здесь уже помогает сам метод: надо обнаружить что-то броское, ломающее систему представлений. Обнаружение связано как раз с визуальным характером знакового оформления «текста». Как же оформляется «текст Россия»? По нашему мнению, данное оформление можно описать в категориях манифестации вообще и, в частности, в случае монументальной манифестации – как экспонирование России. В этой связи характерно недавнее решение воссоздать в первозданном виде ВДНХ, визуальную витрину советского времени со всеми её монументальными символическими фигурами «советских людей». И здесь мы должны обратиться к уже имеющимся исследованиям «текста СССР» именно на предмет его деконструкции. М. Рыклин и С. Медведев приводят в пример выставочный комплекс ВДНХ в качестве экспонирования гиперреальности СССР для коммуникации «ликования». Так, согласно Медведеву, симулятивность визуальной реальности состояла в том, что экспонировалась несуществующая реальность СССР, моделью которой и выступала ВДНХ [Медведев 1995]. При этом видимые «пространства ликования», по Рыклину, не самодостаточны, но зависят от внешнего, враждебного элемента, который дискурс ВДНХ и стремился подвергнуть деструкции. Здесь деструкция существует внутри деконструкции [Рыклин 2002, 14–15]. Последнее замечание М. Рыклина, на наш взгляд, и ломает всю систему образцовой репрезентации. Например, зримой формой деструкции может стать негероическое визуальное послание, а деконструкция способна проявиться в «переброске» элементов политического языка в иной исторический и смысловой контекст.

Данный процесс визуальной деконструкции «России» начался в некотором роде ещё до Октябрьской революции 1917 г. И связан он был тогда (да и позднее) с процессом культурных трансформаций, когда символическая революция, помимо смены государственных атрибутов власти, свергает с постаментов и монументальные скульптуры, носящие политические смыслы. Согласно Ю. М. Лотману, культура в переломный момент самоописания оформляется как взрыв, кроме того, русская культура заикливается на идее уничтожения предшествующей символики и потому ещё осознаёт себя в категориях взрыва, т. е. апокалиптического рождения нового смысла [Лотман 2001, 146–148]. От себя мы можем добавить, что политическая культура России, как правило, стремится выразить данный взрыв преимущественно визуальными средствами. И одним из таких визуальных способов политической коммуникации и одновременно средством моделирования потребной политической реальности служат монументальные скульптуры, преимущественно исторических деятелей.

Сразу следует определиться, каков характер такой визуальной репрезентации культурно-политического перехода. Новый монумент, возводимый для напоминания о «настоящей России», выглядит как скульптура исторического персонажа, но уже репрезентирует не портретную идентичность, но инако-

вую политическую абстракцию: «Человек-памятник – это нечто окончательно застывшее, сформировавшееся, неподвижное, а потому – отождествляемое не с конкретной личностью, а с обобщённой идеей» [Николаева 2001, 310]. Рассмотрим сначала для примера символическую трансформацию «идеи российской власти», выраженную в монументальных памятниках в центре Москвы. Поскольку «московская власть» символизировала всегда власть общероссийскую, то начнём с Тверской площади, где во все времена располагалась резиденция этой власти. Первоначально здесь был поставлен памятник генералу Михаилу Скобелеву как народному герою, и даже площадь переименована в Скобелевскую. Для подтверждения народности репрезентанта конную статую генерала окружали фигуры пешеходов, репрезентирующих его соратников и харизматическую свиту. Как можно было судить, основная идея памятника – Победа, являющаяся традиционной символической фигурой нашей политической культуры. Но именно визуальный ряд её репрезентации отнюдь не традиционен, поскольку Скобелев не был официальным политическим лидером. Так визуальная репрезентация России выразила изначальную деконструкцию: смысл власти соотносился с героическим элементом, но не персонифицировался властителем. В связи с видимой особостью и смысловым «различием» памятник народному герою не был популярным у московской власти ещё до революции. А после радикальной смены политической символики в 1918 г. был воздвигнут и вовсе «обезличенный» Обелиск Конституции, позднее, правда, дополненный Статуей Свободы, своего рода фигурой народной богини Победы, московской Никой [см.: Прогулки 2010]. Итак, Победа претерпела вторичную деконструкцию, потеряв традиционную мужскую символическую форму и, тем самым, спутала смысл России как культурного знака, переведя его на периферию семиосферы. Впрочем, коммуникативно невинный символический визуальный комплекс был сооружён к тому же и из непрочных материалов и скоро обветшал, а в 1941 был окончательно взорван. Его «переходность» оказалась воистину не только материальной, но и символической. В нём деконструкция смысла Победы, видимо, достигла культурного предела.

На месте «упалого» памятника в 1954 г. появился, можно сказать, постоянный монумент. Речь идёт о конно-героической композиции князя Юрия Долгорукого, «основателя Москвы». Вот это, на первый взгляд, выпадающее из контекста советской «монументальной пропаганды» воплощение Победы имело, по глубинной сути, вполне традиционно-культурный вид. Этот визуально знакомый персонаж представлял собой тип русского богатыря-змееборца (на щите его был изображён Георгий Победоносец, который одновременно является и гербовой фигурой Москвы). Таким образом, неоднократно деконструируется символика «победы»: от «победы русского оружия» под водительством оппозиционного лидера, что прочитывалось неортодоксально; к фигуре Победы вообще, лишённой персонификации, что не соответствовало этосу нашей культуры и её архетипическим основам; к героическому политическому лидеру, отцу-основателю государства. Перед нами на Тверской видится явленный архетип власти: Герой и Россия (Москва). Так деконструированный знак «Россия» трансформировался в мифо-героический визуальный конструкт московской власти, а исторический контекст её «основания»

легко был перенесён в поздний сталинский период манифестации. Если же мы возьмём за критерий бытования «текста» именно рационализацию монументальной визуальной репрезентации, то и тогда окажется, что деконструкция вполне свершилась: смысл потерян с утратой «советского» идеологического контекста. Но, с точки зрения политической мифологии как культурно-доминирующего образного языка «монументальной коммуникации», фигура Победы, напротив, приобретает конструктивную завершенность. Перед нами политический герой, поражающий врага и основывающий Москву. Потому Сталин и заложил эту скульптуру к 800-летию юбилею Москвы. Другой почитатель монумента Герою-Основателю – мэр Москвы Лужков, так нам и представляется, на постаменте мог бы написать, перефразировав известные слова посвящения, «Юрий II – Юрию I». То есть, с точки зрения сильной московской власти, «политическое зрение» народа должно узреть вполне осмысленный месседж. Конечно, сегодня, в контексте постсовременности с её фрагментарностью зрения, монумент князя-победителя превратился в декоративный элемент визуальной атрибутики Тверской площади.

В смысловой ряд множасьшихся монументальных фигур Победы можно поставить и памятник маршалу Жукову в Москве. И хотя монумент на абстрактном уровне персонифицирует идею Великой Победы в Отечественной войне, конкретно-визуально перед нами снова Георгий Победоносец, поборовший змеобразного врага государства. По виду памятник воспроизводит мифомотив героической политической реальности России и, тем самым, конструктивен по определению. Но пространственное положение, важный визуальный контекст и художественные составляющие монумента, зрительно «считывающиеся», в отличие от удачного расположения памятника Юрию Долгорукому и его былинной стати, создают опять же эффект деконструкции, которой подвергается сам смысл памятника маршалу Жукову. Понятно, что «идея» состояла в том, что изображён и репрезентирован Маршал-Победа, который верхом на лошади принимает победоносный парад в Москве, столице нашей Родины. Но памятник стоит и позади Красной площади, и за забором Александровского сада (главного мемориального комплекса Победы), да ещё и в тени здания Исторического Музея. При этом допущенные анатомические ошибки в изображении и фигуры маршала и, особенно, фигуры лошади делают его визуальный образ (в отличие от лубочной красоты Долгорукого и его былинного коня) неубедительно героическим. Фигура смотрится хрупкой и уязвимой. Тем самым совершается деконструкция и контекста, и текста. Но может всё же возникнуть вопрос, при чём здесь конкретно «деконструкция России»? По нашему мнению, именно героический политический миф конституирует смысловой феномен русской власти. И визуально это выражено в фигуре лидера-змееборца, Спасителя России, который выступает и её Отцом-основателем. Здесь Лидер и Россия составляют символическую парную конфигурацию, когда визуальное изображение даже одной фигуры по аналогии отсылает к паре, символизирующей политическую власть в мифореальности.

И, наконец, примером деструкции «текста», разрушения смысла самой репрезентации России, к которой, в свою очередь, привела серия деконструкций российской власти, является памятник Петру I в Москве. Имеется в виду гигантский монументальный император на постаменте и на фоне Храма Христа

Спасителя. Здесь надо подчеркнуть, что Храм Христа Спасителя служит ещё и монументальным вместилищем символики героической Победы в 1812 г. При всех ассоциациях с Победой (явленных и посредством данного фона, и самим доминирующим положением фигуры Петра I над флотом) Пётр как знак видится и воспринимается совершенно спутанным. Его смысловая нелепость продемонстрирована, по крайней мере, в двух аспектах. Во-первых, Пётр-знак соотносится с Москвой, а не с Петербургом, что лишает этот знак означающего. При этом Пётр как знаковая фигура не означает и самого себя: это даже не симуляция, а полный абсурд. Во-вторых, Пётр державной стопой попирает ростры, на которых помещены андреевские флаги. Здесь значение визуального знака является ложным, поскольку ростры (боевые трофеи) символизируют со времён Древнего Рима победу над вражеским флотом. Получается, что Пётр, отец-основатель российского флота, утверждает победу над своим же собственным флотом. При этом официально памятник был посвящён 300-летию российского флота и открыт в ознаменование празднования 850-летия Москвы. Таким образом, на уровне семиотической визуальной пропаганды, когда знаками выступают монументальные скульптурные композиции, идея Государства персонифицируется в героическом лидере, основывающем данное государство в борьбе с врагами. Но в условиях деконструкции идеи, текста и контекста именно коммуникация всё более затруднена спутанностью и даже абсурдностью визуальных посланий.

В результате операций подобной деконструкции наблюдается коммуникативный парадокс: идеологическая модель для визуальной самоидентификации единства «не считывается» как текст и Россия не репрезентируется в качестве политической идеи. Но продолжим наши рассуждения, ссылаясь на чужой успешный пример коммуникативного послания, приводимый С. Вудом относительно Рима эпохи Августа. Согласно Вуду, для моделирования идеи Рима-империи использовался визуальный ряд монументов на Марсовом поле, в виду которых идея Рима была репрезентирована в форме образа города. Культурный контекст для привычного восприятия создавали сады и термы как зона приятного отдыха, а также новое архитектурное величие монументов как символизация повышенного статуса Рима. Сам визуальный ряд смылосодержащего коммуникативного послания образовывали три основных монументальных компонента, связанных с Цезарем Августом, расположенные на прямой линии и в зримой доступности: мавзолей Августа – Солнечные часы Августа (египетский обелиск) – Алтарь Мира Августа. Все основные и дополнительные символические элементы Марсова поля, тем самым, были связаны с Августом-знаком, причём 23 сентября в день его рождения тень от обелиска падала внутрь Алтаря Мира [Вуд 2003]. Послание легко прочитывалось: Август – основатель нового мира, завоевавший Египет, превратил республиканский Рим в империю. Перед нами идеологическая модель, выраженная визуальными знаками, предназначенными для осмысленной коммуникации. Другими словами, здесь присутствовал политический конструкт единства мира в форме визуального привлекательного образа города Рима.

Для сравнения возьмём монументы в Москве, идеологически наглядно подкрепляющие праздник День Народного Единства (ритуал, объясняющий явление России как единого государства). За исходный символ, визуализи-

рующий идею искомого единства народа, был взят старый памятник Минину и Пожарскому на Красной площади, поставленный в честь практики единения, явленного в борьбе с интервентами в XVII в., что в итоге привело и к воссоединению государства. В 2013 году к данному монументальному свидетельству были прибавлены сначала памятник патриарху Гермогену, а затем и Романовский обелиск в Александровском саду, помещённые на фоне кремлевской стены. Памятник патриарху Гермогену расположен на прямой зрительной линии от грота у кремлевской стены, а Романовский обелиск – правее, но в пределах видимости от него. В целом данный символический комплекс включается в историческую мемориальную зону современного Александровского сада, основанную как свидетельство победы над Наполеоном, с продолжением развития темы Победы. Новое знаковое добавление символически связало идею народного единства с династией Романовых, которая, как гласила официальная версия, была призвана к власти по желанию всего народа.

Итак, во-первых, очевидна идеологическая деконструкция, обозначившая глубинную причину бытия единства, – один царский род, оформляющий одно государство. В свою очередь, данное означающее отсылает нас к более древнему означающему: один княжеский род – одна Русь. Во-вторых, два новых памятника в Александровском саду теперь образуют самостоятельную именно визуальную репрезентацию, символизирующую политическую Россию, т.е. зримый образ государства. Но какова же эта модель государства России, выраженная в визуальном образе его? Что мы можем увидеть, воспринимая визуальный комплекс как текст с точки зрения идеи, официального послания нашей современной власти, этого коллективного субъекта? В плане деконструкции контекста мы по видимости получаем известную формулу Москвы – Третьего Рима, заимствованную ещё из Византии. Пояснительные надписи не оставляют сомнения в том, что Россия есть «царство» (персонифицированное династией вообще и каждым из Романовых в частности) и «патриаршество» (персонифицированное Гермогеном, с небес благословляющим первых Романовых на царство). Перед нами модель империи в средневековом (христианском) смысле. Это даже не та европейская светская империя, которую живописала нам церемония открытия XXII зимних Олимпийских игр в Сочи. Здесь мы понимаем под деконструкцией разборку и сборку концептуальных позиций, которая обнаруживает разрыв между тем, что текст проговаривает сам по себе (у нас в виде визуально-вербального ряда знаков), и его принудительным значением, заданным официально. Согласно деконструкции как методу, мы имеем дело с основами не только культурных представлений, но именно с глубинным смысловым содержанием властных коллективных ментальных конструкций.

В-третьих, деконструкция совершается далее при «профанном» восприятии данного визуального феномена. С точки зрения массовой визуальной культуры, мы имеем дело с эффектом фотореальности. Это значит, что все визуальные феномены сегодня фотоопосредованы, и человек фотографируется буквально у всего, что помещается в объектив. Но ключевые слова «Романовы» и «патриарх», а также положение монументов в центре Москвы у кремлёвской стены, символического центра российского политического мира,

отсылают визуальные знаки к неким означаемым. Конечно, такая практика видения не имеет отношения к прямой смысловосущей политической коммуникации, транслирующей образ России как референт единства народа и власти. Скорее, «человек фотографирующий» просто идентифицирует видные памятники в Александровском саду как привлекательные фотообъекты. Тем самым идея «России» в качестве единого государства-империи не считается коллективным реципиентом. Представляется, что более живым символом единства осталась до сих пор фигура Родины, которую репрезентирует в том же Александровском саду памятник Неизвестному солдату (о чём писала ещё Сандомирская в отношении эпохи Модерна) [Сандомирская 2001, 18, 24], тем более что сохранён и сопутствующий ритуальный комплекс. Но Родина и в постсовременности – всё ещё символическая живая фигура, а её референтами выступают сегодня некоторые Города-герои (их репрезентирует аллея Городов-героев в Александровском саду), тогда как символическая модель средневекового государства – давно мёртвая «пустая» схема. Тем не менее, имперский виртуальный средневековый контекст легко перенесён русской властью в XXI век. Деконструкция же контекста как такового стирает грань между контекстом и текстом, но данный текст очень трудно прочитать.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Вуд 2003 – *Вуд С.* Городской образ и визуальный сюжет: Марсово поле во времена Августа / Перевод с англ. С. Э. Таривердиевой. [Электронный ресурс] URL: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1309046977> (дата обращения 3.12.2013).
- Деррида 2000 – *Деррида Ж.* Письмо и различие. Санкт-Петербург, 2000. [Электронный ресурс] URL: www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/derrpism/ (дата обращения 3.04.2014).
- Лотман 2001 – *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург, 2001. С 11–148.
- Медведев 1995 – *Медведев С. А.* СССР: деконструкция текста (К 77-летию советского дискурса) // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания. Москва, 1995. [Электронный ресурс] URL: <http://old.russ.ru/antolog/inoe/medved.htm> (дата обращения 11.11.2013).
- Николаева 2001 – *Николаева Е. В.* Переходная культура и миф о начальном времени // Между обществом и властью: массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX века. Москва, 2001. С. 301–326.
- Прогулки 2010 – *Прогулки по Москве: Памятник Юрию Долгорукому.* [Электронный ресурс] URL: <http://moscowwalks.ru/2010/03/17/pamyatnik-yuriyu-dolgorukomu/> (дата обращения 3.04.2014).
- Ромашко 2002 – *Ромашко С.* Монумент – сувенир – улика: временная ось мегаполиса // Логос. 2002. № 3–4 (34). С. 97–108.
- Рыклин 2002 – *Рыклин М.* Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. Москва, 2002.
- Сандомирская 2001 – *Сандомирская И.* Книга о Родине. Опыт анализа дискурсивных практик. Wien, 2001.

Материал поступил в редакцию 29.08.2014

ГОРОДСКОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК СИСТЕМА ВИЗУАЛЬНЫХ ДИСКУРСИВНЫХ МАРКЕРОВ

В. В. Фёдоров, А. В. Левиков

Тверской государственной технической университет

Городская среда организована на основе функциональных взаимосвязей и отношений, содержательно объединяющих здания и сооружения в единое целое. В ней присутствуют визуальные дискурсивные маркеры – полифункциональные элементы, лишённые денотата, но влияющие на процесс восприятия и понимания среды. Малые архитектурные формы анализируются как пример дискурсивных маркеров в городской среде.

Ключевые слова: городская среда, малые формы, визуальные дискурсивные маркеры.

URBAN SPACE AS THE SYSTEM OF VISUAL DISCOURSE MARKERS

Viktor Fedorov, Alexandr Levikov

Tver State Technical University, Russia

The urban environment is organized on the basis of the functional relationships, meaningful linking buildings and structures into a single whole. In it visual discourse markers are present – multifunctional elements, which are deprived of denotation, but influence to the process of perception and understanding of the environment. Small architectural forms are considered as an example of discourse markers in the urban environment.

Keywords: urban environment, small forms, visual discourse markers.

Представление о городском пространстве как совокупности организованных на основе функциональных взаимосвязей, композиционно завершённых структур (зданий и сооружений, ансамблей, планировочных элементов, поселений в целом) позволяет говорить, что оно 1) состоит из архитектурных и модифицированных природных объектов, 2) обладает связностью и цельностью, 3) участвует «во множестве разных деятельности и существует как текст, благодаря тому, что имеет определённые функции в этих деятельности» [Тарасов, Соснова 1985]. Компрессия, редукция, расширение, соположение, наложение, усиление, опущение информации и другие приёмы организации архитектурной среды создают очень стабильный в синхронно-диахронном отношении архитектурный текст [Некрасов 1994, 127].

Особенности проектирования и опредмечивания замысла, нестыковка предпочтений архитекторов и социума, меняющийся социокультурный контекст обеспечивают непрерывный процесс разобщения и нового упорядоче-