

ТЕОРИЯ ГОРОДА

УДК 008:165.744

Научная статья

Александр Викторович Марков✉

д-р филол. наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет. Россия, 125047, Москва, Миусская пл., 6;
e-mail: markovius@gmail.com

Оксана Александровна Штайн

канд. филос. наук, доцент, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина. Россия, 620002, Екатеринбург, ул. Мира, 19;
e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

ЛЕСА, ФАСАДЫ, ИНТЕРФЕЙСЫ: МАТЕРИАЛЬНАЯ СОЦИОЛОГИЯ АНТИРУИНЫ В ГОРОДЕ МОДЕРНА

Классическая теория руины, сформировавшаяся в западной культуре Нового и Новейшего времени, трактует ее как ключевой символ исторического времени, утраты, бренности человеческих начинаний. Статья предлагает выйти за пределы этого сложившегося дискурса, сосредоточенного на аффектах меланхолии и ностальгии, и ввести систематическое обоснование концепта «антируины». Антируина понимается не как отсутствие разрушения, а как активный, целенаправленный процесс его компенсации, достройки и семиотического «зашивания» — жест протеза, фасада, лесов или интерфейса, направленный на восстановление функциональности и иллюзии целостности. Центральный тезис состоит в том, что руина и антируина образуют неразрывную диалектическую пару, раскрывающую фундаментальную установку модерности на мир как незавершенный проект, требующий постоянной реконструкции. Методология исследования сочетает диахронный генеалогический, структурно-диалектический анализ и онтологическую интерпретацию (на основе работ В. В. Бибихина). В результате прослежен генезис антируины от космогонических проектов барокко (Р. Фладд, А. Кирхер, Г. В. Лейбниц) и прагматики эффектов эпохи Просвещения до ее технологических воплощений в архитектуре (Э. Виолле-ле-Дюк, Ле Корбюзье) и цифровых реконструкциях. Особое внимание уделено ее обитателям (автоматон, манекен, аватар) и квинтэссенции — строительным лесам, трактуемым через онтологию «Леса» Бибихина. Сделан вывод, что антируина является конститутивным жестом культуры модерна, отражающим антропологическое условие человека как существа, обреченного на вечное набрасывание «лесов» порядка на непокорное «мировое вещество».

Ключевые слова: антируина, руина, диалектика, эпистемология, онтология, модерн, строительные леса, культурная теория, визуальный анализ, цифровая культура.

Для цитирования: Марков А. В., Штайн О. А. Леса, фасады, интерфейсы: материальная социология антируины в городе модерна // Социология города. 2026. № 1. С. 5—19. DOI: 10.35211/19943520_2026_1_5

Введение: За пределами меланхолии — к диалектике руины и антируины

Классическая теория руины, оформившаяся от трактатов эпохи барокко до современных исследований культуры, установила ее как ключевую фигуру западного сознания Нового и Новейшего времени. Руина утвердилась в качестве мощного материально-символического оператора, кристаллизующего переживание исторического времени, утраты, брэнности человеческих проектов перед лицом природы и бесконечности. Как точно показал Александр Койре (Койре, 2001; Коугé, 1957), открытие бесконечной вселенной сместило человека с центра мироздания. Руина стала материальной метафорой этой космической уязвимости. Грандиозные руины Рима напоминали, что даже величайшие империи конечны перед лицом бесконечного времени и пространства. Вальтер Беньямин в «Происхождении немецкой барочной драмы» (Беньямин, 2025; Benjamin, 2003) связал руину с меланхолическим взглядом аллегориста. Для барочного сознания природный объект или артефакт — это уже руина, знак тщетности и брэнности. Руина — это не просто разрушенное здание, это аллегория самой Истории как процесса распада. В последние десятилетия этот дискурс получил глубокое развитие в многочисленных работах, исследующих руину как симптом исторической травмы, ностальгии и эстетики памяти от барокко до наших дней (Корндорф, 2011; Корндорф, 2016; Зверева, 2017: 20—22; Шёнле, 2018; Schönle, 2011; Корндорф, 2022; Золотухин, 2022; Дегтярев, 2020; Марков, 2022; Марков, 2024: 60—62). Однако настоящая статья исходит из гипотезы, что эта богатая традиция, сосредоточившись на одной стороне явления, оставила в тени его структурную и необходимую противоположность. Мы предлагаем ввести и обосновать концепт «антируины».

Антируина понимается нами не как отсутствие разрушения, но как активный, целенаправленный процесс его компенсации, достройки и семиотического «зашивания». Если руина маркирует место утраты и открывает перспективу неконтролируемого времени, то антируина отвечает на это жестом протеза, фасада, лесов или интерфейса, направленным на восстановление функциональности, обитаемости и иллюзии целостности. Наша центральная теза состоит в том, что эти два феномена образуют неразрывную диалектическую пару, и их совместный анализ раскрывает фундаментальную эпистемологическую установку модерности — установку на мир как на незавершенный проект, требующий постоянной реконструкции. Для обоснования этого тезиса мы возвращаемся к истокам: мы демонстрируем, как уже в космогонических проектах барокко (Кирхер, Фладд, Лейбниц) руина вселенной выступала не конечным пунктом, а вызовом, стимулировавшим умозрительные проекты ее тотальной достройки (Хачатуров, 2025). Далее, в «веке чувстви-

тельности» и теории возвышенного, руина, превратившись в машину для генерации аффектов, немедленно породила прагматику эффектов — от функциональных схем «Энциклопедии» до витрины товарного фетишизма. Онтологическое основание этой диалектики, как мы показываем через обращение к работе Владимира Бибикина «Лес» (Бибикин, 2011), лежит в самой природе человеческого существования как разомкнутого: принадлежа «лесу» мирового вещества, человек отделен от него актом внимания и потому обречен на вечное набрасывание «лесов» порядка. Таким образом, антируина предстает не как маргинальный курьез, а как конститутивный жест культуры модерна, требующий столь же пристального изучения, как и его знаменитый двойник.

Цель статьи — дать систематическое обоснование концепта антируины, проследив его генеалогию от барокко до цифровой эпохи и вписав его в онтологический контекст современной мысли.

Материалы и методы

Единственное предварительное определение руины дал В. Дегтярев: «Мышление (*mental habit* в смысле Панофского), не осознающее границу между природой и культурой, способно порождать всякие необычные мыслительные конструкции и мысленные эксперименты, вызывающие к жизни странные объекты, которые можно назвать антируинами. Антируина в общем смысле представляет собой попытку вывести архитектуру из природных форм» (Дегтярев, 2021: 104), но далее эту мысль не развил. Наше исследование построено как междисциплинарный синтез, опирающийся на широкий корпус материалов и сочетающий методы историко-культурного, философского и визуального анализа. Наше исследование основано на пластах материалов, изложенных по (Ситар, 2013; Хачатуров, 2025): Анализ космогонических проектов барокко (Роберт Фладд, *Utriusque Cosmi Historia* (1617); Атанасиус Кирхер, *Mundus Subterraneus* (1665); Готфрид Лейбниц, *Монадология* (1714)) служит для выявления ранних форм антируинного мышления. Теория возвышенного и сенсуализма (Эдмунд Берк, *Философское исследование...* (1757); Дэвид Юм, *Трактат о человеческой природе* (1739)) рассматривается как момент расщепления единого поля на логику аффекта (руина) и логику эффекта (антируина). Тексты и проекты Эжена Виолле-ле-Дюка (*Беседы об архитектуре*, 1863), Ле Корбюзье (*К архитектуре*, 1923) и Чарльза Дженкса (*Язык архитектуры постмодернизма*, 1977) анализируются как последовательные стадии технологического воплощения антируинной парадигмы. Отдельно исследуются конкретные объекты: искусственные руины и павильоны пейзажных парков XVIII в., фасадная культура XIX в., современные объекты с медиафасадами и цифровые 3D-реконструкции. Философские и культурологические работы XX—XXI вв.: концептуальным каркасом выступают работы Вальтера Беньямина (барочная аллегория), В. В. Бибикина (онтология «Леса») и современная теория руины.

Исследование использует комбинацию следующих методов:

1) диахронный генеалогический анализ (в духе М. Фуко) для прослеживания трансформации антируинных практик от барокко к цифровой эпохе, позволяющий выявить не линейный прогресс, но смену эпистемологических фигур;

2) структурно-диалектический анализ для выявления бинарных оппозиций (аффект/эффект, открытие/закрытие, фрагмент/протез), конституирующих поле «руина/антируина», и демонстрации их взаимной обусловленности;

3) онтологическая интерпретация (опирающаяся на Хайдеггера и Библию) для перевода культурно-исторических наблюдений в план фундаментальных отношений между человеком, техникой и миром. Лес/леса здесь трактуются не как метафора, а как онтологическая структура;

4) визуальный и пространственный анализ конкретных артефактов — от гравюр Пиранези до архитектурных узлов и городских сред — как материальных инкарнаций исследуемых концептов.

Аргумент развивается по восходящей спирали: от исторической демонстрации сосуществования руины и антируины в конкретных эпохах (барокко, Просвещение) — через анализ их эпистемологического расщепления в теориях и практиках XVIII—XIX вв. — к синтезу в онтологическом ключе, где антируина предстает как конститутивный антропологический жест. Такой подход позволяет избежать как чистой историографии, так и умозрительной спекуляции, укореняя философский концепт в плотной ткани культурных фактов и материальных практик.

Результаты и обсуждение

1. Происхождение антируины: от космогонии к протезу

Парадоксальным, но фундаментальным фактом интеллектуальной истории является то, что мощная рефлексия о руинах, зародившаяся в эпоху барокко, с самого начала несла в себе зерно собственного преодоления. Исследователи, традиционно фокусировавшиеся на меланхолии и тщете, запечатленных в образе обломка, часто упускали из виду, что великие визионеры хаоса были одновременно и его упразднителями — не в духе отрицания, но в духе проектного преобразования. Антируина рождается не после руины, а вместе с ней, как ее диалектический двойник и необходимое дополнение в рамках новой, активно-конструктивной эпистемы.

Космогонии XVII в., возникшие на разломах схоластической картины мира (Хачатуров, 2025: 95), представляли вселенную не как статичный порядок, но как динамический процесс, часто начинающийся с состояния первобытного хаоса — прото-руины. Однако это был не конец повествования, а его начало. Трактат Роберта Фладда «*Utriusque Cosmi Historia*» (1617) с его знаменитой гравюрой «Великая Тьма» изображает изначальное состояние мира как черный квадрат, «несформированную материю». Но сама эта визуализация, заключенная в белую, очерченную рамку, уже является первым актом антируинного жеста. Рамка превращает непостижимую бездну в объект созерцания, в элемент страницы, в композиционно организованную единицу знания. Это не изображение конца, а схема начала, чертеж, из которого развернется космос.

Подлинным архитектором антируины в этом контексте предстает Атанасиус Кирхер. Его научно-мистические изыскания, от спуска в кратер Везувия до расшифровки иероглифов, были направлены не на фиксацию непознаваемости, а на ее методичное преодоление. В его «Подземном мире» (*Mundus Subterraneus*, 1665) земные недра, традиционное лоно хаоса и ужаса, пред-

стают в виде разрезов и схем — рационально организованной системы огней, водоворотов и каналов. Но кульминацией этого подхода становится его проектное мнение о возможности строительства библейской Вавилонской башни. Кирхер не просто изображает руину (точнее, как показал Хачатуров, руинирование земли) — он производит инженерный расчет, достраивая ее гипотетически до сферы Луны. Его гравюра — не памятник человеческой гордыне, а инженерный чертеж, демонстрирующий одновременно дерзость замысла и его физическую невозможность (необходимость контрбашни размером с Землю). Руина здесь становится сырьем для умозрительной конструкции, объектом приложения рассудка, а не поводом для меланхолии.

Философское обоснование этой установки дает Готфрид Вильгельм Лейбниц. Его монадология, интерпретированная Жилем Делёзом через концепт складки, предлагает модель вселенной как вечно достраивающегося целого. Монада — это «комната без окон», верхний этаж двухуровневого дома, который, не воспринимая мир непосредственно, тем не менее вырабатывает гармоничный проект целого (фасад) из хаоса поступающих снизу чувственных данных. Эта модель — чистейшая схема антируины как процесса: мир дан как взбунтовавшаяся материя (нижний этаж, прото-руина), но он перманентно упорядочивается и «достраивается» в идеальном плане монады. Лейбниц заменяет статичную руину динамикой вечной гармонизации, где разрушение — лишь момент в бесконечном становлении.

Анализ Сергея Хачатурова в главе «Аффекты и эффекты» (Хачатуров, 2025: 105—115) выводит нас на решающий перекресток. XVIII в. доводит логику руины до ее эмоционального апогея, превращая ее в технологию аффекта. Но в этом же жесте заложена и возможность ее преодоления — через прагматику аффекта. Как точно отмечает Хачатуров, сдвиг от барочных универсалий (Кирхер, Локк) к сенсуализму (Юм, Бёрк) радикально меняет статус руины. Она перестает быть знаком метафизического распада и становится стимулом для определенной эмоциональной реакции. «Разум — раб аффектов» (Юм). Эдмунд Бёрк формализует это, сводя возвышенное к аффекту «восторга» (delight) — смеси ужаса и безопасности. Руина идеально подходит под его параметры: она смутна, гигантска, мрачна, одинока. Ее незавершенность («отрицательные состояния» — пустота, темнота) — не недостаток, а источник силы. Пейзажный парк (picturesque) становится лабораторией по производству этих аффектов. Царскосельская башня-руина Фельтена — идеальный пример такой лабораторной работы. Это не просто памятник победе над турками; это спроектированный маршрут для генерации «священного трепета». Посетителя ведут от внезапного открытия гигантского объекта через клаустрофобию спирального пандуса и готическую тьму к катарсису панорамы с вершины. Это инженерное сооружение для чувств. Офорты «Тюрем» Пиранези — апофеоз этой логики. Его руины — это не остатки прошлого, а актуальные машины для производства умственного смятения. Лестницы, ведущие в никуда, — это схема работы сознания, запертого в ловушке собственного воображения. Это чистая, абстрактная архитектура аффекта. Таким образом, мы можем заключить, что к концу XVIII в. руина достигла статуса высокоточного инструмента. Ее функция — вызывать специфический, интенсивный, индивидуальный аффект (восторг, меланхолию, трепет) через контролируемую встречу с запрограммированной незавершенностью.

2. Антируина как машина эффектов: ответ на аффективный вызов

Но что происходит рядом с этой руиной-стимулятором? Возникают практики, которые не отрицают аффект, но стремятся его канализировать, стабилизировать или заменить функцией. Это и есть рождение антируины в ее «эффективной» фазе. Хачатуров видит в незавершенной колонне («Кто завершит?») (Хачатуров, 2025: 103) символ капитуляции системного знания перед воображением. Но можно увидеть и обратное: сам вопрос «*Qui l'achevra?*» — это уже акт антируинного жеста. Он превращает руину (незавершенность) в открытую задачу, в проект для зрителя. Он не просто вызывает аффект, а предлагает умственный эффект — работу по завершению. Это переход от пассивного переживания к активной, хотя и мысленной, достройке. Пока Бёрк говорил об аффектах, Ламетри в «Человеке-машине» (1747) совершал радикальный антируинный жест. Он не интересовался «возвышенным» смятием души. Он предлагал функциональную схему тела как автомата. Если тело-руина лежит, созерцая природу и вызывая меланхолию, то тело Ламетри — это исправно работающий механизм по переработке пищи. Это отрицание аффективной сложности в пользу эффективности физиологического процесса.

Современник Пиранези, Дени Дидро, работал над «Энциклопедией». Если гравюры Пиранези — это машины для производства тревоги и воображения, то гравюры «Энциклопедии» (например, ремесленных мастерских) — это машины для производства знания и навыка. Они достраивают хаотичный мир ремесла до ясных, поясненных схем. Это антируинный проект *par excellence*: упорядочение мира не через эмоцию, а через классификацию и чертеж.

Таким образом, к концу XVIII в. формируются две параллельные культурные линии (Хачатуров, 2025: 105–112). Одна, восходящая к живописному вкусу и Бёрку, видит в незавершенности, фрагменте, темноте источник суверенного индивидуального переживания. Другая, идущая от проекта Просвещения и зарождающейся промышленной революции, видит в той же незавершенности вызов, требующий завершения, ремонта, протезирования — будь то в форме знания, технологии или социального института. Антируина рождается из этого второго импульса как прагматический ответ на открытую рану мира, выявленную первой. В «чувствительном» XVIII в. расцветают парки, а в буржуазной чувствительности XIX в. в городах расцветают пассажи с витринами (Беньямин, 2026). Если руина в парке вызывает аффект через пустоту и тень, то витрина создает эффект через избыток и свет. Она не предлагает домысливать утраченное, а предъясняет заверченный, товарный мир. Витрина — это антируина городского пространства: она загораживает хаотичную улицу (потенциальную социальную «руину») идеальным, непроницаемым фасадом желания.

Для простоты представляем выводы в таблице.

В архитектуре XIX в. эта дихотомия материализуется с предельной четкостью (Ситар, 2013: 171–190). С одной стороны, расцветает историцизм и реставрационное движение, питаемое романтическим культом подлинного фрагмента. С другой — возникает фигура Эжена Виолле-ле-Дюка, который в своих «Беседах об архитектуре» (1863) формулирует принцип «природно-технического реализма». Для него готический собор — не руина прошлого, а

живой организм, демонстрирующий рациональный принцип конструкции, который должен быть выявлен и продолжен с применением новых материалов, прежде всего металла. Его реставрации — часто спорные — были не консервацией, а достройкой, апгрейдом, подчинением исторического обломка логике современного инженерного расчета. Руина становилась полигоном для антируинной практики.

Руина и антируина в XVIII в.

Параметр	Руина (доминанта Аффекта)	Антируина (доминанта Эффекта)
Цель	Вызвать интенсивное переживание (восторг, ужас, меланхолию)	Достичь практического результата (функции, понимания, покупки, завершения)
Механика	Незавершенность, смутность, намек. Работает через воображение зрителя	Завершенность, ясность, протез. Работает через предоставление готовой формы или решения
Время	Обращена к прошлому (утрата) и бесконечности (возвышенное)	Обращена к настоящему (функция) и будущему (проект, апгрейд)
Пространство	Открывает (бездну, горизонт, лауну для мысли)	Закрывает (фасадом, витриной, схемой, интерфейсом)
Пример XVIII в.	Башня-руина Фельтена, офорты Пиранези, «живописный» парк	Схемы в «Энциклопедии», витрина пассажа, проект «человека-машины», вопрос «Qui l'achevra?»
Персонаж	Меланхолик, путешественник, мечтатель	Инженер, ученый, покупатель, пользователь

Логическим завершением этой линии в XX в. стал Ле Корбюзье. Его радикальный проект заключался не в достройке отдельных зданий, а в достройке всей планеты до состояния «Лучезарного города». Его «Модулар», регуляторные линии, план «Буазен» для Парижа — все это были глобальные леса, умозрительные конструкции, которые должны были быть заброшены на «руинированную» ткань исторического города, чтобы заместить ее новой, машинной, гигиеничной средой. Антируина здесь достигает тотальных масштабов: объектом преобразования становится мир как целое, воспринятый как устаревшая, неэффективная конструкция, подлежащая сносу и замене.

Цифровая эпоха привносит в эту историю качественный сдвиг. Например, 3D-сканирование и виртуальная реконструкция позволяют создать идеальную, не подверженную энтропии цифровую копию утраченного или поврежденного объекта. Пожар собора Нотр-Дам в 2019 г. и последовавшая за ним мобилизация цифровых моделей для реставрации стали знаковым событием современности. Цифровая модель — это ультимативная антируина: она не просто ремонтирует или замещает фрагмент, а изымает объект из потока материального времени, переводя его в область чистого, вечного кода. Это отрицание самой основы руины — временности и необратимости материального распада.

3. Обитатели антируины: от автомата до аватара

Если руину, согласно традиционной иконографии, населяют призраки, нимфы и аллегорические фигуры Забвения, то антируина имеет своих собственных, совершенно иных обитателей. Их сущность определяется не памятью или меланхолией, а функцией, симуляцией жизни и демонстрацией порядка. Главным персонажем этого мира является кукла, манекен, автомат — существо, чье существование целиком сводится к тому, чтобы заполнить пустоту, выполнить роль, осуществить показ.

Истоки этой фигуры также уходят в барокко, эпоху, одержимую театром мира и игрой иллюзий. Часовые башни с движущимися фигурками (якобы происходящие от пражских апостолов 1410 г., но получившие распространение именно в раннее Новое время) были не просто техническими диковинками. Они были первыми постоянными обитателями публичного пространства, чье существование было предсказуемым, циклическим и лишенным внутренней субъективности. Каждый бой часов и шествие фигурок утверждали не власть времени-разрушителя, а торжество регулируемого, механического времени-порядка. Это была антируина времени, населенная деревянными или металлическими дублерами живых существ.

Расцвет этого типа обитателей пришелся на XVIII в. — век сенсуализма и «машин возвышенного». В культуре искусственных руин и гротов вызревали домашние автоматы — механические пастушки, играющие на флейте, или движущиеся фигуры в гротескных гротах. Их роль была парадоксальна: они населяли место, предназначенное для вызывания аффектов одиночества и бренности, но сами эти аффекты отменяли. Их заведенная, повторяющаяся жизнь была пародией на органическую, создавая не меланхолию, а курьез, развлечение, демонстрацию мастерства механика. Они были не духами прошлого, а протезами настоящего.

Особую ироническую главу в пантеоне обитателей антируины составляют синжери (фр. *singerie*) — изображения обезьян, пародийно выполняющих человеческие действия, восходящие к Брейгелю и столь популярные в галантном искусстве рококо. Эти фигурки, украшавшие полотна Шарля-Жозефа Натюара, фрески Кристофа Юэ или изысканный фарфор Мейсена, на первый взгляд кажутся лишь остроумной игрой, маркировкой легкомысленной эпохи. Однако в контексте нашей диалектики они обретают более глубокий смысл. Синжери представляют собой антируину антропологической модели. В эпоху, когда человек Просвещения все чаще осознавал свою хрупкость перед лицом космических руин и непрозрачность собственной природы (от Ламетри до Юма), образ обезьяны-гусара, обезьяны-художника или обезьяны-судьи исполнял роль своеобразного протеза человеческого. Эти существа, лишенные подлинной субъективности, разыгрывали карнавальный спектакль социальных ритуалов, культуры и творчества, тем самым одновременно и снижая пафос человеческого предприятия, и — что важно — заполняя декоративным, комическим содержанием те смысловые пустоты, которые открывала рефлексия о человеческой природе. Они населяли интерьеры и парковые павильоны не призраками прошлого, а механически-грациозными симулякрами настоящего, превращая потенциальную тревогу в изящную и безопасную игру.

Таким образом, синжери можно рассматривать как декоративно-игровую форму антируины, параллельную более серьезным механическим и товарным ее формам. Если манекен в витрине зашивал пустоту товарным фетишем, а автоматон в гроте — демонстрацией механики, то обезьяна в парике и камзоле зашивала экзистенциальную дыру в образе человека причудливым, изощренным декором. Она не строила новый порядок, как леса, но вышивала по поверхности реальности сложный узор, отвлекающий от вопросов о фундаменте. В этом смысле рокайльный орнамент, состоящий из бесконечных, лишенных центра завитков, сам по себе был антируинной стратегией: он не позволял взгляду остановиться на пустоте или фрагменте, увлекая его в бесконечное, самодостаточное движение по поверхности. Синжери были лишь наиболее антропоморфными и потому показательными элементами этой всеобщей декоративной системы, которая, подобно лесам и фасадам, стремилась покрыть мир плотной, непрерывной тканью означающего, не оставляя места для немого вопрошания руины.

Настоящим царством манекена стал XIX в. с его расцветом капиталистической витрины. Вальтер Беньямин, анализируя пассажи (Беньямин, 2026; Benjamin, 2002), видел в них «окостеневшие руины» капиталистической утопии. Однако внутри этих руинозных пространств царила витрина — и в ней, как жрец нового культа, восседал манекен. Его функция была фундаментально антируинной. Если руина открывает взгляд на пустоту, на отсутствие, то манекен в витрине закрывает эту пустоту телом-симулякром, направляя взгляд не вглубь утраты, а на поверхность товара. Он — идеальный обитатель: лишенный индивидуальности, истории, пола (в своем архетипическом виде), он есть чистая форма, готовая принять на себя любую семиотическую нагрузку, любой костюм, любой жест рекламы. Он не вспоминает, он демонстрирует.

Цифровая эпоха породила принципиально нового обитателя антируины — аватара, цифрового двойника (Штайн, 2011; Штайн, 2013: 58—60). Аватар — это манекен, возведенный в абсолют. Он полностью изъят из материального мира и его законов распада; он существует в чистом пространстве кода, бессмертный и бесконечно изменяемый. Его функция — колонизировать виртуальные пространства, которые сами являются глобальной антируиной — идеально достроенной, лишенной случайности цифровой средой. В социальных сетях профайл-аватар выполняет ту же функцию, что и манекен в витрине: он создает законченный, управляемый фасад личности, за которым может скрываться любая степень внутренней «руинированности» или пустоты.

Таким образом, эволюция обитателя антируины — от часового автомата до цифрового аватара — описывает путь все большего отчуждения от органической, временной, уязвимой жизни. Эти существа не умирают, они ломаются или обновляются. Они не вспоминают, они выполняют программу или демонстрируют образ. Их существование есть отрицание тех самых качеств (смертность, память, незавершенность), которые делают руину столь мощным символом. Они — живые (точнее, псевдоживые) свидетельства того, что антируина — это не просто архитектурный прием, но антропологический проект, направленный на заселение мира существами, лишенными тени.

4. Строительные леса как квинтэссенция антируины

Среди всех воплощений антируины строительные леса занимают особое, привилегированное место. Они являются не просто одним из ее видов, но ее квинтэссенцией, чистым концептом, материализованным во временной деревянно-металлической структуре. Леса суть антируина в ее наиболее открытом, процессуальном и незавершенном виде, раскрывающая саму суть этого феномена как перманентного жеста, а не конечного состояния.

Прежде всего, леса определяются своей временностью и служебностью. Они не предназначены для вечности, не несут декоративной или мемориальной нагрузки. Их единственная функция — обеспечивать возможность другого действия: строительства, ремонта, реставрации, сноса. В этом они радикально противоположны руине, которая, будучи конечным результатом распада, обретает свою смысловую завершенность именно как след, как остаток. Леса же есть чистое средство, прото-архитектура, которая исчезает, как только архитектура состоялась. Они — операция, а не памятник.

Эта процессуальность делает леса идеальным символом модерности с ее культом прогресса, обновления и перманентной реконструкции. Городской пейзаж, постоянно утыканный лесами, — это не признак упадка, а, напротив, знак жизнеспособности, свидетельство непрекращающегося труда по поддержанию и улучшению среды. Леса визуализируют веру в то, что ничто не является окончательным, все может и должно быть отремонтировано, модернизировано, доведено до ума. Они материализуют принцип «вечного возвращения одного и того же» не как судьбу, а как проект: фасад всегда может быть обновлен, чтобы выглядеть как новый.

В контексте реставрации исторических памятников леса исполняют особенно сложную роль. Они буквально набрасываются на руину (или стареющее здание), чтобы отсрочить ее дальнейший распад или даже «отменить» его, вернув объекту вид мнимой первоначальной целостности. При этом сами леса, закрывающие памятник, часто драпируются баннерами с фотографическим изображением того самого фасада, который они скрывают. Этот прием — гениальная метафора антируины: временная конструкция (леса) замещается плоским, идеальным симулякром (баннером) той самой завершенности, к которой ведут ремонтные работы. Целостность существует здесь в режиме обещания и репрезентации, в то время как реальный объект пребывает в состоянии операционного разбора.

Анализ Владимира Бибихина в «Лесе» (Бибихин, 2011) выводит нас за пределы историко-культурного анализа к онтологическому ядру феномена. Его «Лес» — это не объект, а условие и фон, «мировое вещество», к которому мы принадлежим «телом, сердцем, едой» (Там же, 2011: 50). Это первичная, неразличимая, «беспросветная» целостность, которая «выводит из метрического пространства». Лес — это руина в ее изначальном, дологическом состоянии: не результат распада порядка, а то, что предшествует любому порядку, его нерасчлененная почва. И здесь возникает решающий парадокс, который и является ключом к пониманию антируины: человек, по Бибихину, одновременно принадлежит Лесу и отделен от него «как чистое внимание» (Там же: с. 50), как феноменолог. Эта разделенность и есть источник человеческого деяния: «Мы тогда поэтому то же делаем с лесом, что хотел Бог».

Если Лес (бибихинский) — это изначальное, неразличимое, непроходимое единство («в лесу нельзя ориентироваться»), то леса (строительные) — это первичный акт человеческого размыкания этого единства. Леса — это прото-архитектура, прото-геометрия. Они не строят дом сразу, они расчищают место для его возможности. Бибихин говорит: «Крест неожиданным образом указывает в ту же сторону, что Платон с его тетраэдром на месте первой материальной стихии, огня: крест явно дерево, или мировое дерево, и он же отчетливая геометрия» (Там же: 73). Леса — это и есть первичная геометрия, набрасываемая на Лес-вещество. Они переводят «беспросветность» в просветы, в узлы и связи, в элементарную структурированную пустоту. Это акт различения онтологического и арифметического. Устанавливая леса, мы впервые считаем, но считаем не овец (предметы), а точки опоры, уровни, связи. Мы создаем абстрактное пространство счета (как говорит Бибихин, абстрактный счет был сначала) прямо поверх неисчислимого Леса.

Человек, по Хайдеггеру и Бибихину, — это разомкнутое существо. Его внимание размыкает удивление перед фактом собственного существования и существования «ближнего» (тела) в этом Лесу. Антируина — это совокупность всех практик, направленных на то, чтобы этот онтологический разрыв если не устранить, то сделать обитаемым, функциональным, значащим. Достройка здания под лесами — это попытка заполнить набросанную на Лес структуру (леса) новым, человеческим единством (домом). Дом — это антируина Леса, его «исправленная», прирученная версия. Витрина, фасад, интерфейс — это более тонкие антируины. Они не строят новое единство с нуля, а накладывают семиотический экран на хаос Леса (будь то природная среда или социальный хаос города). Они создают иллюзию прозрачности и порядка там, где царит бибихинская «беспросветность». Цифровая модель, 3D-реконструкция — апогей антируины. Это попытка полностью извлечь явление из Леса-вещества и поместить его в чистое, просчитанное, «метрическое» пространство цифрового кода. Это отрицание самой материальности и случайности Леса.

Но сила концепции Бибихина в том, что Лес никогда не преодолевается до конца. Он — неисчерпаемое единство. Сколько ни клади в него составных частей, он вмещает все равно больше. «Мы всегда мало, недостаточно перечислили, относя к вселенной; в нее всегда входит, она вмещает, еще больше; все можно обобщить в конечном счете тем, что все входит в одну вселенную» (Там же: 67). Поэтому любая антируина обречена на неполноту. Дом никогда не станет абсолютным убежищем от Леса (он стареет, трескается, в него проникает ветер). Витрина бьется, интерфейс «глючит», цифровая модель всегда — упрощение. Строительные леса — идеальный символ этого онтологического статуса. Они временны, не предназначены для вечности, проницаемы. Они — не окончательное решение, а перманентный процесс, жест, который всегда можно повторить. Город, вечно на 30 % покрытый лесами, — это и есть образ человеческой культуры: вечная, незавершенная попытка набросить порядок на Лес. Бесконечный числовой ряд, о котором говорит Бибихин, имея в основе «интуицию, что перечислением силу единства все равно не вычерпашь», (Там же: 68) — это логический аналог лесов. Счет, классификация, каталогизация (как у Кирхера!) — это попытка исчерпать Лес числом. Но ряд бесконечен, как бесконечны дожди, ремонты и апгрейды.

Таким образом, наша теория получает глубочайшее основание. История культуры — это не просто история руин и антируин, а история вечного колебания между Лесом и лесами. Мы изучаем руины (как следы распада наших антируин) и антируины (как наши отчаянные и вечно неокончательные попытки построиться в Лесу) как два симптома одного и того же онтологического положения человека: существа, принадлежащего хаосу, но обреченного на проект порядка. Антируина — это не просто «достройка». Это фундаментальный модус человеческого бытия-в-мире, попытка ответить на вызов библихинского Леса через технику, знак и структуру. Изучение антируины — это изучение самой антропологической машины, производящей человеческий мир поверх «мирового вещества». Без этого понятия наша картина будет не просто неполной — она будет онтологически наивной.

Выводы

В глобальном масштабе проект Высокого Модерна можно рассматривать как попытку набросить гигантские, невидимые леса на все социальное и природное тело планеты. Пятилетние планы, генпланы городов, программы «освоения природы» — все это были металеса, умозрительные каркасы, предназначенные для переустройства реальности согласно рациональному проекту. Как и физические леса, эти проекты были временными (хоть и рассчитанными на долгий срок), служебными и в конечном итоге — тотально утилитарными. Их трагические провалы часто были следствием того, что временные леса начинали восприниматься как постоянная и окончательная архитектура.

В современную цифровую эпоху леса обретают новую, программную форму. Программные интерфейсы, API, операционные системы — это леса цифрового мира. Они предоставляют каркас, стандарты и инструменты, на основе которых строятся приложения, сервисы, целые вселенные. Как и деревянные леса, они временны (устаревают с выходом новых версий), служебны и стремятся к невидимости, чтобы на первый план вышла «архитектура» — удобный для пользователя софт или контент. Эти цифровые леса создают антируинированную среду, свободную от помех, сбоев и несовместимостей, — очередную утопию безупречного порядка.

Постоянное присутствие лесов в человеческой среде — будь то на фасаде исторического здания, в виде дорожных ограждений или в интерфейсе смартфона — свидетельствует о фундаментальной истине: антируина не является конечным состоянием. Это бесконечный процесс. Мы никогда не живем в окончательно достроенном мире; мы живем в мире, который всегда «на лесах», в перманентном ремонте, апгрейде и пересборке. Леса, таким образом, есть самый честный и наглядный символ человеческого условия: мы обречены вечно достраивать свой мир, набрасывая временные каркасы порядка на непокорное вещество реальности. Они напоминают нам, что любая завершенность — иллюзия, а любая целостность — временный эффект, достигнутый тяжелым трудом на шатких подмостках.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Беньямин В.* Книга пассажиров. М.: Ад Маргинем Пресс, 2026. 998 с.
Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. 288 с.

- Бибихин В. В.* Лес. СПб.: Наука, 2011. 425 с.
- Дегтярев В. В.* Коллаж, механизм и руина. Механическое versus историческое // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2021. № 2. С. 101—116.
- Дегтярев В. В.* Память и забвение руин // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2020. № 4. С. 203—218.
- Зверева Т. В.* «Где продлеваются летящие мгновения»: живописные аспекты русской литературы. Ижевск: Издательский центр «Удмуртский университет», 2017. 172 с.
- Золотухин В. В.* Руина как возможность // Шаги / Steps. 2022. Т. 8. № 1. С. 261—266.
- Койре А.* От замкнутого мира к бесконечной вселенной. М.: Логос, 2001. 512 с.
- Корндорф А. С.* Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 624 с.
- Корндорф А. С.* Фантом и ремесло. Театральная сценография Нового времени: от законов архитектуры к принципам живописи // Искусствознание. 2016. № 1—2. С. 378—425.
- Корндорф А. С.* Царственный вкус и политика памяти. Мемориальные парковые программы Петергофа, Царского Села и Павловска // Дворец как портрет владельца: сб. статей по материалам международной науч.-практ. конф. ГМЗ «Петергоф», Санкт-Петербург, 27—28 сентября 2021 года. Т. XII. СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2022. С. 97—110.
- Марков А. В.* Формирование «московского текста» в ленинградской второй культуре // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2024. Т. 10. № 2 (38). С. 57—70.
- Марков А. В.* Эффект гарнира: четыре лекции о межкультурном взаимодействии. М.: Екатеринбург: Издательские решения, 2022. 122 с.
- Ситар С. М.* Архитектура внешнего мира. Искусство проектирования и становление европейских физических представлений. М.: Новое издательство, 2013. 272 с.
- Хачатуров С. В.* Апология обломков. М.: Новое литературное обозрение, 2025. 280 с.
- Шёнле А.* Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 376 с.
- Штайн О. А.* Маска как форма идентичности: введение в философию образа. СПб.: РХГА, 2013. 160 с.
- Штайн О. А.* Медиатрансформанты уже среди нас? // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. 2011. № 2—3. С. 121—128.

Research Article

Alexander V. Markov✉

Doctor of Philological Sciences, Professor, Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia;
e-mail: markovius@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6874-1073

Oksana A. Shtayn

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Ural Federal University
named after the first President of Russia B. N. Yeltsin. 19, Mira st., Yekaterinburg,
620002, Russia;
e-mail: shtaynshtayn@gmail.com; ORCID: 0009-0004-1701-3147

SCAFFOLDING, FACADES, INTERFACES: THE MATERIAL SOCIOLOGY OF ANTI-RUIN IN THE MODERN CITY

Abstract. The classical theory of the ruin, which developed in Western culture of the Modern and Contemporary periods, interprets it as a key symbol of historical time, loss, and the transience of human endeavors. This article proposes to go beyond this established discourse, focused on the affects of melancholy and nostalgia, and to provide a systematic rationale for the concept of the “anti-ruin.” The anti-ruin is understood not as the absence of destruction, but as an active, purposeful process of its compensation, completion, and semiotic “suturing” — a gesture of prosthesis, facade, scaffolding, or interface aimed at restoring functionality and the illusion of wholeness. The central thesis is that the ruin and the anti-ruin form an inseparable dialectical pair, revealing the fundamental attitude of modernity towards the world as an unfinished project requiring constant reconstruction. The research methodology combines diachronic genealogical, structural-dialectical analysis, and ontological interpretation (based on the works of V. V. Bibikhin). As a result, the genesis of the anti-ruin is traced from the cosmogonic projects of the Baroque (R. Fludd, A. Kircher, G. W. Leibniz) and the pragmatics of effects in the Enlightenment era to its technological embodiments in architecture (E. Viollet-le-Duc, Le Corbusier) and digital reconstructions. Special attention is paid to its inhabitants (automaton, mannequin, avatar) and its quintessence — scaffolding, interpreted through the ontology of Bibikhin’s “Wood.” It is concluded that the anti-ruin is a constitutive gesture of modern culture, reflecting the anthropological condition of humans as beings doomed to eternally impose “scaffolds” of order onto the intractable “world substance.”

Key words: anti-ruin, ruin, dialectics, epistemology, ontology, modernity, scaffolding, cultural theory, visual analysis, digital culture.

For citation: Markov A. V., Shtayn O. A. (2026) Scaffolding, facades, interfaces: the material sociology of anti-ruin in the modern city. *Sotsiologiya Goroda* [Urban Sociology], no. 1, pp. 5—19. DOI: 10.35211/19943520_2026_1_5

REFERENCES

- Benjamin W. (2002) *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press. 1088 p.
- Benjamin W. (2003) *The Origin of German Tragic Drama*. London; New York: Verso. 272 p.
- Bibikhin V. V. (2011) *Les* [The Wood]. St. Petersburg: Nauka. 425 p. (in Russian).
- Degtyarev V. V. (2020) Memory and oblivion of ruins. *Neprikosnovennyi zapas. Debaty o politike i kulture* [Emergency Reserve: Debates on Politics and Culture], no. 4, pp. 203—218 (in Russian).
- Degtyarev V. V. (2021) Collage, mechanism and ruin. Mechanical versus historical. *Neprikosnovennyi zapas. Debaty o politike i kulture* [Emergency Reserve: Debates on Politics and Culture], no. 2, pp. 101—116 (in Russian).
- Khachaturov S. (2025) *Apologiya oblomkov* [Apology of fragments]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 280 p. (in Russian).
- Korndorf A. S. (2011) *Dvortsy Khimery. Illyuzornaya arkhitektura i politicheskie allyuzii pridvornoy shteny* [Palaces of the Chimera. Illusory architecture and political allusions of the court stage]. Moscow: Progress-Traditsiya. 624 p. (in Russian).
- Korndorf A. S. (2016) Phantom and craft. Theatrical scenography of the New Age: from the laws of architecture to the principles of painting. *Iskusstvoznanie* [Art history], no. 1–2, pp. 378–425 (in Russian).

Korndorf A. S. (2022) Regal taste and politics of memory. Memorial park programs of Peterhof, Tsarskoye Selo and Pavlovsk. In: *Dvorets kak portret vladeltsa* [Palace as a portrait of the owner]. St. Petersburg: GMZ “Peterhof”, pp. 97—110 (in Russian).

Koyré A. (1957) *From the Closed World to the Infinite Universe*. Baltimore: Johns Hopkins Press. 320 p.

Markov A. V. (2022) *Effekt garnira: chetyre lektsii o mezhekulturnom vzaimodeystvii* [Garnish effect: four lectures on intercultural interaction]. Moscow; Yekaterinburg: Izdatelskie resheniya. 122 p. (in Russian).

Markov A. V. (2024) The formation of the “Moscow text” in Leningrad’s second culture. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates* [Bulletin of Tyumen State University. Humanitates], vol. 10, no. 2, pp. 57—70 (in Russian).

Schönle A. (2011) *Architecture of Oblivion: Ruins and Historical Consciousness in Modern Russia*. DeKalb: Northern Illinois University Press. 288 p.

Shatin D. S. (2013) *Arkhitektura vneshnego mira. Iskusstvo proektirovaniya i stanovlenie evropeyskikh fizicheskikh predstavleniy* [Architecture of the external world. The art of design and the formation of European physical concepts]. Moscow: Novoe izdatelstvo. 272 p. (in Russian).

Shtayn O. A. (2011) Are mediatransformants already among us?. *Bulletin of the Russian Foundation for Basic Research* [Vestnik Rossiyskogo fonda fundamentalnykh issledovaniy], no. 2—3, pp. 121—128 (in Russian).

Shtayn O. A. (2013) *Maska kak forma identichnosti: vvedenie v filosofiyu obraza* [Mask as a form of identity: introduction to the philosophy of the image]. St. Petersburg: RHGA. 160 p. (in Russian).

Zolotukhin V. V. (2022) Ruin as possibility. *Shagi / Steps*, vol. 8, no. 1, pp. 261—266 (in Russian).

Zvereva T. V. (2017) «Gde prodlevayutsya letyashchie mgnoveniya»: zhivopisnye aspekty russkoy literatury [“Where fleeting moments are prolonged”: pictorial aspects of Russian literature]. Izhevsk: Izdatelskiy tsentr “Udmurtskiy universitet”. 172 p. (in Russian).

Поступила в редакцию 07.12.2025

Received 07.12.2025

Принята в печать 06.02.2026

Accepted for publication 06.02.2026