

Е. Бурлина (*руководитель проекта*),
Авторская группа: **Л. Ивлицкая, Ю. Кузовенкова, Я. Голубинов**

Город
История **как**
Повседневность **сцена**
Будущее

**Интернациональный
научно-исследовательский альманах**

том I

Самара
2015

E. Burlina (*project manager*),
Editorial group: **L. Iivitskaya, J. Kuzovenkova, J. Golubinov**

CITY
History **AS**
Daily routine **STAGE**
Future

**International
Research Almanac**

vol I

Samara
2015

Работа выполнена в рамках гранта № 14 03 00036 «Пространственно-временная диагностика города» Российского гуманитарного научного фонда

УДК 394.014+101.1
ББК 60.546.21+87.251.1
Б91

Б91 **Бурлина Е.** (руководитель проекта). **ГОРОД КАК СЦЕНА. История. Повседневность. Будущее. Интернациональный научно-исследовательский альманах.**

Авторская группа: **Л. Иливицкая, Ю. Кузовенкова, Я. Голубинов.** В 2 т. Т. 1. – Самара: Медиа-книга, 2015. – 388 с.

ISBN 978-5-9905602-2-2

«Город как сцена» – научный альманах, посвященный междисциплинарным и трансдисциплинарным проблемам города. Альманах издается в Самаре с участием российских и зарубежных авторов.

В данном выпуске представлены прежде всего крупные российские города, претендующие по тем или иным культурным основаниям на статус «третьих столиц»: Екатеринбург, Казань, Ярославль, Нижний Новгород, Пермь, Самара, Саранск, Челябинск и другие. Изучается переключение разных времен на улицах города: прошлое, традиции, места памяти, а также образы текущего и глобального времени в городских пространствах. «Город как сцена» – это еще и роль креативных кадров, которые создают образы пространства-времени. Они приходят из архитектурных, гуманитарных вузов, творческих союзов, культурных практик и науки, но какие урбанистические идеи их объединяют? В альманахе «Город как сцена» помимо российских «городов-миллионеров» представлены в небольшом разделе города мира и столицы: Москва, Дюссельдорф, Берлин, Лиссабон, а также Киев, Ереван и др. «Столичные параллели» демонстрируют общую направленность хронотопии.

УДК 394.014+101.1
ББК 60.546.21+87.251.1
Б91

ISBN 978-5-9905602-2-2

© Руководитель проекта, 2015

ВВЕДЕНИЕ

Авторы и альманахи о городах: 2012 – 2015

«Город как сцена» (2015 год) – третье издание, посвященное междисциплинарным и трансдисциплинарным проблемам города, вышедшее в Самаре с участием российских и зарубежных авторов.

Предыстория

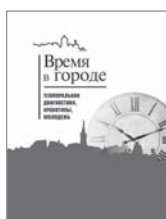


«ГОРОД И ВРЕМЯ» – альманах.
В 2 томах. 2012. Редакционная группа:
Е. Бурлина, Л. Илвицкая,
Ю. Кузовенкова, Я. Годубинов

«Город и время» (2012 год) – 2-томный альманах, своего рода коллекция разных гуманитарных подходов к теме города. Авторы – из разных городов и стран, прежде всего вузовские культурологи, социологи, архитекторы. Урбанистические изыскания оказались актуальными для ученых-гуманитариев в университетах Москвы, центра России, юга России, Урала, Дальнего Востока.

Откликнулись коллеги из Самары. Студентка из Швейцарии детально проанализировала последнее интервью Ю.М. Лотмана «Город и время», опытный французский автор представил статью «Шок в большом городе». Блестящую работу о модулях «освященного» и «секулярного» времени в городе прислала доктор Елена Римон из университета Ариель, Израиль. Инициаторы издания базировались на образах волжских городов и их трансформациях в дореволюционное, советское и постсоветское время.

«ВРЕМЯ В ГОРОДЕ» –
монография. 2013.
Авторы: Е. Бурлина,
Л. Илвицкая,
Ю. Кузовенкова,
Н. Барабошина,
Е. Шиллинг



«Время в городе» (2013 год) – коллективная монография, сконцентрированная на «диалогах о времени» – методике, позволяющей через бюджет времени выявить доминирующие смыслы, ценности молодежи. В основе издания лежит концепция диагностики времени молодого немецкого профессора и молодых самарских ученых. Всего – более 80 авторов из университетских городов России, Германии, Израиля, Украины, Франции, Швейцарии.

«Полифония городских пространств» (2014 год) – еще один научный альманах, в котором вводится понятие «хронотопия», а также представлена гипотеза о культурной типологии российских городов. Хронотопия крупных индустриальных городов на Волге и на Урале; хронотопия культурного пограничья малых городов и сел. Столицы и их пространственно-временные тенденции в постсоветскую эпоху.

Добавим, что течение этих лет в нашей группе были подготовлены диссертации. Их авторы – Ю. Кузовенкова (2009), Я. Голубинов (2009), Л. Иливицкая (2012), Н. Барабошина (2013). Планируется завершение новых диссертационных исследований (Д. Бокурадзе, Е. Гранкина). Ангажированная исследовательская группа в Самаре имеет прочные контакты с научными школами в Саранске, Ярославле, Челябинске, а также в российских столицах и в городах Европы.

2015 год: участники и география. В альманахах «Город и время», «Полифония городских пространств», посвященных городу, публиковались далеко не только архитекторы, проектирующие города. В первом ряду были гуманитарии-«смежники»: философы, культурологи, искусствоведы, социологи.

В текущем выпуске обсуждается феномен современных трансформаций в крупных городах России, претендующих на статус «третьих столиц»: Екатеринбурге, Казани, Нижнем Новгороде, Магнитогорске, Перми, Томске, Челябинске, Самаре, Саранске, Ярославле.

В альманахе «Город как сцена» содержатся материалы о феноменах городских сцен столичных городов: Москвы, Дюссельдорфа, Берлина, Барселоны, Парижа, Лиссабона. «Европейские параллели» демонстрируют общность трансформаций городов, а также роль «атипичных кадров» на сцене города: актеров и актеров городских перемен.

Выделим отдельно статьи о медиализации на сцене города: Самара (Кузовенкова), Томск (Кириленко, Кокаревич, Шаповалова). Медиализация городской сцены – совершенно новый поворот темы. Тема подсказана историей медицинских университетов в Самаре и Томске. На ее развитие оказали влияние выдающиеся работы отечественных и зарубежных философов и историков (М. Фуко, А.М. Сточник). Рассматривая медицину как зеркало общества, мы обнаруживаем множество влиятельных, но мало исследованных коммуникативных процессов в городе. Дело не только и не столько в том, чтобы проследить трансформации



«ПОЛИФОНИЯ ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ» – альманах в 2 томах. 2014.

**Авторы: Е. Бурлина, В. Майсицес,
Л. Иливицкая,
Ю. Кузовенкова, Н. Барабошина,
Е. Гранкина,
Д. Бокурадзе**

архитектуры медицинских учреждений: как выглядели частные особняки врачей начала XX в., какие больницы строили в провинциальных городах купцы, как довоенные госпитали 1930-х гг. оборудовали подземными бункерами, поскольку готовились не только лечить, но и воевать. Очевиден рост массовых клиник в советское время, так же как строительство современных медицинских кластеров или коммерциализация аптечного бизнеса на пороге 2000-х. Названные процессы предметно просматриваются на городской сцене. Исследовательская проблема состоит в том, чтобы увидеть в них «зеркало общества», формирование нового городского пространства, ценностей и символов.

Что объединяет авторов альманаха? Есть тип современных исследователей-комментаторов. Они видят проблемы города сквозь призму научных концепций. Подобный методологический подход имеет богатые традиции и позволяет мысленно беседовать с самыми изысканными учеными мира. Уточнять дефиниции. Достоинно и проверено.

Есть другой тип исследователей, полагающих, что наука – собственный выбор объектов исследования, собственная идея, авторское ощущение проблемности. В нашем альманахе представлены по преимуществу научные работы второго направления, отталкивающиеся от практики, наблюдения, личного видения городов и культур.

В альманахе представлены школы культурологов, заново открывших российскую провинциальную культуру: это профессор Н.И. Воронина, профессор Т.С. Злотникова и их ученики. На Урале уже несколько поколений работает школа социологов-культурологов-урбанистов – от профессора В.С. Цукермана, музыковед Т.М. Синецкой до высококлассных молодых культурологов, чьи статьи публикуются ниже. Представлены также ученики профессора ГИТИСа Г.Г. Дадамяна, без которых немислим корпус российских театральных директоров. И, наконец, в разделе о городах мира вы увидите авторов из Москвы – профессора В.С. Вахштайн, М.К. Голованивская, Е.С. Федорова; из Киева – профессор Е.С. Зинкевич; из Нижнего Новгорода – профессора А.Л. Гельфонд и М.В. Дуцев, профессор Е. Ю. Шиллинг из Гёттингена. Это ученые, чутко слышащие токи городов, в каких бы дисциплинарных, исторических или понятийных рамках ни шла их работа. Очень ценно, что таком же дискурсе работают молодые исследователи – студенты, бакалавры, аспиранты: Д. Байдина из Екатеринбурга; М. Красноборов, А. Клемшов из Перми; Д. Бокурадзе и Е. Гранкина из Самары; М. Рейман из Дюссельдорфа.

Составители альманаха «Город как сцена» горды тем, что опытные и молодые исследователи из разных российских и зарубежных городов стали участниками проекта. Сердечно благодарим всех!

Руководитель проекта «Город как сцена» Елена Яковлевна Бурлина

ПРОЛОГ

Городское пространство
Театр — светлый центр города
Городские практики великого реформатора
Город как театр: теория и практики

Лейбницевский город: заметки по социальной топологии

Leybnicevskiy city: notes on a social topology

В.С. Вахштайн

Статья известного российского социолога и методолога, заведующего кафедрой теоретической социологии и эпистемологии Российской академии народного хозяйства при президенте Российской Федерации и директора «Московского института социально-культурных программ». Заново рассматриваются различные историко-философские и культурологические аспекты топологии городов.

Ключевые слова: топология города, мегагород, метафора города.

Одна из самых устойчивых аксиом городских исследований – априорное различие языка и пространства: «Города существуют в пространстве. Их образы и репрезентации бытуют в языке». Городское пространство и инфраструктура – хард, городские нарративы (идеологии, дискурсы etc.) – софт.

Когда фигуры на доске расставлены таким образом, все, что остается делать игрокам – урбанистам и социологам, – это воспроизводить привычные и многократно повторяемые комбинации ходов. Например, доказывать, что «софт» гораздо важнее «харда», и что «идентичность города формируется в повествованиях о нем» (как будто города состоят из идентичностей горожан, а главная задача исследователя – поменять «софт» и «хард» местами). Или наоборот, что «есть незыблемое географическое, материальное и пространственное основание городской жизни», по отношению к которому вторичны все образы, репрезентации и метафоры (как будто «материальность» и «пространственность» города всерьез нуждается в защите урбанистов). Можно провести излюбленный социологами прием и показать, что и городское пространство, и языки его описания – суть проекции чего-то еще (разумеется, социальных отношений и социальных практик, конструирующих город-в-пространстве и прикрывающихся городом-в-языке). А можно просто признать равенство и взаимную обусловленность города как объекта и его дискурсивных двойников: город порождает свои отражения, которые, в свою очередь, порождают его (как если бы такой манихейский дуализм был чем-то лучше трех сильных догматических решений).

Критика этих четырех интеллектуальных комбинаций была предпринята нами ранее. Чтобы понять несостоятельность самого противопоставления города как «пространственного объекта» его репрезентациям в языке, необходимо обратиться к философии пространства.

Назад, к Лейбницу

Что мы имеем в виду, когда говорим «городское пространство»? И что вообще значит «находиться в пространстве»?

Бенно Верлен, географ, перешедший на сторону социологов, описывает три философские интуиции пространства: ньютоновско-декартовскую, лейбницевскую и кантовскую. Абсолютная, или субстантивистская, интуиция пространства выражена в следующих концептуализациях:

– «Ибо идея протяженности, которой, как мы понимаем, обладает всякое данное пространство, тождественна идее телесной субстанции» (Декарт);

– «Абсолютное пространство по своей собственной природе, безотносительно к чему бы то ни было внешнему, остается одним и тем же и неподвижным. Абсолютное пространство – это сенсориум Бога» (Ньютон) [1].

Только в языках Декарта и Ньютона город может находиться «в» пространстве – одно легко «отмысливается» от другого. Пространство города в такой метафорике – это аквариум, заполненный «городской средой», в котором сосуществуют живые (горожане) и неживые (инфраструктура) объекты. Субстантивистская метафора пространства-контейнера – одна из самых живучих в социальных науках (видимо, потому, что хорошо согласуется со здравым смыслом), но она же – самая критикуемая. «Философские споры, – заключает Верлен, – привели к выводу о том, что нет никакой возможности поддерживать субстантивную идею пространства. Не углубляясь в подробности этих споров, о которых можно узнать из других источников [2, 3, 4, 5, 6], выделим один важный момент: если бы «пространство» было объектом, т. е. пригодным для исследования объектом, тогда мы могли бы указать на место пространства в физическом мире. Но это невозможно. Пространство не существует как материальный объект...» [1].

Другая интуиция пространства связана с именем Канта:

– «Пространство не является эмпирическим понятием (*Begriff*), полученным в результате абстрагирования от внешнего опыта... Пространство – это необходимое представление, и, следовательно, оно априорно» [1].

Иными словами, пространство – трансцендентальная категория, позволяющая субъекту видеть этот мир как «пространственный». Пространство не «в мире», но и не «в разуме», оно – часть тех «очков», которые даны нам априорно и которые делают возможным конституирование мира. Город не находится «в» пространстве, но является пространственным объектом настолько, насколько мы – воспринимающие город как совокупность его созерцаемых элементов – являемся трансцендентальными субъектами. Верлен называет эту идею эпистемологической интуицией пространства: пространство нельзя «отмыслить» от познающего субъекта.

Любопытно, что Кант – ключевая фигура как для географической, так и для социологической теории. Однако в версии Верлена вся позитивистская география, нацеленная на поиск «пространственных законов», является не более чем ошибкой интерпретации кантовского наследия: «Для обозначения географии Кант использовал слово «хорографическая», т. е. описательная. Хетнер [7] преобразовал это слово в «хорологическая», т. е. относящаяся более к объяснению, нежели к описанию, а по Канту объяснительная сила была главной отличительной чертой науки. «Ошибка» Хетнера дала возможность представить географию как науку – науку о пространстве.

Берри, Бунге, Бартельс и другие пошли этим тупиковым путем до конца. Бартельс [8], наиболее известный немецкий географ последних десятилетий, попытался в итоге сформулировать в качестве цели географии открытие пространственных законов. При этом он вернулся назад, к субстантивному понятию пространства» [1].

Социологическая теория поступила с кантовским наследием сходным образом. Правда, мы традиционно полагаем этот ход не ошибкой в интерпретации Канта, а сокрушительной теоретической инновацией Э. Дюркгейма: априорные категории – такие как пространство и время – были признаны социальными [9]. «Социализация» трансцендентального пространства-как-представления и приводит в итоге к утверждению социологической логики в мышлении о городе. Куда тоньше задачу импорта кантовской интуиции пространства в социологию решил Георг Зиммель [10], но это решение – переосмысленное и развитое А.Ф. Филипповым [11] – уведет нас в сторону от поставленной цели. Ограничимся лишь одним замечанием. По мере развития социологической теории трансцендентальный субъект становится наблюдателем, созерцание – совокупностью операций наблюдения. Однако какие бы мутации ни претерпевала кантовская интуиция пространства в ходе ее социологизации, неразрывной остается связь пространства и наблюдения; пространство по-прежнему не может быть «отмыслено» от наблюдающего субъекта. Нет наблюдения – нет пространства.

Наконец, третья интуиция пространства приписывается Лейбницу:

– *«Я полагаю, что пространство – это порядок сосуществования. Пространство – вообще ничто без тел, но оно есть возможность их размещения»* (Лейбниц) [1].

Именно к этой концептуализации обращается Бенно Верлен в надежде подвести прочное философское основание под современную социальную географию: «...пространство не является ни объектом, ни a priori, но системой координат для действий» [1]. Верлен пытается сделать одновременно «прививку лейбницеанства» и инъекцию социологической теории действия своим коллегам-географам (чем заслуживает одобрение Энтони Гидденса [12]), забывая, что Лейбниц – мягко говоря, не самый удобный для географии философ. Его интуиция пространства как порядка отношений – целиком топологическая. Будучи, по сути, отцом-основателем топологии (названной им *analysis situs*, анализ положений), Лейбниц предлагает радикально не-физическую и не-географическую модель мышления о пространстве. В этой модели пространство лишается и онтологического статуса (оно не «есть»), и укорененности в созерцании / наблюдении (через него не смотрят), но признается целиком реляционной характеристикой – характеристикой отношения, соположения, сосуществования тел. Так же как для Канта пространство не может быть «отмыслено» от трансцендентального субъекта, для Лейбница оно не может быть помыслено пустым, лишенным объектов (поскольку само является лишь порядком их сосуществования). Следовательно, город – возвращаясь к предмету нашего интереса – не находится «в» пространстве, но является топологическим объектом, чья «пространственность» должна быть концептуализирована как порядок отношений его с другими объектами и порядок отношений составляющих его элементов.

Всплеск интереса к Лейбницу в социологии конца XX – начала XXI века отчасти связан с рождением акторно-сетевой теории Брюно Латура и Джона Ло. Опустим все то, что составило ей славу – чаще всего дурную – среди современных исследователей: крестовый поход против социологизма, запоздалую реабилитацию Габриэля Тарда и попытку ре-онтологизации социологического теоретизирования. Сфокусируемся на одном, на первый взгляд, побочном следствии усилий Джона Ло (ближайшего соратника Брюно Латура и ключевого теоретика пространства в акторно-сетевой теории) – на развитии социальной топологии.

Социальная топология города

Мы уже поняли, что выражение «город в пространстве» не выдерживает философской критики. Но что мы имеем в виду, когда говорим «город – пространственный объект»? Что вообще значит быть «пространственным объектом»? У акторно-сетевой теории, – отвечает Джон Ло, – в исходной ее форме есть предельно конкретный ответ на этот вопрос. Объекты представляют собой эффект некоторых устойчивых множеств или сетей отношений. Наше фундаментальное допущение таково: объекты сохраняют свою целостность до тех пор, пока отношения между ними устойчивы и не изменяют своей формы» [13].

Рассуждения Ло о неизменности и изменяемости объекта сродни рассуждениям де Соссюра об изменчивости и неизменности знака [14]. Ло, как и де Соссюр, подчеркивает связь свойства изменчивости / неизменности объекта (знака) с дискретностью / непрерывностью его существования. Объект существует дискретно и обособленно лишь благодаря непрерывности своих связей с другими объектами. «Например, корабль, – пишет Ло, – может быть представлен в виде сети – сети остовов, рангоутов, парусов, канатов, пушек, складов продовольствия, кают и самой команды. С другой стороны, при более обобщенном рассмотрении навигационная система со всеми ее эфемеридами, астролябиями и квадрантами, таблицами расчетов, картами, штурманами и звездами также может быть рассмотрена как сеть. Далее, при еще более отстраненном анализе, вся португальская имперская система в целом, с ее портами и пакгаузами, кораблями, военными диспозициями, рынками и купцами, может быть описана в тех же категориях» [13].

В данном описании все предметы исследования рассматриваются как «объекты» – корабль, навигационная система, португальская империя. Объектами их делают устойчивые связи и отношения друг с другом. Особый акцент на устойчивости: «Штурманы, противники-арабы, ветра и течения, команда, складские помещения, орудия: если эта сеть сохраняет устойчивость, корабль остается кораблем, он не тонет, не превращается в щепки, напорвшись на тропический риф, не оказывается захваченным пиратами и уведенным в Аравийское море. Он не пропадает, не теряется до тех пор, пока команда не сломлена болезнями или голодом. Корабль определяется своими отношениями с другими объектами, и акторно-сетевой анализ направлен на исследование стратегий, которые производят (и, в свою очередь, произведены) этой

объектностью, синтаксисом или дискурсом, определяющими место корабля в сети отношений» [13]. Разрыв сети отношений кладет конец дискретной объектности.

Сеть отношений трактуется Ло как топологическая система, определенная «форма пространственности». Пространство (благодаря Лейбницу) – это порядок объектов, объекты – суть пересечения отношений. Изменение отношений приводит не только к изменениям самих объектов, но и к изменениям форм пространственности.

Основные положения социальной топологии таковы: «Во-первых, – пишет Ло, – я настаиваю на том, что производство объектов... имеет пространственные следствия; и, далее, что пространство не самоочевидно и не единично, но имеются множественные формы пространственности. Во-вторых, я предполагаю, что использование объектов само создает пространственные условия возможности и невозможности. Пространственности порождаются и приводятся в действие расположенными в них объектами – именно этим определяются границы возможного (следуя первому утверждению, стоит упомянуть, что пространственные возможности по своему характеру также множественны). Существуют различные формы пространственности; те, о которых говорим мы, включают в себя регионы, сети и потоки. В-третьих, я предполагаю, что эти пространственности и объекты, которые заполняют и создают их, плохо совместимы, т. е. находятся в напряженных отношениях» [13].

Вернемся к примеру с португальским галеоном. Как объект, корабль пространственно или топологически множественен: «Он занимает – а также преобразует – два типа пространства. Географическое и семиотическое (сетевое)». Он неизменен в каждой из форм пространства и сохраняется в обоих: физически – в географическом пространстве, функционально или синтаксически – в семиотическом (сетевом) пространстве. Двигается он только в географическом пространстве. Напротив, в пространстве сетей он неподвижен, никакого изменения отношений между компонентами не происходит (а если происходит, значит, что-то не так, значит, это уже другой объект). Именно неподвижность в сетевом пространстве делает возможным его перемещение в пространстве географическом, позволяя переплывать из Калькутты в Лиссабон с грузом специй. Перемещение из точки А в точку В некоторого объекта происходит благодаря устойчивости отношений между различными элементами сети, в которой этот объект находится. Если произойдет смещение в пространстве сетей (то есть если изменятся конституирующие объект отношения), корабль просто перестанет быть «кораблем Х с грузом Y, следующим курсом Z», а станет чем-то иным: обломками корабля, «летучим голландцем» или просто деревом для костра.

Такое «смещение» в топологии называется «катастрофой». Можно указать на две характеристики «катастрофы»: разрыв непрерывности формы (дисконтинуальность) и необратимость. Тополог Рене Том проиллюстрировал это следующим примером: «Если форма А – лист бумаги и если я его сминаю, то есть придаю ему вид В, А может быть непрерывно деформирован в В и наоборот В в А, если листок разгладить. А и В – два вида одного объекта. Но если я разрываю листок, т. е. придаю ему вид С, я получаю новый объект, поскольку переход А в С необратим» [15]. Разрыв формы (на языке топологии – «утрата гомеоморфизма») дает начало новой форме, происходит

«морфогенез». В терминах Ло: смещение положения корабля в сетевом пространстве означает разрыв его сетевой «формы», переход становится необратимым и корабль перестает быть кораблем, становясь чем-то иным.

Объект остается тождественным себе, пока (при всех трансформациях) сохраняет некое «ядро устойчивых отношений». Что происходит, если объект, потеряв ядро устойчивых отношений, трансформируется до неузнаваемости? Разрыв формы. Однако то, что является разрывом формы в пространстве сетей, не является им в иной топологической системе, описанной Джоном Ло, в пространстве потоков. В этом пространстве изменение отношений – необходимое условие конституирования объекта.

Теперь посмотрим, что эта логика дает для понимания города.

Метагорода

Город – топологически множественный объект, существующий одновременно в сетевом и евклидовом пространстве (более корректно, но менее грамотно: «обладающий двумя формами пространственности»). В отличие от португальского галеона он не перемещается в физическом пространстве (если только речь не идет о проекте номадического «кочующего города», поразившем воображение некоторых утопически настроенных архитекторов). Но не перемещается он и в пространстве сетей.

Город остается собой до тех пор, пока сохраняется неизменным устойчивое ядро отношений. Задача каждого конкретного исследования – идентификация такого ядра: того, что делает город X городом X. Его контуры в географическом пространстве могут меняться, но эти изменения вовсе необязательно связаны с изменением конститутивного ядра. Присоединение Новой Москвы радикально трансформировало город как географический объект, но ядро формирующих его отношений осталось неизменным. Это все еще Москва. Бомбардировка Роттердама прекратила его существование, разрушив ядро формирующих его отношений, – возник новый Роттердам, который связывает со старым только название. Другой пример: город на севере Швеции вынужден «мигрировать» с места на место, следуя за разработкой месторождения (которое проходило прямо под домами жителей – вследствие чего домам пришлось «подвинуться»). Но эта миграция всего города и его инфраструктуры не изменила конститутивного ядра отношений. А вот если бы шахта была закрыта и горняки, составляющие большинство городского населения, вынуждены были покинуть насиженное место, город – формально сохранивший свое название и положение в географическом пространстве – стал бы чем-то иным. Произошло бы негеоморфное преобразование топологической формы города (морфогенез). Города-призраки хорошо иллюстрируют это явление.

Город как сетевой объект конституируется одновременно отношениями «внутренними» и «внешними». Внутренние отношения – это отношения его элементов. Внешние отношения – это отношения с другими объектами вне пределов его географической локации. Чисто гипотетически можно различить города, конституированные в большей степени внутренними и в большей степени внешними отношениями. Вторые – как правило, крупные столичные мегаполисы, непрерывно меняющиеся «внутри», но сохраняющие свое положение в отношениях с другими городами, реги-

онами, центрами силы (а следовательно, сохраняющие устойчивое ядро отношений). Шереметьево, Домодедово и Внуково делают Москву Москвой больше, чем многие объекты, географически расположенные на ее территории. Отсюда любопытный феномен экстерриториальности: то, что делает город X городом X, может не находиться в его географических границах. А значит, «внутри» такой город способен непрерывно меняться, оставаясь при этом «собой».

Однако как быть с городами, которые на первый взгляд не имеют выраженного ядра устойчивых отношений – ни внутренних, ни внешних? С городами, которые ежедневно «пересобираются», смещаясь в сетевом пространстве? Джон Ло говорит в этой связи о «текучих объектах» и пространстве потоков: «Каковы правила преобразования формы в этом пространстве? Каким образом объект сохраняет непрерывность формы в текущем мире?»

– Во-первых, ни одна конкретная структура отношений не является привилегированной. Это означает, что текущие объекты сохраняют свою идентичность в процессе образования новых отношений: реконфигурации уже существующих элементов или добавления других. Однако отсюда следует весьма сильное утверждение – в пространстве потоков изменение необходимо для сохранения гомеоморфизма. Объекты, которые зафиксированы и стабильны, например, в пространстве сетей, оказываются сломанными в пространстве потоков. Они иные по отношению к нему.

– При этом не стоит забывать о непрерывности. Соответственно, наш второй вывод состоит в том, что отношения, формирующие объект в пространстве потоков, меняются, но не одновременно, а постепенно. В пространстве изменчивости «топологический разрыв» и утрата целостности происходят не только в случае «застывания» объекта, прекращения всякого его изменения, но и в случае слишком масштабных его трансформаций, которые также разрушают гомеоморфизм. Если все демонтируется одновременно, результатом будет потеря непрерывности формы и идентичности объекта.

– В-третьих, из приведенного примера следует, что граница изменчивого объекта не фиксирована. Его части могут устраниваться и замещаться другими. Невозможно начертать на песке линию (региональная метафора) и сказать, что гомеоморфизм зависит от этой границы. Действительно, установить жесткую фиксированную границу – значит разрушить изменчивый объект, поскольку гомеоморфизм в пространстве потоков зависит от подвижности границ. Ригидное установление «внутреннего» и «внешнего» чуждо текучей объектности.

– Однако при всей их подвижности границы необходимы для существования объекта в пространстве потоков. В какой-то момент различия пересиливают, гомеоморфизм утрачивается: объект изменяется слишком сильно... Или же растворяется в некоем большем объекте, прекращая свое самостоятельное существование. Таким образом, в пространстве потоков не действует принцип «все допустимо» (anything goes). Текущие объекты создаются практиками, весьма чувствительными к «разрыву», утрате непрерывности. Просто понимание разрыва здесь иное, нежели в сетевом или евклидовом пространстве» [13].

Таким образом, мы можем говорить о текучих городах – городах в пространстве потоков – не в том случае, если конституирующее их ядро устойчивых отношений сформировано «внешними» связями, а в случае, если это ядро в принципе не является устойчивым, но находится в процессе непрерывной (однако последовательной) трансформации. Такие города мы ранее предлагали называть «метагородами». Впрочем, данная тема еще ждет своего часа.

Метафора как топологический объект

Радикальная лейбницевская реконцептуализация пространства фокусирует внимание на изменчивости города как объекта, его гомеоморфных и негомеоморфных преобразованиях, но пока не помогает решить задачу пересборки городского Левиафана: город для нас по-прежнему есть множество «пространственных» элементов X (тогда как «городское пространство» оказалось сведено к множеству отношений между этими элементами и элементами других множеств). Здесь необходимо задать социальной топологии вопрос: всякий ли объект пространства сетей находится также и в евклидовом пространстве? Иными словами, говорим ли мы исключительно об объектах одной топологической природы?

Начнем с простого примера. Кафе возле музея-заповедника «Коломенское» обладает устойчивым ядром отношений. Одни отношения описываются географически (кафе «близко» к парку и «недалеко» от метро), другие – связывают официантов, менеджеров, поваров и поставщиков продуктов (социологи предпочитают именовать такие отношения «организационными»). Каждая дисциплина – география, социология, экономика, юриспруденция и даже химия (когда дело доходит до размораживания и готовки) – посредством своего собственного теоретического словаря выделяет и описывает одно подмножество релевантных отношений, игнорируя остальные. «Социологическое» кафе будет довольно сильно отличаться от «географического». При этом заведение сохраняет свою идентичность до тех пор, пока необходимый минимум связей остается неизменным (некоторые из этих отношений закреплены официально: в американских ресторанах, к примеру, повара не имеют права начинать приготовление блюда до тех пор, пока оно не заказано, – практика «готовки впрок» автоматически превращает «ресторан» в «кафетерий», что, конечно, не мешает поварам всячески обходить данное ограничение). Отказ подавать бизнес-ланчи или смена основного поставщика, скорее всего, не приведут к смещению кафе в пространстве сетей, а вот взрыв бомбы на террасе, видимо, станет негомеоморфным преобразованием.

А как быть с курением? Табачный дым – весьма аморфный, но все же материальный объект. Его отсутствие или наличие – Ло сказал бы «включение» (enrollment) или «введение в действие» (enactment) [16] – может стать значимым для конститутивного ядра данного конкретного заведения. Кафе, в которых на террасах все еще можно курить после недавнего запрета на курение в общественных местах, существенно изменили свою целевую группу, ценовую политику и даже архитектурный облик: пришлось устранить все внешние стены террасы, чтобы она формально стала частью

улицы. Как выяснилось, «курящее» и «некурящее» кафе – это два топологически разных объекта.

Пойдем дальше. Как быть с музыкой? Что если завтра в кафе у «Коломенского» вместо сборника Romantic Collection начнет играть сборник песен М. Круга? Кафе с «Владимирским централом» и без него – это одно и то же кафе? И если нет, должны ли мы заключить, что песни Круга – материальные объекты, локализованные в евклидовом пространстве?

Пуристская версия социальной топологии, вероятно, запретит нам апеллировать к нематериальным сущностям как топологическим объектам. Все, что не находится в евклидовом пространстве, не существует и в пространстве сетей. Однако это идет вразрез со всей логикой акторно-сетевой теории, частью которой является социальная топология. «Сетевая формула» города состоит из элементов топологически разной природы. Некоторые из них – нематериальны (т. е. обладают пропиской в пространстве сетей, не будучи «гражданами» физического пространства). Знаки, образы, метафоры, нарративы – суть объекты сетевого пространства («узлы сети»), так же как галеон, кафе или «Коломенское».

С такой интерпретацией могут поспорить даже самые радикальные латурианцы. И действительно, акторно-сетевая теория стояла у истоков социологии вещей и «поворота к материальному» в социальной теории. Латур, Ло и Каллон устранили различие между «человеками» и «нечеловеками», показав, что морские гребешки [17], микробы [18], дверной доводчик [19] и втулочный насос [13] разделяют с людьми свойство агентности – т. е. способность быть актантами, действующими лицами, конституэнтами социального мира. Этот обманчивый маневр (фокусировка на агентности вещей) скрыл под видом «поворота к материальному» куда более фундаментальный теоретический сдвиг: рядоположение материальных и нематериальных актантов. Потому что «нечеловеки» – это не только морские гребешки и втулочные насосы. Это также и «имперская идентичность», добавляющаяся к технологиям португальской колониальной экспансии [13], и математические уравнения, действующие на рынке наряду с товарами и торговцами. Различие между людьми и материальными объектами с точки зрения социологической доксы устранить куда легче, чем различие между материальными и нематериальными актантами. Однако формула Блэка – Шоулза – Мертон в исследовании Д. Маккензи является действующим актантом, который приобретает все большую агентность на рынке опционов, пока не приводит его к обвалу (т. е. к негеоморфному преобразованию) [20].

У такой линии интерпретации есть основание в истории акторно-сетевой теории. Термин «актант» Брюно Латур заимствует у своего учителя А. Греймаса, главы парижской школы семиотики. Недавнее исследование [21] показало этот переход – в какой момент Латур решает «опрокинуть семиотику в онтологию», распространив принципы семиотического анализа на объекты «по ту сторону текста». В этой новой онтологии что-то может быть признано существующим лишь по эффектам своего конститутивного действия (по силе и количеству связей с другими актантами); есть метафоры, которые «существуют» и «действуют»

куда больше некоторых людей. Онтологический статус – не априорная, а достигательная характеристика. Джон Ло предлагает изящную (топологическую) версию латуровской семиотики.

Итак, как топологически множественный объект «город» существует одновременно в нескольких пространствах. В пространстве сетей он неподвижен и относительно неизменен благодаря наличию устойчивого ядра конституирующих его отношений. В число этих отношений входят отношения между материальными и нематериальными объектами. Следовательно, такой фантом, как «идентичность горожан», может входить, а может не входить в устойчивую сетевую формулу города (т. е. быть или не быть частью идентичности города *per se*). То же касается метафор. Метафоры «город как машина» или «город как сцена» могут конституировать отношения тождества и различия – быть или не быть конституэнтами устойчивого ядра отношений, делающих данный конкретный город данным конкретным городом. Поэтому да, города в прямом смысле слова состоят из метафор, концептов и образов в той же степени, что из людей, автомобилей и труб ЖКХ, поскольку все эти элементы – суть объекты сетевого (лейбницевского) пространства. В социальной топологии априорное различие между двумя множествами элементов X («Город») и Y («Язык») окончательно устраняется. Единственное, что имеет значение, – это конститутивная сила элемента, его способность «собирать» другие объекты.

Пересборка городского Левиафана

Итак, между языком и пространством нет зазора. Есть лишь две топологические системы, две формы пространственности города, одна из которых именуется физическим пространством (порядок отношений между материальными объектами), а другая – сетевым, или синтаксическим пространством (в котором между материальными и нематериальными объектами поддерживаются отношения, аналогичные отношениям синтаксиса). Сетевое пространство не сводится к языку. Материальные объекты сосуществуют в нем – находясь в отношениях тождества и различия – с нематериальными. В остальном же это радикально эмпирическая программа: что входит, а что не входит в конститутивное ядро отношений объекта (города) в каждом конкретном случае, требуется установить исследователю: где заканчивается метафора «город как сцена» и где начинается парк Горького, где действует министр, а где сам хипстерский урбанизм.

То же правило применимо и к соотношению теоретических / идеологических нарративов. Сам исследователь, его практики познания и система различений, которую он использует, – просто еще ряд актантов, отношения с которыми могут быть, а могут и не быть конститутивными для объекта исследования (и наоборот: отношения, конституирующие исследуемый объект, – вовсе необязательно те же самые отношения, которые конституируют его аналитическое описание). Мы видели эту автономию на примере разрыва между городскими идеологиями и теоретическими логиками, отвечающими на вопрос об отношениях идеологии и города. Можно, конечно, обнаружить избирательное сродство между «социологизмом» и левым урбанизмом, «фило-

логизмом» и урбанизмом хипстерским, но этот поиск не продвинется дальше простых аналогий – их отношения не являются конститутивными ни для одного из объектов.

Таким образом, на смену монизму трех «сильных» объяснений (атрибутирующих каузальность только одному источнику – языку, физическому пространству или пространству социальному) и дуализму оппортунистического решения (язык конституирует пространство, пространство конституирует язык) приходит радикальный плюрализм. Тот или иной объект приобретает «твердость» и онтологический статус исключительно в отношениях с другими объектами. Язык больше не надстраивается над миром в качестве его пассивного отражения или, напротив, активного источника изменений; язык – его неотъемлемая часть. Мир уплощается (отсюда онтология «плоского мира» [22] и «плоского города»). Социальная топология и лейбницевская философия пространства помогают преодолеть пропасть между множествами элементов «Город» (X) и «Язык» (Y). Теперь любой объект городского пространства – это совокупность элементов «Z», часть из которых материальна, а часть – нет, но все непосредственно связаны друг с другом.

На чем фокусирует внимание исследователя такое теоретическое решение? На негеометрических преобразованиях объектов. Если бы не запрет на курение, мы бы не «увидели» табачный дым в качестве элемента сетевой формулы кафе. Если бы не радикальная трансформация парка Горького, мы бы не увидели метафоры хипстерского урбанизма в действии. Там, где происходит разрыв топологической формы и объект смещается в пространстве сетей, происходит реконфигурация составляющих его отношений (или их полный распад, но тогда нам уже нечего изучать, кроме самого распада). Хипстерский урбанизм является столь интригующим объектом исследования не потому, что представляет собой «городскую идеологию» (одну из многих), но потому, что он действует: принимает непосредственное участие в событии морфогенеза, входит в ядро устойчивых отношений нового топологического объекта.

Возможно, прививка такой топологической онтологии пойдет на пользу городским исследованиям. Среди бесконечных попыток импортировать концепты акторно-сетевой теории и достижения STS (исследований науки и технологий) в социологию города¹ топологический проект кажется как минимум интересным. Благодаря работам Латура и Ло мы уже научились мыслить вещи как действующие субъекты.

Осталось научиться видеть идеи как действующие вещи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. прежде всего работы манчестерской школы городских исследований – Саймона Гая и Альбены Яневой [23, 24].

Список литературы

1. Верлен, 2001 Верлен Б. Общество, действие и пространство. Альтернативная социальная география / Пер. с англ. С.П. Баньковской // Социологическое обозрение. – 2001. – Т. 1. – № 2. – С. 33-34.
2. Smart J. J., 1964 Smart J. J. C. Problems of Space and Time. – London: Macmillan, 1964.
3. Alexander, 1956 Alexander H. G. The Leibniz-Clarke Correspondence. – Manchester: Manchester University Press, 1956.
4. Nerlich, 1976 Nerlich G. The Shape of Space. – Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
5. Sklar, 1974 Sklar R. Space, Time and Space-Time. – Berkeley: University of California Press, 1974.
6. Mellor, 1981 Mellor D. H. Real Time. – Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
7. Hettner, 1927 Hettner A. Die Geographie. Ihre Geschichte, ihr Wesen, ihre Methoden. – Breslau: Ferdinand Hirt, 1927.
8. Bartels, 1968 Bartels D. Zur wissenschaftstheoretischen Grundlegung einer Geographie des Menschen. – Wiesbaden: Franz Steiner, 1968.
9. Дюркгейм, 1980 Дюркгейм Э. Социология и теория познания: Хрестоматия по истории психологии. – М., 1980.
10. Simmel, 1995 Simmel G. Soziologie des Raumes // Georg Simmel Gesamtausgabe. Bd. 7 / Hrsgg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt a. – М.: Suhrkamp, 1995.
11. Филиппов, 2008 Филиппов А. Ф. Социология пространства. – СПб.: Владимир Даль, 2008.
12. Гидденс, 2001 Гидденс Э. Предисловие к книге Бенно Верлена / Пер. с англ. С.П. Баньковской // Социологическое обозрение. – 2001. – Т. 1. – № 2.
13. Ло, 2006 Ло Дж. Объекты и пространства // Социология вещей / Под ред. В. Вахштайна. – М.: Территория будущего, 2006. – С. 225–240.
14. Соссюр, 2006 Соссюр де Ф. Курс общей лингвистики / Под ред. Р.И. Шор. – М.: КомКнига, 2006. – С. 81-85.
15. Том, 2002 Том Р. Структурная устойчивость и морфогенез. – М.: Логос, 2002.
16. Law, 2004 Law J. After Method: Mess in Social Science Research. – L.: Routledge, 2004.
17. Callon, 1986 Callon M. Some elements of a sociology of translation domestication of the scallops and fishermen of St Brieux Bay // Power, Action and belief: A new Sociology of Knowledge? / Ed. by J. Law. – London: Routledge and Kegan Pol, 1986. – Pp. 196-229.
18. Latour, 1988 Latour B. The Pasteurization of France. – Cambridge: Harvard University Press, 1988.
19. Латур, 2006 Латур Б. Где недостающая масса? Социология одной двери // Социология вещей. – М.: Территория будущего, 2006.
20. MacKenzie, 2006 MacKenzie D. An Engine, Not a Camera: How Financial Models Shape Markets. – Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
21. Напреенко, 2013 Напреенко И. Семиотический поворот в STS: теория референта Бруно Латура // Социология власти. – 2013. – № 1-2.
22. Латур, 2014 Латур Б. Пересобирая социальное. Введение в акторно-сетевую теорию. – М.: ГУ-ВШЭ, 2014.
23. Guy, 2007 Guy S., Coutard O. STS and the City. Politics and Practices of Hope // Science, Technology and Human Values. – 2007. – 32(6).
24. Yaneva, 2005 Yaneva A. Scaling Up and Down: Extraction Trials in Architectural Design // Social Studies of Science. – 2005. – 35(6).

Сценическая архитектура в городском дизайне Казимира Малевича

The Stage Architecture in the Urban Design of Kazimir Malevich

Ю. А. Грибер / Yu. A. Griber

Казимир Малевич рассматривал супрематизм как перспективный способ изменить весь мир. Театр стал своеобразной лабораторией для его архитектурных и дизайнерских идей. Среда, создаваемая Малевичем, имела много общего с Э. Г. Крегом и его *Bühnenarchitektur* (от немецкого «сценическая архитектура»). Для городских объектов Малевич использовал те же средства иконографии и колорита, которые в последующем повлияли на русский авангард и которые широко представлены в современном городском пространстве.

Ключевые слова: сценическая архитектура, Малевич, театр, городское пространство, городской дизайн.

Kazimir Malevich is well known as a prominent painter. However his projects were not close. Kazimir Malevich considered Suprematism as a promising way to change the whole world. Theatre became a kind of laboratory. The environment created by Malevich had a lot in common with E.G. Craig, and his «Bühnenarchitektur» (from German «stage architecture»). In urban objects Malevich used the same means of iconography and coloration, which are subsequently influenced of Russian architectural Avant-garde and which are widely represented in the modern urban space.

Key words: stage architecture, Malevich, theatre, urban space, urban design.



Казимир Малевич широко известен как художник неординарный. Его проекты отнюдь не замыкались в двухмерной плоскости холста, а художественные идеи были гораздо более масштабными и амбициозными. Он рассматривал супрематизм как перспективный способ, с помощью которого можно изменить весь мир. Причем переустройство мира К. Малевич понимал чрезвычайно широко – в «планетарном» и даже «космическом», «вселенском» масштабе – и предлагал свою, во многом утопическую, модель миропорядка, в определенном смысле сближаясь в такой космической грандиозности и в стремлении перестроить по новым правилам все без исключения бытие «землянитов» с идеями русских космистов и их представлениями о космосе как о структурно-организованном, упорядоченном мире.

Рождение новой идеи

Отправным пунктом для формирования модели переустройства мира стало осознание К. Малевичем хаоса и отсутствия порядка в существующем городском пространстве. Чувство, в принципе, закономерное и распространённое в годы социальных потрясений, когда разрушена сложившаяся картина мира, а новая только начинает складываться, и очень важное для рождения новой мифологии и нового способа структурирования городского пространства.

Художник отчетливо ощущал, что современные ему города буквально переполнены архитектурными «призраками» прошлого. Используя метафоры и образы смерти, он рисовал жуткую картину, которую видел вокруг. Для него городское пространство состояло из «умерших» построек, «тела» которых не выдержали стремительного развития общества. Здания «умерли» потому, что их «платья не могли вместить современный бег». Теперь бетонные стены «обтягивают дряхлые тела покойников» [4, с. 61–62]. Кругом лежат «совершенные прекрасные скелеты, которые потеряли свой образ и по которым нельзя уже больше узнать <ни> выражения лица, ни мышления» [4, с. 365–366].

В такой ситуации художник предлагал действовать решительно: «закапывать» покойников [4, с. 60] и искать новые способы выражения стремительного движения времени. К. Малевич был увлечен формированием новой художественной идеи, активным и творческим поиском новых средств выражения социальных смыслов, необходимых для идеально организованного как в социальном, так и в культурном плане места, где живет человек.

Ключевыми принципами переустройства городов для него стали идеи синтеза искусств и коллективного творчества (соборности).

Идея синтеза искусств хорошо подходила для активной трансформации окружающей жизни. Причем синтез этот рассматривался как взаимопроникновение друг в друга отдельных качеств различных искусств: в живопись – ритма поэзии, в литературу – мелодичности музыки, в архитектуру и городской дизайн – цветовых принципов живописи. Искусство, самое разное и самое не-

обычное, должно было, по его мысли, как космос, как бездонное пространство окружать живущих людей, создавать среду их обитания, особого рода «рас-твор», в котором будет протекать повседневная «утилитарная» жизнь.

Такая универсальная модель присутствия искусства повсюду сформировалась еще до рождения супрематизма. Подобное понимание идеи синтеза искусств часто используют как синоним концепту *Gesamtkunstwerk*, и оно имеет глубокие корни. В разных смысловых аспектах похожее понимание представлено и в немецкой классической философии, и в теоретических работах йенских романтиков, и в произведениях Р. Вагнера. Во всех этих источниках синтез искусств, так же как и в работах К. Малевича, рассматривается как органическое единство, сплав разных его видов, превосходящий по своим качествам простое их сочетание и сосуществование. Во всех случаях такая органическая целостность искусства понимается как особая форма организации пространства, способная благодаря взаимопроникновению искусства и жизни изменить социальный миропорядок с помощью духовного очищения и гармоничного переустройства общества.

Под влиянием идеи синтеза искусств и возможности супрематической «преображенности» городской среды К. Малевич задумывает проекты самых разных объектов городского пространства. В свою концепцию супрематического преобразования мира он включает практически все, что его окружает, все, что составляет его быт: одежду, ткани, мебель, посуду.

Принцип «отрешенности»

К. Малевич понимал, что создать новый мир и, главное, новый образ города и по-новому организованную городскую среду – задача нелегкая, поскольку был убежден, что в отличие от живописи, где новые принципы легко применить на чистом холсте, музыки и искусства слова, где быстро и ярко реализуются революционные художественные идеи, и даже архитектуры – искусства, которое дает большие возможности для воплощения новаторских взглядов, материал в градостроительстве достаточно инертен. В других искусствах мы можем все начать с чистого листа. В градостроительстве так практически никогда не получается.

Тем не менее художник был уверен, что такой способ есть. Нужно только найти «среди клокочущих бездн, на крыльях времени, на гребне и дне океанов» «упругие формы, которые разрежут утонченный будуарный запах парфюмерной культуры, всклокочут прически и обожгут лики мертвых масок улиц» [4, с. 68]. Его интересовал поиск новых средств репрезентации, которые позволили бы взглянуть на город под другим углом зрения. И тогда, как в калейдоскопе, из существующих элементов можно будет построить новый рисунок.

Идея строительства нового мира хорошо согласовывалась с теософской составляющей супрематизма. Стремление изменить облик города так, чтобы являлось ощущение, что он стал другим, исследователи русского искусства этого

периода [7, с. 229] связывают с теософской идеей о городе реальном и о граде невидимом, высшем, черты которого могут проявиться в действительности, в частности с идеей «преображенности среды», о которой говорил основатель теософии Я. Беме в одном из главных своих сочинений «Aurora, или Утренняя заря в восхождении», вышедшем в 1914 году в московском издательстве «Мусагет» [2].

При этом супрематизм выбрал свой, особый способ преобразования существующей предметной реальности: полный разворот от реальности жизни в противоположную сторону, к реальности, доступной лишь «внутреннему взору». Другими словами, бегство от этой реальности. В качестве своего рода «волшебного» средства, которое способно практически мгновенно изменить качество существующего городского пространства, по новому представить его структуру и сформировать особые впечатления у людей, которые попадут в городскую среду, К. Малевич рассматривал архитектурную беспредметность.

В своей художественной практике он использовал принцип «отрешенности» от смысла, от идеи уже существующих в пространстве объектов. Новая художественная модель становилась средством, способным по-новому структурировать существующее городское пространство, задать новые координаты и сформировать среду с особыми качествами. А это было крайне необходимо, чтобы создать новый образ города. Поскольку невозможно было, «эвакуировав население, взорвать старые города и выстроить новые на новом месте по новому плану» [5, с. 8], оставалось только одно: просто перекрасить город, «взорвать» его цвет, разрушить старые цветовые образы и заменить их новыми. Можно было просто «изменить декорации» и, таким образом, «редактировать» город, сделав другим соотношение между фоном и рисунком.

Способом «оживить» мертвую материю города для него стал особый взгляд на архитектурные формы городского пространства. Вся существующая архитектура для него стала единой фактурной массой, из которой можно было делать новые формы, оптически разрушая тектонику зданий и создавая декор, никак не связанный с архитектурной структурой. Вся городская ткань рассматривалась им как единая среда, как чистый холст, который можно использовать для выражения новых художественных идей и создания современной городской среды.

Сценическая архитектура

Роль своего рода лаборатории, удобной для того, чтобы отрабатывать идеи, которые дальше предстояло реализовать в городском пространстве, сыграл театр.

Своеобразной «пробой пера» и первым опытом супрематической организации сложного трехмерного пространства для К. Малевича стали эксперименты в пространстве реальной сцены футуристической оперы «Победа над Солнцем», премьера которой состоялась в начале декабря 1913 года в Санкт-Петербурге [8, с. 9].

К. Малевич, который мечтал о соединении слова, жеста, звука, цвета и света, стал инициатором «нового театра». Идея его создания возникла на Первом всероссийском съезде футуристов, на котором присутствовали всего лишь три человека, ставшие авторами оперы, – А. Кручёных написал либретто, М. Матюшин создал музыку, К. Малевич разработал эскизы декораций и костюмов.

Опера должна была представлять собой синтез слова, музыки и изображения. Точнее, по-своему выражать средствами каждого из этих видов искусства алогизм. Но, как и большинство семиотических построений, произведение оказалось в итоге лингвоцентричным. Его основу составила поэтическая концепция «заумного языка». Заумь понималась как литературный прием, в котором частично или полностью отсутствуют естественные конструкции языка. Но не это было главным. В «зауми» русских художников речь шла о новом мышлении. А потому новые приемы выражения мысли становились лишь следствием.

Музыка тоже выбивалась за рамки привычной: ей были свойственны хроматика и диссонанс.

Поддерживая текст и музыку, оформление сцены и костюмов представляло собой «живописную заумь» (термин предложил Б. Лифшиц, но и сам К. Малевич понимал «беспредметность» и «заумь» как синонимы [4, с. 254]). В своем творческом проекте К. Малевич использовал геометрические абстрактные фигуры, абсурдно сближал разнородное, создавал «дальние» связи, представлял предметы включенными в единую общую схему и подчиненными логике целого. Все декорации, костюмы, лучи и действия актеров на сцене складывались в единую систему знаков.

Впечатление усиливалось за счет использования в оформлении не только геометрических фигур и цвета, но и света. Резкие лучи прожекторов скользили по плоским поверхностям, оживляли краски и формы костюмов, выхватывая то красные, синие, желтые, белые треугольники, то разноцветные сферы. Свет придавал дополнительные качества формам. Кроме того, менялась окраска пола, который становился то черным, то зеленым. Все это создавало небывалые сценические эффекты, представляя пространство и действующих в нем людей в карикатурном виде. Свет растворял материальность. Декорации изображали лишь осколки видимого мира. Костюмы деформировали и искажали актерские фигуры.

В феврале 1920 года было представлено еще одно уникальное в своем роде произведение – «Супрематический балет», поставленный Н. Коган. Балетом спектакль можно было называть лишь условно. Это была новая попытка продемонстрировать универсальность супрематизма как метода, доказать, что супрематизму подвластны все жанры искусства. Спектакль показывал, как образуются, последовательно трансформируясь, супрематические формы, как все они рождаются из черного квадрата, а потом обратно к нему возвращаются. Для этого статисты носили по сцене щиты – картонные

супрематические фигуры, перемещая их в соответствии с системой последовательных изменений. С помощью актеров создавались живые объемные супрематические картины. Балет представлял супрематические композиции в движении, материализуя динамику геометрических форм. Например, чтобы показать, как получается крест, артисты перемещали черный квадрат, круг и красный квадрат, а затем складывали супрематическими фигурами дугу, пересекающую крест.

Создаваемая К. Малевичем среда имела много общего с архитектурным, трехмерным, философским сценическим пространством Г. Крэга, а его театральные работы неизбежно отсылают к понятию *Bühnenarchitektur* (от немецкого «сценическая архитектура»), поскольку связаны с формированием особой художественной действительности. В обоих случаях сценическая архитектура представляла собой некое «пустое» пространство, которое использовалось не для того, чтобы создать иллюзию определенного интерьера или экстерьера, а, скорее, представляло собой поэтическую сферу символов, в которой рождалось движение и формировались определенные, нужные автору ощущения. Сценическая архитектура К. Малевича моделировала символическую среду, воспроизводящую само пространство как физическую и философскую категорию. Его театр был сориентирован на создание объемных моделей с помощью линий, форм, цвета, ритма, движения и изменений во времени.

Важным было и то, что новая среда больше не была антропоцентрической, сориентированной на зрителя. Здесь не действовал больше привычный, ренессансный принцип понимания сценического пространства. Больше не было ни перспективы, ни связанных с ее правилами границ, замкнутости в пределах видимого и превращения его в иллюзию действительности.

Театральные эксперименты представляли собой удобное переключение действия из двухмерного в объемное, многомерное пространство, правда, пока ограниченное размерами сцены. Но так как сценическая среда понималась как изоморфная неограниченному пространству, ее размер не имел значения. В результате произошло «освобождение» пространства, и появившаяся особая трехмерная супрематическая среда стала уверенно использоваться художником в градостроительной живописи для воспроизведения существенных характеристик определенной картины мира.

Городской дизайн

Экспериментирование в ограниченном трехмерном пространстве сцены и выработанные художником общие принципы в последующем были успешно реализованы в городском дизайне, где самым масштабным проектом К. Малевича стал Витебск. Здесь художнику впервые представилась реальная удивительная возможность реализовать на практике свои идеи, на деле повлиять на городскую культуру и создать новую городскую среду. Теперь уже в реальной городской среде он отчетливо и ярко представил свою

модель преобразования мира, сначала тщательно продуманную им в театральном пространстве.

Под его руководством группа «УНОВИС», в состав которой входили В. Ермаева, Н. Коган, Л. Лисицкий, Н. Суетин, А. Цейтлин, И. Чашник и др., стремительно превратила пространство маленького провинциального города в супрематическое. Были продуманы и разработаны принципы оформления самых разных элементов городской среды. Сделаны эскизы для росписи фасадов зданий, агитпароходов, трибун ораторов, вывесок. Оформлены магазины, читальные залы, библиотеки. Представлены проекты росписей трамваев, эскизы супрематического орнамента, книжного дизайна, новой посуды, мебели и даже продовольственных карточек. Визуальный образ дополнялся и уточнялся средствами непространственных искусств – музыкой, песней, поэзией.

Постепенно весь город превратился в единое супрематическое произведение, состоящее из супрематических росписей, праздничных тканей, знамен, гигантских панно, закрывающих фасады зданий.

На людей, попадавших в «супрематически преображенную» среду Витебска, изменившийся город производил глубокое впечатление. Сохранилось достаточно много воспоминаний людей, побывавших здесь именно в это время. Одно из них принадлежит С. Эйзенштейну: «Странный провинциальный город, – пишет он. – Как многие города западного края – из красного кирпича. Закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошла кисть Казимира Малевича. «Площади – наши палитры», – звучит с этих стен... Перед глазами оранжевые круги, красные квадраты, зеленые трапеции... Супрематические конфетти, разбросанные по улицам ошарашенного города...» [9, с. 279–280].

Витебск стал своего рода итогом многолетних теоретических изысканий художника в области градостроительного дизайна, с одной стороны, и многочисленных «проверок» стилистических возможностей супрематизма на материале различных искусств – с другой. Супрематическая система уверенно выдержала это испытание, она хорошо подходила для использования в сугубо утилитарных целях. Идея имела такой успех, что предполагалось использовать принципы оформления Витебска как модель для преобразования других городов – Москвы, Петрограда, Смоленска, Самары, Саратова, Перми, Калуги и Борисова.

Еще более дерзким способом «перевода» супрематической живописи в архитектуру стали для К. Малевича архитектонки – объемные композиции в реальном пространстве, с помощью которых художник экспериментально проектировал новую тектоническую систему – «супрематический ордер».

Все архитектонки представляли собой сочетание разных по форме и размерам, расположенных горизонтально и вертикально параллелепипедов,

которые примыкали или были врезаны друг в друга под прямым углом. Эти архитектурные формы «выводились» из главной супрематической первоформы, черного квадрата, получались в результате его движения, вращения и деления в пространстве.

Планы тоже представляли собой сложные композиции из примыкающих пересекающихся параллелепипедов и, по сути, были первыми в мировой архитектуре проектами на основе предельно лаконичных геометрических форм. Сам автор описывал новые сооружения в 1923–1924 годах так: «... будущие планы (дома) землянитов (людей). Супрематизм планитный в сооружениях форма «а F2» группа / материал белое матовое стекло, бетон толь, железо электрическое / отопление, планит без труб дымовых. / Окраска планита черная и белая преимущественно красная / в исключительных случаях зависит от падения или / поднятия динамической состояния города, государства. Планит должен быть осязаем для землянина всесторонне он / может быть повсюду наверху и внутри дома, одинаково жить как / внутри так и на крыше планита. Система планитов дает / возможность содержать его в чистоте, он моется без всяких для этого / приспособлений, каждый его объем этаж низкорослый, по нем можно ходить / и сходить как по лестнице. Стены его отепляются как и потолки и пол» [7, с. 232].

Архитектоны и планы представляли собой уже по-настоящему «космические» сооружения, в которых можно жить как внутри, так и снаружи и которые должны одинаково красиво и супрематически верно выглядеть со всех сторон, даже сверху. Однако здесь использовались все те же суровые геометрические формы, сдвиги объемов, асимметричные сочетания плоскостей и неуравновешенность композиции, моделировавшие «пустое» пространство, поэтическую сферу символов и отработанные художником ранее в условиях реальной театральной сцены.

Заключение

Сначала в театральной декоре, а потом в проектах росписей стен, общественного транспорта, трибун, вывесок и других городских объектов, позже в композиции архитектонов и планит структура пространства строилась на одних и тех же принципах. Во всех случаях в основе лежало отрицание симметрии. Общая объемно-пространственная композиция менялась с разных сторон здания. Проявлялось новое отношение к тяжести, и зрительно «тяжелое» размещалось над «легким», большая крупная форма – над более мелкими, раздробленными. Крупные объемы «парили» в пространстве. Были характерны контрастные масштабные сопоставления, разрушающие тектонику объектов. Это были новые, характерные для градостроительной живописи К. Малевича средства иконографии и колористики, которые позволяли по-новому структурировать городское пространство. С их помощью можно было почти мгновенно менять образ города, рассматривая городской дизайн в

качестве аналога театральных декораций. Такой подход к градостроительному декору впоследствии активно разрабатывался представителями русского архитектурного авангарда и широко представлен в современном городском пространстве.

Список литературы

1. Альманах Уновис № 1, 2003
Альманах Уновис № 1: Факсимильное издание / Подг. текста, публ., вступ. ст. Т. Горячевой. – М.: СканРус, 2003. – Л. 10 об.
2. Беме, 1914
Беме Я. Aurora, или Утренняя заря в восхождении. – М.: Мусагет, 1914. – 418 с.
3. Казимир Малевич, 2000
Казимир Малевич в Русском музее / Авт.-сост. И. Арская и др. – СПб.: Palace Editions, 2000. – 450 с.
4. Малевич, 2001
Малевич К. Черный квадрат / Вступ. ст. и коммент. А.С. Шатских. – СПб.: Азбука, 2001. – 576 с.
5. Миллс, 2001
Миллс Ч. Р. Социологическое воображение / Пер. с англ. О.А. Оберемко; под общ. ред. и с предисл. Г.С. Батыгина. – М.: NOTA BENE, 2001. – 264 с.
6. Реконструкция, 2014
Реконструкция костюмов по эскизам К. Малевича [Электронный ресурс]. URL: <http://www.buro247.ru/culture/our-choice/vystavka-nedeli-kazimir-malevich-v-russkom-muzee.html> (дата обращения: 09.10.2014).
7. Турчин, 2003
Турчин В. С. Образ двадцатого... – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с.
8. Шатских, 2001
Шатских А. Казимир Малевич – литератор и мыслитель // Малевич К. Черный квадрат. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 7–28.
9. Эйзенштейн, 1963
Эйзенштейн С. М. Заметки о В. В. Маяковском // В. В. Маяковский в воспоминаниях современников / Прим. Н. В. Реформатской; вступ. ст. З. С. Паперного. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963. – С. 279–280.

«ТЕАТР МОЖЕТ СТАТЬ ЦЕНТРОМ ГОРОДА, ИЗЛУЧАЮЩИМ СВЕТ»:

интервью с Теодором Курентзисом, художественным руководителем Пермского академического театра оперы и балета имени П. И. Чайковского

«A THEATER CAN BECOME CENTER of CITY, RADIATIVE LIGHT»:

interview Theodor Kurentzis, artistic leader of the Perm academic theater of opera and ballet named P.I.Tchaykovskij



– Театры в разные времена и в разных странах всегда играли важные роли. Каковы эти роли в настоящее время в мире (в Европе в первую очередь)? Для кого и для чего существуют сегодня театры вообще и оперные в частности?

Т.К.: Мне кажется, что каждый оперный театр в Европе означает центр города, центр как в смысле расположения, так и в смысле ценностей. Это как бы флаг, лучше сказать паспорт, который доказывает, что этот город принадлежит европейской цивилизации. Город без оперного театра в Европе не является элитным...

– То есть является провинцией, захолустьем?

Т.К.: Не совсем так. Я помню, как приезжал в какие-то очень маленькие города на маленьких островах, в которых был маленький оперный театр, но все жители гордились им, говорили «какой красивый, это микрография Ла Скалы». Такие истории я слышал десятки раз в Европе, везде ценят театры, везде считают, что их театр, так сказать, гордость, национальная достопримечательность. Мне кажется,

что это первый этап понимания, что такое театр. Это в принципе кафедральный собор музыкального искусства города. Но какие люди попадут в этот собор – другой вопрос. Язычники они или христиане...

– Поясните, пожалуйста, кого вы называете язычниками, а кого – христианами?

Т.К.: Все прогрессивные и радикальные люди – это христиане, конечно. Поэтому римляне и хотели с ними расправиться. Христиане хотели внести изменения в формы вероисповедования, им не нужно было видеть скульптуру или золотого тельца, чтобы верить. Они хотели любить невидимого бога. Вот этот невидимый дух и есть то, что мы ищем в нашем искусстве. А в оперных театрах до сих пор хотят видеть примитивный сюжет, декорации, лебедей, которые ходят по сцене. Вот это язычество, золотой телец, это розовые очки, это такая привычка – любить доступное. А искусство – это умение любить даль, любить недоступное, любить то, что находится над нашим пониманием. И это очень похоже на все наши религии, потому что мы любим по большей части того, которого не знаем, всемогущего Бога, который выше нашего понимания.

– Сейчас в музыкальном искусстве больше язычников или христиан?

Т.К.: Язычников. Революция очень медленно происходит в театральном искусстве.

– А среди зрителей кого больше?

Т.К.: Язычников. Это люди, которые, например, смотрят телевизор, и их большинство. Глядя в телевизор, по сути, они имеют дело с язычеством. Кто такой телеведущий? Виртуальный человек, которого не существует, но мы верим в него как настоящего, при этом зная, это его образ – обман. Мы его видим и не знаем, существует ли он на самом деле, поскольку мы ни разу не видели его в жизни. Это фигура, которая под вопросом. Большинство людей постоянно проводят свое время в Интернете, в телевидении, и всюду витает призрак информации, которую ты не можешь проверить, потому что в Википедию, например, можно писать что угодно. А если бы ты пришел в библиотеку и взял 5-6 книг и проверил, так это или не так, тогда у тебя был бы личный опыт проверки информации. Сейчас информацию, которую дают, ты проверить не можешь, ты обязан с ней согласиться, поэтому и вранье кругом. Посмотрите, большинство текстов, которые вывешиваются в Интернете, говорят неправду. И здесь мы выходим на Л. Витгенштейна¹, который спрашивал: зачем людям говорить правду, когда можно говорить неправду, и это очень фундаментальный вопрос. Но все-таки мне кажется, что театр востребован, чтобы иллюстрировать или виртуализировать какую-то высшую реальность в светской жизни, чтобы получить, так сказать, развлечение с тончайшим шлейфом образованности.

– Но и престижности, наверное?

Т.К.: Престижность – категория, придающая искусству оттенок развлечения, пусть и приличного. Вы знаете, посещение театра сейчас воспринимается даже более серьезно, чем в классическую эпоху, а в XIX веке в театре вообще играли в

карты во время спектаклей. Между актами зрители выходили и курили, играли в карты и возвращались, чтобы прослушать какую-нибудь арию с высокими нотами. То есть это было чем-то сродни спорту. И это была немножко карикатура на античную трагедию, где, по большому счету, все серьезно.

– Это и называется языческим театром?

Т.К.: Да, языческим, потому что христианская служба, например литургия Святого Иоанна Златоуста, совсем иная. Ее форма идет от древней трагедии, где все играют в масках. Там играют только мужчины, в том числе и женские роли, там нет никакой психологии и все монотонно. Актеры надевают маски, чтобы человек не видел лицо другого человека, но мог адаптировать увиденное к себе и пережить эту страсть вместе с актером. Маска есть видеодиаграмма того, как зритель видит свою личность. И когда очищается актер, очищается также и зритель, это такая терапия. А потом, во времена Римской империи, театр стал зрелищем. Поэтому опера стала таким удешевленным и облегченным вариантом принципов жесткого античного театра. И чем более доступным и развлекательным становился театр, тем быстрее уходила его протагонистическая сила, способная лечить людей. Лечить не нашу эстетику, не наши нравы, а то, что действительно нуждается в лечении. Настоящий театр – это работа. Поэтому все те, кто старается делать другой, неязыческий театр, кто ищет правды, а не привлекательности, всегда испытывает сопротивление. Мало кто хочет побеседовать с самим собой. Это опасный разговор, которого ты избегаешь всю свою жизнь. А в театре ты сидишь здесь, а другая твоя половина – напротив, и тут никого не обманешь, твоя половина тебя знает со дня рождения, и ты ее не обманешь. Поэтому мы все избегаем этого разговора «по чесноку», как говорится, с самим собой. Когда ты в театре, тебя заставляют видеть на сцене то, что ты прячешь внутри, это сложное зрелище, но оно имеет свой терапевтический результат.

– Скажите, в России в театре больше язычества и фальши, чем в Европе, или здесь нельзя так судить?

Т.К.: Знаете, мне кажется, что и фальсификация иногда может быть шедевальной. Были художники, которые, например, делали копии картин, и сами эти копии тоже становились шедеврами. Естественно, мы сейчас идеализируем. Если сравнить по уровню духовности театр в IV веке до нашей эры и в XVIII веке, естественно, в древности она была намного выше, это классика. А потом был век неоклассицизма, который есть адаптация духа симметрии и утонченности к нашей жизни, как, например, прошла адаптация Венеции в Санкт-Петербурге. Но, заметьте, в Венеции одна температура, в Санкт-Петербурге – немножко другая.

В России, мне кажется, народ очень эмоциональный, и одно из главных начал российского человека – это открытость, то есть россияне не интровертны. Жители Центральной Европы более интровертны, южные европейцы менее интровертны, поэтому у европейского юга сходства с Россией и славянским миром больше. Потому и оперное искусство, которое изначально зародилось на юге, в Италии, в России воспринимается своим. Мне часто тут говорили: «Слушай, нужно

сделать российские названия к операм». «А какие?» – спрашиваю я. «Ну, «Евгений Онегин», «Травиата». Это смешно звучит, но в этом есть какая-то правда. Люди в России действительно считают, что все оперное искусство – это наша золотая классика.

– А Моцарт, столь любимый вами, ближе к южному или северному варианту?

Т.К.: Нет, вы знаете, Моцарт – это классика, это композитор, который взял лучшие элементы от всех народов, а когда собирается лучшее из лучшего, получается золотое сечение. Мы не можем отнести его к одному народу, потому что это божественная музыка, это музыка всей Вселенной. Моцарт слишком техничный и интеллектуальный для итальянцев, но он был любителем итальянской музыки, то есть у него есть и страсть, и эмоции, и жизнелюбие, и остроумие, и влюбчивость итальянца, и интеллектуальность жителя Центральной Европы. Потому творчество Моцарта и стало возможно в империи, в Австро-Венгрии, что там возникла смесь разных культур. Есть интересная история о русском меценате Разумовском², который заказывал большие произведения Бетховену и другим композиторам в Вене. Мы знаем, что Моцарту предложили стать главным капельмейстером екатерининского двора в Санкт-Петербурге и он серьезно обдумывал предложение эмигрировать в Россию. Потом была тема Моцарта в творчестве А. С. Пушкина, П. И. Чайковского. До сих пор в музее Пушкина в Санкт-Петербурге, в доме, где он умер, на его пианино стоит клавир «Дон Джованни» Моцарта. И для Чайковского Моцарт был лучшим композитором. «Русский Моцарт» – это вообще особая тема.

– Вы приехали в Пермь, в этот театр. Вы считаете, что театр может стать точкой развития городского сообщества?

Т.К.: Безусловно, я считаю, что театр может стать центром города, излучающим свет и приглашающим людей развиваться. Но стратегия города должна быть сфокусирована на такое развитие. Например, театр всегда должен смотреться в городском пространстве, то есть должна быть театральная площадь. На этой площади должен располагаться не только театр. Я хотел бы, чтобы напротив театра была консерватория, а еще мы мечтали открыть кинематографический факультет и новый хороший актерский факультет с выдающимися педагогами. Я мечтаю, чтобы на площади вокруг были кафе, куда приходят люди, увлеченные искусством, где можно увидеть всех артистов, где ведутся культурные разговоры. Нужно восстановить храм святого Николая, который когда-то был самым красивым храмом города. Сейчас он разрушен и является складом библиотеки Пермской сельскохозяйственной академии³. Представляете, можно пойти в храм, где каждое воскресенье поет хор оперного тетра. А потом можно пить кофе на улице, в каком-нибудь очень культурном месте. Рядом находится гостиница «Центральная», где С. С. Прокофьев писал свою «Золушку»⁴. Хорошо бы нашелся меценат, который сделал бы из нее престижную пятизвездочную гостиницу, отремонтировал бы фасады ветхих домов вокруг. В принципе город Пермь был очень красивым до того, как его закрыли⁵ и начали отстраивать в советские времена. А площадь вокруг театра – это единственное место, где все осталось как было, где нет новой застройки. Вокруг нового театра должна рас-

полагаться пешеходная зона, где гуляют молодые люди и мамы с детишками. И все будут фотографировать этот театр и отправлять открытки друзьям на Рождество со словами: «Поздравляю с Рождеством. От города Перми». И на открытке будут показаны не какие-нибудь Сталин, Ленин или ракеты, а оперная театральная площадь. А вечером – спектакли. Так появится некий культурный центр города, его особый артистический район. Это то, что я в принципе хотел бы увидеть.

Но это должно быть заложено в стратегию развития города и края. Должно появиться законодательство, говорящее, что следует аккуратно обращаться с историческим центром города, что нельзя везде устанавливать кондиционеры, что нельзя парковать автомобили прямо перед оперным театром. Когда я стал руководителем театра, люди подгоняли свои машины прямо ко входу в здание. Я сразу запретил парковку. Это ведь просто какая-то распушенность. Естественно, молодые люди, растущие в городе, в котором нет такого культурного места, не хотят здесь оставаться, уезжают. А нам нужно, чтобы талантливые люди оставались в этом городе, чтобы в нем осталась культура. И чтобы люди создавали свою жизнь и жизнь города, в котором будут жить их дети через 20 лет.

Поэтому я и организовываю приезд сюда талантливых музыкантов, чтобы следующие поколения пермяков смогли подхватить это влияние, чтобы это вошло в историю города. Вот моя стратегия. Нужно, чтобы была мечта и чтобы у людей, которые планируют свое будущее здесь, была культура.

– То, что вы сказали о стратегии развития города, совпадает со словами бывшего губернатора О. Чиркунова и его команды, которая реализовывала здесь «Пермский культурный проект»⁶. Можно ли сказать, что вы с ними единомышленники?

Т.К.: Знаете, все артисты, все художники этого города в этом смысле, мне кажется, – единомышленники. Никаких конфликтов между нами, артистами, в городе не было никогда. Единственный конфликт случился, когда ушел Эдик Бояков⁷. Эдик играл важную роль, и то, что он не договорился с Борей Мильграмом⁸, – это плохо.

– Опишите, пожалуйста, идеальную (с вашей точки зрения) аудиторию Пермского театра оперы и балета. Кто эти люди по своему положению, культурному бекграунду, запросам?

Т.К.: Мне кажется, идеальная аудитория – это те зрители, которые приходят в театр с сердцем и ждут от искусства какого-то сообщения. Если люди не знают, чего хотят, они не будут собеседниками в этом диалоге.

– Как вы можете описать свое взаимодействие с публикой во время показа новых, авангардных спектаклей Пермского театра оперы и балета, например оперы «Носферату»⁹? Что это, «сражение» или некий союз, движение на общей волне?

Т.К.: Знаете, я чувствую, что люди ходят на этот спектакль потому, что любят меня. А это, конечно, нелегкое чувство. Но потом, когда спектакль завершается, они понимают, что надо было сюда прийти, потому что они работают, они работают со мной, и это тяжелый труд. Ведь «Носферату» – это не спектакль, который ты просто смотришь. Здесь надо медитировать и думать. Когда спектакль заканчивается, ты выходишь из зала и не знаешь, понравился он тебе или нет, тебе нужно

еще несколько дней, чтобы оформить свое отношение. Тебя спросят: «Как было?», и ты можешь сказать, что это было ужасно, но если кто-нибудь скажет тебе: «Какой ужасный спектакль!», может быть, ты будешь его защищать и говорить: «Нет, это прекрасно!». После него ты не знаешь, в какую сторону идти. В принципе у меня самого как зрителя в жизни было несколько спектаклей, к которым я не знал как относиться. Меня спрашивали: «Ну как было?», а я не знал: или гениально, или ужасно. Мне нужно было время. Время, которое уходит на осмысление увиденного после спектакля, и есть главная его ценность. Потому что мы носим этот спектакль внутри, мы не забываем его, он для нас безразличен. Мы все время исследуем правду этого спектакля на уровне нашего подсознания. А спектакли, которые смотрятся на одном дыхании, – это так, «браво, браво», а через два дня все забылось. Время всегда показывает, что является произведением искусства, а что нет.

– И последний вопрос к вам как к художественному руководителю пермского театра. Каково его будущее в ближней и долгосрочной перспективе? Вы будете работать в этом театре и дальше?

Т.К.: Это все не зависит от меня. Я делаю все, что в моих силах. С большим уважением отношусь ко всем учреждениям этого города. Но для дела, которое я начал делать здесь, мне нужна особая поддержка, в том числе и финансовая. Если мне отключат финансирование, я не смогу ничего сделать. Нужно, чтобы мне построили новый театр, причем так, как договорились, а не так, «как всегда». Второе, надо удвоить бюджет театра. Мы получаем в сто раз меньше Большого театра¹⁰, а по статистике награждения «Золотыми масками»¹¹ мы – первый театр в России, имея бюджет в сто раз меньший. Но я не могу позволить себе сидеть в театре и злоупотреблять своей зарплатой, делая только одну постановку в год. Я должен работать, я должен создавать опусы, я должен беседовать со зрителем. Или тогда пусть мне оставят симфонический филармонический оркестр, который не зависит от постановочного бюджета. И все хорошо. Но что тогда будет с театром?

Пермский зритель часто не знает, что в Перми есть театр такого уровня. Вы видели, что творится в Москве, когда мы появляемся? Билеты продаются за 20 минут, а потом люди ищут их на черном рынке. И так по всему миру, на всех наших гастролях.

Жалко, если нельзя будет сохранить то, что уже сделано. Нельзя не понимать, что при любых кризисах театр нужно удерживать, что он как священная колова – сколь бы ты ни был голоден, ее нельзя съесть. И в принципе для бюджета края это просто копейки.

Поэтому все будет зависеть в будущем не от меня, а от понимания людей того, что мы делаем, от осознания, нужно это для города или нет. Несложно создать город-сад. Обустроить театральную площадь вокруг оперного театра, Театра-Театра или Театра юного зрителя, собрать вместе два-три значимых культурных места, Пермскую художественную галерею, сделать новый аэропорт и пару хороших гостиниц – и сразу же возникнет другой город. Но нужно, чтобы этого очень хотели люди.

Когда мы открываем новую страницу в тетради, мы пишем, как правило, очень красивым почерком. А когда это уже старая, исчерканная страница, то все пишут кое-как. Поэтому страницы нужно менять чаще, чтобы удержать почерк. А почерк – это и есть культура в городе.

6 марта 2014 г., Пермь, Россия
 Интервью записано и прокомментировано Оксаной Игнатъевой и Олегом Лысенко,
 кафедра культурологии ПГТУ.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Витгенштейн (1889–1951), австрийский философ, разработавший одну из самых влиятельных концепций философии языка.

² Граф А.К. Разумовский (1752–1836), русский дипломат, известен как меценат, которому Бетховен посвятил «Русские квартеты».

³ Речь идет о Никольской церкви при Мариинской женской гимназии, существовавшей до революции 1917 года. Она расположена рядом со зданием театра оперы и балета.

⁴ С. С. Прокофьев в годы Великой Отечественной войны находился в Перми в эвакуации.

⁵ В годы советской власти Пермь из-за обилия оборонных заводов была городом, закрытым для посещения иностранцами.

⁶ «Пермский культурный проект» – культурная политика, разрабатывавшаяся и воплощавшаяся в жизнь в Пермском крае с 2008 по 2012 гг. Наиболее активными идеологами и организаторами «Пермского культурного проекта» были театральный режиссер Б. Мильграм и галерист М. Гельман.

⁷ Э. В. Бояков, театральный режиссер, в Перми был организатором и художественным руководителем международного фестиваля театра и кино «Текстура» (2010–2013 гг.).

⁸ Б. Л. Мильграм, театральный режиссер, художественный руководитель Театра-Театра в Перми, министр культуры, молодежной политики и массовых коммуникаций Пермского края (2008–2011 гг.), заместитель председателя правительства Пермского края (2010–2012 гг.).

⁹ Опера «Носферату» Д. Курляндского и Д. Яламаса. Премьера состоялась в Пермском театре оперы и балета 13 июня 2014 г. в рамках Дягилевского фестиваля.

¹⁰ Имеется в виду Государственный академический Большой театр России (г. Москва).

¹¹ «Золотая маска» – национальная театральная премия, учреждена в 1994 г. Союзом театральных деятелей России.

Театральный фестиваль в индустриальном городе. «Несравнимые времена»

Theatre Festival in the industrial city. «Unmatched times»

Д.С. Бокурадзе / D.S. Bokuradze

Автор является режиссером театра в индустриальном городе Новокуйбышевске, а также научным работником. Статья рассматривает миссию театрального фестиваля в Новокуйбышевске: представлены театральные и киноафиши фестиваля, а также научные проекты. В программе театрального фестиваля в Новокуйбышевске 2015 состоялась презентация исследования о музее Феликса Нуссбаума в немецком городе Оснабрюке. По мнению автора, театризованный музей, влияющий на горожан, – это феномен городской сцены.

Ключевые слова: театр как грань, индустриальный город Новокуйбышевск, хронотопия города и театра, театризованный музей на сцене города, музей Феликса Нуссбаума в Оснабрюке.

The author is the director of the theater in the industrial city Novokuybshevsk, as well as a scientist. The article also is considering the mission of the theater festival in Novokuybishevsk: presented theater and movie posters of the festival, as well as research projects. The program Theatre Festival in 2015 Novokuybysheske research results presented on Felix Nussbaum Museum in the German city Osnabrück. According to the author, theatrical museum influencing citizens - is a phenomenon of the urban scene.

Keywords: theater as a face, an industrial city Novokuybyshevsk, chronotope of the city and the theater; The Theatrical Museum on the scene of the city, Felix Nussbaum Museum in Osnabrück.

«Грань» и «ПоМост» – многозначные названия в пространстве небольшого, но важного индустриального города Новокуйбышевска. «Грань» – это новокуйбышевский театр, «ПоМост» – театральный фестиваль российских провинциальных театров, проходящий каждый два года там же. Оба названия имеют широкие семантические поля, символизирующие место театра в городе, связь и единство пути (моста) театров разных городов. Очевидно, что в этих названиях присутствуют философские и социокультурные обертоны, расширяющие пространство отдельного зала до пространств города, связывающие разные театры в единый помост.

Так было задумано создательницей театра Э. А. Дульщиковой. Цитируем ее текст: «Грань» – так называется театр. И это название содержит много

смыслов. Многогранна жизнь и человек, многогранно театральное искусство, высвечивающее разные стороны бытия, хотя ось одна – вечные категории «Добра, Любви, Человечности» [1]. Э. А. Дульщикова обладала не только театральным, но и несомненным философским сознанием, что видно по ее спектаклям. Еще одна цитата из ее текстов: «Спектакли театра – всегда открытие новых граней в вещах и понятиях. Самое большое открытие – возможность существования в провинциальном городе высокохудожественного театра, поражающего щедростью таланта, тягой к внутренней свободе» [1].

Представляя концепцию театра, основанного Э. А. Дульщиковой в индустриальном городе, надо было бы в страницах научного альманаха более подробно охарактеризовать хронотоп индустриального города, подчиненный ритму рабочих смен, а также особое, более узкое и одновременно более глобальное пространство театра. Можно было бы высказать идею, что именно в малом пространстве театра создавалась интеллигенция города, да и город в целом.

Стоило бы также проанализировать концепцию выбора театров для Новокуйбышевского «ПоМоста». По мнению некоторых критиков, участие в «ПоМосте» стало фактом признания, предсказания и поддержки [1]. Фестиваль, несомненно, способствует консолидации разных городов и театров.

Например, в 2015 году на фестивале были собраны первоклассные спектакли, посвященные 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. Упомянем только некоторые: легендарный балет Евгения Панфилова (Пермь) «БлокАда» на музыку 7-й симфонии Д. Шостаковича и песен 30–50-х годов; спектакль из Уфы «Луна и листопад» (по повести Мустая Карима «Помилование») – постановка М. Рабиновича; «Сто недетских рассказов о войне» по мотивам мемуаров С. Алексиевич из Казанского театрального училища в постановке Е. Ненашевой; «Коляда-театр», «Фронтвичка» А. Батурина в постановке Н. Коляды, Екатеринбург.

Концепция фестиваля «ПоМост» всегда предполагала союз с другими искусствами, а также участие критиков, социологов, культурологов. Так произошло и в 2015 году. Вместе с театральными спектаклями в программе фестиваля были круглые столы ученых и критиков, выставки и лучшие фильмы о войне.

Кинопрограмма 2015 года была подготовлена киноклубом «Ракурс», научный руководитель – М. Я. Куперберг. Киноафиша в соответствии с общей концепцией фестиваля собрала также значимые киноленты: классику и редкодоступные современные фильмы. Например, в одной киноафише 2015 года рядом были «Летят журавли» (1957, режиссер М. Калатозов); «Обыкновенный фашизм» (1965, режиссер М. Ромм); «Франция» (2007, режиссер Серж Бозон) и «Фландия» (2006, режиссер Брюно Дюмон) – художественные фильмы с направленностью «Обыкновенного фашизма»; «Мальчик в полосатой пижаме» (2008, режиссер М. Херман).

В программе фестиваля была также научно-музейная программа, которую трудно отнести только к театру; скорее всего, это презентация научного

проекта о «сцене города» для широкой театральной публики. Автор – профессор Е. Я. Бурлина – предложила название «Несравнимое время / Unvergleichliche Zeit. Городская сцена провинциальной Германии. Театрализованный музей художника Феликса Нуссбаума. Имидж города».

В презентацию Е. Я. Бурлиной вошли предметы и феномены, связанные с памятью и покаянием в небольшом немецком городе Оснабрюке. Разные темы оказались взаимосвязанными и необходимыми друг другу. Перечислим некоторые из них:

- «несопоставимые времена»: память о войне России и Германии;
- небольшой немецкий город Оснабрюк, его уроженцы и послевоенные герои: писатель Ремарк и художник Нуссбаум;
- музей художника Феликса Нуссбаума, построенный в 2000 году по решению горожан;
- художник – жертва национал-социализма, погибший в 1944 г. в Освенциме, и его творчество;
- диалог «Черного квадрата» К. Малевича и «Триумфа смерти» Ф. Нуссбаума, реально состоявшийся в 2002 году в пространстве музея в Оснабрюке.

Появление ученого на театральной сцене было уместным и обоснованным. Е. Я. Бурлина много лет занималась этими темами [2, 3] и глубоко знает предмет. Этот материал неизвестен в российском культурном пространстве и требует интерпретаций.

Культурные пространства, как писал Ю. М. Лотман, представляют собой сложную иерархию. «На нижней ступени находится мертвая бездуховность, на высшей – абсолютный дух. Путь мастера – странствия» [4]. В разных пространствах обретаются сюжеты несравнимого и близкого нам страдания, которое пережил замечательный и прежде неизвестный нам художник Феликс Нуссбаум.

Добавим, что музей в Оснабрюке был построен по проекту Даниэля Либескинда – одного из самых известных архитекторов современного мира. Архитектурный проект был уже встречей времен и пространств: войны и современного мира, счастья и высокой трагедии.

Новый музей «прислонился» к зданию старого городского музея. В точке их соприкосновения произошла необыкновенная встреча времен. В 2002 году в старом музее Оснабрюка демонстрировалась масштабная выставка Третьяковской галереи «Освобожденный взгляд. Русское искусство от реализма до абстракционизма из собрания Московской Третьяковской галереи (1880–1930)» [6].

На выставке в музее Феликса Нуссбаума была представлена русская живопись начала XX века: от произведений М. Врубеля до авангардистов. Она заканчивалась «Черным квадратом» К. Малевича (время «богооставленности»). Приведем цитату из рецензии о выставке Третьяковки в Оснабрюке: «Среди экспонатов – работы Левитана и Сурикова, Кузнецова и Гончаровой. Экспози-

ция начинается в старом неоклассицистическом помещении музея. Конструктивистски-абстракционистский раздел экспонировался уже в прихотливом суперсовременном здании, построенном знаменитым Даниэлем Либескиндом. Именно здесь, в экспрессионистическом по духу пространстве, был размещен главный объект выставки – «Черный квадрат» Малевича, подвешенный в углу зала как настоящая «икона» русского авангарда» [5]. Здесь они и встретились: несравнимые времена. Рядом с Малевичем висела картина Нуссбаума, завершенная в апреле 1944 года.

«Триумф смерти» – последняя картина в его жизни. В уголке полотна можно увидеть оторванный листок календаря с датой: 18 апреля 1944 года. Это был тот день, когда он отнес другу все свои картины вместе с запиской: «Если я уйду, не дай моим картинам умереть» (Wenn ich untergehe, laßt meine Bilder nicht sterben).

Через несколько дней Феликс Нуссбаум и его жена были арестованы и отправлены в Освенцим. Это был последний транспорт из Брюсселя в лагерь смерти. Через два месяца столица Бельгии была освобождена.

И вот на выставке в Оснабрюке встретились Малевич и Нуссбаум, «Черный квадрат» и «Триумф смерти». Выставка из Третьяковской галереи была развешана так, они оказались рядом.

Предыстория музея Нуссбаума такова. После войны жители города Оснабрюка пережили длинную историю поисков и находки коллекции картин Нуссбау-



Ф. Нуссбаум. «Триумф смерти»

ма. Это было им нужно. Картины нашли, выкупили и реставрировали. Потом работы уроженца города и жертвы нацизма развесили в здании старого музея. Спустя почти 50 лет, накануне 2000 года, были найдены средства на строительство нового музея. Совпали вполне мирные события. В Ганновере – столице земли Нижняя Саксония – полным ходом шла подготовка Всемирной выставки EXPO-2000. Музей Нуссбаума в Оснабрюке был включен в проект EXPO-2000.

В Оснабрюке проектировалась как бы сцена с декорациями: огромные бетонные башни, символизирующие вход в концлагерь. Музей Нуссбаума можно назвать «как бы сцена», но можно сказать «город как сцена». Образы Нуссбаума вошли в сердца: так бывает в театре под влиянием того, что происходит на сцене. Вместе с тем возникло новое пространство: бетонные башни, мост. Словно сценические декорации вышли на улицу. Они преобразили город и сознание горожан.

В этом и состоит феномен «городской сцены», «города как сцены». Преображение улиц и площадей, за которым, хотелось бы верить, совершается преобразование горожан.

Список литературы

- 1.. Всероссийский театральный фестиваль «ПоМост» [Электронный ресурс] [Электронный ресурс] Всероссийский театральный фестиваль «ПоМост» [Электронный ресурс]. URL: <http://pomost-gran.ru>. Театр-студия «Грань» [Электронный ресурс]. URL: <http://theatre.pomost-gran.ru/>
2. Бурлина, 2002 Бурлина Е. Я. Смерть и звезда художника Феликса Нуссбаума // StaLaPlan: Интернациональный альманах. – Вып. 2. Семь нот в пространстве без границ. – Дюссельдорф, 2002. – 60 с. – С. 46-48.
3. Бурлина, 2006 Бурлина Е. Я. Межкультурная коммуникация. Ч. 4. Совесть. Художник на границах. Между «своими» и «чужими». – Самара, 2006. – С. 249–288.
4. Лотман, 2014 Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. – М., 2014. – С. 316.
5. Нетупская, 2002 Нетупская О. Малевич настоящий и стертый // Независимая газета. – 02.03.2002 [Электронный ресурс]. URL: http://www.ng.ru/antiquare/2002-03-02/9_malevich.html
6. Der bereite Blick, 2002 Der bereite Blick // Russische Kunst vom Realismus zur Abstraktion aus der Tretjakow Galerie Moskau (1880–1930). Deutsch/Englisch (Ausstellungskatalog Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück) (2002).

ЕКАТЕРИНБУРГ / КАЗАНЬ / ОРЕНБУРГ / ПЕРМЬ / РОСТОВ / САМАРА /
САРАНСК / СИМФЕРОПОЛЬ / ТОМСК / ЧЕЛЯБИНСК / МАГНИТОГОРСК /
ЯРОСЛАВЛЬ

Действие I

Российские города: «миллионеры» и региональные центры

Город–завод как сценическое пространство современной культуры: перформанс–трансформации

City–plant as a stage space of contemporary culture: a performance–transformation

Д. Е. Байдина, И. М. Лисовец / D. Y. Baidina, I. M. Lisovets

Анализируется феномен внедрения современных художественных практик в историческое пространство города-завода. В Екатеринбурге, столице Среднего Урала, органичными для городского пространства стали перформансы и фестивали уличного искусства. На примере арт-проекта «Белая Башня» в промышленном районе Уралмаш рассмотрен ресурс искусства перформанса для актуальных урбанистических трансформаций промышленных районов исторического города-завода.

Ключевые слова: город-завод, актуальное искусство, перформанс, урбанистические трансформации.

This article analyzes the phenomenon of the introduction of modern art practices in historical space city-plant. In Yekaterinburg, the capital of the Middle Urals organic for urban space became performances and festivals of street art. On the example of the art-design of the “White Tower” in the industrial area Uralmash considered performance art resource for current urban transformation of industrial areas of the historic city-plant.

Keywords: city-plant, contemporary art, performance, urban transformation.

Город-завод, каким исторически является Екатеринбург, начал раскрывать свой потенциал в качестве арт-пространства с осени 2010 года, когда на бывших и действующих территориях его производственных гигантов прошла I Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Разнообразные городские сообщества, коммерческие организации, арт-менеджеры попытались создать новый образ бывших заводов, приспособив их под собственные нужды, изменив смыслы исторического города. Использование пустующих производственных площадей для экспозиции современного искусства в Екатеринбурге второго десятилетия оказалось очень органичным и в XXI веке становится его креативной чертой. Прошедшие I и II индустриальные биеннале современного искусства, инициированные и проведенные Екатеринбургским центром современного искусства, сформировали и новый образ, и вектор развития города и Свердловской области (II Индустриальная биеннале активно разворачивалась в исторических городах-заводах, таких как Нижний Тагил) [1]. Использование современных арт-практик в качестве актуального ресурса урбанистических трансформаций породило иной облик и смыслы городского пространства на пересечении современной культуры и индустриаль-

ного наследия края. Биеннале осуществлялась при активном сотрудничестве с бизнес-сообществом, действующими предприятиями (такими как ВИЗ, Уралмаш), ключевыми культурными институциями, включая гуманитарно-образовательную среду города и прежде всего крупнейший из вузов России – Уральский федеральный университет.

Актуальное искусство, внедряясь в городскую среду, накладывает на физическое пространство пространство метафор, меняя его смысловое измерение. «Тем самым на место пространства как вместилища приходит пространство как процесс – «процесс, который включает процессы означения, не будучи к ним сводимым» [2, с. 443], – пишет Е. Г. Трубина в книге «Город в теории». Пространство теперь становится не статичным, а подвижным, оно изменчиво и ситуативно, что близко к сценической игре актеров или артистов-перформеров. Благодаря индустриальным биеннале началось и социокультурное переосмысление наследия конструктивизма, широко представленного в Екатеринбурге архитектурой. Одним из ярких примеров того, как историческая городская архитектура включается в актуальную культуру, стал перформанс – проект «Белая Башня» в Екатеринбурге, в промышленном районе Уралмаш.

Район Уралмаша, в молниеносные сроки отстроенный в конце 1920-х – начале 1930-х годов, стал так называемым «городом в городе». Соцгород имел собственную инфраструктуру, позволившую ему быть независимым от других районов Екатеринбурга, точнее, на тот момент Свердловска. Во-первых, само расположение района было удачным с точки зрения обеспечения хозяйственных нужд завода из-за наличия залежей торфа и близости озера Шувакиш. Во-вторых, только что построенный Уралмашзавод обеспечивал жителей соцгорода рабочими местами. В-третьих, так же невероятно быстро, как и завод, были отстроены жилые дома, бани, хлебзавод, больница, детские сады, фабрика-кухня, кинотеатр, стадион, клуб, сельскохозяйственная ферма, водонапорная башня с самым большим железным баком в мире. Центральное место в топосе района занимал Уралмашзавод, а улицы веером расползались от него. И водонапорная башня, именуемая сейчас Белой Башней, венчала собой проспект Культуры – одну из центральных улиц Уралмаша. Несомненно, Белая Башня – это выдающийся образец конструктивистской архитектуры 1920-х – 1930-х годов, созданный по проекту архитекторов М. В. Рейшера, Б. Я. Мительмана, инженеров С. Л. Прохорова, М. Н. Шеховцова, В. Ф. Фидлера. Она стала настоящим символом эпохи авангарда первой трети XX века: построенная из железа и бетона, устремленная вверх, в великое социалистическое будущее, функциональная и минималистичная, окрашенная в белый цвет, башня возвышалась над районом как маяк. Она была тем пространством, которое, по словам Скотта Маккуайра, стремилось «избавиться ото всех «нездоровых» сырых подвалов, чуланов и пыльных чердаков» [3, с. 34]. Такое раскрытие потаенного должно было не только осуществлять оздоравливающую функцию, но и быть

отражением в городском пространстве устремленной в светлое будущее коммунистической идеологии, открытости и коллективизма.

В 1960-е годы Белая Башня перестала выполнять свои непосредственные функции обеспечения водой соцгорода из-за разросшегося жилого комплекса и соответственно выросших нужд жителей в воде. В качестве водопровода стали использовать другие технические средства, а башня перестала использоваться совсем и стала пустующим городским пространством. Самим М. В. Рейшером был создан план реорганизации функционирования пространства водонапорной башни – в качестве кафе и смотровой площадки, но этот проект так и не был реализован. В 1990-е годы Белая Башня была уставным капиталом страховой компании, затем находилась в ведении Красного Креста, но в итоге была сдана обратно государству по причине невозможности обслуживания столь непростого объекта. К настоящему времени она фактически не имела хозяина: будучи в статусе памятника федерального значения, была заброшенной и «ничьей».

В 2013 году екатеринбургская арх-группа Podelniki взялась за решение судьбы Белой Башни, получив ее из рук Росимущества на правах безвозмездного пользования. Бывшие студенты архитектурной академии Екатеринбурга провели обширную исследовательскую работу, посвященную истории башни и Уралмаша, оценив ее техническое состояние, составив план необходимых действий по реставрации и консервации, а также организовав несколько субботников непосредственно на территории башни с привлечением широкой общественности. И уже с 2014 года под их руководством стартовал новый проект – «Культурные лаборатории на Белой Башне». Проект предполагал проведение лекций, выставок, перформансов, читки пьес, организацию клуба для детей и подростков. Но непосредственно в пространстве Белой Башни был реализован только перформанс. Это действие было организовано московским Liquid theatre совместно с уральскими перформерами и объединило совершенно разных людей – от профессиональных танцовщиков и актеров до обычных горожан. Именно этот перформанс позволил иначе взглянуть на пространство Белой Башни, визуально создав новый образ ее и ее обитателей.

Люди, которые участвовали в перформансе, пытались прежде всего «одомашнить» пространство башни, сделать его своим. До этого момента башня была не просто «чужим», но забытым и заброшенным городским сооружением. Здесь периодически обитали маргинальные группы, благодаря чему за ней закрепился образ «страшного места» и хтонического пространства.

Сама структура действий развернутого группой перформанса была направлена на переосмысление устоявшихся представлений о пространстве Белой Башни. Действие выстраивалось как спираль времени, начиная с постройки водонапорной башни до настоящего момента: зрители, поднимаясь по лестнице башни, на каждом этаже видели четкое взаимодействие смены пространств и времен. Перформеры своими действиями буквально на глазах меняли хроно-

топ башни, перенося зрителя из одной исторической эпохи в другую. Немаловажным фактом стало и музыкальное сопровождение перформанса. Каждому зрителю перед началом всего действия выдавались дистанционные наушники, где в нужный момент играла та или иная музыка, что в значительной степени обогащало визуальное восприятие происходящего.

Первоначально перед зрителем перформеры, одетые в фуфайки, шали, ушанки и валенки, разыгрывали сцены из ежедневной жизни строителей, которые соорудили башню: они медленно шли гуськом по направлению к башне, неся с собой кирки, лопаты, лестницу, зачерпывая пожарным ведром снег и тут же вываливая его на соседний сугроб. Зайдя внутрь башни, они поднимались на площадку под баком башни, где перед собравшейся публикой разворачивались небольшие повседневные сцены, будь то длинная очередь, где кто-нибудь да подерется, или танцевальный вечер, игра в прятки, беспорядочное движение или бесполезные попытки сдвинуть одну из опор башни. В проеме на более высоком уровне башни постоянно находился человек – он выкрикивал какие-то лозунги, отдавал команды, скидывал листовки, которые в конечном итоге засыпали всех копошащихся «рабочих», так что те медленно тонули под их напором. Но для зрителя невозможно было разобрать, что именно говорит человек с рупором. Голос был лишь назойливым постоянным шумом, пытающимся прорваться сквозь лирические романсы когда-то запрещенного в Советском Союзе Петра Лещенко.

После такого обыгрывания «экстерьера» и «начала» башни зрители группами приглашались внутрь. Там они при помощи помощников-проводников спускались в подвал, где один из перформеров в роли рабочего распиливал при помощи болгарки железную трубу, распевая песни и разговаривая со зрителями о своем тяжелом труде и необходимости выполнять поручения «великой социалистической державы».

Затем, двигаясь по ступеням вверх, зрители попадали в пространство под баком, где к потолку был подвешен диско-шар и стены подсвечивались разными цветами, а в наушниках начинала играть музыка 90-х годов. Внезапно выскакивали перформеры в ярких куртках и штанах и начинали энергично танцевать, подражая движениям молодежи дискотек 1990-х и приглашая зрителей присоединиться к их веселью. Такое активное и красочное взаимодействие со зрителем было попыткой преодолеть стереотипное представление городского сообщества о том, что 1990-е на Уралмаше были «страшным» временем перестройки.

Как только музыка заканчивалась, перформеры-проводники вели зрителя выше. Там они могли взглянуть на то, что находится внутри бака. Здесь одна из участниц перформанса, вооружившись ветродувом, разгоняла по всему баку синие полиэтиленовые пакеты, которые кружились, напоминая о первоначальном функциональном предназначении башни – снабжать соцгород водой. А на самой вершине башни зрителям предлагалось в тишине полюбо-

ваться на вечерний город, а затем послушать размышления о полетах голубей из писем М. В. Рейшера, которые зачитывал молодой человек из папки «Дело».

Такой развернутый перформерами путь зрителей воспроизводил исторический хронотоп, отражающий разные эпохи, в которые существовала башня. И на каждом этапе, с каждой новой частью перформанса зритель мог фиксировать новый образ башни, следить за тем, насколько может быть изменчиво ее пространство. Любая метафора, используемая перформерами, работала именно как «идеологическая и художественная завеса» [2, с. 447], в тонкой игре с которой иронически вскрывались актуальные вопросы самого пространства: как можно его преобразовать сейчас? для чего именно сегодня нужно пространство Белой Башни? Так перформеры не только актуализировали ее эстетическое преобразование, но и создали реальное взаимодействие людей, дискуссию вокруг судьбы Белой Башни.

Можно выделить несколько задач, которые решались создателями перформанса. Первое – это попытка перетянуть внимание городского сообщества на отдаленный от центральной части города район. Е. Трубина отмечает, что «отъехав на час или сотню километров от столицы страны в город попроще, наблюдатель снижает» [2, с. 12]. Но такая ситуация характерна и для крупного города. Если наблюдатель уезжает подальше от исторического центра Екатеринбурга, в Юго-Западный, Пионерский, Орджоникидзевский, Железнодорожный район или в «город в городе» Уралмаш, то его сразу окружают типовые серые панельные дома, не отличающиеся разнообразием и эстетической привлекательностью. Екатеринбург в постсоветское время, претерпевший процессы «деиндустриализации», как город, стремящийся увеличить свой символический и культурный капитал, развивался и уплотнялся в центре. В результате центр оказался противоположенным периферии в его ухоженности и эстетической выразительности, способности производить культурные смыслы и развивать современное городское пространство. Огромной проблемой явился тот факт, что районы, находящиеся за пределами центра города, остаются «вакуумными» пространствами до сих пор. Там островками расположены давно выстроенные дома культуры с многочисленными когда-то кружками народного творчества и рукоделия, а ныне – с пустующими пространствами актовых залов и фойе. Подобные «культурные заведения» города демонстрируют утрату своей культурно-урбанистической ценности, связанную с деградацией окраин, падением традиционных производств в расположенных на этих территориях заводах. Для развивающегося в современных условиях города очевидна необходимость переосмысления модели существования таких домов культуры и значимых архитектурных доминант окраин с целью возвращения их в культурный оборот, переоценки их символического капитала. Эти еще советские по прошлому районы «переживают» болезненный процесс перехода к модели современного городского пространства. И то, как перформанс «Белая Башня» совершал работу по переоценке заброшенного памятника городской культуры, организуя

художественное действо в его пространстве, есть показательный пример преодоления провинциального прошлого удаленных районов.

Белая Башня благодаря вмешательству актуальной арт-практики становится пространством, альтернативным центру города и тем не менее способным производить культурные смыслы, быть новой территорией, где современное искусство оказывается органичным. Свершилась грандиозная попытка поменять образ района завода Уралмаш – серого, масштабного, индустриального – на образ привлекательного, близкого обычному человеку, играющего цветом и смыслами игрового пространства. Башня, издали подсвеченная синим, стала местом притяжения зрителя, пространством живой урбанистической культуры. Такие перформативные интервенции в уже примелькавшееся пространство заставляют район Уралмаша вступать в соревнование с другими районами не только за внимание жителей города, но и за внимание городских властей. Город становится настоящей ареной для переоценки места, где люди живут обычной жизнью, и это происходит вследствие эстетико-художественной трансформации пространства.

Другая задача реализованного проекта – это активная работа с местным сообществом, вовлечение «местных» в пересмотр отношений с привычным пространством. Дискуссия о значимости проекта на уровне самого района состоялась и продолжается до сих пор по той причине, что ее объект – памятник советского конструктивизма, памятник эпохи, которую пытается преодолеть Уралмаш, входя в современную культуру. Оставленные за ненадобностью и разрушенные другие памятники архитектуры конструктивизма этого района, будь то кинотеатр «Темп» или гостиница «Мадрид», – болезненные пятна на карте Уралмаша. И Белая Башня была таким же больным местом, которое попытались врачевать перформеры вместе с арх-группой Podelniki. Через динамику перформанса артисты делают попытку «нести искусство в массы» в качестве первого шага к тому, чтобы сами жители Уралмаша проявили интерес к истории своего места обитания.

Рассказывая историю башни через практику живого взаимодействия со зрителем, через непосредственный контакт, создатели и исполнители перформанса заставляют жителей района Уралмаша преодолеть стереотип района, наполненного мертвой памятью. История Уралмаша и Белой Башни оживает, обретает новые смыслы, сообразные человеку, здесь проживающему. Кроме того, сама попытка ревитализировать советскую память о башне является неким защитным жестом, попыткой самоидентификации городского сообщества в пространстве постсоветского города.

Площадка Белой Башни стала настоящей сценой не только эстетических, но и социальных смыслов. Перформанс явился способом диалога городского пространства и его обитателей, поставив перед собой «...собственно нехудожественные или не только художественные задачи – в том самом смысле, в каком искусство только тогда становится событием, когда способно покинуть

свои пределы или забыть о них» [4, с. 10]. Открывшаяся сдержанная красота конструктивистской Белой Башни определила ее участие и в ежегодном фестивале уличного искусства «Не темно», который проводится в период уральской зимы, в декабре, когда рано темнеет и рано пустеют улицы столицы Среднего Урала. И в декабре прошлого года Белая Башня получила яркую подсветку, сразу выделившую ее в этом пространстве, точно так же, как и другие артефакты фестиваля – световые инсталляции в обычных дворах Екатеринбурга, где подсвеченной может оказаться выставленная кровать (город не спит!), часы (а время идет!).

Перформансы, арт-инсталляции не просто вносят разнообразие в пространство исторического промышленного города, но дают возможность освоения его уникальной и живой истории и, что не менее важно, актуализации этой памяти в современной городской среде. Перформанс с Белой Башней можно рассматривать как способ производить новые культурные смыслы как для района Уралмаша, так и для города Екатеринбурга в целом: открывшееся разнообразие и выразительность архитектуры конструктивизма, не только сохранившейся, но и функционирующей в городе в начале нынешнего века, дает возможность пересмотреть значимость и перспективы Екатеринбурга не столько как места последнего пребывания и расстрела царской семьи, но и как города меняющегося и открытого преобразованиям.

Список литературы

1. <http://www.ncca.ru/ekaterinburg> <http://www.ncca.ru/ekaterinburg>
2. Трубина, 2011 Трубина Е. Город в теории: опыты осмысления пространства. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 520 с.
3. Маккуайр, 2014 Маккуайр С. Медийный город: медиа, архитектура и городское пространство / Пер. с англ. – М.: Strelka Press, 2014. – 392 с.
4. Чухров, 2011 Чухров К. Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства / Науч. ред. А. В. Магун. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. – 278 с. (Эстетика и политика; Вып. 1).

Медиаконцепт «Казань – третья столица»

Mediakoncept «Kazan' is third the capital»

Н. В. Барабошина / N. V. Baraboshina

Современная урбанистика все более уходит от традиционного понимания городов как центров экономических трансформаций, политико-административного присутствия на осваиваемых государственной властью территориях. Модифицируясь в пространстве междисциплинарных исследований, урбанистические теории приобретают истинно гуманитарное измерение, изучают город как эпицентр формирования человеческого потенциала, необходимого для решения модернизационных и глобализационных задач страны. Общим трендом гуманитарной урбанистики становится рассмотрение города как пространства человеческого бытия, места концентрации культурных смыслов, знаков, символов, текстов, ценностных ориентаций горожан. В этой связи особенный интерес исследователей вызывает концепт «третья столица», который во многом отражает данный исследовательский дискурс.

Сегодня мода на столичность вполне объяснима в условиях мегаполизации, брендинга территорий и управленческих новаций. Этим объясняется небывалый интерес к изучению региональных «третьих» неформальных столиц в условиях тотального поля «внестолничности», каким являлось, а главное, ощущалось городскими обывателями советское и постсоветское пространство России. Логика административно-территориального подчинения, вертикальных, иерархических связей между центром и регионами в советской России не могла породить самостоятельность, самобытность, смысловое единство регионов. В. Л. Каганский говорит о пространственной неменяемости, безответственности, бессловесности пространства советской цивилизации. Жить в типовом советском городе, что жить в «переходной зоне», в состоянии постоянной маргинальности и неукорененности, обезличенности и анонимности. Каганский называет такой эффект пространственной неменяемостью [1].

В последние годы можно наблюдать выход из этого немого состояния, обретение регионами собственного лица, самобытного образа, формирование позитивного имиджа. Многие территории сберегли в глубине своей исторической памяти более личные имена и события, места памяти и пространства коммуникаций, идущие от местных приданий, легенд, исторических хроник, когда-то прочно связавших живущих здесь людей с этой землей и готовых представить их как смысловые доминанты новой идентичности. На их основе формируются концепты – оперативные содержательные единицы памяти и базовые элементы культурной картины мира [2]. Концепты выступают как единицы хранения человеческого знания. Ю. С. Степанов определяет концепт как «сгусток культуры в сознании че-

ловека, то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека, тот «пучок» представлений, понятий, знаний, ассоциаций, который сопровождает слово [3].

Современные городские концепты в условиях активного брендинга территорий становятся медиаконцептами, т. е. иницируются и поддерживаются средствами массовой информации в связи с социально-политическими реалиями, определяя актуальные социокультурные тенденции развития общественного сознания [4].

Формирование нового имиджа территорий при этом во многом определяется старой схемой – позиционированием себя относительно двух признанных столиц, что оправдано многовековой двустоличностью русского сознания: Москва (первая, первопрестольная столица, «Третий Рим»), Санкт-Петербург (вторая, северная столица). В этой связи активно формируются бренды Новосибирска как «столицы Сибири», Самары как «столицы Поволжья», Сочи как «столицы Зимней Олимпиады», Архангельска как «столицы Беломорья» и т. д.

За право считать себя третьей столицей спорили Екатеринбург, Нижний Новгород и Казань. В результате в 2009 году Казань зарегистрировала в Роспатенте товарные знаки «Третья столица России», «Третья столица», «Третий город России», «Третий город», а также Russia`s third capital [5]. Впоследствии этот бренд Казани получил негативную экспертную оценку маркетологов как позиция № 3 [6].

В связи с этим Казань как республиканский центр чаще позиционирует себя как «столица всех татар мира», «столица российского федерализма».

Город с более чем тысячелетней историей активно воссоздает в своих границах образы столицы Казанского ханства, столицы Казанской губернии, крупного научного, революционного, советского, республиканского, студенческого центра, трансформируя свое время и пространство в контексте нового бренда и переживая активный процесс символизации.

Особую роль в символическом освоении концепта «третья столица» была отведена «гениям места».

Таков В. П. Аксенов, чье рождение и детские годы в Казани были по-новому переосмыслены с его позиций значимости для нового имиджа города. Имя Аксенова, его космополитизм и твердость убеждений не позволяли ему вписаться в общую канву общественной жизни. Он посвятил часть произведений городу, где прошли его детские годы, и они были восприняты как своеобразное подтверждение цивилизационных и глобализационных стимулов развития города. Его небольшой дом-музей с 2007 года стал городской площадкой для ежегодных творческих встреч, поэтических вечеров и мастер-классов, а также любимого Аксеновым джаза.

Еще один уроженец Казани, Федор Шаляпин, стал «лицом» старейшего в России оперного фестиваля, который с 1991 года приобрел статус международного.

Еще одним героем, имя и славу которого решено было осмыслить с позиций вклада в медиаконцепт «третья столица», стал Р. Х. Нуриев. Его этнические корни (мама – татарка, отец – башкир¹) как нельзя лучше подчеркивали идею полиэт-

ничности и поликонфессиональности Казани. С 1993 года с личного согласия Рудольфа Нуриева казанский балетный фестиваль носит его имя.

Примечательно и то, что Казань не пожелала расстаться с образом советского города, тесно связанного с именем В. И. Ленина. Казанский университет до 2010 года именовался «Казанский государственный университет имени В. И. Ульянова-Ленина». Ленинские места Казани легли в основу туристических маршрутов, которые стали одними из самых популярных среди участников Универсиады-2013.

Говоря о топосе нового медиаконцепта «Казань – третья столица», в первую очередь следует обратить внимание на бренд «Тысячелетняя Казань», содержание которого было детально конкретизировано в ходе выстраивания смысловой линии «Казань на все времена»

Сама идея определить старшинство Казани (первоначальное название Болгар-аль-Джадид, Новый Булгар) перед Москвой в этой связи нельзя не рассмотреть в контексте дополнительной актуализации права быть столицей, в том числе и за счет временного стажа.

Историко-бытийный хронотоп Казани был укоренен в знаковых местах и символах, смыслы которых были обозначены в городском пространстве. Начиная с мифического драконоподобного Зиланта, хранителя ханских сокровищ на гербе Казани, и заканчивая эффектной композицией площади тысячелетия, где демонстративно подчеркнуты границей кремлевских стен Башня Сююмбике, Благовещенский собор и Мечеть Кул-Шариф. Отдельной смысловой композицией старотатарской слободы с образцами купеческих усадеб и доходных домов XIX – начала XX вв. обозначен образ типичного губернского города центральной России, Поволжья.

Осваивая образ межнационального, межкультурного, спортивного центра серединной постсоветской России, Казань активно пробует новые образы времени-пространства, гармонично соединяя глобальные стратегии развития со вполне профанными городскими смыслами. Так, мост «Миллениум» соединил район старого города с современным проспектом Амирхана и районами спальных кварталов, казанский цирк, парк аттракционов «Кырлай», развлекательный комплекс «Ривьера» были органично дополнены многочисленными спортивными площадками Универсиады.

Зачастую проведение мегасобытий – это уникальная возможность реализовать стратегические планы развития города и долгосрочное видение будущего в кратчайшие сроки. В этой связи проведение Универсиады и грядущего мирового кубка по футболу в Казани можно анализировать с точки зрения так называемых мегасобытий, используемой городом для передачи новых городских смыслов, апробации новых площадок городской коммуникации [8].

Площадка в историческом центре Казани возле ансамбля Дворца земледельцев (штаб-квартира Министерства сельского хозяйства и подведомственных ему организаций), напоминающая своей роскошью палаццо Рима, была органич-

но использована для проведения оперного фестиваля под открытым небом «Казанская осень».

На городской сцене нашлось место и для более камерных событий, трансляция которых по линии «прошлое – настоящее – будущее» воссоздает и наделяет актуальным значением, казалось бы, растворившиеся в прошлом легенды и городские сюжеты. Казань предлагает новые способы «прочтения», осмысления, «проживания» города. Например, легендарный Зилант был использован в качестве символа для проведения Зилаткона – фестиваля любителей фантастики, толкинистики и ролевых игр.

Медиаконцепт «Казань – третья столица» активно наполняется новыми смыслами. В качестве стратегии, философского осмысления (миссии) города Казань закладывает идею формирования единого культурного пространства, облекая ее во все более яркие презентационные формы, диктуемые гонкой за управленческими новациями.

Казань демонстрирует каждому попавшему под влияние ее медиаконцепта различные грани актуализации локальной идентичности. А. М. Карпеев, анализируя переживания конкретного человека, попадающего в столицы, отмечает «краски, тона, которые бывают даны в конкретном событии». Осмыслить их зачастую не представляется возможным. Карпеев выделяет только отдельные компоненты ощущения столицы: «олимпийский» («высоких зрелищ зритель»), «дионисийский» (опьянение городом), «тотемный» (увидеть героя), «хтонический» (единая почва, единая кровь) [9].

Делая акцент на таких эмоциональных моментах, А. М. Карпеев тем самым подчеркивает, что в любом медиаконцепте самое важное – восприятие его конкретной личностью, жителем города, а не туристом. Горожанин сам ищет в третьей столице ответы на свои вопросы и истинные, по его мнению, образцы и примеры поведения и мировоззрения. Удастся ли современным технологиям геобрендинга сформировать гармоничную идентичность, зависит, на наш взгляд, от того, насколько они будут востребованы для самореализации в пространстве-времени города отдельного жителя, не зрителя, но истинного участника городской коммуникации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Мать моя родилась в прекрасном древнем городе Казани. Мы мусульмане. Отец родился в небольшой деревушке около Уфы, столицы республики Башкирии. Таким образом, с обеих сторон наша родня – это татары и башкиры» [7].

Список литературы

1. Каганский, 2001

Каганский В.А. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство: Сб. статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 576 с. – С. 149.

2. Концепт, 1996 Концепт // Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. Краткий словарь когнитивных терминов. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. – С. 90-93.
3. Степанов, 2001 Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. – М.: Академический проект, 2001. – С. 14.
4. Дуреко, 2012 Дуреко Е. Ю. Медиаконцепт «Екатеринбург – столица» и его варьирование в журналистском дискурсе // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. – 2012. – № 2 (101). – С. 77-83.
5. В России появилась..., 2009 В России появилась «третья столица» // Утро.ru: ежедневная электронная газета. – URL: <http://www.utro.ru/articles/2009/04/03/807536.shtml>
6. Эксперты MadelnKazan: Казани невыгоден бренд «третья столица» Эксперты MadelnKazan: Казани невыгоден бренд «третья столица» // Tatocenter.ru: деловой центр Республики Татарстан. – URL: <http://www.tatcenter.ru/article/98324/%C2%BB/>
7. Нуриев, 1998 Нуриев Р. Х. Автобиография. – М., 1998.
8. Трубина, 2012 Трубина Е. Г. Полис и мегасобытия // Журнальный зал. – URL: <http://magazines.russ.ru/oz/2012/3/t22.html>
9. Карпеев, 1999 Карпеев А. М. Провинциальный образ столицы // Век XX и мир. – 1999. – № 3. – С. 17.

Пути развития стиля модерн в архитектуре Оренбургской губернии

Ways of development of style modern are in architecture of the Orenburgskoy province

А. В. Леготина / A. V. Legotina

Приведены основные сведения о способах распространения стиля модерн на Южном Урале. Рассмотрены основные идеи нового стиля, черты, встречающиеся в архитектуре Оренбургской губернии, отличия регионального зодчества. Выявлена взаимосвязь региональной архитектуры с общероссийскими тенденциями строительства конца XIX – начала XX веков.

Ключевые слова: архитектура Южного Урала, региональный модерн, провинциальный модерн, провинциальная архитектура, архитектура рубежа XIX–XX веков, жилая архитектура, стиль модерн, Оренбургская губерния.

The article includes the basic data about ways to spread of the modern style architecture in the southern Urals. The basic idea of the new style, the features was founding in the architecture of the Orenburg province, the differences of regional architecture. Moreover it was brought to light the interrelation between the regional architecture and the all-Russia tendency of construction of the end of XIXth – beg. of XXth.

Keywords: architecture of the Ural region, region modern style, provincial modern style, provincial architecture, architecture of the end of XIXth – beg. of XXth century, residence building, modern style, Orenburg province.

Русский модерн, оформив свои принципы в архитектуре Москвы и Санкт-Петербурга, нашел отражение и в региональной архитектурной практике, которая, базируясь на эксперименте столиц, вырабатывала свои собственные уникальные черты. В настоящем исследовании будет рассмотрен опыт распространения стиля модерн в провинции на примере Оренбургской губернии.

Географические границы исследования определены территорией Оренбургской губернии, состоящей из пяти уездов: Оренбургского, Орского, Верхнеуральского, Троицкого и Челябинского. Внимание к составу Оренбургской губернии здесь неслучайно, поскольку именно в губернских и крупных уездных городах формирование и развития «нового стиля» шло особенно интенсивно.

Судьба модерна, нашедшего свое воплощение в архитектуре многих стран, складывалась своеобразно. Сходство заключается, пожалуй, в универсальности принципов архитектуры модерна, который вырабатывает свои уникальные национальные черты в каждой стране, воспринимающей его в качестве актуального стиля. Именно это качество позволяет назвать модерн первым интернациональным стилем, имеющим очень широкую географию, но не изменяющим своим ос-

новным идеям. В русском модерне обширная территория Российской империи также привела к формированию разнообразных локальных традиций в архитектуре. Но все же базировались традиции регионального модерна на опыте Москвы и Санкт-Петербурга.

Распространение идей нового стиля в региональной архитектуре обусловлено различными причинами. Не последнюю роль сыграла градостроительная политика государства: в 1870 году было принято Городовое положение, согласно которому государство должно было решать наиболее общие градостроительные задачи (организация пространства в общегосударственном масштабе, решение проблем расселения, создание новых городов, путей сообщения и т. д.). А разрешение конкретных проблем жизни отдельного поселения, регулировавшееся ранее центральными органами, перешло теперь в ведение местной власти. При этом внешний вид и следование основным идеям эпохи в области архитектуры не заботили городское начальство, и это обусловило определенную свободу выбора стиливых черт при проектировании сооружений как общественного, так и жилого назначения [4, т. 1, с. 15]. Объемно-пространственная композиционная схема здания, его планировка, система фасадного декора зависели теперь только от материальных возможностей заказчика и творческих – архитектора.

Однако механизм восприятия особенностей модерна провинциальной архитектурой имеет гораздо более сложную систему, и главным ее свойством видится человеческий фактор, основанный на диалоге архитектора и заказчика. Архитектор в таком диалоге выступает в качестве главного транслятора идей модерна, а заказчик – главным социальным носителем моды на новый стиль в архитектуре.

Мода на русский модерн, принципы которого вырабатывались в столичных городах, до провинции дошла с небольшим опозданием. Первым памятником модерна в России принято считать церковь Спаса Нерукотворного в имени Абрамцево, выстроенную в 1881–1882 годах (арх. В. Д. Поленов, В. М. Васнецов). В Оренбургской губернии появление первых объектов, фиксирующих черты модерна, приходится на начало 1900-х годов. Характерной их чертой стало очень осторожное использование отдельных внешних черт модерна в художественном решении, как в особняке Бреслина (1898–1903, арх. неизвестен), выстроенном в Челябинске бывшей Оренбургской губернии (ул. Цвиллинга, 15). Признаки модерна наиболее ярко выявлены в фасадной композиции: в очертаниях арочных проемов первого этажа, а также лепнине второго, выраженной вертикальными тягами с медальонами. Сегодня первый этаж здания занимает Камерный театр, а второй – Союз театральных деятелей России. Полноценно заявить о себе стиль смог в 1905 году, доказательством чего является здание банка Оренбургского общества взаимного кредита (Оренбург, ул. Ленинская, 28), в котором подробно отражены основные признаки модерна (асимметричная объемно-пространственная схема, криволинейные формы, разнообразие оконных проемов и т. д.). Одним из последних было выстроено здание челябинского элеватора государственного банка (1914–1916 гг., инж. К. Е. Жуков), которое является уникальным памят-

ником промышленного модерна в Челябинске (ул. Елькина, 130). Архитектурный облик большинства городов Оренбургской губернии сформировался в начале XX века – времени распространения стиля модерн в региональной архитектурной практике. Губернский Оренбург и уездные Челябинск, Верхнеуральск, Троицк и Орск оказались весьма восприимчивыми к идеям нового стиля, потому именно чертами модерна определяется исторический образ этих городов.

Профессиональное сообщество, несомненно, играло ключевую роль в формировании и распространении стиля, поскольку архитекторы, отучившись в столичных учебных заведениях, именно в провинции оттачивали свое мастерство. В конце XIX века в Москве и Санкт-Петербурге функционировало несколько учебных заведений, где готовили профессиональных архитекторов. В северной столице Академия художеств, Институт гражданских инженеров, Институт путей сообщения, Военно-инженерная академия имели статус высшей школы и готовили специалистов в соответствии со своей специализацией – проектирование и строительство гражданских зданий, железных дорог и связанное с ними строительство, либо военных объектов. В Москве за подготовку квалифицированных кадров отвечало Московское училище живописи, ваяния и зодчества, готовившее художников-архитекторов [4, т. 3, с. 7]. Несмотря на то, что выпускники вузов вели свою проектную деятельность на всем пространстве Российской империи, численность архитекторов, работающих на Южном Урале, была очень невелика, вероятно, в связи со значительной удаленностью региона. Большая часть выпускников архитектурных учебных заведений в качестве практической базы предпочитали Самару, Вятку и прочие города Центральной России. Тем не менее интенсивное развитие городов Оренбургской губернии на рубеже веков оказалось аргументом для появления в регионе небольшого количества специалистов в области строительства. Проекты наиболее чистых образцов стиля создавались приезжими архитекторами и инженерами, которые обогащали художественное пространство города своими экспериментами. Именно в архитектурной практике таких крупных и плодовитых специалистов, как Аркадий Андреевич Федоров (даты жизни неизвестны), Константин Ефимович Жуков (23 мая 1882 – 6 апреля 1958), принципы модерна в объектах регионального зодчества стали использоваться не только в фасадной композиции, но и на уровне объемно-пространственного решения. Эта особенность очерчивает круг уникальных памятников модерна, поскольку в региональном зодчестве непереносимое следование всем программным установкам не являлось обязательным.

Выборочный характер использования стилистических принципов модерна утверждает его популярность не только в профессиональном зодчестве. Черты нового стиля очень часто встречаются и в рядовой застройке на уровне системы фасадного декора, сосредотачиваясь, например, в решении наличников и парадных входов. Объектов, ограниченно использующих черты модерна, в рамках нашего исследования было выявлено гораздо больше, чем «чистых» образцов, что может быть объяснимо не только высокой стоимостью проектов в стиле модерн, а следо-

вательно, недоступностью их реализации, но и широким интересом к признакам нового стиля. Однако бóльшая часть объектов рядовой застройки анонимны, что заметно усложняет атрибуцию памятников модерна в регионе, а также процесс выявления стиливых авторских черт.

Востребованность модерна не была бы возможна без заказчика, роль которого в распространении стиля, несомненно, определяющая. В Оренбургской губернии, подобно Москве и Санкт-Петербургу, идеи модерна воспринимались в первую очередь купцами, интеллигенцией и ремесленниками [7, с. 6]. Мотивы столь сильной увлеченности формами модерна в разных социальных слоях в целом схожи. Купцы, к примеру, обращаясь к столичной моде, пытались доказать свою конкурентоспособность, заказывая проекты торговых и доходных домов, пассажей, магазинов, в которых обязательным условием было использование приемов модного стиля. Именно следование моде, во-первых, демонстрировало осведомленность в области искусства, актуального для Российской империи рубежа веков, а во-вторых, являлось условным гарантом включенности провинциального купечества в общероссийские экономические процессы. Ярким примером служит здание гостиницы Башкирова (арх. А. А. Федоров, 1911), расположенной в городе Троицке бывшей Оренбургской губернии (ул. Климова, 9), обстоятельства появления которой в уездном Троицке весьма своеобразны. По легенде, купец первой гильдии Гавриил Алексеевич Башкиров выстроил гостиницу на спор, который заключил на Нижегородской ярмарке, проходившей в 1908 году. Проект гостиницы «с первоклассным при ней рестораном» был заказан архитектору Аркадию Федорову, активно работающему на Урале, и уже через год спор был выигран, а Троицк обогатился удивительным памятником провинциального модерна.

В Оренбургской губернии в начале XX века архитектурная мода воплотилась также в строительстве бифункциональных сооружений, на первом этаже которых располагалась мастерская или торговая лавка, а на втором – жилые комнаты либо доходные дома. При этом степень использования признаков модерна в проекте также могла быть различной: от фасадного декора до сложных объемно-пространственных композиций (Оренбург, ул. Кирова, 18; 1905 год).

Излюбленными типом построек всех социальных слоев были, безусловно, особняки и дачи (дом врача Клячкина, нач. XX века, Верхнеуральск; особняк А. А. Маца, 1916 г., Орск, и др.). Идеи модерна нашли свое наиболее точное материальное воплощение именно в частных домах, поскольку этот тип построек, независимый от общественных нужд, производственного или торгового процесса, позволял наиболее конкретно фиксировать принципы модерна как на уровне общей объемно-пространственной схемы, так и в фасадной композиции и интерьере. Но в реальности даже в частных домах возможности модерна не были использованы во всю свою силу, а в планировке зачастую использовалась пространственная композиция, основанная на симметрии, что противоречило идеям модерна, склонного к асимметричным решениям. Консервативность при выборе традиционной планировочной схемы объясняется регулярным градостроитель-

ством и логично вытекающим из него принципом «снаружи внутрь». Модерн устанавливал прямо противоположную традицию планировки дома «изнутри наружу», основанную на зависимости плана от функционального расположения комнат, однако в каменном зодчестве Оренбургской губернии подобный принцип своего воплощения не нашел.

Несмотря на стремительность эволюции русского модерна, стиль смог воплотиться в нескольких своих вариантах: неоготическое направление, национально-романтическое, интернациональная разновидность стиля и поздний (рациональный, целесообразный) модерн. На Южном Урале наиболее популярными направлениями стали интернациональный и рациональный модерн, развитие которых в Москве и Санкт-Петербурге приходится как раз на время первых экспериментов в духе модерна в Оренбурге, Челябинске, Троицке. Иные по отношению к столицам этапы развития стиля привели к сосуществованию этих двух стилевых направлений.

Интернациональная разновидность модерна, свободная от форм прошлого, характеризуется криволинейными формами, обращениями к образам природы и страстью к феминным образам, которые, например, встречаются в фасадной композиции в виде лепных женских головок. Черты интернационального модерна замечены, главным образом, в художественном решении особняков и дач, а также в ранних памятниках модерна Оренбургской губернии. Особняк С. Г. Данцингера (проект которого был подписан А. Фёдоровым), построенный в 1910-х годах, является ярким примером интернациональной разновидности модерна (Челябинск, ул. Пушкина, 1 / Труда, 83). В его декоративном убранстве можно встретить яркие признаки модерна: разнообразные очертания оконных проемов со сложной расстекловкой, асимметричная объемно-пространственная композиция, фасадный декор, близкий столичным образцам, представленный в виде женских крылатых головок.

Истинное развитие в архитектуре Оренбургской губернии получил рациональный модерн, композиция фасадов которого строга, лаконична и оперирует неизобразительными формами [5]. Средствами художественной выразительности становятся каркасная конструкция и используемые при строительстве приемы и материалы (ленточное остекление, бетонная штукатурка или опока, глазурованный кирпич, майоликовая плитка). Рациональный модерн, несмотря на лаконичность и строгость своего языка, смог воплотиться не только в архитектуре общественных зданий, но и в жилых домах, обращаясь к фактуре как главному изобразительному средству. В особняке, находящемся на ул. Парижской коммуны, 21, в Оренбурге этот принцип нашел свое отражение, сопоставляя различные способы отделки фасада, сталкивая гладкую матовую фактуру бетонной штукатурки и глянцевой плитки.

Стиль модерн в городах Оренбургской губернии является определяющим в художественном пространстве исторического центра не только губернского Оренбурга, но и уездных городов (Челябинск, Верхнеуральск, Троицк, Орск). Географи-

ческая удаленность исследуемой территории от центров развития стиля модерн в Российской империи своеобразно повлияла на оформление стиля. При этом характер стилевых признаков является, скорее, творческой интерпретацией черт модерна, проделанной небольшим количеством приезжих специалистов, транслировавших последние тенденции в архитектуре, а также целого ряда строителей и подрядчиков, частично копировавших образцы нового стиля. Безусловна и роль заказчика, активно воспринимавшего новую архитектурную моду, включаясь тем самым в общероссийские художественные процессы и напрямую влияя на формирование уникального облика городов Оренбургской губернии.

Список литературы

1. Градостроительство..., 2001-2010 Градостроительство России середины XIX – начала XX века / Под общ. ред. Е. И. Кириченко. В 3 т. – М.: Прогресс-Традиция, 2001–2010.
2. Дорофеев, 2007 Дорофеев В. В. Архитектура Оренбурга XVIII – XX веков. – Оренбург: Южный Урал, 2007. – 176 с.
3. Звагельская, 1985 Звагельская В. Е. Гражданская архитектура Урала второй половины XIX – начала XX. В 2 т: Дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1985. – 278 с.
4. Кириченко, 1986 Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века. – М.: Искусство, 1986. – 344 с.
5. Кириченко, 1986 Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910 гг. – М.: Искусство, 1978. – 400 с.
6. Модерн, Трифонова, 1995 Модерн: взгляд из провинции: Сб. докладов науч.-практ. конф. 16-18 марта 1994 г. / Сост. Г. С. Трифонова. – Челябинск: Челябинский дом печати, 1995. – 200 с.
7. Найданов, 2007 Найданов Г. А., Савин В. В., Глошкина А. А. Модерн Оренбурга. – Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 2007. – 112 с.
8. Сарабьянов, 1989 Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.: ил.
9. Старый Челябинск..., 2008 Старый Челябинск в открытках и фотографиях / Авт. очерков: В. С. Боже, А. Л. Каплан, Г. Х. Самигулов; Сост. Д. Г. Графов; ред. И. Н. Козырева. – Челябинск: Каменный пояс, 2008. – 248 с.

Город как стиль: методология исследования

City as Style: Research Methodology

О. В. Лысенко / O. V. Lysenko

Раскрывается понятие «стиль города» в рамках традиции конструктивизма с опорой на работы М. Вебера, А. Шюца, П. Бергера, Т. Лукмана, Л. Г. Ионина. Автором стиль города определяется как специфический способ организации своей жизни городским обществом, вытекающий из представлений об окружающем мире (включая идентичность) и предполагающий утверждение этого представления в практиках и риториках. В качестве элементов стиля города выделяются невербальные и вербальные символы, а также доктринальное ядро, воплощенное в городских текстах.

Ключевые слова: стиль города, традиция, городское общество, жизненный стиль, групповая идентичность, символы города.

The article reveals the concept of “style of the city” within the tradition of constructivism, building on the work of M. Weber, A. Schütz, P. Berger, T. Luckmann, L. G. Ionin. The author defines the style of the city as a specific method of organizing his life urban community arising from perceptions about the world (including the identity) and assuming approval of this view in the practices and rhetoric. As elements of the style of the city are allocated non-verbal and verbal symbols, as well as a doctrinal core, embodied in the urban texts.

Keywords: style of the city, tradition, urban community, life style, group identity, cultural patterns of behavior, symbols of city.

В самом начале статьи следует сделать два пояснения. Во-первых, данная статья является попыткой выявить некое методологическое основание широкой исследовательской программы, посвященной изучению места и роли стиля в формировании городской идентичности. Во-вторых, основной методологической рамкой этого текста является конструктивизм, а точнее – теории стиля и инсценировки, предложенные Л. Г. Иониным. Указание на это снимает с нас необходимость пересказывать его тонкие и остроумные рассуждения о стиле, традиции и каноне, процессах освоения стиля и т. д. и позволяет сосредоточиться на построении теории городского стиля.

Итак, начнем с самого сложного – с определения понятия стиля. Л. Г. Ионин справедливо утверждает, что общепринятого научного понятия стиля пока не выработано. «Вообще-то стиль – это нечто трудноуловимое. Его легко увидеть и опознать, но трудно ухватить и точно по-научному определить» [7]. Действительно, определения, встречающиеся в словарях, в основном интерпретируют стиль как способ или метод выражения мысли, как некую форму действия, как нечто внешнее. Идет ли речь об искусстве или повседневном поведении, слово «стиль» используется для того, чтобы определить внешний аспект явления, а потому оно и не входит в набор

«серьезных» научных понятий. Как и множество других универсальных слов (например игра), стиль и вездесущ, и легковесен. Такие слова принято либо употреблять в рамках аналогий, либо использовать по умолчанию. И, тем не менее, это понятие сегодня становится вновь актуальным.

Одно из самых широкомасштабных исследований понятия стиля в российской литературе предпринято Е. Н. Устюговой в монографии «Стиль и культура». По ее мнению, в тысячелетней истории употребления понятия «стиль» можно выделить две основные линии – понимание стиля как специфического способа организации формы, отвлеченной от содержания, и как выразительной смысловнесущей формы, возникающей благодаря избирательной активности системы [11]. Ей принадлежит и единственная в своем роде попытка построения обобщающей философской теории стиля.

В социологии понятие стиля имеет собственную историю. Первым понятием, наиболее близким к понятию стиля, является *Lebensführung* – жизненный стиль. Оно введено М. Вебером [3], а потом подхвачено Г. Зиммелем. Проблема в том, что сам М. Вебер точного определения этого понятия тоже не оставил. Л. Г. Ионин трактует его понимание стиля как обозначение способа ведения жизни или способа организации жизни, например, традиционного или капиталистического [7]. Попытка определения жизненного стиля встречается у Г. Зиммеля. Для него жизненный стиль есть «таинственное тождество формы внешних и внутренних проявлений» [5], которое возникает из человеческого стремления к обретению идентичности, то есть стремления «стать законченным целым, образом, имеющим собственный центр, посредством которого все элементы его бытия и деятельности обретали бы единый и объединяющий их смысл» [5]. Определение столь же красивое, сколь и неприменимое в эмпирических исследованиях. Однако оно дает повод для собственной интерпретации.

Во-первых, очевидно, что понятие жизненного стиля может быть определено только в рамках такого подхода в гуманитарных науках, который понимает под культурой любые модели поведения людей, вне зависимости от той ценности, которую им приписывает сам исследователь. Если угодно, это социологический и антропологический подход. Никакой сакральности и «возвышенности» он не предполагает. Один из удачных вариантов определения культуры в рамках данного подхода дает Ф. Тенбрук, который подчеркивает, что культура «является общественным фактом постольку, поскольку она является репрезентативной культурой, то есть производит идеи, значения и ценности, которые действительны в силу их фактического признания. Она охватывает все верования, представления, мировоззрения, идеи и идеологии, которые воздействуют на социальное поведение, поскольку они либо активно разделяются людьми, либо пользуются пассивным признанием» [12]. Во-вторых, понятие жизненного стиля предполагает рассмотрение взаимосвязи между смыслом и способами его презентации, между пресловутыми содержанием и формой, а точнее, между социальным и культурным. Да, стиль есть способ выражения, способ презентации собственной идентичности. Но в этой презентации форма опре-

деляется содержанием, а содержание – формой. Культура предопределяет взгляд человека на окружающий мир, а окружающий мир (в первую очередь общество) вырабатывает культуру. Именно так, на наш взгляд, стоит трактовать определение Г. Зиммеля.

Тут важно обозначить некоторые нюансы. Обычно в социологической (и иной гуманитарной) литературе предполагается подчиненное положение формы по отношению к содержанию. Так, в рамках институционального анализа если и говорится о символах социальных институтов, то лишь как о способе отражения институциональных ценностей. В рамках марксистской традиции культура вообще (вместе со всеми стилями) относится к второстепенным, с точки зрения социальной онтологии, явлениям, которые всегда отражают интересы социальной группы, их создавшей, что, в свою очередь, обусловлено положением в социальной структуре. Можно привести еще немало других подобных примеров. С нашей точки зрения, стиль есть не «отражение», но способ выстраивания презентаций индивида, группы или сообщества в адрес окружающего социального мира. И этот способ сам играет роль самостоятельного фактора социальной и культурной жизни. То есть понятие стиля имеет смысл только тогда, когда мы вслед за М. Вебером и представителями интерпретативного (конструктивистского) подхода в социологии У. Томаса, А. Шюца, П. Бергера и Т. Лукмана, И. Гофмана, П. Бурдьё признаем, что социальный мир таков, каким его видят люди, а культура есть один из инструментов конструирования этого социального мира.

В свете вышеизложенных рассуждений мы можем сделать попытку дать более или менее приемлемое определение искомого понятия с последующими комментариями. Итак, под стилем мы понимаем специфический способ организации своей жизни индивидом или группой индивидов, вытекающий из их представлений об окружающем мире (включая идентичность) и предполагающий утверждение этого представления в практиках и риториках. То есть стиль – это и продукт интерпретации реальности, и инструмент ее переделки. Особо важно здесь подчеркнуть, что процесс изучения того или иного стиля есть одновременно и процесс его конструирования.

Приведем один пример из мира бизнеса, который может помочь прояснить ситуацию со стилем. Крупная корпорация решила внедрить новый стандарт корпоративной культуры. Как положено в таких случаях, сначала пишется миссия предприятия, формулируются ценности, которых следует придерживаться, придумываются слоганы и корпоративные символы – логотип, флаг, гимн и т. п. Кто это все делает? Как правило, руководители предприятия или специальные люди по их заданию. Откуда при этом черпаются идеи? Из опыта и представлений тех индивидов, которые все это делают, о том, что на данный момент в компании правильно, а что нет. Хорошее ложится в основу корпоративной культуры, плохое преследуется. То есть в новом оформлении компании (в новом стиле!) заложены представления индивидов, работающих в корпорации. И далее происходит следующее: при удачном внедрении корпоративной культуры все большее число сотрудников начинает при-

нимать новые ценности и внедрять их в жизнь, то есть меняется сама реальность. Нечто подобное может произойти и происходит в рамках иных институтов и сообществ. Даже если в сообществе нет инициативной группы по формированию стиля, он сформируется стихийно с большей или меньшей целостностью.

Для нас в равной степени неприемлемо трактовать стиль как нечто эфемерное, как это, например, встречается в крайних формах конструктивизма, или как простую производную от базовых социальных структур или социально-экономических условий, как мы это наблюдаем в органицистских и марксистских моделях, популярных в 50-е гг., и что, например, встречается в работах И. В. Бестужева-Лады. С нашей точки зрения, стиль как элемент intersubъективной реальности сам является фактором выстраивания этих условий и структур. Только такая трактовка и возможна в рамках конструктивистского подхода.

Ответим еще на один возможный вопрос. Является ли стиль при этом концепцией научной или идеологической? В этом вопросе, на мой взгляд, вновь просматривается пресловутая попытка противопоставления «бытия» и «сознания». Любой концепт может выступать как научный и как идеологический в зависимости от контекста и процедур. Изобретение буржуазии и пролетариата, класса, детства, капитализма и модернизации, корпоративной культуры – тому примеры.

Попробуем теперь определить набор тех элементов, через которые каждый стиль может быть описан и интерпретирован. Эти элементы делятся на две группы: источники формирования стиля и его составные части. Дадим их описание, как общее, так и применительно к понятию городского/регионального стиля.

Первым источником и предпосылкой формирования стиля выступает групповая идентичность, иногда негативная. Об идентичности сегодня написано множество работ, поэтому мы не будем подробно рассматривать это понятие в рамках данной статьи. Отметим только, что нам наиболее близок подход к идентичности, сформулированный в рамках традиции символического интеракционизма и феноменологической социологии. Стоит подчеркнуть, что без наличия такой групповой идентичности (пусть даже латентной) не возникает потребности в оформлении стиля. И еще: стиль формируется в соответствии с образом групповой идентичности.

Возьмем в качестве примера город Пермь и тот стиль (точнее стили), который сформировался на этой территории. Их основой будут представления населения города о себе как о пермяках. Они формировались на протяжении достаточно длительного времени, начиная еще с летописных времен. Каждое новое поколение, переселяющееся на эти земли, со временем начинает себя называть пермяками, отличая себя как от соседей, так и от столичных жителей. Наличие таких идентичностей с высокой степенью вероятности можно констатировать априорно. Содержание их необходимо выявлять эмпирически.

Далее, групповая идентичность так или иначе должна быть представлена окружающим. Но каждый отдельный индивид, выстраивая собственную презентацию себя как члена группы, ощущает потребность в некотором образце для подражания. Поэтому следующим элементом стиля выступают культурные образцы

поведения. Это образы, воплощающие в себе идеализированные примеры для подражания. Как правило, каждый стиль имеет целый набор таких образов, что позволяет реальному индивиду выбрать наиболее подходящий образец с учетом индивидуальных особенностей. Так, например, средневековое дворянское сообщество находило такие образцы и в куртуазных романах, и в житиях святых, и в исторических хрониках. Педагогическое сообщество опирается в собственных презентациях на образцы, почерпнутые и из доисторических времен (жрецы, шаманы как носители сакрального знания), и из христианства (Иисус Христос как Учитель), и из времен становления науки (мученики от науки – Галилео Галилей и Джордано Бруно). Плюс к этому каждая предметная отрасль имеет собственный набор своих отраслевых «святых»: литераторы – писателей, физики – физиков, химики – химиков и т. д., что наглядно воплощено в портретах, вывешиваемых в классных комнатах. У политиков есть собственные образцы для подражания. Так, деятели французской революции активно использовали для этого античные времена, а, например, русские марксисты – своих предшественников-революционеров. Со сменой стиля в профессиональной или иной деятельности меняется и набор таких образцов.

Есть ли нечто подобное в региональном пермском стиле, и кто именно выступает здесь в этом качестве? Сразу сказать трудно. Пермский писатель А. Иванов считает, что в качестве основной модели жизни на Урале выступает завод [6]. Может, тогда бытующие в массовом сознании культурные образцы поведения пермяка следует искать в заводском поселке? Или его надо искать в других элементах исторической памяти? Ответ на этот вопросы может быть дан только в рамках эмпирических исследований.

Наконец, третьим источником и предпосылкой формирования стиля является институциональное давление. Социальные институты обладают большой принудительной властью над индивидами. Одновременно именно институты всегда выступали в качестве катализатора возникновения социальных групп и общностей. Без института образования не возникло бы ни детей-подростков-юношества, ни учеников-студентов [2]. Не возникло бы, кстати, и педагогов. Без государств не возникли бы и нации [1]. В отношении некоторых социальных сообществ бывает трудно определить их институциональный источник. Так, стилисты или яппи не были сформированы социальными институтами напрямую, но это лишь значит, что они – побочный продукт иных, более сложных институциональных сдвигов.

Зато институциональные корни пермского стиля ясны и прозрачны. Пермская земля – административная единица российского государства, губерния-область-край со своей администрацией, территориальными границами, более или менее специфической политикой. Пермь – реальный город, основанный относительно недавно. Его границы остаются устойчивыми, по крайней мере в последние десятилетия. Очевидно, что ни о каком пермском стиле, идентичности и прочих подобных феноменах речи бы не шло без самого факта наличия города.

Перейдем теперь к составным элементам стиля, к формам его презентации и конструирования. Несомненной заслугой Л. Г. Ионина является то, что он разобрал

этот вопрос весьма подробно и четко, разделив элементы стиля по группам, они же – уровни усвоения. Первоначально любой стиль воспринимается через набор невербальных элементов, несущих существенную символическую нагрузку. Если мы говорим о стилях профессиональных или досуговых сообществ, то это будут одежда, аксессуары, осанка и походка, даже интонация и манера произношения. Применительно к территориальным сообществам дело обстоит сложнее. Очевидно, следует выделить как минимум две подгруппы невербальных элементов регионального стиля по степени восприятия их символической нагрузки.

Во-первых, артикулированные символы, к которым мы отнесем общепризнанные эмблемы и объекты-маркеры. Например, герб и его элементы (в Перми – медведь), знаковые здания и природные объекты (колокольня кафедрального собора и Кама), артефакты и учреждения (пермский звериный стиль, деревянные скульптуры Христа, балет), отдельные знаки (номер региона 59, активно ныне используемый в рекламе). Именно со знакомства с этими символами и начинается усвоение пермского символического ландшафта мигрантами и гостями. Их главное назначение – придание смысловой и эмоциональной нагрузки презентуемой группе (сравните, например, смысловые нагрузки гербов разных городов).

Между академическими историками с одной стороны и краеведами, политиками, литераторами с другой постоянно возникают споры по поводу «достоверности» того или иного символа или объекта, по поводу прав сообщества или территории на обладание этим символом. Если последние приписывают ему какой-то символический смысл, то первые стремятся придать ему статус научного факта, подлежащего всем необходимым операциям по завещанию К. Поппера – прежде всего верификации и фальсификации. Очевидно, что подобные процедуры с неизбежностью должны уничтожать тот самый сакральный смысл символа, который в него был заложен. В этом постоянном споре сталкиваются две принципиально разные области знания, которые П. Нора называет Историей и Памятью. «История – это всегда проблематичная и неполная реконструкция того, чего больше нет. Память – это всегда актуальный феномен, переживаемая связь с вечным настоящим. История – это репрезентация прошлого. Память в силу своей чувственной и магической природы уживается только с теми деталями, которые ей удобны» [9]. Иначе говоря, история стремится к деконструкции Памяти, а Память – к игнорированию Истории. В пермском сообществе мы тоже видим постоянные столкновения между Памятью и Историей: по поводу даты основания Перми¹, пермского звериного стиля² или пермских деревянных богов³. Но символом тот или иной факт (или артефакт) становится только в Памяти, но никак не в Истории. В конце концов, присутствие огромного количества орлов на гербах Европы не умаляет символизма российского герба, равно как многочисленные медведи на гербах российских городов не дезавуируют герб Перми. Стиль имеет дело именно с Памятью, а если История с ней не согласна – тем хуже для Истории. Смотри теорему Томаса.

Во-вторых, символы неартикулированные, воспринимаемые только через противопоставление с аналогичными феноменами других стилей, но почти не заме-

чаемые самими носителями стиля в повседневности. Пример – темп речи и «пермский говор», особенности одежды, жестов, выражения лица, скорость передвижений и скорость реакций (то, что в современной литературе получило название хронотипа, или системы «сложившихся представлений о времени, закрепленных в различных культурно-символических формах, имеющих ценностно-смысловую наполненность и регулирующих различные аспекты человеческого поведения» [10]), по которым можно с большей или меньшей уверенностью идентифицировать пермяка. Разумеется, выделить и описать такие элементы гораздо труднее, чем общепризнанные символы, но исходя из определения стиля они несут не меньшую, а то и большую смысловую нагрузку при конструировании жизненного мира города. Для этого подобные символы должны быть актуализированы, что чаще всего происходит на границах сообщества. Так, пермский говор стал актуальным для пермяков относительно недавно. Сперва он возник в дискурсе узких профессиональных групп – преподавателей сценической речи, дикторов на радио и телевидении, специалистов по диалектам. Но в массовом сознании представления о говоре возникли, пожалуй, только после появления сериала «Реальные пацаны» (телеканал ТНТ, 2010-2013 гг.), где пермские кавээнщики в полной мере проэксплуатировали этот элемент образа. По свидетельству некоторых респондентов, принимавших участие в наших опросах, о пермском говоре им сказали знакомые из других регионов: «А что, правда, что в Перми все так говорят?».

Особняком стоит особый символизм мизансцен, используемых для стилистической презентации, или символизм социального пространства, тема, раскрытая в работах П. Бурдые. Нет нужды говорить о значимости того или иного участка пространства для презентации, скажем, актеров или учителей. Для презентации регионального стиля особую роль играют как центральные площадки (центр города, места публичных праздников), так и отдельные уголки, нагруженные символическими смыслами, – места прогулок, встреч, отдыха.

Следующей группой стилистических элементов являются лингвистические компетенции, проще говоря – сленг и его элементы. То, что сленг присущ субкультурам и профессиональным сообществам, понятно. Но можем ли мы говорить о региональном сленге, особенно применительно к городскому сообществу? Думается, да. Речь, разумеется, идет не о диалектизмах (это проходит, скорее, по разряду неартикулированных символов), а о специфическом наборе языковых средств, понятных только носителям стиля и используемых в общении со своими. Найти его особого труда не составит. Прежде всего, это местные жаргонизмы, включая топонимы (неформальные названия микрорайонов, публичных мест), прозвища публичных людей, неформальные названия мест и учреждений («огород» – парк Горького, «палуба» – одна из площадей города). Степень освоения лингвистических компетенций находится в прямой зависимости от степени погруженности в семантическое поле группы и самого стиля. Очевидно, по аналогии со сленгом субкультур в лингвистических компетенциях можно ожидать обнаружения и иных сленговых слов, играющих более важную роль специфических маркеров социальных и культурных

явлений. В отличие от топонимов и прозвищ они в большей степени ориентированы на конструирование системы отношений, нежели на эмоциональную оценку. К таким сразу можно отнести названия этносов («комики»), территориальных и социальных групп («закамские пацки», «комерсы»), маргиналов («индейцы» по отношению к эмигрантам из Средней Азии), волнующих событий и знаковых предметов («красные человечки»).

Следующей составной частью стиля (и этапом его усвоения) является соответствующий морально-эмоциональный настрой, обусловленный освоением символов и лингвистических компетенций. Здесь применительно к региональному стилю диапазон ожидаемых явлений колеблется в весьма широких пределах. В равной степени мы можем встретить и комплекс провинциализма (и в уничижительном, и в шовинистическом вариантах), и местный патриотизм, и, наоборот, презрение, отношение к Перми только как к случайному месту обитания. Точнее можно сказать только после исследований.

Наконец, важнейшим элементом стиля является его доктринальное ядро. Оно может быть воплощено либо в литературно-публицистических текстах, либо в фольклоре, либо (как у некоторых молодежных субкультур) в наборе максим и афоризмов. Любопытно, что в Пермском крае уже проведены значительные работы по собиранию и отбору наиболее репрезентативных текстов, отражающих и формирующих представления образованной части городского сообщества относительно региона (В. Абашев «Пермь как текст» и одноименная серия книг, автор идеи А. Иванов). Так что планируемое исследование «Пермь как стиль» можно в определенной степени считать и продолжением, и расширением этой темы, хотя и с определенной оговоркой. В книге В. Абашева раскрывается «семиотика Перми как города и поэтика художественных текстов, ей посвященных или с нею связанных, как некое единое пред- или околотекстовое явление» [8]. Объектом исследования здесь является «текст», который «позволил автору рассмотреть множество «знаковых манифестаций» Перми как попытку расшифровать формулу Перми, пермскую идею, тот уникальный след, который Пермь оставила в российской культуре» [4]. Наша задача скромнее и прагматичнее: вернуться в реальную жизнь и попытаться выявить механизмы возникновения стилистических особенностей жизни современных пермяков – простых и грешных.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Строго говоря, историю города необходимо вести либо от указа Екатерины II о его основании (1780), либо от его фактического открытия (1781). Но официально в Перми принято считать датой основания города год основания Егошихинского завода (1723). Между сторонниками двух дат периодически вспыхивают споры. Их участники забывают об относительности вообще всякой датировки. По сути, само соревнование по «древности» городов не более чем элемент стратегии приобретения дополнительного символического капитала. При желании можно еще выдумать несколько дат – например, первое упоминание «Перми Великой» в летописях.

² Пермский звериный стиль по сложившейся в археологии классификации есть локальный вариант урало-сибирского стиля. Такая формулировка позволяет сделать акцент либо на узкой локальности (пермский), либо на широкой распространенности (урало-сибирский). С точки зрения строгой классификации пермская бронзовая художественная пластика действительно не столь уж и уникальна, но это не мешает ей стать в памяти символом пермской древности.

³ В связи с деревянными скульптурами Христа, ангелов и святых из коллекции Пермской художественной галереи интересно вспомнить недавнюю историю. Когда их повезли на выставку во Францию, в Перми разразился целый скандал. М. Гельмана, на тот момент идеолога «культурной революции» в Перми, обвиняли, что он имеет тайный умысел передать эти скульптуры то ли в Москву, то ли в Лувр. Для публики ценность этих произведений искусства была несомненна. По словам работников самой галереи, во Франции эксперты восприняли скульптуры достаточно спокойно: в точки зрения католического христианства ничего особенного в них не было. Объемные изображения Христа, нетипичные в целом для православия, для Европы оказались не более чем еще одним региональным вариантом искусства. Опять мы видим нетождественность оценок артефактов в Памяти и Истории (на этот раз – истории искусства).

Список литературы

1. Андерсон, 2001 Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. – М.: КАНОН-ПРЕСС-Ц; Кучково поле, 2001.
2. Арьес, 1999 Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.
3. Вебер, 2010 Вебер М. Хозяйство и общество. – М.: Изд-во ГУ ВШЭ, 2010.
4. Васильева, 2000 Васильева Н. Новое слово в пермистике. Предисловие / В.В. Абашев. Пермь как текст: пермский текст в русской культуре и литературе XX века. – Пермь, 2000.
5. Зиммель, 1996 Зиммель Г. Избранное: в 2-х т. – М.: Юрист, 1996.
6. Иванов, 2007 Иванов А. Message: Чусовая. – М.: Азбука-классика, 2007.
7. Ионин, 2000 Ионин А. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. – М.: Логос, 2000.
8. Меднис, 2013 Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе // НГПУ, 2003 [Электронный ресурс]. – URL: <http://kniga.websib.ru/text.htm?book=35&chap=8> (дата обращения: 01.03.2013).
9. Нора, 1999 Нора П. Франция-память. – СПб., 1999.
10. Иливицкая, Бурлина, 2014 Иливицкая Л., Бурлина Е. Методология пространственно-временной диагностики: хронотоп и хронотопия / Полифония городских пространств. Философско-культурологические теории и хронотопия: Сб. науч. статей. В 2 т. Т. 2. – Самара: Медиа-книга, 2014.
11. Устюгова, 2006 Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. – СПб., 2006.
12. Тенбрук, 2013 Тенбрук Ф. Репрезентативная культура // Социологическое обозрение. – 2013. – Т. 12. – № 3. – С. 93-120.

Трансформация визуального пространства современного города (на примере Перми)

Transformation of Visual Space of Modern City (on the Example of Perm)

О. В. Игнатьева, О. В. Лысенко / O. V. Ignat'eva, O. V. Lysenko

Рассматривается проблема трансформации визуального пространства современного города на примере Перми. Внимание сосредоточено на применении приемов паблик-арт как инструмента для формирования новой городской среды и городской идентичности. Результаты исследований показали, что в современном российском городе большинство людей нуждается в каких-либо новых визуальных формах, позволяющих преодолеть однородные и агрессивные визуальные среды.

Ключевые слова: современный город, визуальная среда, символический пейзаж, культурный проект в Перми.

The problem of transforming the visual space of the modern city on the example of the city of Perm. One of the new approaches regarding urban space is a visual environment that considers the degree of comfort visual environment. Our focus is the application of techniques of public art as a tool for the formation of a new urban environment and, through it, and a new urban identity. As a result of studies, it is clear that in the modern Russian city most people really need any new visual forms, allowing to overcome homogeneous and aggressive visual environment.

Keywords: modern city, a visual medium, symbolic landscape, cultural project in Perm.

Сегодня в рассуждениях и научных исследованиях о городе все чаще можно увидеть, как исследователи смело пересекают границы академических областей, пытаясь понять город как целостный феномен во всем многообразии. Это и не удивительно. Во-первых, сам город, ключевой объект современной урбанизированной цивилизации, не знает таких границ и плохо втискивается в шаблоны отдельных научных теорий, во-вторых – всякая практическая деятельность (например городское управление) по сути своей является междисциплинарной. А потому изучение того или иного аспекта городской жизни невозможно без учета фактов, полученных в рамках различных наук и с помощью разных методик. Изучение городской визуальной среды – не исключение. Хотя эта статья преимущественно выполнена в жанре социологического исследования, мы позволим себе существенные заимствования из других научных сфер как для выстраивания теоретической

конструкции изучения визуальной городской среды, так и для интерпретации отдельного кейса, в качестве которого выступит город Пермь.

Прежде всего воспользуемся научными открытиями, сделанными в области восприятия визуальной среды города биологами, в частности В. А. Филином, который в 1987 году открыл явление, названное им автоматией саккад. Согласно его открытию, 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» [14]. Качество окружающей визуальной среды имеет прямое отношение к поведению человека, в частности – к его самочувствию (физическому и психическому), а следовательно – и к восприятию им того места и окружения, в котором он постоянно проживает (социальное самочувствие), и самого себя в этом месте (идентичность).

В. А. Филин ввел термин «визуальная экология», определяя эту область знаний как дискурс о взаимодействии человека с видимой средой, об аспектах визуального восприятия окружающей среды [14]. Он выделяет три типа визуальной окружающей среды в зависимости от их насыщенности видимыми элементами: гомогенную, агрессивную и комфортную, обращая внимание, что идея комфортной визуальной среды города может выступить ключевой, объединяющей всех жителей города. Под гомогенной понимается такая среда, которая крайне бедна элементами, в которой преобладают кубические (прямоугольные) формы (большие монохромные поверхности, крупные панели). Визуально бедная среда заставляет глаз двигаться намного быстрее, совершать саккады гораздо чаще, что приводит к растерянности, подавленности, отчуждению от окружающего материального мира, в частности – от городской среды. Агрессивной визуальной средой В. А. Филин назвал среду, в которой присутствует множество одинаковых визуальных элементов, из-за чего глаз не в состоянии сосредоточиться, отдельные элементы становятся неразличимыми, а бинокулярный аппарат зрения оказывается нарушенным. По мнению автора, агрессивная визуальная среда вызывает возбуждение и раздражение, что ведет к повышенной агрессивности [14].

Этот подход, согласимся, обладает несомненным очарованием. Прежде всего, он выглядит весьма убедительным благодаря как статусу автора (В. А. Филин является доктором биологических наук), так и отсылкам к естественным наукам – биологии, физиологии, медицине. Он отсылает каждого из нас к его непосредственному опыту городской жизни, интерпретируемому в распространенном дискурсе через такие языковые клише, как «городские джунгли», «прямоугольные коробки», «типовая застройка». Этот текст, в конце концов, апеллирует к самому общераспространенному эстетическому канону, к парадигме классического искусства, и поэтому – к здравому смыслу. Однако, при всем уважении к автору, следует отметить и некую присущую ему

склонность к вульгарному социологизму. Как минимум, прямые выводы о связи преобладающих в городе гомогенных и агрессивных визуальных сред с «падением нравственности» – то есть ростом преступности, наркомании и суицидов – требуют более весомых эмпирических исследований. Да, типовая многоэтажная застройка свойственна прежде всего городским окраинам, на которых девиации встречаются чаще, чем в благополучных и более красивых центральных кварталах. Но это, предположительно, может быть объяснено и другим способом – типовое жилье просто дешевле, и городские власти и инвесторы чаще строят его на окраинах для социально слабых, а то и маргинализированных групп населения, откуда и рост социальных отклонений. Одним словом, это еще не освоенная социальными науками область знания и точка приложения усилий.

Однако уже сейчас можно предположить, что существует связь между типом визуальной городской среды и такими явлениями, как городской вандализм, распространение граффити и появление паблик-арта. Если предположения В. А. Филина верны, то современный горожанин должен быть отчужден от визуальной городской среды и одновременно испытывать стремление к обогащению ее (среды) визуальными элементами, позволяющими восполнить недостаток гомогенности и смягчить негативность агрессивности. С этой точки зрения такие проявления вандализма, как непристойные или вульгарные надписи, а также феномен граффити и паблик-арта получают дополнительное объяснение. С одной стороны, стремление «метить» пространство говорит об отчуждении горожанина от визуальной среды, а с другой – о желании «обжить» городскую среду, придать ее отдельным элементам дополнительный смысл меток присвоения территории (графические теги), украшения гомогенного пространства (высокое граффити и другие элементы стрит-арта) либо придания ей нового смысла, критического (критический паблик-арт) либо консолидирующего (муниципальные и государственные программы паблик-арта). Иными словами, именно гомогенные и агрессивные городские визуальные поля стали точкой отсчета для совершенно новых направлений искусства и творчества.

В задачи нашей статьи не входит рассмотрение всех этих проявлений, благо существует обширная литература, посвященная исследованию этих направлений. Мы сосредоточимся только на последнем явлении, а именно на применении техник паблик-арта как инструмента формирования новой городской среды, а через это и новой городской идентичности, что весьма созвучно концепции видеозеологии.

Очевидно, что современные российские города, появившиеся и сложившиеся в ходе модернизационных процессов последних семидесяти лет, производили гомогенные и агрессивные визуальные поля в силу экономических и политических причин. Приток миллионов мигрантов в города, помноженный на социальные политические установки, высокую стоимость городской

земли, а также на конструктивизм и функционализм в архитектуре, породили массовую многоэтажную застройку. Уже в начале XX века проблемы, вызванные и актуализированные всеми этими факторами, привели к созданию различных проектов нового города, например города-сада, к которому апеллирует и В. А. Филлин. Можно вспомнить хотя бы проекты 1920-х гг. по созданию соцгородков в Иваново, Магнитогорске, Красновишерске и т. п. Однако, как это часто бывает, необходимость решения насущных проблем отодвинула эти проекты на задний план. Можно сколько угодно сетовать теперь на недалекость противников «излишеств в архитектуре», но выбор между барачными кварталами и микрорайонами, застроенными «хрущевками», очевиден. Нечто подобное, хотя и в меньших масштабах, наблюдалось и в западном мире. Только модернизация и урбанизация там длилась дольше, а смена вектора развития с городов-заводов к креативным городам была более плавной. Если, например, в английских городах индустриализация и урбанизация сменилась деиндустриализацией и деурбанизацией еще в 1960-е годы, то в России процессы урбанизации все еще не закончены, хотя одновременно чувствуется уже упадок городской среды индустриального типа.

Соответственно, и опыт применения культуры в качестве инструмента возрождения городов в новых, постиндустриальных условиях в городах Западной Европы и США более значителен. Как пишет Дж. Викери, «термин возрождение посредством культуры возник как вариант «городского возрождения» – центрального пункта национальной публичной политики в Великобритании в течение последних трех десятилетий» [1]. Он указывает на четыре основные формы, свидетельствующие о политике «городского возрождения», которые можно встретить в городах Великобритании:

- «флагманские» культурные сооружения – наиболее значимые новые общественные здания, среди которых ведущую роль играют галереи современного искусства;
- знаковые для данной местности скульптуры или общественные художественные проекты;
- инновационное структурное проектирование, например мосты, проходы и т. д.;
- уникальные представления, события или фестивали [1].

Нетрудно заметить, что все эти формы имеют ярко выраженный визуальный характер, три из четырех (здания, скульптуры и фестивали) явно направлены на преобразование визуальной среды города, а две (вторая и четвертая) – на преобразование городской идентичности через визуальные средства, поскольку новые арт-объекты и памятники становятся «местами памяти», а фестивали – публичными площадками, ритуально объединяющими горожан либо ради их самих, либо ради приезжающего туриста (о связи городских праздников и мест памяти с городской идентичностью см. [8]). Аналогично обстоит дело и с многочисленными культурными столицами Европы,

в которых визуальным средствам отводится весьма важная роль. Успешные проекты городского возрождения в Европе, делающие ставку на культуру и современное искусство, позволяют привести примеры преодоления деградации городской среды и ее гуманизации [1]. Современная зарубежная культурная политика, таким образом, ставит перед собой цель визуального преобразования городских пространств, наполнения их разнообразными символами и арт-объектами, вовлечения горожан не только в активное потребление культуры, но и в творчество, самореализацию, комфортное освоение городского пространства.

Ничего удивительного, что зарубежный опыт становится отправной точкой в проектах городского возрождения, возникающих на постсоветском пространстве. Однако остается открытым вопрос, насколько возможен перенос практик по преобразованию гомогенных и агрессивных визуальных полей города из Европы в Россию, как и какими путями можно конвертировать опыт западных программ в отечественную городскую политику. Чтобы понять ловушки и трудности такого переноса, рассмотрим кейс, лучше всего известный авторам, а именно – Пермский культурный проект.

Город Пермь является типичным индустриальным городом, содержащим в своем ландшафте три основных хронотипа: историческое наследие дореволюционного времени («Пермь историческая», представленная несколькими кварталами застройки конца XIX – нач. XX века), индустриальное наследие («Пермь промышленная», сложившаяся в советское время) и современное наследие, формирование которого, в том числе, было связано с «Пермским культурным проектом», или, как его еще называли в СМИ, «Пермской культурной революцией».

С точки зрения визуальной экологии, город, точнее городская среда, в силу специфики урбанистических процессов сам по себе несет некое нарушение равновесия человека и природы. Действительно, на примере города Перми, который в своем современном облике сформировался в советское время как город заводов, город для заводов, можно обозначить все проблемы, свойственные индустриальным городам: однообразный городской пейзаж, серость и загрязненность, недостаточное количество мест для комфортного отдыха, отчужденность жителей города от места своего проживания.

Пермский культурный проект, инициированный властью в 2008 году, одной из своих задач провозгласил создание в городе новой среды, нового образа жизни, преодоление индустриального синдрома. «Регион, город, район – это пространство, привлекательное прежде всего для своих собственных жителей, уникальный узел мировой культурной сети. Мы уделяем огромное внимание созданию комфортной городской среды – освоению скверов, парков и прибрежной зоны силами лучших архитекторов, дизайнеров, современных художников [9]. С этой целью был принят новый мастер-план города, была разработана и начала воплощаться в жизнь программа городского

паблик-арта, был создан Пермский центр развития дизайна. И в связи с новыми задачами была предпринята попытка сформировать новую городскую среду, прежде всего через преодоление серости средствами современного искусства и культурных практик. Как вспоминает Б. Мильграм, один из идеологов «Пермского культурного проекта», а в 2010–2012 гг. – вице-премьер правительства Пермского края, «с моей стороны он (проект. – О.И., О.Л.) начался с того, что я в каком-то интервью сказал, что, собственно, я репертуар театра изменил, я изменил публику в театре, я изменил отношение к театру, и дальше, чтобы двигаться в этом театре, нужно поменять площадь вокруг театра, эспланаду вокруг этой площади, город вокруг эспланады. Вот собственно с этой фразы началась моя история, он (О. Чиркунов, губернатор края. – О.И., О.Л.) меня позвал и сказал: «Ну, меняй» [11].

Обращаясь к зарубежному опыту развития городов, авторы «Пермского культурного проекта» прибегали ко многим уже апробированным средствам изменения городской среды. В Перми появилось свое «флагманское» культурное сооружение – Музей современного искусства PERMM в здании бывшего речного вокзала, памятника архитектуры в стиле сталинского ампира (директором которого стал галерист М. Гельман, еще один идеолог «Пермского культурного проекта»). Был объявлен международный конкурс на проект нового здания Пермской художественной галереи, в котором приняли участие многие известные европейские архитекторы. Стали формироваться новые практики потребления, досуга и образования средствами организации фестивалей, ландшафтных праздников и событий (фестивали «Живая Пермь», «Камва», «Сердце Пармы», «Белые ночи в Перми», ряд театральных фестивалей).

В ходе новой культурной политики на центральных улицах города тогда были развернуты «Длинные истории Перми» – серия сюжетных граффитти, установлены современные арт-объекты, созданные в основном приглашенными известными деятелями культуры. Особый резонанс среди пермяков вызвали так называемые «Красные человечки», созданные арт-группой Pprofessors (М. Заборовская и А. Люблинский) из Санкт-Петербурга [7]. Они («красные человечки») представляли собой несколько скульптур, выполненных из дерева и пластика, в стиле минимализма, установленных в достаточно провокационном месте – на площадке между зданиями администрации Пермского края, культурно-делового центра, Законодательного собрания и пермской филармонии. Одна фигура сначала была «усажена» на крышу филармонии, потом КДЦ, другая восседает на деревянном кресле, еще две фигуры «катаются» на самокате. Помимо этих основных было сделано еще около десятка больших фигур и множество небольших настольных копий, продававшихся на сувениры. «Красные человечки» наряду с «Пермскими воротами» Н. Полискового [17] и арт-объектом «Яблоко» Жанны Кадыровой [18] стали тремя наиболее обсуждаемыми и спорными проектами арт-программы.

Яркие, выкрашенные в красное и белое, арт-объекты бросались в глаза. Первой реакцией многих пермяков была простая мысль: а что это должно было означать? По словам Б. Мильграма, «красные человечки» – «это просто арт-объект. Это есть во многих странах» [2]. «Мы ничего особенного не хотели этим сказать... Идеологии как таковой, тем более политики, в них нет. Мы не хотели ни оскорбить кого-то, ничего... Нам вообще интересны игры и игрушки, и красный человек – это тоже игрушка, но не детская», – вторит ему А. Люблинский, один из авторов [2].

С точки зрения характеристики комфортной визуальной среды (напомним, по мнению В. А. Филина это разнообразные цвета, отсутствие повторяющихся элементов, наличие острых углов и кривых линий) эти арт-объекты, казалось бы, вполне экологичны. Но установка новых арт-объектов не стала средством социальной гармонизации. Мало кто обсуждал эстетические характеристики объектов, главным образом муссировалась тема высокой стоимости и политического подтекста в случае с «красными человечками».

Первое, самое распространенное обвинение, которое было выдвинуто против «красных человечков», да и всей программы паблик-арта, – «распил» бюджетных денег. «Какого черта деньги тратятся на idiotских человечков с красными и белыми цветами (цвета флага Швейцарии)... вместо того чтобы отремонтировать ДК Гознака...», – вопрошает в комментариях к посту в ЖЖ Олега Чиркунова, пользователь с аккаунтом almir0502 [15]. Во многих газетных статьях настойчиво проводится мысль: а что они должны означать? Версии подбрасывали активные политики и журналисты, в том числе федерального масштаба. «Московский гость Александр Проханов со свойственным ему куражом довел критический дискурс до абсурда: от вида этих примитивных существ холодеет душа, мутится разум, цепенеет взгляд. Тихое безумие овладевает жителями города. С тех пор как в Перми появились красные человечки, обострились психические заболевания. Участились выкидыши. Из тюрем побежали заключенные. Люди, охваченные страхом, бросаются с мостов в полноводную Каму. Отмечены случаи людоедства...», – сообщила в мае 2012 года пермская телекомпания [5].

«Это просто издевательство. М. Гельман так отомстил Законодательному собранию, которое не захотело голосовать за бюджет по культуре... Посадить голосующих безголовых красных человечков напротив Законодательного собрания – это был вызов», – считает один из оппозиционных политиков Перми [12]. Как следствие, «красные человечки» становятся полноправными ньюсмейкерами. «У здания драмтеатра (сейчас он именуется театр «Театр») состоялся митинг против новой культурной политики вообще и человечков в частности. Глава местного Союза художников в сердцах пообещал спалить красных пришельцев. На фестивале театральных капустников несчастные манекены были выведены с бензопилами в процессе распила краевого бюджета» [2]. Такая реакция, кстати, вполне устроила авторов: «Из всех работ public

art именно эта вызвала реакцию такого масштаба. Ее и сжечь в Перми хотели, и на митинг против нее выходили с транспарантами... Красный человечек стал героем карикатур, комиксов, даже нескольких музыкальных клипов. Кукольный спектакль про него сделали, были стихи, песни, былина – столько в нашего человечка смыслов вложили [6]. Во время выборов в Законодательное собрание Пермского края один из кандидатов был снят с выборов за незаконное использование фотографий «красных человечков» в агитационных (и, разумеется, критических) материалах под предлогом нарушения авторских прав [10]. Впрочем, в критический момент и идеологи «Пермского культурного проекта» вынуждены были пойти на попятную. «По совету политтехнологов «Единой России» было принято решение о демонтаже красных арт-объектов с улиц Перми. Политики ЕР надеются, что отсутствие раздражающих пермяков «красных человечков» позволит партии набрать на выборах дополнительные 10 % голосов избирателей», – сообщает другой информационный портал в ноябре 2011 года, накануне выборов в Государственную думу [4]. И, как итог, в марте 2014 года, через два года после отставки губернатора О. Чиркунова и через год после отставки М. Гельмана с поста директора Музея современного искусства PERMM, red people были убраны из центра города.

В этой истории, поучительной, веселой и немного грустной одновременно, можно увидеть множество поводов для рефлексии. Выберем только один – попытаемся понять на языке городской антропологии причины такого бурного развития событий.

Благая (по нашему мнению) цель оживления городской среды стала яблоком раздора по нескольким причинам. Во-первых, очередной виток европеизации в рамках одного отдельно взятого региона оказался заложником привычных практик власти и столичных «варягов совриска», с одной стороны, и дискурса «локального фундаментализма» [16], с другой. Хотим обратить внимание: наименования обеих сторон конфликта даются в терминах, которыми награждали друг друга обе стороны, чтобы подчеркнуть контекст проблемы. В действиях власти и идеологов проекта мы действительно можем видеть как минимум три составляющие. Первая: стремление «осчастливить» город помимо его воли, абсолютно либеральный (в рамках классического либерализма первой половины XIX века) дисциплинарный «прогрессорский» проект. В этом мы склонны видеть наложение европейских форм на отечественные политические практики, когда вместо политики гражданского участия в возрождении городов используется обычный авторитарный подход. Вторая: стратегия провокации, ставшей неизбежным свойством современного искусства еще с начала XX века. Галерист М. Гельман и театральный режиссер Б. Мильграм, коим и было поручено проводить культурную политику, на наш взгляд, в полной мере воплощают этот принцип провокации. Не случайно сам О. Чиркунов вспоминает, как М. Гельман органично сжился с ролью «дьявола», отводимого ему городскими СМИ и массовым мнением [13]. Третья: психология «осаж-

денного замка». «Во время проекта, когда на нас все нападали... было не принято выносить сор из избы, критиковать друг друга, хотя было и много ошибок», – комментирует вопрос о причинах игнорирования общественного мнения во времена ПКП один из активных его деятелей [12].

Да и сама культурная политика здесь оказалась несколько иного качества, чем реализуемая в программах городского возрождения. В исследовании Г. Эванса и Ф. Шоу «Вклад культуры в возрождение в Великобритании: обзор свидетельств» указывается на существование трех вариантов сочетания культуры и городского возрождения: «возрождение через культуру», «культурное возрождение», «возрождение и культура» [3]. Первый подразумевает рассмотрение культуры как основного ресурса развития территории, что и было провозглашено в рамках «Пермского культурного проекта», а также разделялось, кажется, его идеологами, Б. Мильграмом и М. Гельманом. Второй предполагает рассмотрение культуры как части реконструкции города, когда искусство является частью более широкой программы преобразований наряду с экономикой и благоустройством. Именно так трактовал (правда, постфактум) «Пермский культурный проект» губернатор О. Чиркунов [13]. Наконец, третий вариант делает культуру некоторой добавкой к проекту возрождения города, способом расставить новые акценты или скрыть «изначальную нехватку культурного планирования в процессе городской модернизации» [1]. И именно этот третий вариант оказался де-факто воплощенным в жизнь, поскольку средств и умений на воплощение первых двух вариантов у Перми, как и у любого другого российского провинциального города, не хватило.

Позицию оппонентов тоже нельзя свести к простому мракобесию и невежеству. Да, во всей этой истории есть компонент «наивного недопонимания», однако наиболее ярких оппонентов Пермской культурной революции, городских активистов и правозащитников с всероссийской репутацией, трудно в нем заподозрить. Скорее, продолжая аналогию с образом Стругацких, в этой позиции можно увидеть проявление борьбы за право быть прогрессором, как если бы Максим Каммерер и Рудольф Сикорски из повести «Обитаемый остров» вдруг обнаружили, что на подопечной им планете действуют иные прогрессоры из более могущественного мира. Конкретно, у противников ПКП легко увидеть стратегии борьбы за утрачиваемые символические и экономические ресурсы (у деятелей традиционных искусств – местных отделений Союза художников, архитекторов, писателей), использования ПКП как повода критики региональной власти (у гражданских активистов), противоборство с конкурентами за право формировать смыслы и символические ландшафты города (у местных культуртрегеров). Одно из самых разумных, на наш взгляд, возражений заключалось в том, что эти программы и арт-объекты были установлены без учета мнения самого городского сообщества.

Так что же осталось в итоге от этой попытки изменить визуальную среду города? Нереализованный мастер-план, выставляемый на многих урбанисти-

действие 1

ческих выставках, не построенная галерея, отдельные устоявшие арт-объекты, некоторые продолжающиеся фестивали. Стал ли город более комфортным с точки зрения визуальной экологии для жителей Перми? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо прибегнуть к результатам опросов общественного мнения, проведенного авторами в 2012 (N = 960) и в 2014 (N = 1003) годах в рамках исследования Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета «Пермь как стиль» (научный руководитель О.В. Игнатьева). В обоих случаях опросы проводились по квотной репрезентативной выборке среди всего населения Перми старше 18 лет методом стандартизированного интервью, со статистической погрешностью не более 3,5 %.

Согласно первому замеру общественного мнения в декабре 2012 года, «красных человечков» готовы признать символом Перми 11,8 % пермяков, а фестивали «Белые ночи» (еще один способ изменения визуальной среды) – почти треть (табл. 1).

Таблица 1

Три наиболее значимых пермских символа по результатам опроса (декабрь 2012 г.), % опрошенных

1. Пермский звериный стиль	22,6
2. Пермская деревянная скульптура	37,2
3. Пермская Ротонда	25,3
4. Фестивали «Белые ночи»	33,1
5. Пермский балет	49,1
6. Буква «П» и «красные человечки»	11,8
7. Памятник Уральскому танковому добровольческому корпусу («Танк»)	40,2
8. Памятник революции 1905 года «Вышка-1»	22,5
9. Музей PERMM	6,8
10. Иное	1,9
11. Затрудняюсь ответить	4,5

На первом месте по значимости в визуальном пространстве современного города находятся советские символы. Именно символы советского времени выбраны большей частью опрошенных в рамках исследования пермяков, а именно пермский балет (49,1 %), памятник Уральскому танковому добровольческому корпусу (40,2 %), памятник «Вышка-1» (22,5 %). При этом тематика культуры и военного времени явно побеждает революционную.

На втором месте стоят символы досоветского времени: пермская деревянная скульптура (37,2 %), пермская Ротонда (25,3 %), пермский звериный

стиль (22,6 %). Явное доминирование «пермских богов», занявших третье место в общем рейтинге символов, объясняется достаточно просто: они являются символом второго после балета знакового учреждения культуры Перми – Художественной галереи – и широко пропагандировались еще в советское время.

Современные символы (фестивали – 33,1 %, буква «П» и «красные человечки» – 11,8 %, музей PERMM – 6,8 %, итого 51,7 %), несмотря на многочисленные баталии в СМИ и Интернете, а также неоднозначные оценки со стороны населения, все же стали значимым элементом пермской идентичности.

Конечно, всякий символ, запечатленный в сознании горожанина, обладает множеством смыслов и оттенков, а потому отнести его к тому или иному «пласту» исторической памяти можно лишь условно. Равно как условны и эпохи, обозначенные символами в этом вопросе. И, тем не менее, по результатам ответов на этот вопрос можно сформулировать некоторые выводы:

- очевидно, что символы, доставшиеся Перми от советского прошлого, доминируют;

- во всех «пластах» исторической памяти пермяков побеждают символы, связанные с культурой в самом обыденном ее значении, то есть наиболее понятные и признанные «шедевры» – балет, «деревянные боги» и фестивали; символы со специфическим смыслом (связанным с особой современной или архаической эстетикой) воспринимаются населением с трудом;

- на восприятие символов накладывают отпечаток личный опыт людей, условия их социализации, иные социальные и культурные обстоятельства.

Это подтверждается анализом сопряженности ответов с социально-демографическими характеристиками опрошенных. Так, заметна гендерная обусловленность выбора. Для женщин более характерен выбор символов, связанных с культурой: пермского балета, деревянной скульптуры, пермского звериного стиля – некий облагороженный, «возвышенный» образ Перми. Мужчинам более свойственно выбирать милитаризированные символы: памятник Уральскому танковому добровольческому корпусу, памятник «Вышка-1».

Большое влияние на выбор символов оказывает и возраст. Молодежь и респонденты начального среднего возраста более склонны выбирать символы, относительно недавно появившиеся или актуализированные в культурном пространстве города. Молодые люди чаще выбирают пермский звериный стиль – 28,4 % (наименьшая доля указавших его среди пенсионеров – всего 15,8 %), фестивали – 49,3 % (среди людей старше 60 лет – всего 10,9 %), букву «П» и «красных человечков» – 23,1 % (среди людей старшего возраста – всего 2,5 %).

Напротив, чем старше возраст отвечающих, тем чаще выбираются символы, давно укорененные в культурном и социальном пространстве города. Выбор пермской деревянной скульптуры среди людей старше 60 лет –

43,6 %, и эти цифры постепенно снижаются вместе с возрастом до 24,6 % у молодежи. Эта зависимость прослеживается и при выборе в качестве символа пермского балета, хотя и не так явно. Максимально высокий процент выбравших балет в качестве символа Перми наблюдается среди пенсионеров и людей среднего возраста – на уровне 50–54 %, минимальный – среди молодежи (41 %).

Изначально можно было бы подумать, что высокий уровень образования должен подталкивать человека к более лояльному отношению к современным символам. Однако результаты опроса этого не подтверждают. Образованная часть пермского городского сообщества скорее находится на позиции защиты традиционных символов культуры, тем самым подтверждая тезис о существовании локального фундаментализма [16]. И пермский балет, и «деревянные боги», и пермский звериный стиль выбираются людьми с высшим образованием чаще, чем другими категориями населения. И вместе с тем современные символы Перми в этой группе выбираются немного реже. Впрочем, символический милитаризм им тоже не свойственен. Особенно это характерно для гуманитариев.

Особого внимания заслуживает зависимость выбора символов от социального слоя и материального достатка. «Средний пермяк» (то есть относящий себя к среднему слою и с достатком уровня среднего и ниже среднего) чаще остальных выбирает традиционные, укоренившиеся, советские и досоветские символы – скульптуру, звериный стиль. Напротив, люди с более высоким достатком и относящие себя к высокому слою, а также представители «низов» общественной иерархии чаще склонны к символам новым. Исключением тут является только балет как наиболее престижный с точки зрения культурного потребления продукт. Он наиболее часто выбираем в качестве символа «верхами».

Что интересно, зависимости выбора этих символов и отдаленности района проживания респондентов нет. Таким образом, для некоторой части пермского населения уже в декабре 2012 года, на излете «Пермского культурного проекта», новые визуальные образы стали знаковым элементом визуального пространства города, причем фестивали как синтетическая культурная форма, сочетающая визуальные и деятельностные (интерактивные в том числе) элементы, оказались более востребованными.

Второй опрос, проведенный в ноябре 2014 года, через два года, проходил уже в другой обстановке. Сворачивание «Пермского культурного проекта» в связи с приходом нового губернатора стало очевидным для большинства заинтересованных и информированных горожан. В ходе опроса респондентам было предложено оценить наиболее значимые события и символы культурной политики времен проекта с разных точек зрения (табл. 2).

Таблица 2

Отношение пермяков к событиям «Пермского культурного проекта» (ноябрь 2014 г.), % опрошенных

Событие	Отношение				
	Хорошо знаю	Полезны для города	Понравились мне	Показал бы друзьям	Сохранил бы
Установка на улицах Перми «красных человечков», красной буквы «П», «Пермских ворот» и др. объектов	72,8	31,1	18,8	28,8	25,8
Фестивали кино и театра	45,1	62,6	37,4	44,8	61,1
Фестиваль «Белые ночи»	84,7	77,9	57,4	67,9	67,1
Выставки в Музее современного искусства	41,1	49,6	23,0	29,7	44,8
Фестиваль «Живая Пермь»	31,2	42,6	21,5	24,6	42,8

Из этой таблицы видно, что в этом году, в особенности на фоне затихшей борьбы между сторонниками и противниками новой культурной политики ввиду сворачивания проекта, число пермяков осведомленных, считающих события полезными для города и позитивно относящихся к ним, достаточно велико. Особенно бросается в глаза отрицательная разница между процентами ответов по поводу личного отношения к новым визуальным элементам («мне нравятся») и процентами ответов по поводу полезности для города. Это касается как фестивалей, так и арт-объектов. При анализе полученных ответов напрашивается несколько очевидных выводов:

- статичные городские арт-объекты менее популярны, чем синтетические формы культуры, в которых яркое визуальное оформление среды сочетается с возможностью потребления событий (фестивали), но тем не менее и арт-объекты оказываются востребованными городским населением даже на фоне негативной информационной кампании против них;

- в современном российском городе большинство людей действительно нуждаются в любых новых визуальных формах, позволяющих преодолеть гомогенную и агрессивную визуальную среду; люди предпочитают скорее сохранить нелюбимые лично ими объекты, нежели вообще отказаться от них;

- проводись политика преобразования городской среды средствами современного искусства более лояльно по отношению к городскому сообществу, ее успех был бы выше, а эффект – заметнее.

Список литературы

1. Викери, 2009
Викери Д. Возрождение городских пространств посредством культурных проектов – синтез социальной, культурной и городской политики // Визуальная антропология: городские карты памяти / Под ред. П. Романова, Е. Ярской-Смирновой (Библиотека «Журнала исследований социальной политики»). – М.: Вариант, ЦСПГИ, 2009. – С. 205–234.
2. В Перми появились..., 2010
В Перми появились красные человечки за 200 тысяч бюджетных рублей // Комсомольская правда в Перми. – 14 сент. 2010.
3. Evans, Show, 2004
Evans G., Show P. The Contribution of Culture to Regeneration in the UK: A report to the DCMS. – London: London Metropolitan University, 2004.
4. Информационный портал Dauperm.ru, 2014
Информационный портал Dauperm.ru [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dauperm.ru/node/24351> (дата обращения – 01.05.2014).
5. Курицын, 2014
Курицын В. Кто такие красные человечки и как они воюют за красоту / Телекомпания Рифей-Пермь [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rifey.ru/wall/words/show_id_4563/02-05-2012-kto-takie-krasnyie-chelovechki_i-kak-oni-voyuut-za-krasotu (дата обращения – 01.05.2014).
6. Люблинский, Заборовская, 2012
Люблинский А., Заборовская М. Собака. Журнал. 13 июня 2012 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sobaka.ru/oldmagazine/glavnoe/12075> (дата обращения – 01.05.2014).
7. Памятники всего мира, 2014
Памятники всего мира [Электронный ресурс]. URL: <http://foretime.ru/red-people/> (дата обращения – 01.05.2014).
8. Пермь как стиль, 2013
Пермь как стиль. Презентации пермской городской идентичности / Под ред. О. В. Лысенко, Е. Г. Трегубовой. Вступ. ст. О. Л. Лейбовича. – Пермь: ПГГПУ, 2013. – 240 с.
9. Пермский проект, 2010
Пермский проект. Концепция культурной политики Пермского края. – Пермь, 2010. – 122 с.

10. Сайт Пермского отделения КПРФ, 2014 Сайт Пермского отделения КПРФ [Электронный ресурс]. URL: <http://kprf.perm.ru/novosti/raznoe> (дата обращения – 01.05.2014).
11. Транскрипт интервью с Б. Л. Мильграмом, 2014 Транскрипт интервью с Б. Л. Мильграмом, 2014 г. / Личный архив авторов.
12. Транскрипт интервью, 2014 Транскрипт интервью / Мужчина, экс-депутат Законодательного собрания Пермского края, 2014 / Личный архив авторов.
13. Транскрипт интервью с О. Чиркуновым, 2014 Транскрипт интервью с О. Чиркуновым, 2014 / Личный архив авторов.
14. Филин, 2007 Филин В. А. Экология визуальной среды города // Экология и жизнь. – 2007. – 7 (68). – С. 50–54.
15. Чиркунов, 2014 Чиркунов О. Живой Журнал / Комментарии [Электронный ресурс]. URL: <http://chirkunov.livejournal.com/357790.html> (дата обращения – 01.05.2014).
16. Янковская, 2013 Янковская Г. А. Локальный фундаментализм как стиль дебатов о культуре // Пермь как стиль. Презентации пермской городской идентичности / Под ред. О. В. Лысенко, Е. Г. Трегубовой. Вступ. ст. О. А. Лейбовича. – Пермь: ПГГПУ, 2013. – С. 151–161.
17. Пермские ворота, 2014 Пермские ворота [Электронный ресурс]. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%CF%E5%F0%EC%F1%EA%E8%E5_%E2%EE%F0%EE%F2%E0 (дата обращения – 01.05.2014).
18. Пермьякам подарили «обгрызенное яблоко», 2010 Пермьякам подарили «обгрызенное яблоко» // Информационный портал Properm. 25.12.2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://properm.ru/news/society/21184/> (дата обращения – 01.05.2014).

Пермский академический театр оперы и балета в исторической памяти пермяков

The Perm Opera and Ballet Theatre in historical memory of the Perm citizen

М. А. Красноборов / M. A. Krasnoborov

Предпринята попытка проанализировать отражение Пермского театра оперы и балета в исторической памяти горожан, в контексте теории «мест памяти» П. Нора. Рассмотрены некоторые теоретические вопросы исследования памяти, а также процесс формирования городской идентичности и определение места памяти в процессе самоидентификации.

Ключевые слова: историческая память, Пермский театр оперы и балета, места памяти, городская идентичность, коммеморация.

In this article author attempts to consider the place of the Perm Opera and Ballet Theatre in the historical memory of the townspeople. Also in the article will address the following issues: the process of formation of urban identity, defining the place of memory in the process of self-identification, and some theoretical questions direction of "memory studies".

Keywords: historical memory, The Perm Opera and Ballet Theatre, sites of memory, urban identity, commemoration.

Прежде всего нужно ответить на вопросы: существует ли вообще пермская идентичность? считают ли пермяки себя пермяками? Ответы можно получить, проанализировав социологическое исследование 2012 г. «Пермь как стиль» [16]. Данное исследование показывает, что почти 90 % опрошенных жителей города считают себя пермяками. Следовательно, пермская идентичность существует, а значит, есть некие культурные особенности, которые отличают ее от других.

Если в интернет-поисковик забить название нашего города, то информация в результатах поиска будет получена примерно одинаковая: «Пермь – это «город-миллионер» в устье реки Кама, один из крупнейших индустриальных центров, основу экономики которого составляет промышленность (химическая, машиностроительная, нефтеперерабатывающая, оборонная), до недавнего времени являлся одним из «закрытых городов» и т. д.» [5]. И может показаться, что на вопрос «Чем в первую очередь наш регион отличается от других?» самым логичным вариантом ответа пермяков мог бы быть: «Запасами и добычей природных ресурсов, промышленностью». Но если верить социологическим опросам последних лет, то наряду с развитой промышленностью и красотой природы пермяки, как и жители многих других городов, видят уникальность города и региона в его культурно-исто-

рическом потенциале [10]. Следовательно, культура и история являются неотъемлемыми элементами, формирующими пермскую идентичность.

В связи с этим нужно отметить, что одним из наиболее важных элементов пермской историко-культурной реальности являются практики, в контексте которых существует представление о Перми как о театральном городе. Несмотря на провинциальность и промышленный характер города, театральная история начинается еще в середине XIX века, когда в 1843 году в Строгановском соляном амбаре казанская труппа поставила ряд оперных спектаклей. Вскоре в Перми появился собственный театр, который через некоторое время получил название театра оперы и балета. Первым представлением стала опера М. И. Глинки «Жизнь за царя» в 1870 году. Во время Великой Отечественной войны в г. Молотов (Пермь) был эвакуирован Мариинский театр (в то время Ленинградский театр оперы и балета имени Кирова). Артисты Мариинского театра стояли у истоков создания Пермского хореографического училища, благодаря чему и сформировалась широко известная школа пермского балета. В конце 60-х Пермскому театру оперы и балета были присвоены звание «академический» и имя Петра Ильича Чайковского [21]. На рубеже тысячелетий театр все чаще подтверждает свой авторитет, продолжая и обогащая традиции русского балета. Театр неоднократно становился лауреатом фестиваля «Золотая маска». Современная история театра началась четыре года назад с приходом на пост художественного руководителя Теодора Курензиса [12].

Сами пермяки считают Театр оперы и балета одним из наиболее ярких символов города, что подтверждают ответы на ряд вопросов, касающихся символов и так называемых «гениев места» Пермского края в контексте количественного социологического исследования 2012 г. «Пермь как стиль» [16]. По результатам опроса «Театр оперы и балета» и «Пермский балет» стали самыми популярными ответами среди символов советской эпохи, что может показаться странным, ведь сам театр – это продукт дореволюционного периода истории Перми, но в массовых представлениях горожан он связан с советским временем. С одной стороны, данный факт говорит о том, что события XX века, связанные с театром, ярко запечатлелись в исторической памяти горожан, а с другой – подтверждает тезис Р. Туровского о том, что «советский пласт законсервировался и стал еще одной традицией и плотно вошел в плоть и кровь региональной идентичности» [23]. Что касается так называемых «гениев места», то при выборе исторических, политических и культурных деятелей респонденты часто упоминали личностей, напрямую относящихся к театру и балету, – С. П. Дягилева, Л. П. Сахарова и Н. В. Павлову [7].

Интересен тот факт, что не только в глазах самих пермяков театр оперы и балета является ярким символом города. Если заглянуть в историю, то можно встретить информацию о том, что еще в конце XIX – начале XX вв. столичная пресса называла пермяков «опероманами» [9]. А в наши дни Пермь называют «третьей балетной Меккой» в стране после Москвы и Петербурга [12]. Если обратиться к путеводителю по столице Прикамья, составленному несколькими иностранными

студентами из Шотландии, то можно прочесть, что «пермяки гордятся своим театром оперы и балета. На самом деле это место, которое вам необходимо посетить. Там ставят очень интересные оперы, а пермский балет – третий из самых крупных балетов в России» [15]. Другой интересный факт – это использование изображения здания театра оперы и балета ассоциацией школ международного бакалавриата, реализующей образовательные проекты в Пермском крае, на обложках выпускаемых монографий и альманахов, например сборника «Культура образования = The culture of education». По их мнению, это самый узнаваемый символ Перми [2].

Следовательно, если театр оперы и балета – это один из самых ярких символов города, то необходимо определить, как он отражается в исторической памяти пермяков. Серьезным методологическим ресурсом в данном случае может стать теория «мест памяти», предложенная французским историком П. Нора, который определил места памяти не как пространственную категорию, а как разнообразные каналы, наделенные общими для групп людей смыслами, связывающие человека с прошлым. Места памяти – это останки, свидетели другой эпохи, которые поддерживаются культурой, помогающей в процессе ее трансформации и актуализации в современном мире вернуть ощущение связи с прошлым, а тем самым преодолеть разрыв прошлого и настоящего [11]. Комплекс различных способов сохранения, фиксации, передачи памяти о прошлом П. Нора назвал коммеморацией, разделив места памяти на три смысловые группы – материальные, функциональные и символические места [11]. Используя данный подход, попробуем составить типологию «мест памяти» театра оперы и балета в Перми.

Первая группа – это «места» в материальном смысле, к которым можно отнести в первую очередь здание театра оперы и балета. История здания театра заслуживает отдельного рассмотрения. Изначально театр располагался в деревянной постройке на углу ул. Обвинской и Торговой, но здание сгорело в 1863 году. В 1870 году было построено новое деревянное здание театра в центре площади для плац-парадов. В 1877 году было начато строительство большого каменного здания для городского театра в стиле позднего русского классицизма по проекту архитектора Рудольфа Карвовского, которое было реконструировано в 1956-1959 годах [21]. В 2013 году здание театра образца 1880 года было реконструировано при помощи 3D-технологий. Модель создал Д. Логинов по заказу и при участии А. А. Маткина. Благодаря данной реконструкции возможно увидеть не только объемную модель театра, но и Театральную площадь [22]. В 2018 году начнется масштабная реконструкция исторического здания театра и строительство нового здания со второй сценой, отвечающей всем требованиям современных технологических решений.

К материальным «местам» также можно отнести памятную доску, посвященную пребыванию Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова в период эвакуации в Перми. Она была установлена в 2011 году на фасаде здания театра и была приурочена к 70-летию эвакуации [13]. Также на фасаде распо-

лагается наследие советского времени – орден Трудового Красного Знамени и памятная доска, посвященная съезду народных и солдатских депутатов 16-17 декабря 1917 года.

Вторая группа «мест памяти» – функциональные. К ним можно отнести, например, учебную и историческую литературу, различные путеводители, документальные фильмы. Одним из самых функциональных «мест» можно считать официальный сайт театра оперы и балета. На сайте размещены афиша, новости, биографии и фотографии труппы, администрации, руководителей, история и планы по развитию театра [12]. Сайт стилистически выдержан в новом фирменном стиле, разработанном в 2012 году Пермским центром развития дизайна по заказу Министерства культуры, молодежной политики и массовых коммуникаций Пермского края.

Память о Пермском театре оперы и балета присутствует в учебной литературе, например в книге П. А. Корчагина «Губернская столица Пермь» из серии «По городам и весям Прикамья», которая предназначена для реализации регионального компонента в старших классах. Данное издание знакомит школьников с историей, культурой Перми [8]. В контексте части «Ворота в Сибирь», повествующей о последней четверти XIX века, выделен отдельный параграф, посвященный истории создания и развития театра оперы и балета. Также в параграфе представлены фотографии здания театра и его солистов, в том числе З. В. Кашперовой, что, в свою очередь, формирует у читателей визуальное представление о пермском театре конца XIX – начала XX вв. Также упоминание о театре присутствует в книге «Губернская Пермь» А. М. Белавина и М. Г. Нечаева, рекомендованной для учителей школ, гимназий, школьников и студентов [3].

Подробную историю развития театра оперы и балета можно найти на страницах книги краеведа Е. Спешиловой «Старая Пермь: Дома. Улицы. Люди. 1723–1917» [21]. Материал об отношении пермяков к театру можно найти в монографиях, выпущенных в 2013 году: «По-пермски глядя. Пермь глазами ученых» [18]; «Пермь как стиль» [16].

Упоминание в виде исторического очерка о Пермском театре оперы и балета представлено во втором томе издания «Пермь от основания до наших дней» [4], приуроченного к 290-летию основания города. Также к юбилею города выпущена книга С. Федотовой «Советская Пермь», в которой опубликованы воспоминания о пребывании в Перми и работе в театре артистов эвакуированного в 1941 году Мариинского театра, А. И. Хачатуряна и эвакуированных в 1943 году в Молотов семьи Прокофьевых [24].

Свое отражение Пермский театр оперы и балета нашел и в различных путеводителях и туристических маршрутах. В Перми существует экскурсионная программа «Пермь театральная», отдельная часть которой посвящена истории пермского балета. Также с июня 2010 года в Перми начал действовать пешеходный маршрут «Зеленая линия», который объединил основные объекты истории и культуры города. Маршрут нанесен зеленой краской на тротуар с направлением

движения между пронумерованными достопримечательностями, рядом с которыми установлены тумбы с информацией на разных языках. Номер 23 в «Зеленом маршруте» [17] – это Пермский академический театр оперы и балета им. П. И. Чайковского. Спустя год после открытия «Зеленой линии» был открыт новый маршрут «Красная линия», составленный по книге В. Малышева «Страна Любовь» [17]. Информационная тумба номер 14 в данном маршруте, расположенная у театра оперы и балета, повествует об истории любви композитора Г. Терпиловского, одного из руководителей Союза композиторов Прикамья и создателя советского джаза 1920-х годов, и певицы А. Г. Терпиловской [6].

Другим не менее важным «местом» можно считать Международный Дягилевский фестиваль, который, в свою очередь, отражает память о С. П. Дягилеве, выдающемся импресарио и пропагандисте русской культуры, чье детство прошло в нашем городе. Неслучайно Пермский театр оперы и балета выступил инициатором проведения данного фестиваля. История театра неразрывно связана с именем семьи Дягилевых, при финансовой поддержке которых в 1880 году было построено каменное здание театра. Фестиваль существует с 2003 года. Программа включает не только мировые премьеры спектаклей, но и международный симпозиум «Дягилевские чтения», что делает фестиваль уникальным культурным явлением. Еще одно важное событие в культурной жизни города, транслирующее память о традициях пермской балетной школы и имени С. Дягилева, – это открытый российский конкурс артистов балета «Арабеск» имени Е. Максимовой [12].

Театру посвящена одна из серий цикла документальных короткометражек «Прогулки по Перми», снятая телекомпанией «Рифей-Пермь» [19]. Также театр оперы и балета упоминается в документальном фильме режиссера Сергея Позднякова «Бесконечная Россия. Пермь» 2008 года.

Третья группа – символические места памяти, к которым можно отнести новый фирменный знак Пермского оперного театра – букву «О», разработанный в 2012 году [14]. В стилистическом исполнении символ разделяется на два сегмента, смещенные относительно друг друга, что символизирует сложный диалог традиций и современности, сочетание в себе двух искусств – оперного и балетного и в архитектурном будущем – две сцены.

Другим символическим «местом» может стать премия Национального театрального фестиваля «Золотая маска», которой неоднократно удостоивался Пермский театр оперы и балета. Данные достижения несомненно хранят в себе память о спектакле, труппе, театре. Знаменателен тот факт, что 2013 году театр получил рекордные семнадцать номинаций и четыре премии [12], что не может не оставить яркий след в исторической памяти пермяков.

В заключение следует отметить, что «места памяти» театра оперы и балета в исторической памяти пермяков имеют позитивную коннотацию – это является одним из инструментов объединения городского образованного сообщества, стремящегося прикоснуться к высокой культуре. Также театр – это точка объединения трех исторических эпох: дореволюционной, советской и постсоветской, в

каждой из которых Пермский театр оперы и балета был востребован зрителями. Театр является символическим ресурсом, выгодно отличающим город от соседей, выступающим способом оправдания провинциальности и индустриального характера города, свидетельством наличия элитарной культуры в Перми, попытки превернуться из окраины в культурную столицу.

Список литературы

1. Андерсон, 2001 Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Г. Николаева. – М.: КАНОН-ПРЕСС-Ц; Кучково поле, 2001.
2. Культура образования, 2014 Культура образования = The culture of education: Сб. матер. VIII ежегодной Междунар. науч.-практ. конф. Ассоциации школ Международного бакалавриата стран СНГ / Ред. колл.: К. Э. Безукладников, А. А. Вертьянова, Б. А. Крузе. – Пермь: ПГГПУ, 2014. – 276 с.
3. Белавин, Нечаев, 1996 Белавин А. М., М. Г. Губернская Пермь. – Пермь: Изд-во ПГПУ, 1996. – С. 79.
4. Пермь от основания до наших дней: исторические очерки / А. М. Белавин и др.; под ред. М. Г. Нечаева. – Пермь: Пушка, 2013. – 520 с.
5. Пермь, 2015 Пермь // Википедия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%BC%D1%8C> (дата обращения – 13.03.2015).
6. Генрих Терпиловский, 2015 Генрих Терпиловский – последний аристократ джаза [Электронный ресурс]. URL: <http://t7-inform.ru/s/videonews/20131213131732> (дата обращения – 12.03.2015).
7. Игнатьева, Лысенко, 2013 Игнатьева О. В., Лысенко О. В. Символические ландшафты городского пространства // Пермь как стиль. Презентации пермской городской идентичности. – Пермь: Ред.-изд. совет ПГГПУ, 2013. – С. 100-132.
8. Корчагин, 2006 Корчагин П. А. Губернская столица Пермь. – Пермь: Книжный мир, 2006. – С. 186-190.
9. Мы – земляки, 2009 Мы – земляки: Сайт журнала. – № 6. – Авг. 2009 [Электронный ресурс]. URL: http://www.mizemlyaki.ru/nomera/2009/nomer_6_aug_2009/nomer_6_aug_2009/files/search/searchtext.xml (дата обращения – 11.03.2015).
10. Назукина, 2010 Назукина М. В. Особенности региональной идентичности Пермского края: социокультурный аспект // Вестник Пермского научного центра. – № 1. – 2010.
11. Нора, 1999 Нора П. Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. Пер. с франц. Д. Хапаевой. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. – С. 20.
12. О театре, 2015 О театре. Пермский академический театр и оперы и балета имени П. И. Чайковского: Официальный сайт театра [Электронный ресурс]. URL: <http://permopera.ru/about/history/> (дата обращения – 10.03.2015).
13. Оболонкова, 2013 Оболонкова М. А. Европейские черты пермской идентичности через призму исторической памяти // Пермь как стиль. Презентации пермской городской идентичности. – Пермь: Ред.-изд. совет ПГГПУ, 2013. –С. 141.

действие 1

14. Пермский театр..., 2015
Пермский театр оперы и балета презентовал новый фирменный стиль [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=829731> (дата обращения – 10.03.2015).
15. Пермь глазами иностранных студентов, 2015
Пермь глазами иностранных студентов [Электронный ресурс]. URL: http://prm.ru/perm/2014/07/11/perm_glazami_inostrannykh_studentov_putevoditel__polnaya_versiya/ (дата обращения – 11.03.2015).
16. Пермь как стиль, 2013
Пермь как стиль. Презентации пермской городской идентичности / Под ред. О. В. Лысенко, Е. Г. Трегубовой. Вступ. ст. О. Л. Лейбовича. – Пермь: Ред.-изд. совет ПГГПУ, 2013. – С. 40-43.
17. «Зеленая» и «Красная» линии, 2015
«Зеленая» и «Красная» линии – самые интересные пешеходные маршруты современной Перми [Электронный ресурс]. URL: <http://lines.perm.ru/> (дата обращения – 10.03.2015).
18. По-пермски глядя, 2013
По-пермски глядя // Пермь глазами ученых: Альманах гуманитарных исследований / Под ред. О. В. Лысенко, Е. Г. Трегубовой. – Пермь: Ред.-изд. совет ПГГПУ, 2013.
19. Прогулки по Перми..., 2015
Прогулки по Перми. Театр оперы и балета [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H6KWek8ICFk> (дата обращения – 10.03.2015).
20. Репина, 2004
Репина Л.П. Историческая память и современная историография // Новая и новейшая история. – 2004. – № 5. – С. 40.
21. Спешилова, 2003
Спешилова Е. Старая Пермь: Дома. Улицы. Люди. 1723–1917. – Пермь: Курсив, 2003. – С. 140-145.
22. Старая Пермь, 2015
Старая Пермь. Театр оперы и балета [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cCxMBVXXkCsA> (дата обращения – 10.03.2015).
23. Туровский, 2003
Туровский Р. Соотношение культурных ландшафтов и региональной идентичности в современной России // Идентичность и география в современной России. – СПб., 2003. – С. 139-173.
24. Федотова, 2013
Федотова С. Советская Пермь. – Пермь: Продюсерский центр «Траектория», 2013. – С. 97-109.
25. Хальбвакс, 2007
Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. – М.: Новое издательство, 2007. – С. 29.

Портрет зрителя оперного театра: приглашение к разговору

Portrait of Spectator of Opera Theater: Invitation to the Talk

О. В. Лысенко, А. В. Чашухин, А. С. Клемешов / O. V. Lysenko, A. V. Chaschukhin, A. S. Klemeshov

Ура, социологи и маркетологи пришли в театр. Уважающий себя театр уже не ограничивается традиционным «культурным» позиционированием. Руководство обращается к исследователям, которые должны посчитать-измерить-изучить «алгеброй гармонию» и выдать точный «рецепт зрительского успеха». Последнее словосочетание взято нами в кавычки не случайно. Просматривая результаты таких маркетинговых замеров, размещенные на сайтах театров и городов, а также в научных и журналистских статьях, понимаешь, что никакого рецепта тут нет [7, 8, 2]. Вряд ли сухой отчет, содержащий сведения о поле, возрасте, профессии зрителей, пришедших в театр, дает представление о реальном, а не воображаемом зрителе. В чем тогда дело?

На сегодняшний день сложно судить о том, насколько повсеместной является практика обращения театрального руководства к маркетинговым исследованиям. Скорее, можно говорить о том, что мы являемся свидетелями определенного запроса, который исходит от руководства институций «высокой» культуры. Этот запрос (как и ответ на него) по разным причинам озвучивается на экономическом квазиязыке, который кажется наукообразным, а потому убедительным. Вероятно, подобные явления можно было наблюдать и в других странах, где экономисты обогнали социологов в «навязывании» своего дискурса кругу менеджеров, бэкграунд которых чаще был связан с экономическим образованием. Между тем было бы любопытно посмотреть реальные возможности применения количественных опросов по отношению к сфере «высокого искусства».

Исследование, которое мы провели, изначально планировалось в рамках наметившегося тренда. Интересы заказчика были сформулированы в упомянутых выше маркетинговых терминах. Речь шла об эффективности тарифной политики по отношению к «обеспеченному» зрителю. Ориентируясь на этот запрос, мы были вынуждены опросить только зрителей партера, что учитывалось в выводах и интерпретациях. Мы опросили 550 человек – посетителей 10 спектаклей Пермского театра оперы и балета весной-летом 2014 года методом стандартизированного интервью с соблюдением половозрастных квот (они подсчитывались на месте, в ходе спектакля от общего числа зрителей в партере). Специфика проводимого опроса – ограниченность во времени (перед началом спектакля и в пери-

од антракта) – заставила свести к минимуму открытые вопросы и ограничить размер анкеты. С учетом количества и заполняемости мест статистическая погрешность опроса в этом случае составляет не более 5 %.

Для того чтобы представить исследование, недостаточно, на наш взгляд, описать конечные результаты. Подчас гораздо важнее объяснить проблемы, возникавшие в ходе работы. Как формулировались, а затем рушились красивые гипотезы. Как отработанные техники загоняли исследование в тупик.

Попытаемся описать, как и почему нам пришлось отказаться от традиционной исследовательской оптики. Первоначально описание полученных материалов выполнялось в духе стандартных маркетинговых исследований. Пожалуй, главная характеристика, свойственная почти всем опрошенным, – наличие высшего образования. Мы можем сказать, что публика театрального партера обладает только одним «объективным» общим признаком – она принадлежит к образованному слою города.

Далее, мы выявили гендерные пропорции театральной публики, совпадающие в целом с опросами других исследователей: 30 % мужчин и 70 % женщин. Но эти пропорции могли меняться в ту или другую сторону в зависимости от спектакля. Так, на «бюджетной» «Орлеанской деве» женщин было существенно больше, чем в среднем по выборке, а на премьере авангардной оперы «Носферату» около 50 % составляли мужчины. Можно предположить, что гендерные сдвиги косвенно свидетельствуют о престижности, символической статусности спектакля. В пользу этого говорило и то, что спектакль «Орлеанская дева» являлся наименее посещаемым, тогда как на «Носферату» был аншлаг при более высокой цене на билет.

Еще одно наблюдение: лояльность театру (замеряемая в нашем случае через вопрос «Собираетесь ли вы в ближайшее время посетить театр?») не означает высокой степени вовлеченности зрителя в театральную жизнь, его «качество» как зрителя. Большинство зрителей указало, что собираются посетить спектакль, но не смогло указать какой. Иными словами, наличие нормы «регулярно ходить в театр – правильно» живет скорее лишь в дискурсивных практиках, не выходя за их пределы. Это подтверждается и ответами на вопрос: «Какой последний спектакль вы смотрели?». Вместо названий постановок, прошедших несколько месяцев назад, большинство опрошенных называли традиционные спектакли, имеющие давнюю историю и узнаваемость, например «Лебединое озеро». Вероятно, респонденты таким образом пытаются «не промахнуться» при ответе, что само по себе свидетельствует об очередной попытке дать «правильный ответ».

Почти две трети опрошенных респондентов проживают в Перми. Само по себе это мало что говорит о публике. Все указанные места проживания мы разделили на четыре типа: «центр», «ближняя периферия», спальные районы и «заводские окраины»¹. Данная классификация соот-

ветствует зонированию города по стоимости квартир, принятому среди риэлтеров. С учетом некоторой условности этого деления выясняется, что большинство зрителей живет в центре города (46 % от числа всех зрителей-пермяков), далее – на заводских окраинах (33 %), на ближней периферии (11,6 %) и в спальных районах (8,5 %). Преобладание жителей центра в партере театра оперы и балета показательно и может свидетельствовать о престижности места.

География проживания иногородних зрителей театра весьма обширна (от городов Пермского края до Петропавловска-Камчатского), но преимущественно это жители Москвы и Санкт-Петербурга (на балетах) и жители региона (на операх). Мы можем пока только предполагать, что иногородние посетители театра – это гости, командированные работники, бывшие пермяки, вернувшиеся в отпуск на родину. Поскольку пермский балет имеет большую в сравнении с оперой известность за пределами Перми, можно предположить, что поход на балетный спектакль понимается иногородним зрителем (или тем, кто его приглашает) как более достойное мероприятие.

Вопрос о денежных тратах при посещении театра мы посчитали возможным задать напрямую. Вопрос о зарплате может настораживать, тогда как информация о публичном потреблении обычно выдается более открыто. Мы не ставили перед собой цели проверить степень искренности респондентов при ответе на этот вопрос. Нас интересовала не столько сумма, сколько те представления о справедливой трате, которую респондент готов озвучить в публичном пространстве. Напомним, опрос проводился только среди покупателей наиболее дорогих театральных билетов в партере. В среднем опрошенные готовы тратить на одно посещение театра 1543 руб. Это немало. Заметим, среднестатистический житель Перми старше 18 лет готов тратить «на культуру» (то есть на посещение театров, музеев, концертов и т. п.) всего 1180 рублей в месяц².

Между тем, если отойти от среднестатистических показателей, следует сказать, что среди посетителей театрального партера доминируют «экономные» люди – более 45 % опрошенных готовы потратить на театр не более 1000 рублей. Еще 42,3 % готовы тратить от 1000 до 3000 рублей, а число «щедрых» зрителей – всего около 12 %. Среди тех, кто ходит на оперу, доминируют те, кто принимает в качестве нормы низкую, «бюджетную» стоимость билета – ниже 1000 руб. В сравнении с ними балетные зрители демонстрируют готовность более высоких трат на посещение театра.

К сказанному необходимо добавить важное замечание. Зрители классического традиционного балета «Лебединого озера» существенно отличаются от посетителей прочих спектаклей. Именно здесь мы увидели готовность платить самые высокие суммы за посещение, публика была более «нарядной», чем на других спектаклях, одежда и внешний вид многих отли-

чались от повседневных и говорили о «праздничном» посещении театра. «Лебединое озеро» чаще посещают женщины, причем старшей возрастной когорты. Наблюдения показали, что на этот спектакль гораздо чаще водят детей. Таким образом, «Лебединое озеро» для зрителей является наиболее узнаваемым, праздничным и семейным спектаклем, на который не жалко потратить относительно крупную сумму.

Итак, перед нами, казалось бы, вырисовывается социальный портрет театральной публики в «объективных» показателях. Остается сделать самое интересное – обнаружить корреляции между различными ответами, верифицировать ожидаемые гипотезы. И вот здесь нас ждало жестокое разочарование. Попытка установить связи и корреляции посредством обработки в программе SPSS ничего не дала. Предполагаемый портрет терял целостность, взаимосвязи между позициями не обнаруживались или с трудом выходили за пределы погрешности. Это заставило нас по-новому взглянуть на результаты опроса, попытаться найти иную стратегию интерпретации полученных данных. Мы попытались взять за точку отсчета не «объективные» характеристики респондентов, а интерпретации их поведения по отношению к театру.

На уровне здравого смысла и непосредственного жизненного опыта мы понимаем: театральные зрители делятся как минимум на «искусшенных» и «простодушных», и надежные критерии отделить одних от других, да еще и в рамках блиц-опроса, придумать сложно. Еще в 1970-х гг. в отечественной литературе была предпринята попытка отделить одних от других через частоту посещения [3]. По версии Г. Г. Дадамяна, зрителей можно разделить на «театралов» – посетивших театр свыше 12 раз в год; «постоянных зрителей» – 9-12 раз; «активных зрителей» – 4-8 раз; «пассивных зрителей» – 2-3 раза и «случайных зрителей» – 1 раз и реже. Однако такой «количественный» подход вряд ли показателен. Сама по себе частота посещений, указываемая респондентами, ни о чем не говорит. Условия опроса не позволяли надеяться на достоверность ответов. Если вы пришли в театр, да еще и в сопровождении спутников (например друзей), и к вам подходят люди (молодые!) явно с санкцией на опрос театра, то на вопрос «Как часто вы ходите в театр?» вы будете склонны преувеличить частоту, так как посещение театра – дело престижное и значимое.

Вместо частоты посещений для построения классификации типов театральных зрителей мы использовали совсем иные вопросы-индикаторы. Их было два: «Какой спектакль или мероприятие хотели бы посетить в следующий раз?» и «Какой спектакль или мероприятие вы посещали в прошлый раз?». Мы исходили из следующей гипотезы: человек, увлеченный театром, помнит свое предыдущее посещение театра и следит за будущими постановками. На основании этих вопросов мы выделили три категории

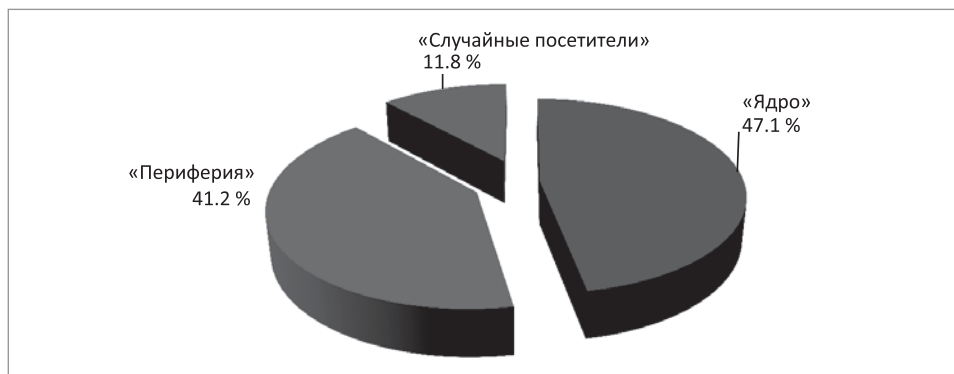


Рис. 1. Типы зрителей театральных спектаклей

зрителей: «ядро» театральной публики, состоящее из наиболее вовлеченных в театральную жизнь посетителей (положительные ответы на оба вопроса – отличительной чертой «ядра» является погруженность в репертуар театра и более или менее четкие планы по дальнейшим посещениям театра), «периферия» театральной публики (положительный ответ на один из вопросов) и «случайные» посетители (два отрицательных ответа). Соотношение этих категорий представлено на рис. 1.

Столь значительное число вовлеченных в театральную жизнь зрителей не должно удивлять – опрос проводился в партере театра. Что собой представляют эти категории зрителей? Сначала отдадим дань обычным описаниям по социально-демографическим категориям.

В гендерном разрезе можно увидеть следующие особенности: среди женщин чаще встречаются представители «ядра» театральной аудитории (49 %), в то время как среди мужчин – представители «периферии» (46 %).

Также наблюдаются различия по возрасту. Так, представителей двух возрастных категорий – от 23 до 30 лет и старше 50 лет (старшее поколение) – чаще можно отнести к «ядру» театральной публики (53–54 %), а юношество (18–30 лет) – к периферии (49 %). Средние возрастные группы ничем особенным не выделяются из общей выборки.

Интересны финансовые характеристики респондентов. Самыми «состоятельными» (точнее, готовыми понести траты свыше 3000 руб.) оказались «случайные посетители» – среди них таковых оказалось более 20 %. Среди представителей «ядра» театрального сообщества можно выделить две группы – сюда попадает половина «не тратящих» зрителей (готовность тратить от 0 до 1000 руб.) и половина зрителей, тратящих максимальное количество денег. Получается, что одни «истинные театралы» могут позволить себе билет в партер, но на визит в буфет денег уже не хватает; для других же выход в свет невозможен без дополнительных удовольствий и посещение театра для них становится праздником с буфетом (коньяком и

шампанским) и прочими сопутствующими тратами. Театральная «периферия» склонна тратить не более 3000 рублей.

Различаются представители разных категорий публики и по месту жительства в городе. Так, среди истинных театралов чаще встречаются жители так называемых «ближней периферии» и спальных районов. В театральной «периферии» чаще встречаются жители центра и периферии городской. Среди случайных посетителей в равной степени представлены жители всех городских территорий, кроме заводских окраин.

Таким образом, даже самый беглый анализ социально-демографических показателей позволяет сделать некоторые предварительные выводы. Во-первых, современный классический театр остается местом, привлекающим в основном образованные городские слои населения, с высоким и средним уровнем достатка, проживающие в более или менее «приличных» микрорайонах города. Во-вторых, «ядро» театральной публики состоит из двух «выглядывающих» из-за цифр групп – образованной молодежи в возрасте 23-30 лет (можно сказать – молодых интеллектуалов) и представителей старшего возраста, предположительно – интеллигенции советской закалки. Последняя, традиционно являющаяся основной театральной публикой, имеет меньше возможности закрепиться в центре. А из центра города в театр ходит теперь театральная «периферия», отдавая скорее дань моде, нежели удовлетворяя собственные потребности в высоком искусстве. В-третьих, периферия театральной публики состоит из студенческого юношества, возможно – готовясь пополнить ряды «ядра» по достижении соответствующего материального и социального статуса.

Однако самыми интересными оказались данные опроса, позволяющие судить о наличии в театре некоего подобия сообщества – то есть людей, регулярно встречающихся и общающихся в театре. Опять-таки ограничения опроса на выходе не позволили нам подробно расспрашивать об этом аспекте посещения театра, поэтому пришлось ограничиться вопросом о наличии у респондентов знакомых, с которыми они встречаются на спектаклях. Выяснилось, что со своими знакомыми в театре регулярно встречается около 66 % опрошенных. Причем максимально большое число контактов приходится на представителей «ядра» – среди них только 29 % опрошенных не встречаются со своими знакомыми. Среди представителей театральной «периферии» таковых уже 36 %, а среди случайных посетителей – 43 %. И если у «случайных посетителей» знакомые чаще всего оказываются коллегами по работе (видимо, следствие раздачи большого числа пригласительных на предприятиях-спонсорах либо работа системы распространителей билетов), то у «истинных театралов» и у представителей «периферии» знакомые чаще всего попадают в категорию «другое» (видимо, контакты, не связанные напрямую с трудовыми коллективами и

дружескими отношениями, то, что принято называть «слабыми связями» [1] (см. таблицу).

Сопряженность категорий театральной публики и типов знакомых, встречаемых на спектаклях в театре

Кого из знакомых вы встречаете в театре?	Категории театральной публики, % по столбцу			Всего
	«Случайные посетители»	Театральная «периферия»	«Ядро»	
Друзья	14,3	12,9	12,5	12,9
Коллеги по работе	19,0	18,4	20,8	19,6
Давние знакомые (вместе учились, знакомы с детства и т. п.)	11,9	11,6	7,7	9,8
Другое	11,9	21,1	30,4	24,4
Нет знакомых	42,9	36,1	28,6	33,3
Всего	100,0	100,0	100,0	100,0

Таким образом, театрального общества не существует, если понимать под ним некий тесно связанный, сплоченный коллектив. Между тем театральное сообщество существует как некая социальная сеть, выстроенная на слабых связях (знакомые, знакомые знакомых и т. д.), являющихся и условием, и следствием освоения театральных практик демонстративно-престижного культурного потребления, и дополнением к уже существующим, более прочным и значимым отношениям (экономическим, политическим, научным и т. д.). При этом можно увидеть «карьерную траекторию» театрального зрителя. Для него театральная жизнь начинается с похода в театр как своеобразного ритуала приобщения к «высокой культуре» либо в традиционном, либо в авангардистском варианте («случайные посетители» либо «периферия»). Этот механизм приобщения к воображаемому «избранному» городскому сообществу может заканчиваться вхождением в число искушенных театралов («ядро»), разбирающихся в тонкостях репертуара и театральной эстетики. Разумеется, это только гипотеза, нуждающаяся в верификации с помощью более тонкого инструментария, но гипотеза, на наш взгляд, плодотворная.

В пользу этой гипотезы свидетельствует частота посещений представителями выделенных категорий театральной публики разных спектаклей и событий: оперы, балета и фестивальных постановок, в частности – театральных постановок Дягилевского фестиваля 2014 года³. Тут следует пояснить: речь идет не о простом жанровом предпочтении, а о склонности к разным эстетическим и театральным программам. Дело в том, что ныне действующий художественный руководитель Пермского театра оперы и балета Т. Курентзис был приглашен на этот пост в рамках так называемого

«Пермского культурного проекта» – направления культурной политики региона в 2008–2012 гг. Являясь представителем современного оперного авангарда, он поставил (либо способствовал постановке) ряд спектаклей, которые своей стилистикой и эпатажем вызвали у части консервативно настроенных театралов возмущение (полемику между театром и его критиками можно прочесть на страницах региональной прессы [6, 5, 4]). Балетные постановки, состоявшиеся в основном до прихода Т. Курентзиса на этот пост, по-прежнему остаются пространством традиционного академического искусства, в особенности – балеты П. И. Чайковского (на них, кстати, и ссылаются критики как на воплощение «настоящего искусства»). Особое место занимают фестивальные постановки, являющиеся весьма престижным событием, сопровождающимся широко идущей рекламой и поддержкой СМИ. Таким образом, можно соотнести (разумеется, с известной долей условности) балеты с «классическим высоким искусством», репертуарные оперы – с новым авангардным направлением деятельности театра, а фестивальные спектакли – с престижными культурными событиями всероссийского и международного уровня, посещение которых может свидетельствовать либо о «демонстративном потреблении», либо об особой «искушенности».

Сопоставление типа спектакля с категориями театральной публики дает необходимый результат: «случайные посетители» и «театральная периферия» чаще проявляются на классическом балете (48–46 %), причем доля опрошенных из общего числа «случайных посетителей» достаточно высока, и на фестивальных постановках (36 % – действие рекламы и особо выгодная стратегия приобрести символический капитал «театрала» минимальными усилиями). Искушенные же театралы («ядро») чаще всего проявляются на новых операх (45,8 %) и балетах (32 %), что, видимо, объясняется их двусоставностью: присутствием молодых интеллектуалов и интеллигенции более старшего возраста (рис. 2).

К сожалению, данный опрос не позволяет пока ответить на многие вопросы. В частности, нам было бы крайне интересно выяснить, как сказывается посещение театра на поддержании связей в «приличном обществе» (путем, например, обсуждения театральных новостей), является ли театр одним из инструментов конструирования городской общности, а если да, то как именно, насколько театральный галерка вписывается в эту модель театрального сообщества.

На сегодняшний день это исследование в большей степени формулирует вопросы, нежели дает готовые ответы. Между тем проблематизация темы позволяет выдвигать и проверять гипотезы, которые будут полезны далеко за пределами театрального маркетинга.

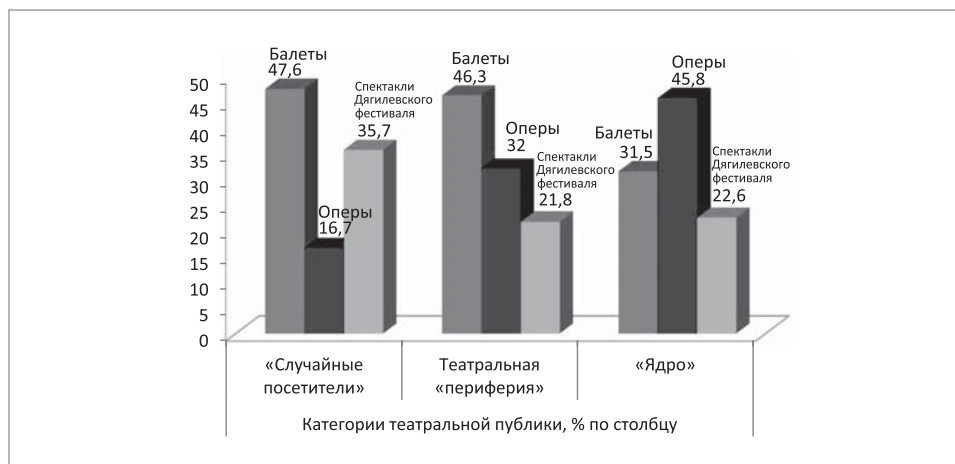


Рис. 2. Какие спектакли предпочитают разные категории театральной публики

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Ближней периферией» называем районы Перми с достаточно высоким социальным престижем, но не относящиеся к самому городскому центру. Спальные районы – это районы с преобладающей крупнопанельной и многоэтажной застройкой, «заводская окраина» – отдаленные районы города, преимущественно выросшие из заводских поселков.

² По данным опроса, проведенного кафедрой культурологии ПГГПУ в ноябре 2014 г. N=1002 по квотной репрезентативной выборке, погрешность не более 3,5 %. Методика расчета в обоих случаях аналогичная.

³ Дягилевский фестиваль – международный многожанровый фестиваль, проходящий в Перми с 2003 года. Основным организатором выступает Пермский академический театр оперы и балета имени П. И. Чайковского. Программа фестиваля включает мировые премьеры оперных и балетных спектаклей, панораму выступлений трупп современного танца, художественные выставки, концерты симфонической, камерной, органной, джазовой музыки, ретроспективу художественных фильмов, фотовыставки (см. официальный сайт фестиваля <http://diaghilevfest.ru>).

Список литературы

1. Грановеттер, 2009 Грановеттер М. Сила слабых связей // Экономическая социология. – 2009. – Т. 1. – № 4.

действие 1

2. Гришкина, 2009
Гришкина Н. И. Социокультурный портрет публики современного любительского театра // Вестник Бурятского государственного университета. – 2009. – № 6. – С. 260-261.
3. Дадамян, 1979
Дадамян Г. Г. Размер зрительской аудитории театра // Экономика и организация театра. – Вып. 5. – Л.: Искусство, 1979. – С. 86-96.
4. Искривленный угол зрения, 2014
Искривленный угол зрения. Открытое письмо членов художественной коллегии Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского в ответ на публикацию «Полигон для «Опергруппы» под рубрикой «Угол зрения» в газете «Звезда» от 14 августа 2014 года // Пермская краевая газета «Звезда». – 5 сент. 2014.
5. По ком звонит... дрель?, 2014
По ком звонит... дрель? Отходную театру пропела пермская опера спектаклем «Носферату» // Пермская краевая газета «Звезда». – 26 июня 2014.
6. Полигон для «Опергруппы», 2014
Полигон для «Опергруппы» // Пермская краевая газета «Звезда». – 14 авг. 2014.
7. Социальный портрет зрителя..., 2015
Социальный портрет зрителя театра «Мастеровые»: женщина, с высшим образованием, проживающая в Новом городе / Официальный сайт города Набережные Челны [Электронный ресурс]. URL: <http://nabchelny.ru/news/11471> (дата обращения – 13.03.2015).
8. Филатова, 2015
Филатова М. Портрет зрителя / Сайт Челябинского государственного академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chelopera.ru/sozvuchie/issue/2010/1/paper/portret-zritelya> (дата обращения – 13.03.2015).

Время и деньги в «Пермском культурном проекте»

Time and Money is in the «Permskom Cultural Project»

О. Л. Лейбович, А. И. Казанков / O. L. Leybovich, A. I. Kazankov

Анализируются конфликтные поля «Пермского культурного проекта» (2003–2012). Обсуждаются факторы времени и денег в культурной политике. Выдвигается ряд предположений о причинах провала «культурной революции».

Ключевые слова: Пермь, культурный проект, деньги, время, город.

The article analyzed conflicting field Perm cultural project (2003–2012). Discusses the factors of time and money in the cultural policy. Makes a number of assumptions about the causes of the failure of the “cultural revolution”.

Keywords: Perm cultural project, money, time, city.

В культуре эпохи постмодерна поставлен на поток незамысловатый, но эффективный прием – материализация метафор. На протяжении ряда лет жители Перми и ее окрестностей могли наблюдать предметную реализацию литературного штампа «время понеслось вскачь» (или даже участвовать в процессе). Пермский край пережил период небывалой «плотности» культурных событий, который, добавим, инициаторы «Пермского культурного проекта» преподносили как «прорыв в постиндустриальный мир» (т. е. прорыв во времени). Однако еще одна расхожая идиома прямо связывает время и деньги, и эта связка тоже оказалась материализована.

Истоки пермской культурной революции трудно вписать в какую-то детерминистскую схему, в особенности – усмотреть в ней некий «экономический детерминизм» (он представляется скорее «антиэкономическим»). Но и слепой игрой случая, результатом чьего-то «спонтанного озарения» его считать тоже нельзя. Так называемый «Пермский культурный проект» сложился не сразу, он «как-то» формировался на протяжении ряда лет в результате своеобразного диалога краевой власти, общественности и бизнес-структур, на пересечении взаимных надежд и ожиданий, иногда порождавших конфликты. Напомним основные вехи его развития и попытаемся выделить ключевые с точки зрения взаимодействия государства, бизнеса и гражданского общества моменты. А начинать придется, пожалуй, с 2003 года, когда местное время стало мало-помалу ускоряться. И, как говорится, «в начале были деньги».

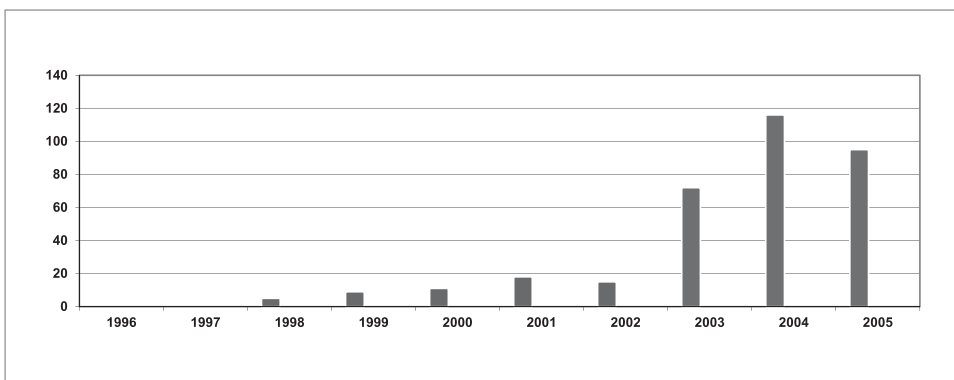
Проблема, которую на языке теории современного маркетинга принято называть «способом формирования имиджа территории», вторглась в пространство пермского публичного и властного дискурса подобно метеору – стремительно и ярко. Как показало исследование, произведенное И. М. Печищевым на основе публикаций мест-

ной прессы, 293 статьи, посвященные данной тематике, распределяются следующим образом (см. рисунок) [4].

Очевидный взлет «обсуждаемости» имиджа Перми, начинающийся с 2003 года, объяснить нетрудно. Ситуация, сложившаяся в экономике области, была близка к кризисной. В области (тогда еще) наблюдался демографический спад за счет низкой рождаемости, высокой смертности и, главное, отрицательного миграционного сальдо по сравнению с другими территориями. Сохранять статус благополучного, «донорского» региона позволяла деятельность в основном сырьевых производств. Пермская промышленность остро нуждалась в инвестициях – внутренних и внешних. Однако надежда на них становилась все более призрачной: «Согласно рейтингу журнала «Эксперт», Пермь находится на 86-м месте по инвестиционной привлекательности среди российских регионов. Напомним: в России 89 регионов, и на 89-м месте – Чечня» [1]. За этой печальной констатацией следовал вывод – во всем виноват сложившийся негативный имидж Перми.

В конце декабря 2002 года «Пермская гражданская палата» инициировала обсуждение проблем маркетинга региона. В мероприятии приняли участие депутаты Законодательного собрания, историки, политологи, культурологи. В начале 2003 года на страницах издания «Новый компаньон» были подведены его итоги – PR-стратегия «продвижения региона» провалилась. Основная причина провала была найдена: «Пермские имиджмейкеры не определились, в каком ключе позиционировать регион: как промышленный или как культурный? Или делать упор на природу, туризм, горы, клюкву?» [1].

Сказано настолько хорошо, что эту фразу, не будь она в действительности произнесена, стоило бы придумать. Разумеется, усилия имиджмейкеров в позиционировании Перми должны быть сосредоточены на чем-то одном. Но интереснее всего то, что возможные направления их активности обозначены в виде трилеммы: промышленность – культура – природа. Оппозиция природы и культуры понятна и традиционна. А вот противопоставление культуры и промышленности одновременно и нетривиально с точки зрения антрополога, и интуитивно понятно каждому пермскому обывателю.



Распределение статей, посвященных проблеме формирования имиджа территории, по годам [4]

Разумеется, промышленность – это огромный пласт культуры. Материальной и не только. Конечно, она ценностно насыщена – это и культура труда, и гордость профессией, и индустриальный дизайн, и т. д. Безусловно, в ней действуют специфические нормы. В ней сложились определенные символические коды. Для любого добросовестного исследователя промышленность и культура неразделимы. Вынесение промышленности (наряду с клюквой) за пределы культуры отражает, как представляется, два обстоятельства: объективный маргинальный статус умирающей пермской индустрии и субъективную ментальную установку пермского интеллигента. Для него «культура» – это действительно нечто за пределами природы (с одной стороны) и повседневных рутин, т. е. производства и быта (с другой). Иначе говоря – изящный гарниз к скудной, тоскливой и мрачной повседневности.

Едва столкнувшись с проблемой «самопрезентации» Перми, общественное мнение было вполне готово к определенным смысловым смещениям в довольно широких пределах толкования того, что такое имидж. Прежде всего, вопрос о совершенствовании реального образа (look) был практически сразу же снят с повестки дня. Местный истеблишмент и интеллигенция молчаливо согласились с тем, что превращение Перми в город уютных и безопасных улиц, отремонтированных дорог, опрятных больниц, качественного и доступного образования, компетентных, приветливых и порядочных чиновников, зажиточного и трезвого, работающего населения – макрозадача, справляться с которой нет ни времени, ни средств, ни желания. Это предполагает длительную, кропотливую работу. Это дорого стоит. Вон советская власть за 70 лет с этим не справилась (честный культуролог, правда, возразил бы – не очень то и хотела).

Если так, то понятно и дальнейшее – озабоченность имиджем явно уводила в пространство воображаемого. Однако и в этом пространстве возможны две различные стратегии. Волшебный фонарь искусства своим магическим светом действительно может преобразовать самую неприглядную реальность, да и привычка нежиться в его лучах для пермской интеллигенции вполне «природна». Но можно использовать искусство лишь как способ (или форму) кодировки, а специфически-пермское содержание кода искать – и, собственно, где? Ответ очевиден, и к тому моменту уже был найден, освоен и присвоен: в более или менее отдаленном прошлом, в богатой истории и этнографии. Если коротко – это путь созидания этно-исторической пермской мифологии, которая (в меру талантливости ее творца) может стать средством формирования региональной идентичности и иметь внешний резонанс – в виде узнаваемости. Озабоченность поисками «местных культурных кодов» высказывал в личной беседе с автором писатель А. Иванов – именно в это время.

Хочется отметить, что созидание «ретро-мифа» могло бы органично вписаться в ту самую «культурническую» работу, нежелание заниматься которой было отмечено ранее. А в ее отсутствие подобная деятельность обречена на неуспех с весьма высокой долей вероятности. Заявка на наследие князя Ермолая Верейского, Стефана Великопермского, Строгановых или С. Дягилева должна на что-то опираться. Зловещим предзнаменованием прозвучала в 2003 году критика юбилейной полиграфической продукции: «Взять, к примеру, карманные календа-

ри, выпущенные по гранту администрации Перми к 280-летию города: с высоты птичьего полета запечатлены бескрайние просторы бетонных коробок, которые совершенно «задавили» Феодосиевскую церковь, кажущуюся на их фоне такой незначительной. Взглянешь — и оторопь берет: какой жуткий город!» [1].

Приходится признать, что движение по пути, который с некоторой долей условности можно назвать «перемещение Перми (пермского) в художественно-эстетическое пространство», хотя и возможно, но требует усилий, таланта и, главное, имеет ясно различимый предел, за которым может превратиться в смешную претензию.

Но есть еще один вариант, если угодно — самый энтропийный. Вместо того чтобы отвоевывать для Перми место в художественном пространстве, можно просто, используя уже наличные ресурсы, объявить Пермь пространством художественности. У нас есть балет — он пермский. У нас есть музей — он пермский. У нас есть театр... и т. д. Существовало, правда, одно неприятное обстоятельство — «места культуры» в Перми существуют довольно давно. Тем не менее «бонусов» в сфере маркетинга территории они не приносят. Но это-то как раз представлялось делом поправимым. Нужно о них (т. е. о себе) напомнить — это раз. Нужно их («места культуры») усилить — это два.

В июле 2005 года один из высокопоставленных чиновников, вскоре после этого назначенный министром культуры, дал интервью «Новому компаньону», в котором впервые прозвучали слова о будущем музейном центре в Перми: «...это будет не просто новое здание, но и некий новый функционал, современный музейный центр с современными музейными технологиями» [3].

В марте 2007 года в Пермь по приглашению Министерства культуры и молодежной политики, а также Центра современной архитектуры приехал Дитер Богнер. Вот что сообщал о его визите «Новый компаньон»: «В Перми наконец-то побывал Дитер Богнер, музеолог из Австрии, которого Министерство культуры и молодежной политики Пермского края пригласило разработать предварительную концепцию новой художественной галереи. Эта концепция ляжет в основу конкурсного задания для архитекторов, которые предложат свои проекты постройки «Музея XXI века». На пресс-конференции было оглашено амбициозное видение будущего музея».

Музей представлялся универсальным медийно-образовательно-творческим центром, настоящей «точкой роста» культуры — в самом строгом, научном понимании этого слова. Экспозиции — постоянные и меняющиеся, архив, образовательный центр, смотровая площадка, кафе, раздел для детей, где можно все потрогать и поделать — всему нашлось место в этом дивном музее.

Затем в течение года концепция поменялась. Предполагалось начать с точечного внедрения «аттракционов, созданных звездами мировой величины» (музей, аэропорт, метро) — это первая инфраструктурная волна, вызывающая «огромное количество туристов». За ней должны последовать, надо полагать, вторая, третья и т. д. «волны».

Городом-моделью для будущей Перми становится Бильбао. Еще не построенная галерея превращается в музей ala Гуггенхайм, т. е. в экспозицию актуального искусства, баснословно дорогую. В прессе называлась сумма 28 миллиардов долларов. Таких денег в Пермском крае не было.

Таким образом, был определен второй конституирующий элемент проекта – ставка на привлечение средств частного бизнеса. В конце концов администрация края отказалась и от этой концепции, выбрав наиболее экономичный вариант: вместо строительства самого современного музея – открыть музей самого современного искусства в приспособленном для этого здании.

Тем самым ожидания пермской культурной общественности были «заранее» репрессированы в отношении как символических, так и материальных бенефиций. Все ресурсы (весьма небогатые) будут сосредоточены на одном направлении. Инвестиций в горнозаводскую цивилизацию А. Иванова или в этно-футурологию Н. Шостиной О. А. Чиркунов не планировал. Или даже планировал – если бы они вписались в выпестованную «стратегию прорыва». Вместо ретроспективной мифологии была выбрана проспективная – «большой скачок» в постиндустриальное общество. Если так, то фрустрация должна была последовать – раньше или позже.

«Новый компаньон» опубликовал небольшую реплику Алексея Иванова с нарочито «сленговым» названием «Московские «развлекухи» за пермский счет». Отвечая на вопрос, размещенный на его сайте художником Михаилом Павлюкевичем, Иванов сформулировал свое отношение к происходящему в Перми: речь идет не об эстетике. Эстетика – дело вкуса. Кому-то нравится актуальное искусство, кому-то нет. Речь идет о Деньгах (пожалуй так, с большой буквы). Москвичи-интервенты «пилят бюджет» (опять сленг) края в свою пользу. Культурные институции, бизнес и структуры гражданского общества делятся на «допущенных» и «недопущенных».

Так обозначились позиции конфликтующих сторон в том противостоянии, которое сопровождало всю историю «Пермского культурного проекта». Острота противостояния, как было показано ранее, в немалой степени объясняется тем, что все стороны конфликта явно или неявно ориентировались на одно и то же представление о культуре, редуцирующее ее к досугово-зрелищной сфере «прекрасного», а их поведение было продиктовано одним и тем же сформировавшимся в предшествующие десятилетия патерналистским габитусом. Так выстраивались оппозиции: «их галерея» – «наша галерея», «их театр» – «наш театр» и т. п. В ответ на обвинения в недобросовестной конкуренции сыпались обвинения в неконкурентоспособности, множились обиды и возрастало взаимное недоверие.

И в этой обстановке администрация Пермского края решила, наконец, огласить свою декларацию о намерениях. На свет появилась «Концепция культурной политики Пермского края (Пермский проект)».

Обратимся к анализу этого пространного документа. Прежде всего, в нем названы проекты-модели («Европейская культурная столица» и т. п.). Подчеркивалась и важность участия бизнеса в реализации проектов: «Так, например, в некоторых городах – участниках проекта «Европейская культурная столица» (1985–2008 гг.) было осуществлено более 300 инфраструктурных проектов, привлекающих негосударственные средства в экономику городов и культурную инфраструктуру: из 21 города в 19 удалось привлечь более 50 % негосударственных средств для проведения программы, а в 15 городах объем негосударственных вложений составил более 70 %». Точнее, именно сами

культурные проекты и стали (по мнению авторов концепции) средством привлечения частных средств в целях модернизации городов и территорий. Правда, за этой общей декларацией не следовал анализ средств и форм взаимодействия государственных, муниципальных структур с общественностью и предпринимательским сообществом.

На уровне вербальных манифестаций поощрялась «децентрализация» культурного процесса, в котором может участвовать «множество субъектов»: «Главные результаты современной культурной политики – не закрытые и статичные (то, что организуется сверху: учреждения, мероприятия, поддержание status quo), а открытые и динамичные (то, что самоорганизуется: предприятия, события, процессы). Для этого мы вовлекаем в культурную политику широкие слои населения путем создания напряженностей и градиентов в культурной среде, обеспечивающих перетекание ресурсов и аудитории».

Упор на перераспределение «ресурсов и аудитории» вызывает немало вопросов: каких ресурсов, как связано движение ресурсов с «перетеканием аудитории»? Особенно учитывая следующую декларацию: «Сегодня мы наблюдаем особенно глубокий кризис в тех культурных сегментах и тех регионах, где не осуществлялись интервенции в виде новых проектов и новых технологий». У аудитории, которой адресована концепция, может возникнуть обоснованное подозрение, что ресурсы (каково бы ни было их происхождение) будут перераспределяться именно в пользу «благотворных» интервентов, именуемых в тексте «точками прорыва» (Музей современного искусства, театр «Сцена-Молот» и т. п.).

Опасения усиливали другие заявления, сделанные разработчиками концепции от имени краевой администрации: «Политика модернизации и расширения культурного поля в условиях ограниченности ресурсов не позволит удержать все институции и творческие группы на том же уровне, как это было ранее».

Единственная форма взаимодействия государства с иными субъектами культурной политики, прямо обозначенная в документе, – это грантовый механизм финансирования (грантовый проект «Пермь – территория культуры»). Министерство культуры Пермского края (грантодатель) будет распределять ресурсы на конкурсной и конкурентной основе: «Проект «Пермский край – территория культуры» направлен на развитие добросовестной конкуренции между муниципалитетами, на стимулирование новых идей развития территорий, на развитие комфортной среды как с точки зрения материального благоустройства (арт-объекты, градостроительные элементы и т. д.), так и с точки зрения организации событийного ряда. Проектный подход меняет иждивенческое отношение к финансированию из краевого бюджета, закладывает основы для развития партнерских отношений с местными бизнесами, поддерживает инициативы, привлекательные для туристов, и свежие инновационные идеи» [2].

Авторы концепции явно предполагали, что все субъекты культурного процесса готовы к участию в подобной форме партнерства и все произойдет едва ли не автоматически: «В сотрудничестве и конкуренции с ними (институтами-флагманами и проектами-флагманами) ищут свою новую идентичность, новые идеи и проекты традиционные институции – бюджетные учреждения культуры, и это автоматически заставляет их обновлять свою инфраструктуру» [2].

Между тем это вовсе не очевидно – владение технологиями грантовой деятельности, навыками составления конкурсных заявок не приходит само собой.

Зато концепция внятно формулирует цели пермского проекта, причем настолько прозрачно, что именно по степени их достижения впоследствии можно судить об успехе (или неуспехе) всего начинания: «На уровне края основной зоной лидерства должны стать финансово-экономические показатели, уровень развития человеческого потенциала и трансформация среды. Влияние культуры на экономику, привлечение/удержание образованных людей и изменение среды/качества жизни – основные направления, в которых Пермский край должен занять лидирующие позиции» [2].

Концепция признавала, что у проекта был «нулевой этап», на котором действовали «органы власти и Министерство культуры». Очевидно, к 2010 году этот этап считался завершенным. На первом (т. е. следующем за «нулевым») этапе реализации проекта предполагалось «разворачивание программ институций-лидеров и старт всех проектов-флагманов», «втягивание» профильных и непрофильных институций в культурно-политические процессы – бизнес разного уровня и профиля, корпорации, фонды, общественные организации». Это в целом согласуется со следующей задачей первого этапа: «Рост расходов на культуру не менее чем на 25 % (по сравнению с 2009 годом) как за счет прямого финансирования отрасли из бюджетов всех уровней, так и за счет увеличения объема привлеченных средств (инвестиции, благотворительность и пр., которые должны составить не менее 1/2 прироста)».

На следующем, втором этапе реализации пермского проекта, продолжительность которого определялась примерно в 2-3 года, предполагалась децентрализация культурного процесса, передача Министерством культуры своих функций «вновь созданным организациям и агентствам». При этом, разумеется, министерство не могло передать им своих бюджетных полномочий, и, следовательно, сфера культуры, по крайней мере, отчасти должна перейти на иные источники финансирования: «Рост расходов на культуру на 50 % (по сравнению с 2009 годом) как за счет прямого финансирования из бюджетов всех уровней, так и за счет увеличения привлеченных средств (инвестиции, благотворительность и пр.)». Привлеченные средства должны были составить не менее 50 % по отношению к бюджету края, выделяемому на культуру. В концепции обозначены некоторые формы, в которых может совершаться сотрудничество государства, бизнеса и организаций гражданского общества: институты государственно-частного партнерства (ГЧП), благотворительные и спонсорские программы, создание фондов целевых капиталов по поддержке отдельных организаций культуры и краевого фонда целевого капитала по поддержке культуры [2].

Подведем итог. Пермский проект трудно признать успешным, если соотносить его реальные результаты с заявленными в самом проекте приоритетами.

Судя по статистике, мероприятия пермского проекта не оказали на инвестиционный климат в Пермском крае никакого воздействия [5].

Положительное сальдо миграции в города создают не «креаклы», а разнорабочие из государств Средней Азии и Кавказа, формирующие предложение в сегменте низкоквалифицированной рабочей силы.

Пожалуй, можно с уверенностью утверждать, что реализация «Пермского культурного проекта» к 2012 году не привела к достижению ни одной из заявленных его разработчиками целей.

Можно указать несколько причин подобного исхода.

Во-первых, совершенно очевидно, что проект слишком зависел от политической воли губернатора Пермского края и подобранной им команды менеджеров.

Во-вторых, из планируемых 9 лет реализации он фактически осуществлялся только 2 года.

В-третьих, его концепция не была серьезно проработана и обсуждена, а носила скорее импровизационный характер. Она формировалась «по факту» и формировалась задним числом.

В-четвертых, осуществление «культурной революции» в Пермском крае с самого начала содержало противоречие между либеральными устремлениями (создание открытой конкурентной среды и т. п.) и патерналистскими практиками краевой администрации.

«Пермский культурный проект» завершился со сменой краевой администрации. Сохранилась расколота память о нем. Сторонники и противники «культурных инноваций» продолжают сводить старые счёты – делить ушедшие деньги прошедшего времени.

Список литературы

1. Баталина, 2003
Баталина Ю. Почему Пермь путают с Пензой? // Новый компаньон. – 21.01.2003. – № 1 (244).
2. Концепция развития, 2015
Концепция развития культуры Пермского края (Пермский проект) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kulturaperm.ru/content/file/Konsept%20polnyi.pdf/> (дата обращения – 23.02.2015).
3. Ощепков, 2015
Ощепков О. Мы будем поддерживать любые ростки нового. Вице-губернатор ответил за ящеров, а также за Мисс Мира, Бориса Пастернака и переименование пермских улиц [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.newsko.ru/articles/archive/obshchestvo/05/06/2005/oleg-oshchepkov-my-budem-podderzhivat-lyubye-rostki-novogo.html> (дата обращения – 23.02.2015).
4. Печищев, 2007
Печищев И. М. Актуализация темы имиджа региона в пермской периодике последнего десятилетия // Вестник Челябинского государственного университета. Сер. Филология, искусствоведение. – 2007. – Вып. 15 (93). – С. 102-109.
5. Статистический ежегодник Пермского края, 2013
Статистический ежегодник Пермского края. 2013 // Территориальный орган Федеральной службы государственной статистики по Пермскому краю [Электронный ресурс]. – URL: http://permstat.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/permstat/ru/publications/official_publications/electronic_versions/ (дата обращения – 23.02.2015).

Ростовский музыкальный клуб

Rostov Musical Club

А. М. Цукер / A. M. Cuker

Только факты

Музыкальный клуб в Ростове-на-Дону был создан в 1977 году. Его первоначальное название – Ростовский молодежный музыкальный клуб (РММК). Первое собрание состоялось 10 марта, тема – «Наш современник Иоганн Себастьян Бах». Клуб просуществовал до 2012 года. За эти три с половиной десятилетия для нескольких поколений ростовчан он стал любимым местом культурного времяпрепровождения. Последнее собрание прошло 27 апреля. Оно закрывало сезон, было посвящено 35-летию клуба и называлось «Еще не вечер». Данные слова, вынесенные на клубную афишу, означали намерение продолжать его деятельность и в дальнейшем. Началась подготовка нового сезона. Его открытию помешала «война», разразившаяся вокруг помещения Дома актера СТД, где все годы проходили клубные вечера, и, как результат, смена руководства. Рассказывать об этом нет смысла, поскольку к клубу указанные события не имели никакого отношения, кроме того что явились причиной прекращения его деятельности.

Как возник клуб

Начиная с этого момента невольно придется вести повествование от первого лица, употребляя местоимения «я», «мне» и т. д., по-другому не получится, поскольку все 35 лет мне довелось руководить работой клуба. Было несколько мотивов к его появлению на свет. Ко времени создания клуба я более десяти лет работал в качестве лектора-музыковеда Новосибирской, московской, ростовской филармоний, выступая перед разной, но прежде всего перед молодежной аудиторией. Приходилось наблюдать и вполне профессиональную лекционную работу многих коллег. Чаще всего она носила односторонне монологический характер. Музыковед оказывался на некоем подиуме, реальном или воображаемом, ему были известны истины едва ли не в последней инстанции – и с этой высоты он вел свой монолог-поучение, в лучшем случае маскируя его дидактически-менторский тон формой доверительного обращения. Но суть от этого не менялась. У современного молодого человека, к тому же очень часто настроенного нигилистически по отношению к академической музыкальной культуре, не мог вызвать доверия ни «образ», ни тип человека, излагающего единственно верную систему эстетических оценок, ни сами эти оценки. Скорее напротив: неминуемо возникал момент отчуждения, еще более укреплявший молодежную аудиторию в формуле «каждому свое». Она хотела не только слушать, но и участвовать в разговоре, не только узнавать чье-то, пусть даже авторитетное, мнение, но и делиться своим, а если нужно, то и отстаивать его. Иными словами, сама аудитория требовала от профессионалов диалогических форм, причем не имитации диалога, не внешней его

формы (ради увлекательности), а диалога подлинного, предполагающего обмен мнениями, взаимное выяснение позиций.

Сам собой напрашивался вопрос: какую молодежную аудиторию мы хотели бы «сконструировать» в результате нашей просветительской деятельности, или, проще, какую цель мы перед собой ставим? Мы часто говорим, что такой целью является развитие духовности в широком смысле этого слова, но при этом понятие духовности подменяем другим – художественной образованностью, и напрямую связываем эти далеко не синонимичные явления. А ведь молодой человек может жить активной внутренней жизнью, может быть одержим стремлением к высоким целям и идеалам, но по тем или иным причинам близко не общается с искусством или конкретно – с высокой академической музыкой. Как пушкинский Пророк, который был «духовной жаждой томим», но при этом не ходил по театрам и концертным залам, а «влачил-ся» «в пустыне мрачной». При этом такой человек будет склонен даже виды, занимающие в музыкальной «табели о рангах» далеко не верхнюю ступень, наполнять и одухотворять своим собственным видением. И, напротив, человек духовно бедный вполне может стать ценителем и знатоком классической музыки, но и в ней он будет находить в лучшем случае лишь род интеллектуальной забавы или «престижного» времяпрепровождения. Поэтому музыковед-просветитель должен в первую очередь для себя понять: кого в конечном счете он хочет воспитать? Меломана, обязательного посетителя филармонических концертов, или личность духовно отзывчивую, активно мыслящую и тонко чувствующую, способную к сотворчеству, испытывающую жизненную потребность в художественной информации о времени и о себе, ищущую в искусстве умного и душевно близкого собеседника и союзника? И если последняя задача имеет более глубокий смысл, то тогда необходимо признать, что не только высокое искусство академической традиции может питать эту духовность. Быть может, человек, воспринявший и лично прочувствовавший идею братства людей, звучащую в песне Булата Окуджавы «Возьмемся за руки, друзья», скорее поймет и острее воспримет глубинный смысл Девятой симфонии Бетховена, нежели меломан, коллекционирующий диски.

Думается, неудовлетворенность «монологическими» формами просветительства и стремление к реальному диалогу с аудиторией стали одним из мотивов создания молодежного музыкального клуба. Но только этим причины его возникновения не исчерпывались. Конечно, объективно клуб – это своеобразная форма музыкального просветительства, диалогическая по определению. Но субъективно, лично для меня, клуб стал местом реализации некоторых идей, способом доверительного общения, откровенного обмена мнениями. Когда я непродолжительный период жил и работал в Москве, одним из моих любимых интеллектуальных развлечений было посещение заседаний Московского молодежного музыкального клуба. Меня восхищала царившая там атмосфера живого общения, дискуссий и, конечно, сам ведущий – Григорий Самуилович Фрид, композитор, художник, писатель, мыслитель. По возвращении в Ростов я понял, что мне такого клуба остро не хватает. Вспомнился остроумный «английский» анекдот про джентльмена, оказавшегося на необитаемом

острове и построившем там три дома. Когда его обнаружили и спросили, зачем ему одному три дома, он ответил: «В первом доме я живу, второй – это клуб, в который я хожу, а третий – это клуб, в который я принципиально не хожу». Так вот мне захотелось создать клуб для себя, в который бы я ходил, свободно и откровенно общаясь там с еще несколькими сотнями человек.

В то время откровенное общение людей обычно происходило на кухнях, но непреодолимо хотелось выйти за рамки узкого кухонного пространства, хотелось общения открытого и публичного. Это было рискованно, но передо мной был опыт Фрида, а главное, я и мои друзья (композитор Александр Бакши, музыковеды Евгений Уринсон, Александр Селицкий), подхватившие эту идею, тогда «были молодыми и чушь прекрасную несли». По-видимому, наша молодость создавала и дополнительную мотивацию: нам хотелось поиграть, а клуб – это была игра, захватывающая и азартная. Я, конечно, не мог предполагать, что она будет такой долгой и затянется на 35 лет. Может быть, тогда, говоря словами Пастернака, «от шуток с этой подоплекой я б отказался наотрез».

Опасная игра

70-е годы («эпоха застоя», как ее стали потом называть) в СССР не очень располагали к полемике и дискуссиям, а клуб был не просто музыкальным, но принципиально дискуссионным. Полемика на клубных вечерах подчас достигала высокой степени накала, интеллектуальные баталии были жаркими. Спорили все: ведущие (их всегда было несколько), приглашенные участники – философы, филологи, деятели театра и кино, музыканты-исполнители, которым обычная филармоническая эстрада редко давала возможность «речевого» общения с залом, спорили сами слушатели – с «президиумом» и друг с другом. В зале Дома актера был установлен «открытый микрофон», к которому мог подойти любой желающий и высказать все, что думает по обсуждаемой проблеме: свободно, «без бумажки», без записи и согласования с руководством. Сегодня это никого не удивляет, но клуб возник в другой жизни, в другое время и в другой стране. Тогда еще людям были неведомы бурные съезды народных депутатов перестроечной поры, было незнакомо понятие «ток-шоу». Все это было непривычно и вновь. Мы, ведущие, не давали ответов «в последней инстанции», да мы их и не знали, мы ставили вопросы. Поэтому дискуссии продолжались и после клуба – на улице, в транспорте (я их частенько слышал, возвращаясь после вечера домой).

Конечно, мы не обсуждали политических вопросов, тогда бы нас прикрыли на второй день. Но в узкомузыкальной проблематике мы тоже не замыкались. Если попытаться суммарно определить центральную тему собраний, ее можно было бы сформулировать так: искусство – творцы – общество – жизнь. Как написал кто-то из авторов многочисленных статей о клубе более позднего времени, клуб был не столько формой музыкального просветительства, сколько «школой свободного слова». Народ в эту «школу» ломился. В 300-местном зале Дома актера были аншлаги, иногда по случаю переполненности зала нас штрафовали пожарные. Всего этого было более чем достаточно, чтобы в официальных инстанциях сложилось настороженное и даже по-

дозрительное отношение к клубу. На его вечерах всегда присутствовал «музыковед в штатском» – представитель компетентных органов. Мы его давно вычислили и даже знали, на каком месте он обычно сидит.

Мы отдавали себе отчет, что в какой-то степени ходим по острию ножа. Ведь было совершенно неизвестно, что может произойти на вечере, какие суждения в пылу полемики могут на нем прозвучать и, разумеется, время от времени звучали.

Это доставляло немало неприятностей. Со мной проводили воспитательные беседы «музыковеды в штатском», некоторые вечера запрещали. Однажды сняли телепередачу. Вернее, сначала ее сняли на пленку, а потом сняли с эфира. Передача уже была объявлена в телепрограмме. Она называлась «Душа обязана трудиться». За минуту до показа экран погас. Я такого в своей жизни не видел больше никогда. Я видел, когда меняли передачу, когда чем-то «перекрывали», но чтобы в течение 30 минут на экране ничего не было, зияющая пустота... Много позже редактор программы мне объяснил, что решение снять с показа передачу поступило откуда-то сверху прямо перед началом и на студии от растерянности ее не успели ничем заменить. Или тогда практика трансляции «Лебединого озера» еще не была отработана.

«Крыша»

Мы отдавали себе отчет в том, что клуб в любой момент могут закрыть, что удержаться на «карте» культурной жизни города ему будет непросто, что ему нужна надежная защита, или, используя лексику более позднего времени, – «крыша». Поэтому на программки и афиши первого и последующих сезонов мы поставили «юридических лиц», которые имели реальное или виртуальное отношение к деятельности клуба: горком ВЛКСМ, Ростовскую композиторскую организацию, Областную филармонию и Ростовское отделение Всероссийского театрального общества – ВТО (впоследствии Союза театральных деятелей – СТД). Не было названо только одно юрлицо, действительно занимавшееся клубом, – Комитет государственной безопасности. Но его тогда открыто упоминать было не принято, а потом, все и так догадывались о его участии.

Роль горкома комсомола была чисто символической. Им по большому счету не было дела ни до какого клуба, но перспектива поставить еще одну «птицу» в список своих добрых начинаний им вполне улыбалась. Поэтому они с чувством собственной значимости одобрили предложение, что означало «делайте что хотите», открыли клуб и... напроць о нем забыли, что нас вполне устраивало.

ВТО предоставило нам лучший в то время камерный зал в городе – зал Дома актера, где благодаря его директору Ростиславу Почекаеву мы вскоре почувствовали себя абсолютными хозяевами, а он, будучи человеком с хорошим чувством юмора, отразил это в своей эпиграмме:

Теперь уже не ясно – что есть что.

Все Цукер перепутал ненормально.

То ль музыкальный клуб при ВТО,

То ли ВТО при клубе музыкальном.

Театральный союз имел для нас практическую ценность еще в одном отношении. Во главе союза стояла легендарная, харизматическая личность, выдающийся актер, народный артист СССР, почетный гражданин города Михаил Ильич Бушнов. Иногда он посещал вечера клуба и даже в них участвовал, но главное, его авторитет и имя были нашим оберегом.

Композиторская организация и филармония были теми структурами, которые оказывали нам организационную и финансовую помощь в приглашении композиторов и исполнителей – выдающихся музыкантов современности. Но надо сказать, что они и сами любили наш клуб, царящую в нем атмосферу, его умную, восприимчивую публику, дух живого общения и с удовольствием в нем выступали. Некоторые бывали по многу раз, приезжали при первой возможности.

Действующие лица и исполнители

Конечно, невозможно «огласить весь список» участвующих в собраниях клуба за треть века, но «героев» наиболее памятных вечеров я не мог не вспомнить, тем более что со многими из них установились на долгие годы близкие человеческие и творческие контакты. Начну с композиторов. Эдисон Денисов доверил клубу и ростовским музыкантам – Елене Комаровой, Владимиру Дайчу и Александру Зайдентрегеру – премьеру своей «Голубой тетради», и, как он впоследствии утверждал, это было лучшее ее исполнение. Не раз выступал в клубе Микаэл Таривердиев. Особенно запомнился вечер «Антимиры Андрея Вознесенского» с участием композитора и трио «Меридиан». Григорий Фрид показывал в клубе свои монооперы «Дневник Анны Франк» и «Письма Ван Гога». Со своими новыми сочинениями знакомили клубную аудиторию Сергей Слонимский и Борис Тищенко, Юрий Фалик и Леонид Афанасьев, Гия Канчели и Валерий Гаврилин. Молодые тогда композиторы Виктор Екимовский, Владимир Рябов, Александр Раскатов тоже нашли в клубе благодарную аудиторию.

Назвать всех исполнителей, выступавших за эти годы на клубных вечерах, достаточно трудно. Пожалуй, самыми незабываемыми были «заседания» с участием Дмитрия Башкирова, Наума Штаркмана, Алексея Любимова, Марины Мдивани, Марка Пекарского и его ансамбля ударных инструментов, джаз-ансамбля «Аллегро» Николая Левиновского. Надолго запомнился слушателям вечер памяти Давида Ойстраха с участием Игоря Ойстраха и редактора журнала «Советская музыка» музыковед Виктор Юзефовича. Практически хозяевами клуба стали Сергей Яковенко и Алексей Скавронский, выступавшие здесь на протяжении многих сезонов, ансамбль народной музыки Дмитрия Покровского. Был случай, когда к нам на один вечер малым составом приехал Московский камерный музыкальный театр. Они привезли две одноактные оперы: «Пимпинон и Пимпинона» с участием прелестной Марии Лемешевой и «Дирижер оркестра», дали одно представление и на следующий день уехали. А по городу пошел слух, что в Ростове гастролирует театр Бориса Покровского, но почему-то никто не может найти, где он выступает.

Поскольку многие наши вечера носили характер музыкально-литературный, в них часто выступали мастера слова – поэты, писатели. Частым гостем клуба была

Лидия Либединская. Мы очень ценили общение с этой удивительной женщиной – писателем, мемуаристом, литературоведом, прекрасным рассказчиком и собеседником. Лидия Борисовна воспринималась как один из живых хранителей традиций русской культуры. Происходя из рода Толстых, она была своей в среде крупнейших литераторов XX века. Трудно сказать, кого она не знала и с кем не была знакома. Либединская дружила с Корнеем Чуковским и Александром Фадеевым, она могла как к себе приходить в дом Бориса Пастернака. Многолетнее общение соединяло ее с Анной Ахматовой и Юрием Олешей, Давидом Самойловым и Александром Межировым. Еще 18-летней девушкой она приносила на прочтение тетрадку своих стихов Михаилу Светлову. В день, когда Марина Цветаева уезжала в последнюю поездку в Елабугу, рядом с ней была Лидия Либединская. Она была автором замечательно глубоких книг о Герцене, Горьком, Блоке. Она объездила и обошла самые отдаленные уголки России, где когда-то жили сосланные декабристы, и посвятила им целый ряд своих историко-биографических работ. И всем этим она захватывающе интересно делилась с клубной аудиторией.

Постоянно бывали у нас и артисты-чтецы: Яков Смоленский, Вячеслав Сомов, Александр Кутепов, Рафаэль Клейнер, Антонина Кузнецова. Но, пожалуй, самым частым и желанным гостем был выдающийся мастер художественного слова, фактически один из основоположников этого вида искусства Дмитрий Николаевич Журавлев. Мы были влюблены в него, в его искрометный талант и человеческое обаяние. Он обладал каким-то магическим воздействием на зал, подчиняя его уже первыми звуками своего голоса. Хорошо помню его последний приезд в Ростов. Это было начало 80-х годов, Журавлеву – ровеснику века – было уже за 80. Вечер назывался «Маяковский: поэзия, театр, музыка». Он читал, как всегда, мощно и вдохновенно, но иногда ему уже отказывала память и он «терял» текст. Тогда ему подсказывала из-за кулис его супруга Валентина Павловна. Она для Дмитрия Николаевича была «его всем»: женой, другом, врачом, продюсером, ассистентом, администратором, редактором, стенографом, суфлером. Она записывала с его слов, а потом редактировала книгу его воспоминаний «Жизнь. Искусство. Встречи». Она знала все программы артиста. На вечере, когда он забывал слова, он обращал взгляд туда, где находилась Валентина Павловна, и она почти беззвучно ему бросала необходимую реплику. Зал, разумеется, это видел, да Журавлев и не очень скрывал, даже иногда переспрашивал, но делал это так весело и непосредственно, что влюбленная в артиста аудитория проникалась к нему еще большей симпатией. Она была ему безумно благодарна за то, что в таком возрасте он по-прежнему приезжает в Ростов и дарит свое искусство посетителям клуба.

С Журавлевым был связан один весьма драматический эпизод. Мы решили провести вечер «Борис Пастернак в стихах, письмах, воспоминаниях». Когда я был в гостях у Дмитрия Николаевича в Москве, он познакомил меня с адресованными ему письмами Пастернака, с которым его связывала близкая дружба. Письма были удивительные, потрясающей искренности и глубины, содержащие размышления о жизни, искусстве, поэзии и поэте. Тогда я предложил Журавлеву, а он с удоволь-

ствием принял предложение, провести клубный вечер, где бы звучала музыка Пастернака, в том числе соната, написанная им в юном возрасте, артист бы почитал стихи поэта и впервые публично, для аудитории клуба, были бы обнародованы его письма. Потом мы не раз уточняли подробности вечера, я уже предвкушал его успех, была назначена дата проведения. За пару дней до этой даты, когда афиши давно висели в городе, а Дмитрий Николаевич уже прибыл в Ростов, мне сообщили, что решением высоких инстанций вечер запретили. Мое состояние можно не описывать. Огорчение, досада, стыд, возмущение. Кто-то из друзей пошутил: «А ты напиши об этом оперу... Может, опер и разрешит». Шутка была старая, но она меня как-то воодушевила, и я решился действительно обратиться к «оперу» – тому самому «музыкаведу в штатском», что курировал наш клуб. Найдя возможность с ним встретиться, я попытался объяснить, что вечер о Пастернаке должен быть совершенно лирическим, лишенным каких-либо политических мотивов, что в нем не будет разговоров ни о запрещенном «Докторе Живаго», ни о Нобелевской премии, от которой поэт вынужден был отказаться. Заседание пройдет спокойно и без ажиотажа. Но если мы его не проведем, когда оно разрекламировано и всем известно, что Журавлев в Ростове, в городе поднимется такой шум и пойдут такие слухи... Не знаю, сыграли ли здесь роль мои доводы или подействовали какие-то иные причины, но в последний момент вечер все-таки разрешили.

Взгляд из зала

Клуб обретал популярность. О нем стала писать местная и центральная пресса, появились материалы в главном музыкальном журнале страны «Советская музыка». Но, пожалуй, наиболее непосредственно отражающими атмосферу клубных вечеров были отклики «из зала», впечатления, воспоминания постоянных посетителей клубных собраний. Некоторые из них зафиксированы в газетных публикациях:

«Я только второй раз в клубе, но уже почувствовала особую атмосферу, царящую там. Блестящий карнавал: мелькают, сменяя друг друга, лица и маски, соседствуют различные стили и направления, поражают сюрпризы и неожиданности. Но при всем необычайном разнообразии и яркости есть нечто объединяющее всех собравшихся, то, ради чего они сюда приходят – и ведущий, и участники, и гости. Что же это? Любовь к искусству и потребность в общении, желание общаться посредством искусства».

Н. Царенко (Камертон, 1993, № 11)

«Клуб стал некой Меккой культурной жизни. Там можно было не только лицезреть «живые» памятники, но даже вступать с ними в дискуссию. После клуба выходили гордые и уверенные в себе. А некоторые «умные» шли за какой-нибудь группой спорящих (разговор обычно «выливался» на улицу) и пытались понять, о чем же была речь. И потом на чьей-нибудь квартире жарко и до хрипоты «докапывались» сами до истины, коя зачастую была совершенно в другом месте. Клуб был полемическим, споры – заостренными, высказывания из зала приобретали форму интеллектуальных поединков и даже дуэлей».

О. Коржова (Образование, работа, 2001, 19–26 янв.)

действие 1

«Клуб зазвучал. Боже мой, с каким желанием шли и идут сюда посетители! В любую погоду и сейчас, спустя десятилетия, зал полон. Посетители тогда были моложе. Предлагалась дискуссия, и проходила она бурно. Спорили о музыке, о стихах, об исполнении, спорили горячо, по несколько раз вбегая на авансцену. Заседания затягивались почти за полночь. А какие замечательные гости бывали здесь. И как удавалось всех их, баловней судьбы, получить к нам? Увидеть здесь такое созвездие талантов – это, конечно, щедрый подарок судьбы».

Н. Почикаева (Возьмемся за руки, 2006, 2 сент.)

«Клуб привлекал ростовчан не только тем, что он был музыкальным, но и тем, что был одновременно дискуссионным. Он принял совершенно новую для страны, в какой-то степени запретную, табуированную форму. То, что клуб работал без сценария, со свободным микрофоном, уже было явлением совершенно новым, необычным и очень привлекательным. Словом, то, что мы называем сейчас ток-шоу, впервые появилось в Ростове на клубе».

Н. Мирзабекова (Молот, 2007, 24 апр.)

О клубе была даже написана песня в стиле «бардов» композитором и поэтом Геннадием Масловым. Она о том же: об атмосфере общения, горячих споров, друженности и теплоты, царивших на собраниях клуба.

Дорогие друзья, поудобней садитесь – и добрый вам вечер!
Шум последний стихает, душа в предвкушенья полета...
Разрешите сегодня начать нашу новую встречу,
Как обычно, со звуков – с высокой пронзительной ноты.
Все в порядке – стеклянные двери закрыты и Цукер на сцене,
Нам пора начинать – позабыты земные заботы.
Тихо к креслам шагнули Вивальди и Моцарта тени.
Здравствуй, музыка, – праздник для зала, для сцены – работа.
Мы собрались общаться, другими словами – учиться,
Как друг другу и музыке душу отдать на поруки.
Вижу снова знакомые старые добрые лица,
Слышу снова знакомые старые добрые звуки.
Все в порядке, и споры в разгаре, и Цукер в ударе,
И прекрасной музыки со сцены пролились потоки...
Две недели нам так не хватало квартетов и арий,
Суета одолела и мелкие-мелкие склоки.
Дорогие друзья, поудобней садитесь и добрый вам вечер!
Шум последний стихает, душа в предвкушенья полета...
Разрешите сегодня начать нашу новую встречу,
Как обычно, со звуков – с высокой пронзительной ноты.

Программки и программы

В создании полемической атмосферы клуба важную роль играли избираемые нами темы вечеров и даже их формулировки в программках. Поэтому над этими формулировками мы тщательно работали, придумывая их разные варианты. У нас, ведущих, даже было негласное соревнование, своеобразный конкурс, чей заголовок или подзаголовок лучше. Вот некоторые из них: «Вечер заигранной музыки», «Сколько сонат у Бетховена?», «Поп-музыка Шопена» – это все о популярной классике; «Красная книга песен» – о фольклорном вечере; «Жанна д'Арк и рабфакровка» – о заседании, посвященном Михаилу Светлову; «Совместны ль гений и злодейство?» – подзаголовок к вечеру «Художник и его творенье»; «Интеллект и верхнее “ля”» – про искусство камерного пения; «Позиция или поза?» – о музыкальном авангарде; «Семейный портрет в интерьере» – о вечере «Бах и его сыновья»; «Красота формулы, формула красоты» – подзаголовок к вечеру «Искусство и наука: контакты, контрасты»; «Энциклопедия шумов» или «Удар, удар, еще удар!» – о вечере «Соло для ударных» с ансамблем Марка Пекарского; «Что наша жизнь? – Игра!» – о фортепианном исполнительстве; «Время собирать камни» – о музыке 80-х; «Как быть любимой?» – о массовой песне...

Судя даже по приведенным темам и названиям, на клубных вечерах звучала самая разная музыка: от песни до высокой классики. По сути, я реализовывал здесь идею моих будущих книг: «Единый мир музыки», «И рок, и симфония». Цель понятна – дать возможность аудитории почувствовать общность устремлений «разных музык», их явные или скрытые контакты, их диалог. Академическая классика и массовая музыка, сколько бы мы ни говорили об их полярности, конфронтации, антагонизме, в жизни и культуре связаны друг с другом, более того, взаимообусловлены, подчас парадоксально, и составляют единое эстетико-художественное пространство. А чтобы это понять, нужно освободиться от высокомерия и снобизма, к чему мы и стремились на клубе. В его программах, таких как «Культура и мода», «Джаз и музыкальная классика», «Поэт с гитарой», «Музыка и молодежь», «Вечер заигранной музыки», «Музыка и общение», «"Серьезные" и "легкие" жанры» разные музыкальные виды оказывались рядом и не только рядом, но и в едином сплаве. Уже на первом вечере «Наш современник Бах» обсуждалась тема современных «бахизмов», в том числе и в эстрадной песне. Здесь рукой подать до одной из моих позднейших статей «Барочная модель в современной массовой музыке». Вечер «Музыка о музыке» был посвящен проблемам стилизации, транскрипции, коллажа. В нем на равных звучали транскрипции Шуберта – Листа, «Моц-Арт» Шнитке, «Кармен-сюита» Бизе – Щедрина, арт-роковые композиции Мусоргского – Эмерсона, фуги в стиле Баха «Модерн-джаз-квартета». «Камерный шоу-концерт» объединил музыку эпохи Возрождения в исполнении ансамбля старинной музыки «Консорт ренессанс», джазовое трио с импровизаций на ренессансные темы, театр исторического костюма, реконструирующий средневековый быт с песнями и танцами далекой эпохи и музыкальный быт наших дней, современных бардов и шансонье. Был даже вечер, где звучала современная улица. Он так и назывался: «Музыка улиц и переходов». На нем были собраны уличные музыканты (их в городе немало), а чтобы не лишать их заработка и приблизить обстановку к реальной,

действие 1

на полу был установлен старый потертый футляр от гитары, куда посетители бросали деньги. Музыка звучала самая разная, все то, что приходилось слышать в переходах: песни из репертуара «Битлз», джазовые импровизации саксофониста, скрипичная классика, советские песни 50-х годов. Это ведь улица, а она соединяет все со всем.

Таким образом, в рамках одного вечера, а уж тем более одного клубного сезона могла звучать музыка различных направлений, эпох и жанров, академическая классика и эстрадный шлягер, камерная музыка и джаз, авангард и старинная музыка, опера и мюзикл, рок и симфония, фольклор и песни современных бардов, средневековые хоралы и музыка ростовских композиторов. Известный поэт Николай Скребов, неоднократно участвовавший в собраниях клуба, остроумно осветил его «репертуарную политику» в своем стихотворении:

*Сколько тем тобой раскрыто
За не столь уж долгий срок –
От хоров палеолита
До шедевров ПОП и РОК!
Здесь орган влюблен в двухрядку,
балалайка – в симфоджаз...
К алфавитному порядку
Впору перейти как раз.
Здесь и в стерео, и в моно
Были равно хороши
А) Асафьев, Артамонов;
Б) Балаев, Бах, Бакши;
В) Варламов; Г) Габели,
Гонтаренко, Гендель, Гайдн –
Всех играли или пели,
Кого хочешь – выбирай!*

И еще одно наше «ноу-хау» – симфонические собрания с участием Ростовского академического симфонического оркестра. Вместе с его главным дирижером Семёном Коганом был разработан репертуарный план, «эксклюзивные программы» для клубной аудитории, к тому времени достаточно подготовленной для восприятия сложной, редко исполняемой музыки. За несколько сезонов проведения таких собраний в Ростове впервые прозвучали инструментальные концерты Шнитке, Четвертая, Пятая, Шестая симфонии Канчели, оркестровые сочинения Лютославского, цикл «Одиночество» новосибирского композитора Аскольда Муро́ва – оркестровая транскрипция «Зимнего пути» Шуберта, «Волшебный рог мальчика» Малера, «Реквием» Форе, «Симфонические ноктюрны» от Моцарта до Тиграна Мансуряна. И по форме симфонические собрания отличались от просто концертов. После исполнения мы проводили встречи с композиторами, в фойе устраивались пресс-конференции, экспресс-дискуссии, организовывались выставки, дежурили специалисты-музыковеды, консуль-

тировавшие аудиторию, отвечавшие на ее вопросы. «Симфонические собрания» существовали всего четыре года, но, я думаю, их опыт не потерял своей актуальности и сегодня тоже может быть востребован.

Новые времена

В описанном выше формате мы проработали 12 лет, но настали новые времена. Надо заметить, что клуб всегда шел не в ногу со страной. В то время, когда страна пребывала в глухом застое и, притаившись, молчала, мы кричали до хрипоты, мы спорили, у нас шли интеллектуальные баталии. Когда страна взорвалась, одержимая перестройкой и гласностью, начала кричать, а всенародно любимым видом искусства стали бурные заседания Верховного Совета, и позже, когда произошел развал Советского Союза, а в новой России лихих 90-х расцвел бандитский романтизм, мы замолчали. В этой ситуации полемизировать на темы, волновавшие ранее клуб, было равносильно известной байке про хулигана Вовочку, у которого учительница спросила «Сколько лепестков у ромашки?», а он ответил: «Эх, Марья Ивановна, мне бы ваши заботы».

Хотелось опять создать атмосферу, альтернативную той, что царила в окружающей жизни: тишины, уюта, покоя, отдохновения. Клуб должен был стать местом, где можно было приятно провести время в атмосфере хорошей музыки, поэтического флера, дружеской теплоты, ненавязчивого юмора, отдохнуть от «суеты мирской». И тогда дискуссионный музыкальный клуб превратился в салон, «бурь порыв мятежный» сменился теплотой общения, дискуссии у «свободного микрофона» – доверительной беседой. Изменилось название: из него исчезло слово «молодежный» за неактуальностью – за эти годы аудитория повзрослела, может быть, потеряв былую горячность, но приобретя большую мудрость. Но добавилось слово «Рондо». Именно таким стало его новое имя – музыкальный клуб «Рондо». Рондо, как известно, – это круг. Клуб и стал таким кругом общения единомышленников, с одной стороны, отгородившимся (насколько это возможно) от происходившего за его стенами, а с другой – открытого для каждого, кто хотел бы погрузиться в его атмосферу. Для создания обстановки непринужденного общения нужно было сменить помещение, исключить рампу, разделяющую исполнителей и слушателей. Клуб, разумеется, остался в Доме актера (уже «намоленном» месте), но перебрался из зала в большую, но уютную гостиную, в которой можно было по желанию изменить «дислокацию» и даже во время праздничных (рождественских, юбилейных) собраний поставить столики.

Изменился и состав ведущих, и тоже не в ногу со страной. Страна двигалась от тоталитаризма к демократии, многовластию, а клуб – наоборот: от целого «отряда» ведущих, где каждый имел свое мнение на обсуждаемую проблему, к абсолютному единовластию – моему. Так распорядилась жизнь: «иных уж нет, а те далече». Но в новом формате, когда отпала необходимость сталкивать разные точки зрения, многоголосье и не требовалось.

Еще одно изменение продиктовала жизнь. В новых экономических условиях, когда музыка оказалась ввергнутой в стихию рынка, к тому же поначалу достаточно

действие 1

дикого, когда поддержку получало лишь то, что прибыльно и может приносить гарантированные доходы, у клуба исчезли прежние возможности приглашения «знаменитостей». Громкие имена уже не так часто баловали публику своим участием. Но это не отвернуло аудиторию. Выяснилось, что для нее звездный состав участников – не самое главное. Ей был нужен сам клуб. Однажды я даже проделал такой эксперимент: на клубной афише было написано «Вечер ни о чем», ни темы, ни участников... И зал был полон.

Кроме того, надо иметь в виду, что Ростов никогда не страдал отсутствием талантов, и все яркое, неординарное, интересное, что в нем возникало, здесь было желанным гостем, встречало понимание и поддержку. Более того, клуб в своем новом формате стал своего рода стартовой площадкой для будущих «звезд». Здесь состоялись первые выступления еще совсем маленьких Ани Винницкой, Никиты Борисоглебского, Саши Яковлева, Сережи Пospelова, Ани Булкиной, ставших позже исполнителями мирового уровня, победителями самых крупных и престижных музыкальных состязаний мира (например, высшие награды на международных конкурсах имени королевы Елизаветы в Брюсселе у А. Винницкой, имени Крейслера в Вене и имени Сибелиуса в Хельсинки у Н. Борисоглебского). Аудитории клуба предоставлялась редкая возможность наблюдать за юными музыкантами (а они приглашались на клубные вечера с определенной регулярностью), видеть, как они человечески и творчески взрослеют, как крепнет их талант, растет исполнительское мастерство.

Вместо заключения

Ростов-на-Дону – город с достаточно развитой инфраструктурой, и тем не менее музыкальный клуб занял в его культурной жизни свою определенную нишу, выполняя только ему доступную миссию (а иначе он бы не прожил столько лет). Весной на юбилейном вечере, закрывающем 35-й сезон, в исполнении ведущего прозвучала песня, перефразирующая слова известного шлягера из репертуара Лаймы Вайкуле «Еще не вечер»:

*Еще не вечер, еще не вечер,
Еще у нас в запасе столько разных тем.
Еще не вечер, еще не вечер,
Еще полно талантов – артистов, музыкантов.
Пусть говорят:
ничто не вечно под луной.
Пусть говорят,
пора уж клубу на покой.
Только я в плен не сдамся будущим годам.
Осенью опять я выйду к вам!*

Не вышел...

Молодежь в городском пространстве Самары в 1960–е годы

Young people in city space of Samara in 1960th

Н. Ю. Кривопалова / N. Yu. Krivopalova

В научных исследованиях, посвященных социокультурной проблематике 1960-х годов, отмечается, что феномен «шестидесятничества» был порожден глубинным кризисом советской ментальности, ее нормативного тоталитарного сознания [1]. Происходившие изменения в обществе 60-х гг. взывали к личной позиции человека, которая на протяжении предыдущих трех десятилетий оставалась общественно невостребованной. Характерные для того времени увлечения новой литературой и поэзией, авангардистскими экспериментами в живописи, появление дискуссий на страницах журналов подтверждали резко возросшую значимость личного мнения человека и диалога в обществе. Все это стало питательной средой для возникновения неформальных общественных объединений, особенно среди молодой интеллигенции, скрепляемых новыми идеями и поиском интересных форм общения, стремившихся создать новую притягательную культурную среду в городском пространстве.

Такая общественная организация появилась в 1962 году в Самаре (Куйбышеве) – Городской молодежный клуб (ГМК-62). В его состав вошли только что получившие дипломы инженеры, врачи, учителя, архитекторы, музыканты, журналисты, среди его членов были студенты городских вузов – в целом это была молодая самарская интеллигенция. В воспоминаниях организаторов клуба прослеживаются основные побудительные мотивы и цели его создания, которые отражают доминирующие духовные настроения и интересы молодых людей того времени. Приведем некоторые из них.

Артур Щербак: «Это было время неутолимой жажды общения друг с другом. Нами двигала внутренняя тяга ко всему новому, необычному, что внесли в нашу молодую жизнь XX съезд КПСС и Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве. Мы жадно впитывали новую для нас западную культуру и овладевали новым типом общения между людьми. Джаз, новая, близкая по духу поэзия Вознесенского и Евтушенко, неизвестные ранее имена художников, новые танцы, новый стиль одежды, новые песни, новые возможности кино и фотографии – все это соединилось с нашим стремлением вырваться из тесноты коммунальных квартир, утвердиться в своей значимости, сделать жизнь разнообразной, интересной, спорной и увлекательной» [2, с. 10].

Исай Фишгойт: «Родился клуб по требованию времени. Его появление связано с идеями, которые витали в воздухе, были сформированы литературными журналами, в первую очередь поэзией и прозой журнала «Юность», публицистикой

«Литературной газеты»... Интуитивно, в душе, мы ощущали себя инакомыслящими, вольнодумцами и неформалами» [5, с. 75-76].

Эдуард Барков: «ГМК появился из-за почти полной невозможности реализовать себя в творческом отношении. И вот появился клуб, куда мог прийти любой из нас со своими идеями... и попытаться реализовать задуманное» [6, с. 32].

Итак, Городской молодежный клуб объединил людей самых разных профессий, стремившихся стать собеседниками по диалогу участия в общественной жизни города. Для них была важна духовная близость и жажда творческой деятельности по наполнению городского пространства новым содержанием. Безусловно, в те времена организовать без поддержки комсомола было практически невозможно. В мае 62-го возникло понимание идей энтузиастов со стороны секретаря горкома, а потом обкома ВЛКСМ Николая Фролова, молодого думающего человека новой формации, который решил поддержать инициативу и помочь ее реализации, отводя «удары» со стороны вышестоящих партийных органов [2, с. 11]. Благодаря этой поддержке были осуществлены многие проекты клуба, преобразовавшие монотонное пространство закрытого города.

Как известно, после долгих обсуждений и споров организаторы ГМК-62 предложили создать объединение клубов и секций по интересам, которые ориентировались на потребности современной молодежи. Так появились «Фото-клуб», «Джаз-клуб» – популяризация джаза и проведение фестивалей джазовой музыки, «Отечество» – работа с молодыми художниками и поэтами, «Эксперимент» – клуб самых неожиданных проектов и встреч с интересными людьми, «Колокол» – дискуссионный клуб, «Граммофон», знакомивший с новыми музыкальными течениями, а позже и КСП (Клуб самодеятельной песни), стоявший у истоков легендарного Грушинского фестиваля. Все эти разнообразные направления деятельности ГМК обусловили появление в городе интенсивно работающих и доступных публичных пространств, заложивших значимые культурные традиции.

В клубе складывался особый тип межличностного общения. Участники ГМК в своих воспоминаниях дают следующие характеристики отношениям внутри клуба: «умели дружить и испытывали счастье от совместной работы», «поражала искренность отношений, царившая в клубе, доверие ко всем новичкам», «нравилась непринужденность общения, раскованность и уважительность в беседах», «теплые отношения и постоянная готовность помочь друг другу». Все это отражает, на наш взгляд, новую ситуацию межличностного общения, сотрудничества, что и формировало духовную атмосферу «оттепели», привнося в сознание горожан новые черты «свободной ментальности».

Уже первые мероприятия молодежного клуба зазвучали в пространстве города очень ярко и оптимистично. Игорь Вошинин, тогда президент джаз-клуба, так описывает открытие ГМК 3 июня 1962 года: «Появившиеся в городе длинные афиши кричали: «ГМК-62 начинается!». И начало было достойным. Знакомство горожан с ГМК-62 проходило в популярной «Дзержинке», а также на улицах. Так, на площади Куйбышева под тяжеленными сапожищами Валериана Владимировича

устроился джазовый биг-бэнд [...] тогда впервые город услышал «музыку толстых» [7, с. 7]. Характерным признаком меняющего городского пространства стало появление необычных, талантливо сделанных афиш клуба, которые по цвету, формату, оригинальности текста выделялись на рекламных щитах.

Популярность Городского молодежного клуба с его новыми, нестандартными и смелыми проектами стремительно нарастала. Президент ГМК Вячеслав Климов пишет: «На первом Дне молодежи, который мы провели 30 июня 1962 года, сразу после создания ГМК-62, собралось тысяч пять, а через год – уже 50-60 тысяч, плюс Безымянка, набережная, парки. На наши вечера в Доме учителя невозможно было попасть. Зал вмещал 300-350 человек, а в комитеты комсомола, через которые распределялись билеты, поступало по 10 тысяч заявок» [8, с. 4]. Это было подтверждением того, что мероприятия клуба пользовались вниманием и поддержкой городского сообщества.

По воспоминаниям участников ГМК, по сохранившимся афишам и фотографиям на воображаемой «карте» города можно выделить целый ряд публичных пространств, в которых проявлялись основные направления деятельности клуба.

Местом проведения первого крупного проекта – Конкурса молодых пианистов имени Д. Б. Кабалевского – стала филармония. С декабря 1962 года она ежегодно превращалась в центр большого художественного события, существенно оживившего музыкальную жизнь города. Филармоническое пространство явилось уникальной площадкой взаимодействия общественной организации и замечательного композитора Д. Б. Кабалевского, известного своим вниманием к вопросам музыкального образования. Исая Львович Фишгойт, возглавивший оргкомитет конкурса от ГМК, в своей книге воспоминаний оживленно описывает историю знакомства и общения с Дмитрием Борисовичем, высвечивая разные грани его «масштабнейшей личности» [5, с. 60-64]. Регулярное появление на городской сцене Д. Б. Кабалевского, а также известных пианистов-педагогов, музыковедов, композиторов, которых он приглашал участвовать в жюри конкурса, выводило пианистическую культуру города на новый профессиональный уровень, привносило особую атмосферу творчества. ГМК использовал каждый приезд мэтров для встреч с музыкальной общественностью города. Они бывали в школах, институтах, давали мастер-классы, встречались с учащимися и педагогами. А для жителей Куйбышева конкурсные концерты стали замечательными праздниками, возможностью приобщения к классической музыке и знакомства с молодыми талантами.

Примечательно, что филармония в 60-е годы часто становилась местом встреч с интересными людьми, которые приезжали в город не по официальной линии, а по инициативе ГМК. Фотографы клуба регулярно готовили репортажи об этих встречах. Среди них выделяется фоторепортаж Владимира Сыромятникова, который был сделан во время пребывания в Куйбышеве Д. Кабалевского и Р. Рождественского, приглашенных молодежным клубом для одного из первых исполнений их совместного творения – «Реквиема». Фотоснимки запечатлели все момен-

ты развернувшего на сцене филармонии действия, а также бесконечную галерею потрясенных лиц в зрительном зале [9, с. 49].

Еще одним музыкальным направлением в деятельности ГМК был джаз. Среди молодежи того времени наблюдался нарастающий интерес к этому «неофициальному искусству». Лев Бекасов, президент джаз-клуба, объясняет это увлечение так: «...Сама сущность импровизации зиждется на полной свободе творчества, что никоим образом не отвечает требованиям диктаторских идеологий» [10, с. 24]. Некоторое потепление общественно-политической атмосферы в 60-е годы позволило заниматься популяризацией джаза как свободной формы музицирования. Джаз был представлен на самых разных концертных площадках города. Джазовые коллективы ГМК выступали не только на традиционных вечерах в клубе им. Дзержинского, Окружном доме офицеров, Доме учителя, расположенных в центральной части города, но и в залах заводских клубов в районе промышленной Безымянки. Отдельные тематические концерты-лекции проводились даже непосредственно в цехах [7, с. 34]. В этой связи показательно и то, что первый фестиваль джазовой музыки состоялся именно на Безымянке, во Дворце металлургов, в котором участвовали собранные со всего города музыканты-единомышленники [10, с. 25]. Это произошло в конце декабря 1962 года, и со временем фестиваль стал ежегодным. В Куйбышев начали приглашать джазменов, исполнителей, ансамбли из самых разных городов. Появилась идея переписки с зарубежными джазовыми центрами. В результате регулярной фестивальной деятельности куйбышевский джазовый фестиваль был включен в календарь европейских джаз-фестивалей [6, с. 35].

Наряду с концертными площадками ГМК-62 развивал и выставочное пространство города. Здесь основными точками являлись Художественный музей и Окружной дом офицеров, где клуб проводил выставки молодых художников, представлявших различные направления современного искусства. Особенность организации этих выставок заключалась в самостоятельном поиске и открытии новых художественных произведений. Как вспоминал Исай Фишгойт: «Среди нас не было ни одного художника. Но мы брали на себя смелость ходить по большим и малюсеньким мастерским и отбирать картины для выставок. Многие известные сейчас в Самаре художники сделали свои первые выставки благодаря ГМК: Анатолий Завьялов, Дмитрий Кондратьев, Валентин Лисенков, Анатолий Песигин, Вадим Сушко, Игорь Дубровин. В их картинах было много спорного и поэтому интересного. «Ню» тогда было вообще запрещено. Но мы и такие картины выставляли» [11, с. 67].

Все клубные экспозиции вызывали огромный интерес горожан. Это относилось и к фотовыставкам, особенно на волне массового увлечения фотографией в 60-е годы. Эти выставки являлись формой работы фотоклуба ГМК и носили тематический характер: «Камерная выставка фотопортрета» (1966), «Возможность фототехники» (1967), «Джаз в фотографии» (1967), «Ню» (1967), «Из дальних странствий возвратись...» и «С фотоаппаратом по планете» (1968, 1969, проведенные

совместно с куйбышевским отделением БММТ «Спутник»). Постепенно фотографии клуба утвердились в своем мастерстве и творческих принципах: «Главным объектом наших фотоисканий был человек, наш современник... Мы не только видели мир через объектив, но и использовали счастливую возможность фотографии – творить свой собственный мир» [12, с. 53].

Многие мероприятия клуба, поднимавшие новые, иногда спорные, темы в искусстве и жизни, сопровождались бурными обсуждениями и дискуссиями, где каждый имел возможность откровенно высказаться и выслушать мнение других. Организация дискуссий была одним из направлений в работе ГМК, и главным местом их проведения стал Дом учителя. За годы своего существования клубу удалось провести диспуты на самые животрепещущие темы: «Все о любви и все о дружбе», «Как стать гениальным», «Искусство – для кого?», «А гражданином быть обязан...», «Экономика и ты», «Мещанин-69», «Преступность неизбежна?», «Джаз и ты», «Песни бардов – искусство или кустарщина?» [13, с. 17]. Фотографии, сделанные во время диспутов, отражают их атмосферу: переполненные залы, заинтересованные и вдумчивые лица слушателей, активно и страстно участвующих в обсуждении.

Новые духовные веяния 60-х годов проявились и в мощном течении авторской песни. Неформальная песенная культура обладала духом собеседничества и дружеского участия, была обращена лично к каждому и приглашала к диалогу. Это находило широкий отклик и интерес в обществе. В деятельности ГМК выделяются несколько этапов развития бардовского движения и связанных с ним городских пространств в Куйбышеве. В конце 1962 года клуб решил провести конкурс дворовой гитарной песни. Он проходил в небольшом зале собственного помещения ГМК на ул. Молодогвардейской [5, с. 81] и собрал немалое количество участников. С 1964 года благодаря дружеским контактам с клубами самодеятельной песни Ленинграда и Москвы ГМК приглашает с концертами в Куйбышев уже известных столичных бардов. Для их выступления предоставлялись более вместительные клубы города и области. На этом этапе особо выделяются концерты Владимира Высоцкого, тогда еще мало известного в городе, организованные ГМК. В мае 1967 года состоялись его первые выступления. Концерты прошли в филармонии и клубе им. Дзержинского и вызвали огромный интерес, а также желание услышать его еще раз. В связи с этим в ноябре 1967 года, вновь по приглашению ГМК, состоялись два знаменитых концерта Высоцкого во Дворце спорта, самом большом зале города [7, с. 56]. Именно Куйбышев стал первой крупной площадкой в нашей стране, представившей песенное творчество В. Высоцкого.

Интерес к авторской песне еще более возрастает, особенно среди студенческой молодежи, и в городе появляются свои авторы и исполнители, такие как Александр Краснопольский, Станислав Маркевич, Борис Есипов, трио «Поющие бобры» под руководством Валерия Грушина. В Куйбышеве и других городах области начинают возникать клубы самодеятельной песни, проводятся конкурсы песни на туристических слетах [5, с. 84].

действие 1

На следующем этапе, с 1968 года, когда уже существовало огромное количество поклонников авторской песни, появилась необходимость найти и сформировать новое пространство, способное собрать и вместить всех желающих. Как вспоминают участники ГМК, тогда и возникла идея фестиваля за городом, на природе с его выразительной символикой: зрительный зал на склоне Жигулевской горы, сцена-гитара на Матрюковском озере. В дальнейшем проект Грушинского фестиваля, зародившийся в ГМК, сыграл колоссальную роль в пропаганде и развитии авторской песни, которая отвечала духовным потребностям миллионов людей.

Таким образом, деятельность Городского молодежного клуба, являясь воплощением новых социокультурных процессов 1960-х годов, создала богатую полифонию городских пространств в Самаре (Куйбышеве). Многие из этих пространств продолжают звучать в городе по сей день.

Список литературы

1. Тюпа, 2008 Тюпа В.И. Кризис советской ментальности в 1960-е годы // Социокультурный феномен шестидесятых. – М.: РГГУ, 2008.
2. Зубкова, 1993 Зубкова Е. Ю. Общество и реформы 1945–1964 гг. – М.: Россия молодая, 1993.
3. Белая, 2001 Белая Г. А. Моцарт в неволе // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: Мат-лы I Междунар. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения Б. Окуджавы. – М.: Соль, 2001.
4. Щербак, 2012 Щербак А. Мы свято верили в свободу // 50 лет ГМК-62! – Самара: Век 21, 2012.
5. Фишгойт, 2008 Фишгойт И. Что помнится... – Самара: Век 21, 2008.
6. Барков, 2012 Барков Э. Джаз в Самаре // 50 лет ГМК-62! – Самара: Век 21, 2012.
7. Вошинин, 2012 Вошинин И. Мы из шестидесятых. – Самара: Культурная инициатива, 2012.
8. Климов, 2012 Климов В. Дыра в железном занавесе // 50 лет ГМК-62! – Самара: Век 21, 2012.
9. Сыромятников, 2012 Сыромятников В. Фотосекция ГМК-62 // 50 лет ГМК-62! – Самара: Век 21, 2012.
10. Бекасов, 2012 Бекасов А. ГМК-62 породил джаз // 50 лет ГМК-62! – Самара: Век 21, 2012.
11. Добрусина, 2007 Добрусина Н. Исая Фишгойт: «Моя жизнь стоит на трех китах – ГМК-62, авторская песня и туризм» // Самарские судьбы. – 2007. – № 11.
12. Емец, 2012 Емец В. Стиль жизни // 50 лет ГМК-62! – Самара: Век 21, 2012.
13. Сорокин, 2012 Сорокин Ю. ...А гражданином быть обязан // 50 лет ГМК-62! – Самара: Век 21, 2012.

Новые районы Самары: пространственно–временные параллели

New Areas of Samara: Space–time Parallel

Л. Г. Иливичкая / L. G. Iilivitskaya

Делается попытка проанализировать те перспективы для развития города как символического пространства, которые связаны с появлением в постсоветское время новых «спальных» и элитных районов. Данный анализ проводится на примере их сопоставления с аналогичными явлениями в дореволюционном и советском прошлом.

Ключевые слова: город, время, пространство, хронотоп, центр, периферия, «спальные» районы, элитное жилье.

This article attempts to analyze the prospects for the development of the city as a symbolic space that are associated with the emergence of post-Soviet new “sleeping” and elite areas. This analysis is carried out on the example of comparing them with similar phenomena in the pre-revolutionary and Soviet past.

Keywords: city, time, space, chronotope, center, periphery, “sleeping” areas, luxury housing.

Можно по-разному относиться к популярным в последние годы рейтингам городов, но их данные всегда вызывают неизменный интерес и наводят на определенные размышления. Согласно одному из них, составленному журналом «Коммерсантъ. Секрет фирмы» и выявляющему лучший город России, Самара в 2014 году заняла 14-е место среди 149 поселений [5]. При построении данного рейтинга использовалось достаточно большое число показателей, начиная от числа студентов на 10 тыс. жителей и заканчивая долей административных расходов в совокупных расходах бюджета. Учитывался в исследовании и объем ввода нового жилья на одного жителя. По этому показателю Самара находится на 16 м месте в рейтинге. Данные статистики свидетельствуют, что в Самаре на протяжении последних лет активно ведется жилищное строительство. Так, в 2006 г. объем ввода новостроек составил 228,8 тыс. кв. м, в 2007 г. – 611,8 тыс. кв. м, в 2008 г. – 730,31 тыс. кв. м, в 2009 г. – 515,92 тыс. кв. м, в 2010 г. – 509,07 тыс. кв. м, в 2011 г. – 747,2 тыс. кв. м, в 2012 г. – 904,1 тыс. кв. м, в 2013 г. – 908,4 тыс. кв. м. [2]. На 2014 год было запланировано ввести 999,4 тыс. кв. м жилья, однако план был выполнен на 84,7 % [13].

Что стоит за этими оптимистичными цифрами? Ответ на данный вопрос во многом будет зависеть от того, специалист какой области знаний будет их анализировать. Для экономистов, менеджеров, маркетологов, демографов и т. д. они будут свидетельствовать о совершенно разных процессах, имеющих место в городе, указывать на отличные друг от друга перспективы и возможности его развития. А что эти цифры могут значить для культуролога, рассматривающего город не просто как населенный пункт

с n-ым количеством жителей и домов, а прежде всего как культурное пространство, в котором протекает бытие человека и которое задается, кодируется при помощи различных символов и знаков и через них же прочитывается, распознается?

Попытаемся проанализировать эти и последующие цифры в разрезе предложенной нами методологии пространственно-временной (хронотопической) диагностики города, в основе которой лежит интерпретация города через призму трех базовых инвариантов хронотопа: «историко-бытийного», «профанного» и «глобального» [7]. Историко-бытийный хронотоп отражает «место» и «время» становления города, связывает в его культурном ландшафте различные исторические эпохи, превращая их в пространственно-временной поток, осмысленный горожанином. Он позволяет выявить, «к чему в конце концов привело город его прошлое» [6]. Профаный хронотоп фокусирует внимание на смысловом наполнении пространственно-временных координат локально организованной городской среды, связанной с повседневной жизнью человека. На основе пространственно-временных измерений повседневной жизни города у его жителей складывается представление о том, насколько удобен для проживания тот или иной город в целом или отдельные его районы в частности, вызывает ли он (они) чувство комфортности или, наоборот, чувство отчужденности. Глобальный хронотоп раскрывается через пространственно-временные смыслы города, которые указывают на наличие возможностей для самореализации и самоактуализации горожан.

Итак, представленные выше данные свидетельствуют о том, что пространство города увеличивается. Говоря здесь о пространстве, заметим, что речь, естественно, идет о его площади, которое меряется в квадратных метрах. Но помимо количественного прироста свидетельствуют ли они о каких-либо качественных изменениях в смысловом поле города? Попробуем с этим разобраться, хотя бы в первом приближении.

Как утверждают эксперты, сегодня во всех «городах-миллионерах» либо реализуются масштабные девелоперские проекты на окраинах, либо ведется точечная застройка в обжитых районах. Каждое из этих направлений строительства предполагает решение своих социокультурных задач. Для первого – это создание, формирование такого смыслового пространства, которое способствовало бы тому, чтобы «окраина» стала частью города не только формально, но и ментально, чтобы она распознавалась, прочитывалась именно как городское пространство, а не как нечто ему чужеродное и неприемлемое. Для второго – необходимость вписаться в уже существующий культурный ландшафт, в наличествующее смысловое поле, а также по возможности расширить его и дополнить новыми символическими доминантами.

Масштабное строительство на окраинах Самары разворачивается сегодня в северном (Кировский, Промышленный, Красноглинский районы) и южном направлении (Куйбышевский район). Именно здесь ведется активное строительство многоквартирных домов эконом-класса. Так, в Красноглинском районе строятся жилой микрорайон «Новая Самара» и микрорайон «Крутые ключи», а в Куйбышевском районе – поселок «Волгарь». К числу полноценных жилых микрорайонов относится

«Южный город», возводимый в километре от границы Самары в Волжском районе области.

Для специалистов в области недвижимости именно данное направление строительства видится как наиболее привлекательное. У них нет опасений на счет того, что жилье, расположенное в значительном отдалении от центра города, будет не востребовано.

Во-первых, его привлекательность обусловлена низкой стоимостью. Так, в 2014 году стоимость квартир в микрорайоне «Южный город» начиналась от 1,3 млн руб., в «Крутых ключах» – от 900 тыс. руб., в «Новой Самаре» – от 1,6 млн руб., в «Волгаре» – от 1 млн руб. По словам самарских риэлторов, сейчас стоимость строящегося жилья в Красноглинском районе в среднем составляет около 40 тыс. руб. за кв. м, в Куйбышевском – 42,3 тыс. руб. [15].

Во-вторых, реальное или предполагаемое наличие торгово-развлекательных комплексов тоже вносит свою лепту. Приведем в подтверждение слова директора одного из агентств недвижимости: «В северной части города сегодня сконцентрированы все основные торговые и развлекательные комплексы. Так что это направление развития города сегодня очень перспективно. Как и южное, особенно с учетом того, что там также существуют проекты по строительству крупных торговых комплексов» [17].

И, в-третьих, большие надежды возлагаются на крупные проекты в сфере транспортной инфраструктуры, которые соединят центр и окраины новыми трассами. Так, планируется, например, строительство канатной дороги до «Южного города», а в «Крутых ключах» – крупного транспортно-пересадочного узла для городских и междугородних автобусов. Также мимо обоих микрорайонов планируется запустить скоростную электричку.

Все это, безусловно, привлечет и уже привлекает в новые микрорайоны достаточно большое количество как самарцев, так и тех, кто приехал из других городов или поселков. Для всех них данные проекты – это прекрасное решение жилищных проблем, возможность обрести новое, отдельное, собственное жилье. Но вот будет ли считаться это жилье городским?

Как-то автор статьи проезжал по микрорайону «Крутые Ключи», и всю дорогу его не оставляло странное чувство, что все это он уже где-то видел. Но где? И неожиданно для себя понял, что в этом новом чистеньком микрорайоне узнаются очертания его родной Безымянки. Нет, не той со сталинскими и хрущевскими домами, а той, которая состоит из двухэтажных домиков, называемых местными жителями «засыпухами» (как из-за особенностей строительных решений, так и за свою ветхость). Наверное, они тоже имели когда-то опрятный вид и были пределом мечтаний многих. И те счастливицы, кто получал ключи от этих квартир более полувека назад, также радовались своему, отдельному, вполне приличному для того времени жилью.

Вот именно эта внешняя схожесть заставила задуматься о возможной близости судеб «самого молодого (молодых) района (районов)» Самары с самым первым – Безымянкой. Сумеют ли новые микрорайоны стать частью города или их ждет

такое же долгое неприятие и болезненное вхождение в городское пространство [8]? Ответ на этот вопрос неразрывно связан с поисками путей, средств, методов, которые позволяют периферии, окраине (новой или старой) стать частью города. И речь в данном случае даже не идет о том, чтобы по своей престижности конкурировать с центром. Центр, а точнее центр исторический, всегда будет доминировать как в городском пространстве, так и в ментальности горожан. «Жить в старом центре города – значит быть (или, поселившись, стать) как бы бесспорно истинным горожанином, как бы обладателем всех культурных богатств данного города» [9]. Задача периферийных районов более скромна: перестать быть лишь местом обитания, ночевки, работы, а стать частью города, причем достаточно привлекательной. Типовые, утилитарные, профанные пространства, практически не имеющие собственных символов, не могут претендовать на эту роль. По мнению специалистов, выход из сложившейся ситуации возможен путем создания собственного, оригинального набора культурных доминант, а также привлекательных публичных пространств, имеющих значение для города, презентующих его для приезжих и задающих ценностный смысл прилегающей к ним территории.

Как показывает пример Безымянки, ни достаточно долгий срок существования (история Безымянки начинается в 1875 году с образования разъезда при прокладке железнодорожной магистрали от Самары в направлении Уфы), ни насыщенность событиями (создание кооператива железнодорожников, получившего поэтическое название «Сад-город»; образование печально известного «Безымянлага», эвакуация в годы войны заводов и т. д.), ни гигантский вклад в развитие города (благодаря Безымянке Самара превратилась в крупный центр тяжелой индустрии, что позволило ей к середине XX столетия войти в десятку наиболее развитых в промышленном отношении городов СССР) не позволили ей стать частью города. Ее историко-бытийный хронотоп остался невостребованным, он не нашел своих адекватных культурно-символических форм. Самолет-штурмовик Ил-2, автомобиль ЗИС-5 и аллея Трудовой Славы – вот практически и все. Безымянка также не смогла создать и значимых культурных доминант, которые бы своей современностью, новизной задали ее историю и тем самым позволили ей вписаться в городское пространство. Попытки были, но они носили очень кратковременный характер. Так, например, на построенную в 1963 году 9-этажку на углу улиц Революционной – Аэродромной приезжали смотреть даже из Тольятти и Сызрани. Или первая очередь самарского метро, соединяющая Юнгородок и ул. Победы, – открытая в конце 80-х, она стала на несколько лет объектом обязательного посещения самарцев и гостей города. Единственное место, которое заставляет жителей города, а точнее футбольных фанатов, приезжать на Безымянку – это стадион «Металлург». Но и он в скором времени в связи с масштабным строительством, связанным с чемпионатом мира по футболу, утратит свое значение.

Будет ли учтен опыт Безымянки в новых микрорайонах? На официальном сайте «Кошелев-проекта» можно найти следующую ссылку на историю: «Название микрорайона «Крутые Ключи» было определено в ходе общегородского голосования «Выбери имя новому району», проводившегося «Корпорацией «Кошелев». Победившее на-

звание – историческое и уходит своими корнями в начало XVIII века, когда на месте сегодняшней новостройки располагался одноименный хутор, в котором проживали ландмилицкие солдаты, несшие сторожевую службу вдоль построенной в 1732–1733 годах Ново-Закамской укрепленной линии» [11]. История места отражена в названии и... больше нигде. Нет, еще в археологическом скандале. Во время строительства ТЦ «Мега IKEA» и жилого микрорайона «Крутые Ключи» был уничтожен могильник времен V века.

Требовать от новых районов увековечивания истории, которой либо нет либо которая имеет к ним очень косвенное отношение, безусловно, не стоит. Но попыток преодоления собственной «архитектурной безликости и культурной пустыни» [1] хотелось бы ожидать. Но, к сожалению, просматривая перечень объектов социальной инфраструктуры, который планируется построить в «Крутых Ключах» (и не только), в нем нельзя найти даже учреждений культуры, за исключением православного храма и уличного кинотеатра. Но скорее всего ни то, ни другое не может претендовать на особую культурную исключительность, которая заставит приезжать сюда из центра города, и не станет местом обязательного посещения туристами. Единственным объектом, достойным внимания горожан в «Крутых Ключах», является его «районообразующее предприятие» – торгово-развлекательный комплекс «Мега», который, как уже отмечалось выше, выступает одним из ведущих факторов, обеспечивающих привлекательность и перспективность микрорайона. Можно с большой долей уверенности утверждать, что отсутствие каких-либо усилий по поиску и реализации оригинальных не только для района, но и для города культурных форм способствует тому, что за этой средой закрепляется образ чисто функциональной (в первую очередь жилье, причем дешевое), лишенной какого-либо социокультурного смысла. А это, в свою очередь, обрекает ее на долгое «внегородское» существование.

Возвращаясь к сравнению с Безымянкой, следует отметить, что, по нашему мнению, все же в последние годы она стала частью города. И это произошло по целому ряду причин, одной из которых является то, что она вдруг стала осознаваться как достаточно удобное место жительства, хотя бы в отношении тех районов, которые расположены дальше нее от центра и являются хуже нее в плане повседневной жизни. Именно то, что мы обозначили как профанный хронотоп, позволил ей стать городской территорией не на карте, а в ментальности горожан.

Удивительно, но первоначально, в 30-х годах XX века, Безымянка и задумывалась как идеальный социалистический город. «Первейшее преимущество будущего рабочего района в том, что все элементы его запланированы разумно. Сознательное их размещение – главное отличие социалистического города», – писала «Волжская Коммуна» 1 сентября 1931 года [цит. по 16]. Статья в журнале «Волжская новь» рисует следующую планировочную схему будущей Безымянки. «Давайте нарисуем условную схему социалистического города. Проводим линию транспорта. Она легко разделит город надвое, оставляя с одной стороны индустриальные кварталы: в них заводы, лаборатории. Теперь перешагнем через узкую линейку транспорта. И мы будем среди светлых кварталов жилищ, окруженных широким поясом древонасаждений. И затем,

преодолевая новую зеленую преграду, можно быть в кварталах зданий общественного назначения» [цит. по 16].

Идеальный соцгород из Безымянки, конечно, не получился. А вот первый спальный район города, призванный обеспечить жильем рабочих и специалистов безымянских заводов, – да. Но в отличие от всех последующих аналогичных районов она располагала собственной достаточно хорошей бытовой и культурной базой (в этом районе нашлось место всему, и даже домам и дворцам культуры, где работали кружки по интересам, а также театрам, пусть и самодеятельным). Более того, все, что являлось значимым символом города и что можно было скопировать, она скопировала. Так, например, в 60-70-е годы XX века на Безымянке появляется собственный Брод (624 метра четной стороны улицы Победы от подземного перехода до ворот парка «Родина»). В парках и скверах в обязательном порядке сооружаются фонтаны или озера как своеобразные частички Волги (парки на Большичном озере и Воронежских озерах, фонтаны парка Дружбы и Родины). В последние годы, когда город обзавелся бункером Сталина, Безымянка начала говорить о наличии сети подземных ходов под площадью имени Кирова.

В той ситуации, когда город отказывался принимать Безымянку, обладая определенной самодостаточностью, она, в свою очередь, также стала не замечать город. Большая часть жителей практически никогда не покидала ее границ. В этом плане показателен диалог, приведенный в книге воспоминаний Б. Кожина. Встретив в самом центре города на ул. Ленинградской юношу, искавшего главпочтамт, он был крайне удивлен неосведомленностью молодого человека. В ходе разговора выяснилось, что причиной незнания местонахождения искомого учреждения является то, что юноша первый раз в центре и обычно дальше родной Безымянки он никуда не ездит [10]. И такое положение дел было не исключением, а скорее правилом. Лишь для небольшой части тех, кто проживал на Безымянке, город был необходим либо как место приобщения к культуре (театры, музеи и т. д.) либо как место летнего отдыха (Волга).

В постсоветский период «удобство» Безымянки как места жительства не исчезло, а наоборот, лишь возросло. Все элементы бытовой и социальной инфраструктуры, связанной с повседневной жизнью, здесь оказались представлены, причем в достаточном количестве, что обусловило возможность выбора. На Безымянке нашлось место всему: домам разного уровня комфортности и дат постройки; огромному количеству мест торговли: рынкам, магазинам, супермаркетам, торгово-развлекательным центрам; разнообразным учреждениям питания: ресторанам, кафе, барам, трактирам; местам отдыха на любой вкус: паркам, скверам, клубам; учебным заведениям от самых обычных до элитных (например музыкально-математическая гимназия, английская школа и т. д.). Развитие же транспорта (огромное количество маршруток, разрастающаяся ветка метро) временно приблизило Безымянку к центру. Ее профанный хронотоп по уровню предоставляемых возможностей в организации повседневной жизни оказался не хуже, а возможно, даже лучше, чем в тех районах, которые относятся к центру города.

Что же касается «Крутых Ключей», то по мысли их создателей они тоже должны стать практически идеальным местом «для комфортной и счастливой жизни» [11]. И для этого предусмотрено «не только строительство доступного и качественного жилья за короткие сроки, но и организация собственной развитой социальной инфраструктуры, а именно: строительство общеобразовательных школ, детских садов, поликлиник, православных храмов, шаговая доступность магазинов, банков, автостоянок и гаражных комплексов, рекреационные зоны с большим количеством спортивных, детских игровых площадок и, конечно, обширной территорией зеленых насаждений, – в общем все то, что необходимо для комфортной и счастливой жизни» [11].

Возвращаясь к той памятной поездке по «Крутым Ключам», когда автора поразило внешнее сходство домов данного микрорайона и Безымянки, уточним, что именно это сходство породило и ощущение какой-то неправильности. И эта неправильность заключалась в том, что привычного для любого района Самары относительно замкнутого пространства, которое принято называть «двором» (со всеми присущими ему составляющими и символами), в «Крутых Ключах» просто не было. Чистые, аккуратные, разноцветные, практические игрушечные домики с имитацией балконов, на которых должна не «летняя (или зимняя) резина» лежать, а находиться многочисленные кашпо с цветами (на западный манер), похожи скорее на строй вытянувшись в шеренгу солдат. Расстояние между «шеренгами» ровно такое, что хватает места лишь для дороги и маленькой придомовой территории, на которой располагается либо газон, либо кое-где то, что можно с некоторой натяжкой назвать детской площадкой. И это при условии, что данный микрорайон является одним из самых больших по количеству молодежи на квадратный метр. Длинный сквер с лавочками и молоденькими саженцами деревьев – бульвар им. И. Финютина – наверное, единственное место отдыха. Конечно, за исключением сосредоточения всей потребительской, развлекательной, культурной жизни данной территории – торгового центра «Мега». Безусловно, на первых этажах домов расположились магазины и банки, уже построен детский сад, планируется школа, строится храм, зеленые насаждения тоже вырастут. Но почему-то этот минимализм повседневной жизни не рождает ощущения хотя бы жизни комфортной. И неудивительно, что все дороги заставлены автомобилями, что крупные проекты в сфере транспортной инфраструктуры рассматриваются специалистами по недвижимости как важный имиджевый фактор. Комфортная жизнь, которая предполагает большой и разнообразный выбор всего того, что обеспечивает многочисленные повседневные практики, лежит за пределами данного района.

«Крутые Ключи» и в разрезе профанного хронотопа трудно назвать городским районом, это скорее поселок, целью которого является решение лишь жилищного вопроса. И неслучайно на различных самарских форумах, где ведется обсуждение данного микрорайона, достаточно часто встречаются такие его характеристики, как «барачная постройка», «матрица» и даже «гетто». Город снова не принимает то, что лишено какого-либо внутреннего наполнения, смыслового содержания, символического звучания, того, что отвечает лишь прагматическим, утилитарным целям. И думается, что новым микрорайонам, подобным «Крутым Ключам», понадобится

значительно больше времени, чем Безымянке, чтобы они стали опознаваться как городское пространство.

Обратимся теперь к тому направлению строительства, которое разворачивается в центральной части города: в Самарском, Ленинском районах, а также приближенной к центру части Октябрьского района. Здесь возводится так называемое элитное жилье, средняя стоимость которого составляет 92 тыс. руб. за кв. м (хотя порой цены переваливают и за 200 тыс.). Среди жилых комплексов к числу элитных можно отнести, например, ЖК «Ладья», ЖК «Седьмое Небо», ЖК «Степ Грин Хаус», ЖК «Тихая Гавань». Имея значительно более скромные территориальные масштабы по вполне объективным причинам, данный тип жилья тем не менее также способен сыграть значительную роль в смысловом пространстве города.

И здесь хочется за примерами обратиться к более давней истории города, до-революционной. Гуляя сегодня по улицам старой Самары, трудно представить, что когда-то на пересечении улиц Фрунзе и Красноармейской не было дома А. Курлиной со знаменитыми воротами в виде бабочки, на улице Куйбышева – затейливого особняка А. Клодта, не было доходных домов М. Чельшова и многих других. Построенные на рубеже веков, они неразрывно связаны с культурой, историей Самары, входят неотъемлемой частью в ее историко-бытийный хронотоп, задают смысловые, опорные точки городского пространства. Причем их роль, значение для образа города как европейского были осознаны еще тогда. Достаточно сравнить описания старой Самары буквально с разницей в 20 лет. В 80-х годах XIX века город представлял собой достаточно унылое зрелище. Н. В. Шелгунов характеризует его следующим образом: «Самара собрала в себя людей совсем не для школы, библиотеки, почты и церкви. В нее влез пионер, во-первых, потому что ему нужно где-то жить, а во-вторых, чтобы ему удобней было грузить пшеницу, которую он скупает у мужика и казака. Собрала людей только пшеница... с городскими целями тут никто не селился, поэтому-то Самара и не город, а просто очень большое заселенное пространство» [цит. по 4]. В начале XX века земский врач и публицист В. О. Португалов дает совсем другую характеристику городу. По его мнению, крупная будущность Самары «не подлежит сомнению. Она уже и теперь служит центром распространения европейской культуры на весьма далекую окрестность» [цит. по 3].

Возвращаясь к сегодняшним элитным постройкам, можно также задаться вопросом: а формируют ли они значимое для города символическое пространство, преобразуют ли облик старой части города, придавая ему современные, актуальные черты?

Безусловно, новые постройки меняют внешний вид города, но зачастую порождают буквально диссонансные явления. В статьях об элитной недвижимости часто приводится один и тот же пример: «На одной из просек есть роскошный дом, который продается за 150 млн рублей. Он действительно шикарный, только вот окружение вовсе не соответствует его статусу: около него расположены самовольные постройки с сарайчиками для кур. Возникает один вопрос: почему он стоит именно в этом месте?» [14, 18]. К сожалению, для Самары ситуация, когда современные новостройки в центре города окружены старыми полуразвалившимися домами, не такой уж редкий случай.

Неблагоприятное соседство, нежелательное социальное окружение (хотя не только это) приводят к тому, что жители «элиток» хотят видеть (и видят) свою территорию огороженной, обособленной, защищенной (домофоны, видеокамеры на подъездах, въезд во двор ограничивается воротами, иногда с охраной). Результат – создание в центре города искусственно оторванного, замкнутого, изолированного пространства. «Город в городе» – именно так позиционируется ЖК «Ладья» [12]. Город, воспринятый через символически ценные пространства – исторический центр, близость к Волге – насущно необходим элитным постройкам, так как задает одну из самых существенных их характеристик – престижный адрес. Однако само элитное жилье ничего не добавляет к смысловому наполнению города. Можно с трудом представить, что оно когда-нибудь станет тем, что можно будет отнести к достопримечательностям Самары.

Тот урбанистический рывок, который сделала Самара в начале века, был связан не только, говоря современным языком, со строительством элитного жилья. Стремление к европейским образцам обусловило и потребность в благоустройстве города на уровне повседневной жизни. Строился водопровод и канализация, прокладывалась конка, а потом трамвай, на центральных улицах появлялись электрические фонари, приводились в порядок мостовые, обустроивалась набережная. И. Ф. Кошко, только что прибывший в Самару на должность вице-губернатора, писал: «Дворянская улица, залитая асфальтом, с широкими тротуарами, порядочными домами и роскошными магазинами, показалась мне городом большого масштаба, а не то что наш богоспасаемый скромный Новгород» [цит. по 10].

Строительство элитных жилищных комплексов, безусловно, предполагает создание определенной инфраструктуры. Так, например, «в основу инфраструктуры «Ладьи» заложена идея рациональной организации прилегающего к комплексу пространства. Трехэтажный стилобат занимает весь отведенный под застройку участок. В его двух надземных и одном подземном этажах разместились спортивно-оздоровительный клуб (с бассейном, сауной и кафе), бутики известных торговых марок, супермаркет, спа-салон и салон красоты, детский комплекс для развития и отдыха, рестораны, магазин водной и мототехники, паркинг» [12]. Однако совершенно ясно, что данная инфраструктура также характеризуется определенной замкнутостью, узкой адресностью – «для своих». Она фактически никак не включена в повседневные практики жителей близлежащих территорий, никаким образом не вносит сколь-нибудь значимые положительные изменения в профанный хронотоп центральных районов города.

Таким образом, новые микрорайоны и жилищные комплексы, которыми прирастает Самара в последние годы, территориально делают город больше, а его жилищный фонд – более современным, новым. Но, к сожалению, они не расширяют его смысловое пространство, не порождают актуальных символических форм, не создают привлекательных публичных пространств. Более того, они фактически разрывают ткань города, создавая либо замкнутые, закрытые территории внутри города, имеющие смысл лишь для них самих, либо районы, лишенные городского смысла, которые лишь формально являются его частью.

Список литературы

1. Ачильдиев, 2014 Ачильдиев С. Спальные районы в ожидании культурного смысла // Невское время. – 2014. – 1 марта.
2. Бондаренко, 2015 Бондаренко Е. Ю. Оценка состояния жилищного строительства и малоэтажного строительства на территории городского округа Самара // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2015. – № 2.
3. Бурлина, 2012 Бурлина Е. Я., Завальный А. Н., Иливицкая Л. Г., Кузовенкова Ю. А. Культура и имиджи волжского региона. Самара и Самарская область: Учеб.-метод. пособие по предмету «Культура города – этнокультура региона». – Самара, 2012.
4. Бурлина, 2010 Бурлина Е. Я., Кузовенкова Ю. А., Голубинов Я. А. Город плюс имидж: теория, культурно-историческая практика, региональные проекты: Науч.-метод. альманах. – Самара, 2010.
5. Горбачева, 2014 Горбачева С., Петрова Ю. Лучшие города России // Коммерсантъ. Секрет фирмы. – 2014. – № 4. – С. 53.
6. Город..., 1995 Город как социокультурное явление исторического процесса / Отв. ред. Э. В. Сайко. – М.: Наука, 1995.
7. Иливицкая, 2014 Иливицкая Л. Г., Бурлина Е. Я. Методология пространственно-временной диагностики: хронотоп и хронотопия // Полифония городских пространств: философско-культурологические теории и хронотопия: Сб. науч. ст. – Самара: Медиа-книга, 2014.
8. Иливицкая, 2012 Иливицкая Л. Г. Безымянка: в поисках самоидентификации // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. Тематический выпуск. В 2 т. Т. 1. – Самара: Книга, 2012.
9. Каганов, 1997 Каганов Г. З. Среда обитания и образы истории // Человек. – 1997. – № 1. – С. 38-56.
10. Кожин, 2013 Кожин Б. Рассказывает Борис Кожин. – Самара, 2013.
11. Кошелев-проект... «Кошелев-проект» в Самаре [Электронный ресурс]. – URL: <http://aviakor.ru/koshelev>
12. Ладья... Ладья – жилищный комплекс: Официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://ladyasamara.ru>
13. Самара... Самара и Тольятти не выполнили план по вводу жилья // Губернский портал «Самара. Ру» [Электронный ресурс]. URL: <http://samara.ru/read/75647>
14. Саркисян Саркисян Я. Есть ли в Самаре элитное жильё? [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rs63.ru/archives/57/260615/>
15. Сергеева, 2014 Сергеева М. Недвижимость самарских окраин: чем дальше, тем дешевле [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bn.ru/samarskaya-oblast/articles/2014/11/24/203777.html>
16. Стадников, 2011 Стадников В. Э. Город Куйбышев: Безымянка – градостроительный прагматизм в рамках доктрины «города-ансамбля» сталинского времени [Электронный ресурс]. URL: http://archvuz.ru/2011_1/11
17. Шишкина, 2012 Шишкина Ю. Цены на самарскую «первичку» могут взлететь [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bn.ru/samarskaya-oblast/articles/2012/12/13/98651.html>
18. Строитель-ство... Строительство. Недвижимость: Информационный портал [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rs63.ru/archives/57/260615/>

Самара. Филармония. Олимп. Воображаемый музей

Samara. Philharmonic society. Olympus. Imaginary museum

Е.Я. Бурлина / E.Ya. Burlina

Вспоминаются строчки Андре Мальро – культуролога, легендарного министра культуры Франции, создателя сети провинциальных музеев и концертных залов в современной Европе. Город, по его мнению, начинается с воображаемых, «имажинарных» музеев и школ. До поры до времени они могут располагаться на страницах книг, журналов или газет. Или в экспонатах, в которых закодированы смыслы. Без сохранения времени и проектов будущего – нет города. Это – альфа и омега современного понимания культуры.

Самарские музейщики под руководством Л. А. Бахиревой создали некоторое время назад семь чудесных стендов о филармонии. Это было еще к 70-летию. А сейчас грядет уже и 75-летие.

«Словесные памятники» легендарным худрукам, дирижерам, артистам, лекторам филармонии были в журнале «Самарские судьбы»: очерки о М. В. Блюмине, Г. В. Беляеве, Б. И. Гальпере, Ю. В. Олесове, Г. П. Проваторове, И. М. Фельдман. Они основаны на интервью с С. П. Хумарьян, Е. М. Цветовой, В. И. Малько. Литературные портреты мастерски созданы Б. Кожиним, С. Внуковой, В. Ивановым, К. Русяевой.

Хочется внести еще несколько тем в этот «воображаемый музей филармонии». В память о тех, кто создавал поколения самарской интеллигенции. В начале XX века здание филармонии называлось «цирк «Олимп», в начале XXI века возникла остроумная аббревиатура: ОЛИМП – Объединение литературно-музыкальных программ.

Известно, что приказ об учреждении Куйбышевской филармонии в помещении цирка «Олимп» появился в 1940 году. Известно и то, что еще в начале XX века на этой сцене проходили эпохальные концерты: от Кусевицкого до Шаляпина. И все же филармония – детище «запасной столицы», Куйбышева.

Волны военной эвакуации принесли в город на Волге Большой театр – лучший оперный театр страны, великого композитора Д. Д. Шостаковича и десятки замечательных деятелей искусства. Они были заряжены высочайшей энергией просветительства.

В записных книжках Д. Д. Шостаковича (который пробыл всего-то полтора года в Куйбышеве) есть ежедневные записи о выступлениях на радио, в заводских коллективах, о поездках с концертами в область. Это не считая завершения в «запасной столице» великой Седьмой симфонии, нескольких опер (своя – «Игроки»; опера погибшего ученика, Флейшмана; новая оркестровка «Бориса Годунова» Мусоргского). Шостакович провел около 300 концертов и встреч в «запасной столице».

Чего это стоило... Один маленький пример. Зимой 1942 года Шостаковича пригласили в заштатный Белебей, где эвакуированный оркестр духовых инструментов Военно-политической академии разучил первую часть Седьмой симфонии. Суровая зима. Времени у композитора не было. В напряженной обстановке готовилась премьера симфонии: шли репетиции, сутками сам писал оркестровые партии, что-то не ладилось. Тревога и сомнения.

И все же Д. Д. Шостакович вместе с женой едут на поезде до Белебея, их встречают на розвальнях с лошадьми. Через час они были в клубе. Композитор смотрит переложение, правит, репетирует. С огромным успехом проходит концерт. Ночью на тех же розвальнях их подвозят к поезду. Кстати, Нина Васильевна вылетела из саней, слава Богу, не расшиблась. На клубе, где прошел концерт в Белебее, висит мемориальная доска. В городском музее – целый отдел, которым гордятся и спустя 70 лет.

Что им двигало, для чего поехал?! Энергия просветительства.

А теперь еще раз взглянем на «концертные бригады», которые курсировали по всей Куйбышевской области от времен «запасной столицы» до сего дня.

В сущности, лекторий Куйбышевской филармонии реализовал эту же просветительскую энергию. Сначала на плохоньком, холодном автобусе, на поезде или розвальнях. В школу, в деревню, в заводской цех. Женщины переодеваются в концертное платье, мужчины выходят в лаковых туфлях и манишке. Они привезли поэзию и музыку. Они несут добро и красоту. Поколение огромной веры в искусство.

Современный лекторий, несомненно, продолжает эти традиции. Есть чудесные программы для детей и студенчества. Для любителей серьезной музыки и джаза. Для обсуждения и дискуссий. Эти традиции было бы грешно и преступно потерять.

Как выразить в музее, какими экспонатами?

Представим себе старенький автобус с потертыми сиденьями. С белоснежными манишками и черными платьями, с афишами и партитурами, брошенными на капот. И, конечно, с картой маршрутов по всей области. Где только не были «бригады» лектория.

В обиходе лекторийщиков было словечко «амортизация». Оно касалось не стареньких автобусов. Но одежды актеров. Которые должны были выйти на публику нарядными.

Другие экспонаты для «воображаемого музея» – столичные дипломы и военные медали

В лектории работали люди, опаленные войной, с военными наградами. И в то же время с высокой профессиональной подготовкой, которую они привезли в «запасную столицу» – Куйбышев.

Достаточно представить награды певца Бориса Иосифовича Гальпера – военного разведчика, Марка Викторовича Блюмина – худрука военного ансамбля, выступавшего в конце войны в Вене.

А вот медаль Раисы Марковны Бурлиной «За оборону Ленинграда». Медаль учреждена еще в декабре 1942 года. Ею награждали тех, кто выжил. Более 1 миллиона 500 тысяч человек.

Она была студенткой филфака Ленинградского государственного педагогического института имени А. И. Герцена. Ее вывезли из Ленинграда в дистрофическом состоянии в конце второй военной зимы, в 1942 году. И оказалась она за Уралом, в городе Шадринске, куда была эвакуирована редакция газеты «Комсомольская правда».

Студентку ленинградского филфака взяли корреспондентом и... лектором. Она хорошо говорила: эмоционально и артистично. И многому научилась у маститых зубров «Комсомолки». В 1945 году отправили молодого корреспондента и лектора в Москву. Чтобы окончила вуз и приступила к работе.

Вот и диплом Московского государственного педагогического института, направление в аспирантуру и удостоверение члена Союза журналистов. Потом она оказалась в Куйбышеве и начала работать лектором в филармонии.

В лектории самарской филармонии времен «запасной столицы» собрались высокие профессионалы. Многого повидали и обладали прекрасным художественным вкусом. В нашем «воображаемом музее» можно представить дипломы московской консерватории – М. В. Блюмин, М. Е. Волчонок, А. А. Трифонов, Г. В. Беляев. Наверняка перечислила не всех.

Подчеркнем, что в этой сфере очень важно, где ты учился. Город, общение, мобильность дают дополнительное образование на всю жизнь. Замечательные профессионалы, работавшие в филармонии, воспитывали не провинциальную публику. Это один из феноменов Самары.

Борис Александрович Кожин считает: «В Самаре нет консерватории. По нашей собственной вине» [1]. Очень жаль, что в Самаре не сложились профессиональные школы, связанные с культурой.

Есть научные школы в технике, в медицине. Тоже феномен «запасной столицы», следствие эвакуации и развития науки высокого уровня.

Во многих «городах-миллионерах» живут школы, связанные с культурой: оперная школа в Перми, дирижерская школа в Новосибирске, театральные школы Екатеринбурга, школа скульптора Эрзи в Саранске. Они принесли огромные преимущества своим городам.

действие 1

Лекторийные программы самарской филармонии и сегодня насыщены новыми идеями. Современный лекторий активно развивается. Памятная постановка режиссером С. Н. Курановым «Райка» по Шостаковичу или блистательное разнообразных детских программ – важные шаги к формированию новых самарских школ в сфере культуры.

Сегодняшние «экспонаты» – это уже не старенький автобус и лаковые туфли. Но цифровые презентации на экране, дискуссии у открытого микрофона на тему «Музыка и молодежь», «Музыка и общение».

Филармонический лекторий очень нужен Самаре, и особенно ее молодежи. Надеюсь, что новые экспонаты для музея литературно-музыкального лектория «ОЛИМП» будут придумывать студенчество.

А кстати, почему бы не объявить такой конкурс? В канун 70-летия Победы и в ознаменование огромного вклада, который внесли в культуру старожилы самарской филармонии.

Список литературы

1. Кожин, Внукова, 2006 Кожин Б., Внукова С. Следующая остановка – филармония // ВК. – 4-5.05.2006. Литературная губерния [Электронный ресурс]. – URL: <http://samaralit.ru/?p=8137>

Самара как пространство памяти и культурного проектирования

Samara as space of memory and cultural planning

Я. А. Голубинов / Ya. A. Golubinov

Городское пространство Самары осмысливается как пространство памяти, которое упорядочивается с помощью культурного проектирования. Рассматриваются варианты подобного взаимодействия в Самаре дореволюционного, советского и современного периодов.

Ключевые слова: Самара, город, память, пространство, культура, проектирование.

Samara urban space is interpreted as space of memory and this space is ordered by a cultural design. The article is concerned with variations of this interaction in Samara of pre-Soviet, Soviet and post-Soviet periods.

Keywords: Samara, city, memory, space, culture, planning.

В XX веке советские и российские города продемонстрировали, как важна подчас бывает городская память для сохранения потенциала развития. И одновременно примеры советских и российских городов показывают, насколько культурное планирование (т. е. создание полноценного проекта развития города), учитывающее все его историко-культурные особенности, влияет на эволюцию городского организма, причем как в сторону усложнения форм городской жизни, увеличения их разнообразия, так и в сторону их примитивизации и уменьшения.

Случай Самары весьма показателен. Думается, что на ее примере можно проследить, как город становится ареной борьбы различных групп, пытающихся сохранить, возобновить или уничтожить память о некоторых событиях или героях истории города, а также предложить какие-то свои, часто полярные, проекты развития города. И эта борьба становится определяющей для формирования нового городского облика, задает ориентиры развития и ценности городской жизни.

Одновременно с этой борьбой город, и в данном случае Самара, как каждый крупный социальный организм, стремится как-то обосновать свое собственное существование, подчинить его некоей цели, наделить смыслом. Происходит это в момент рождения городского самосознания, осмысления накопившейся городской памяти. Горожане, обращаясь к накопленному опыту, начинают организовывать пространство своей жизни, отмечая наиболее важные места и наделяя их некоей символической значимостью. Так архитектура, как заметила М. Кристина Бойер, есть городской спектакль, организованный не только властью и ее архитекторами, но также и самой публикой, поскольку «скомпонованные городские сцены сделаны для того, чтобы быть на виду, для того, чтобы при виде их пробуждались воображение и память зрителя. Как наблюдатели мы проходим через го-

род, обозревая его архитектуру и сконструированные пространства, совмещая современные сцены и отражения прошлого» и превращая их в свой образ города [1].

Для Самары временем появления исторического самосознания стали 70–80-е годы XIX века, когда самарский городской голова П. В. Алабин написал и опубликовал несколько очерков по истории города, по сути обозначив его место в истории России [2, 3]. Цель существования Самары, к которой она, по мнению городского головы, так долго шла, была сформулирована П. В. Алабиным следующим образом: «Центральность г. Самары по отношению к местности, предназначенной для образования новой губернии, торговое и промышленное значение этого города и его приволжское положение указали на него как на имеющий все задатки, чтобы сделаться достойным своего призвания – быть губернским городом (выделено нами – Я. Г.)» [3]. Далее, судя по всему, предполагалось, что Самара получила свое новое предназначение – быть процветающим губернским городом, что означало необходимость культурного проектирования – планомерного развития городского хозяйства, культуры и образования. И многое уже было сделано, ведь, по словам городского головы, «Самара сделалась губернским городом, а с тем вместе твердой ногой ступила на путь прогресса, следуя по которому в последние 35 лет, время для роста русских городов, относительно говоря, незначительное, превратилась из ничтожного захолустья в город, не уступающий своим развитием и значением многим древнейшим, большим отечественным городам (выделено нами — Я. Г.)» [3].

Однако никаких особых достижений в это время в деле увековечивания памяти о событиях прошлого не произошло, поскольку многие участники последних были просто неудобны для мемориализации по политическим причинам (бунтовщики типа Степана Разина или Емельяна Пугачева, которые отметились оба в истории Самарского края) или были малоизвестны горожанам и не оставили после себя видимых следов своей деятельности (как это произошло в случае основателя города, князя Григория Засекина, чья биография стала предметом научного исследования только во второй половине XX века [11]). Самара, кроме того, оказалась связанной с писателями, литературный авторитет которых во многом утвердился только в советскую эпоху. И в этом отношении Самаре не очень повезло. Старые губернские города (соседний Симбирск с памятью о Н. М. Карамзине, И. А. Гончарове и Д. В. Давыдове или Пенза с культом М. Ю. Лермонтова) притягивали к себе дворян и разночинную интеллигенцию, а уездная Самара до 1850 года была на обочине духовной (но, кстати, не экономической) жизни государства.

Крупными историческими фигурами, получившими персональные памятники в Самаре до 1917 года, оказались А. С. Пушкин (проезд которого через Самарский край оказался в год так называемого «пушкинского юбилея» поводом для литературной мистификации, которая надолго заняла краеведов [23]) и Александр II. Императору повезло меньше, чем поэту. Судьба статуи монарха – освободителя крестьян неизвестна после 1918 года [24], тогда как бюсты Пушкина работы разных авторов последовательно сменяли друг друга в сквере за драматическим театром.

Символично, что в 1911 году вместе с культурой (А. С. Пушкин) и властью (император Александр II) в Самаре был увековечен и местный капитал (бюст самарского купца Я. Г. Соколова, известного своей благотворительностью, был поставлен на ныне уничтоженной Петропавловской площади [12]). Возможно, что три этих памятника могли неким образом воплощать и то, что культуролог Н. В. Барабошина назвала «глобальным» (обращение к мировой культуре), «историко-бытийным» (вписанность города в историю страны и обоснование собственной значимости) и «профанным» (обращение к повседневным практикам и занятиям) инвариантами хронотопа города [8]. Этот мемориальный союз дополнялся также постепенным, хотя и лишенным какого-либо единого плана, обустройством города.

Действительно, Самара, как и указывал П. В. Алабин, во второй половине XIX – начале XX века приобретала черты губернского города, который несмотря на практически полное отсутствие в нем особых достопримечательностей (справочник 1911 года насчитывал лишь несколько таковых – собор и ряд церквей, упоминавшийся выше памятник императору, сад для гуляний и театр [9]) стал важным пунктом всероссийской хлебной торговли. Гласные городской думы и городские головы принимали решение о создании в городе новых школ, народных домов, больниц, инфраструктуры в виде водопровода и канализации, заботились о развитии городского транспорта – конки, а затем и трамвая. Город рос вширь, постепенно выходя из своих границ, и за его пределами возникали новые поселки (самый яркий пример – Зубчаниновка, ставшая образцом утопического культурного проекта и пережившая за XX век поразительную трансформацию из тихого поселка-сада в один из самых криминальных районов города [6]), которым потом суждено было стать частью Самары.

Однако триумvirат «культура – власть – капитал» на самарской городской сцене просуществовал не так долго. Прежний союз после 1917 года должен был быть замещен новой системой увековечения памяти и новым культурным проектом, в котором на место третьего компонента пришла другая значимая категория – идеология, благодаря воздействию которой облик Самары был основательно изменен.

Прежде всего изменению подверглась топонимика города (были переименованы практически все улицы, а в 1935 году изменено само его название на Куйбышев), а также убраны или заменены старые памятники. Однако риторика в описании прошлого города и его предназначения осталась сходной с риторикой П. В. Алабина. В 1936 году в справочнике-путеводителе по Куйбышеву были помещены слова о том, что «стоял десятки лет на берегу прекрасной, многоводной реки *этот пыльный провинциальный город, жизнь и быт которого самыми мрачными красками* (выделено нами – Я. Г.) отражены на страницах дореволюционной русской литературы. Только в результате Октябрьской социалистической революции Самара стала неузнаваемой. Под руководством великой партии Ленина – Сталина трудящиеся превратили Самару в социалистический город, в один из лучших городов нашей великой Родины» [19].

Таким образом, город начинал свою историю как бы с чистого листа. Даже его прежняя архитектура была отвергнута самими же самарскими (тогда уже куйбышевскими) архитекторами, которые констатировали в 1947 году, что «архитектура старой Самары, за исключением отдельных зданий, не представляет особого интереса. Многие здания, расположенные в центре, построены в стиле модерн. [...] Появление этого стиля говорит о начавшемся упадке архитектуры и отходе ее от высоких классических основ» [10].

Поскольку при обращении к прошлому нельзя было найти практически ничего, что не говорило бы о царской администрации, купцах или дворянах, то для формирования памяти о прошлом осталось всего несколько сюжетов, которые, однако, возникли не все сразу. Во-первых, это пребывание в Самаре В. И. Ленина в 1889–1893 гг., а также других большевиков, и их деятельность во время революций 1905–1907 и 1917 года и Гражданской войны. Во-вторых, это трудовые свершения прошлого и настоящего (в эту категорию можно было бы записать также и достижения искусства и науки). В-третьих, это подвиг советского народа в годы Великой Отечественной войны. После нее эти сюжеты могли варьироваться и даже иногда соединяться в памятниках, но новых сюжетов уже не было.

В качестве примера можно привести интерпретацию города, поданную в книге-фотоальбоме «Куйбышев – город на Волге», изданной в 1972 году [4]. В книге упоминаются имена В. И. Ленина (памятник ему был поставлен в 1927 году на постаменте памятника Александру II), В. В. Куйбышева (памятник ему появился в 1938 году), М. В. Фрунзе (был установлен бюст и мемориальные таблички), В. И. Чапаева (памятник установлен в 1927 году), Д. А. Фурманова, Д. М. Карбышева, А. М. Горького, С. П. Королёва, Д. И. Ульянова, Т. И. Ерошевского, В. П. Чкалова, Ю. А. Гагарина, С. М. Кирова, А. А. Масленникова. Только один из них, Т. И. Ерошевский, был жив и вел активную научную и учебную деятельность на момент выхода книги. И его имя, и имена остальных можно четко разнести по трем упомянутым рубрикам.

Некоторой насмешкой, правда, звучат слова в книге о том, что в историческом центре Куйбышева «постройки старинной архитектуры и мемориальные доски на домах напоминают о богатом прошлом родного города». На этих досках были упомянуты, например, Я. Гашек или Г. Димитров, которые, надо сказать, действительно жили некоторое время в Самаре-Куйбышеве, но нет ни одного представителя старой купеческой или дворянской Самары. А восхищение старой архитектурой не сопровождается упоминанием имен самарских зодчих.

Прошлое и память о нем были редуцированы буквально до нескольких десятков имен и пары-тройки значимых событий. Памятники же минувших веков, в том числе и сакральные, зачастую профанировались или уничтожались. В данном случае очень показательны воспоминания о 1940–1950-х годах жильца одного из домов, располагавшегося на территории упраздненного еще в 1920-е годы самарского Иверского монастыря. Он вспоминал, что надгробный памятник знаменитому П. В. Алабину «случайно уцелел. Когда монастырь заселяли рабочими,

то никто не хотел жить между могилами. Людям нужно было ставить сараи, рыть погреба, поэтому мужчины все могильные памятники сломали и они горой лежали со стороны Вилоновской улицы. Памятник Алабину тоже хотели снести, но его женщины отстояли, потому что он им был нужен. Кучей стали и не дали его свалить. Они за его крест привязывали веревки для сушки белья. Один конец туда, а другой – к зданию бывшей трапезной монастыря, где сделали клуб ГРЭС». Он же описывал, как был удивлен, увидев в конце 1950-х годов во дворе дома делегацию болгар, искавших «могилу Алабина. А у памятника свалка была. Сразу ж прислали роту солдат, которые там все почистили, и через пару дней болгары смогли к памятнику пройти и свой венок возложить» [28].

Однако советский проект развития Самары-Куйбышева оказался гораздо более проработанным и детальным, чем дореволюционный проект. Советская власть, взяв из прошлого только то, что казалось ей нужным, устремилась в будущее, благодаря чему трансформировалась и экономика города. Вместо аграрного рынка и центра пищевой промышленности Куйбышев превратился в город тяжелой и наукоемкой индустрии, в котором первое место теперь принадлежало техническим специалистам, высококлассным инженерам с авиационно-космических и других заводов.

В уже упомянутом фотоальбоме Куйбышев репрезентировался как город однозначно индустриальный, лишенный какой бы то ни было архаичности, устремленный в будущее. Авторы альбома отмечали, что «у нашего города давняя и прочная репутация труженика. В Куйбышеве представлены почти все основные отрасли отечественной индустрии – машиностроение, металлургия, энергетика, химия, переработка нефти и газа, электроника и приборостроение. Город делает свои станки и подшипники, башенные краны и часы, буровое оборудование и кабели связи, детали для тракторов и автомобилей, строительные материалы и машины. В городе девять высших учебных заведений, [...] десятки научно-исследовательских и проектных институтов. [...] Полиграфический комбинат печатает в день выхода почти все центральные газеты, сотни названий книг ежегодно» [4].

Несмотря на весь коммунистический пафос, заявленное было правдой. Город во время и после Великой Отечественной войны прирастал рабочими поселками, которые благоустраивались и превращались в районы довольно любопытной индустриальной культуры с ее достоинствами и недостатками [5]. Годы промышленного рывка теперь с ностальгией вспоминаются горожанами, а памятники индустриальной архитектуры тщательно изучаются специалистами [25].

За последние два десятка лет ситуация, разумеется, изменилась. Советский триумvirат мемориальных категорий «власть – культура – идеология» был разрушен, но прежний, дореволюционный союз «власть – культура – капитал», тем не менее, не вернулся. Не был найден и новый культурный проект на смену советскому.

Памятники в Самаре в настоящее время рассказывают любопытную историю памяти и забвения. Особенностью нынешнего периода истории Самары является то, что пространства памяти в Самаре присутствуют, с одной стороны, зримо и

материально – в виде монументов, зданий, памятных табличек, больших организованных территорий (скверов, парков, ансамблей улиц), а с другой – виртуально: в виде фильмов, книг и интернет-сайтов, посвященных архитектуре и истории города. Виртуальное пространство возникло не так давно и сразу же приобрело большое значение, поскольку стало играть роль своеобразного хранилища множества разнородных «памятей», которые однако не только индивидуальны, как прежде, но, наоборот, нацелены на большую аудиторию. Эта полифония «памятей» необычайно сильно воздействует на городскую среду, так как, во-первых, формирует своеобразный городской ландшафт со множеством разнородных и разностилевых памятников, а во-вторых, не дает, судя по всему, сложиться новому устойчивому мемориальному союзу.

Даже простое перечисление памятников показывает, насколько сильно они отличаются друг от друга [22]. Хотя кажется, что в отношении классификации все довольно просто, поскольку их четко можно разделить на несколько групп согласно хронологии возникновения:

- дореволюционные (1586–1917);
- советского периода (1918–1991);
- современные (1991 – настоящее время).

Количество памятников каждого периода, пожалуй, обратно пропорционально его длительности. И хотя количество советских памятников всех типов пока, судя по всему, превышает количество памятников современных, но тенденция тем не менее прослеживается довольно четкая.

К достоинствам современного периода можно причислить то, что после векового забвения открылись практически неизвестные горожанам страницы городского прошлого. Это относится, в первую очередь, к такому явлению, как упоминавшийся выше стиль модерн. Из чего-то игнорируемого и маргинального он превратился в одну из визитных карточек города и стал настолько важен для формирования имиджа, что даже получил собственный музей [15]. Архитектурное наследие модерна в Самаре в настоящее время стало предметом пристального изучения [26].

Из дореволюционного прошлого пришли также многие знаменитые имена Самары, которые появились на карте города теперь уже в виде названий улиц (так, улица Желябова стала улицей Григория Аксакова, бывшего одним из самарских губернаторов в XIX веке, а Карбюраторная – улицей воеводы князя Григория Засекина) или учреждений (краеведческий музей имени П. В. Алабина). Однако обращение к «России, которую мы потеряли», не всегда успешно с исторической точки зрения. Так, здание суда на площади Революции (бывшая Алексеевская), в котором когда-то несколько раз выступал в качестве помощника адвоката В. И. Ленин, оказалось воплощением желания горожан, не знающих особенностей культуры прошлого, вернуть старинный облик строениям. В данном случае стремление к прошлому (реставрация) обернулось фарсом безграмотности: на фасаде дома четко видна надпись в дореформенной орфографии с явной грамматической ошибкой.

Значимым событием стало увековечение памяти о Первой мировой войне в Самаре [13]. Память о великой войне никак не была представлена до настоящего времени в городском ландшафте. Все приготовления к мемориализации в 1914–1917 годах сорвала революция и Гражданская война. Следующий же за Первой мировой войной период революции и Гражданской войны, как выяснилось, до сих пор будоражит общественность и служит поводом для бесконечных споров между представителями разных политических течений. Дискуссии вокруг установки памятника, памятного знака или мемориальной таблички в память о погибших солдатах чехословацкого корпуса показали, что в данном случае никакого консенсуса быть не может [14]. В то же время исторический сюжет, связанный с существованием периферийного самарского Комуча как альтернативы центральному большевистскому правительству в 1918 году, практически никак не отражен в общественном сознании города несмотря на то, что с начала 1990-х годов существует довольно большая научная историография этой темы [17]. Только, пожалуй, Самарский государственный университет был рад удревить свою историю на 50 лет, поскольку именно в годы Комуча университет возник в городе первый раз [29]. В данном случае можно лишь повторить за культурологом Алейдой Ассман, что «гражданская война оказывается прекращенной лишь тогда, когда восстановлена симметрия памяти, когда обе противоборствующие стороны сумели включить свое противоположное видение событий в общий контекст более высокого уровня» [7].

Советский период также оказался не так хорошо изучен, как казалось. И история, т. е. научный дискурс, требующий объективного подхода, здесь накладывается на живую и очень изменчивую индивидуальную память [21]. Среди сюжетов, имеющих отношение непосредственно к городу Самаре и архитектурным объектам на его территории, можно выделить сюжет о так называемом бункере Сталина [16]. Бункер может служить, пожалуй, символом всего советского периода, гигантским советским «бессознательным», которое внезапно предъявило себя и вынудило общество к рефлексии в связи с выяснившейся неполнотой памяти. Некоторые факты прошлого оказались вытесненным из памяти в связи с государственной политикой умолчания или же в связи с самоцензурой воспоминаний. Случай бункера интересен еще и тем, что, являясь одной из самых популярных туристических достопримечательностей, это сооружение абсолютно пусто внутри и лишено связи с каким-либо крупным историческим деятелем военной эпохи. Тогда как соседние дома, помнящие, например, Д. С. Шостаковича и А. Н. Толстого, не пользуются вниманием туристов.

Любопытно, что советские мотивы цензуры памяти пересекаются иногда с религиозными сюжетами, как это случилось с так называемым «стоянием Зои». Как считает один из современных исследователей, в этом случае возможно замещение в народном сознании неприятных воспоминаний о скандале, произошедшем в церковной среде, на историю об окаменевшей девушке, которая поплатилась за свое кощунственное поведение с иконой св. Николая [30]. Как бы то ни

было, слухи и рассказы об этом происшествии породили настолько устойчивый интерес к дому, где оно якобы имело место, что уже в наши дни неподалеку была установлена статуя вышеупомянутого святого. Судя по всему, в данном случае городская легенда стала настоящим и, самое главное, востребованным местом социальной памяти.

Поздний советский период, теперь уже довольно далекий по времени, оставил после себя воспоминания о так называемых «местах внаходимости» [31]. Эти воспоминания можно найти как в книгах [18], так и в сети Интернет, в первую очередь в различных блогах. Подобные «места внаходимости», места, в которых советский человек мог существовать вне системы, как бы параллельно ей, прямо ее не отрицая, но и не входя в нее, могли быть чем угодно и где угодно. Так, журналист Илья Сульдин с ностальгией вспоминает так называемую «стену Цоя», которая, «строго говоря, никакая... не цоевская, эта стенка городской поликлиники на улице Ленинградской напротив «Спортоваров». Появилась она, когда Виктор Цой был еще совершенно жив и даже не очень-то популярен. Где-то, наверное, в конце лета 1988 года. Около этой стенки начала собираться всякая неформальная, как ее тогда называли в программе «До 16 и старше», молодежь. Причины этому было ровно две. Во-первых, пешеходная Ленинградская стала первым и, наверное, единственным публичным пространством, созданным и освоенным в эпоху перестройки. Пешеходная улица – это был тогда такой европейский прикол, что модная молодежь просто не могла пройти мимо. И это уже вторая причина» [27].

Однако, как ни странно, все эти воспоминания о советском прошлом никак не отразились на памятниках, которые были установлены в последнее время. Современные памятники – это либо монументы, открывающие довольно далекое и, значит, политически безопасное прошлое (здесь прежде всего необходимо упомянуть новооткрытый памятник Засекину, который в общем и целом вписывается в описанный выше постсоветский мемориальный дискурс), либо не совсем ясные с точки зрения их художественной и мемориальной ценности памятники. Последнее относится в первую очередь к фигурам персонажей фильмов и книг, установленных в разных местах города, – Деточкина, Сухова, Швейка и др. В их случае политический пиар зачастую важнее художественной составляющей и сочетания с историческим ландшафтом. Они скорее результат постмодернистского внеисторического сознания, желания мецената облагородить окружающую среду с отсылками к «как-бы-прошлому» и одновременного желания понравиться публике. Думается, что эти памятники занимают ту нишу, которую могли бы занять монументы, сохраняющие воспоминания о действительно важных для Самары событиях. Так, например, скульптура Швейка занимает ровно то место, где когда-то любили собираться члены городского молодежного клуба, известного как ГМК-62, много сделавшие для популяризации среди молодежи бардовской песни [20].

Ситуация с современными памятниками показывает, что Самара лишена самого важного – внятного и полноценного культурного проектирования, которое утвердило бы образ Самары как для горожан, так и для всей остальной страны и

мира. С одной стороны, имеется группа привлеченных властью историков и краеведов, занимающихся репрезентацией сюжетов, которые были бы значимы для власти, но эти сюжеты касаются в основном истории старой аграрной Самары. Индустриальная культура XX века ими практически игнорируется. С другой, можно видеть, как некоторые представители бизнеса и власти спонсируют установку монументов, которые, как они считают, представляют собой образцы современного искусства. Тематика подобных памятников опять-таки, во-первых, не является частью какого-то большого плана по культурному проектированию, и, во-вторых, показывает, что понимание современных форм и направлений искусства у подобных заказчиков пока не сформировалось. Также можно наблюдать попытки упорядочения и наполнения символического пространства Самары новыми художественными артефактами со стороны отдельных городских институтов (церкви, вузов, библиотек, общественных организаций, СМИ). Однако эти попытки довольно хаотичны и лишь обозначают некие точки, которые эти институты признают наиболее важными с точки зрения своей памяти и своего развития, но не города в целом. Думается, что Самара уже достаточно вспомнила свою историю и теперь можно начинать оформлять все накопленное мемориальное богатство в такие формы, которые могли бы репрезентировать город в виде достойного наследника как старой Самары, так и советского Куйбышева.

Список литературы

1. Boyer, 1994 Boyer M. Christine. The City of Collective Memory, Its Historical Imagery and Architectural Entertainments, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994. – P. 32.
2. Алабин, 1877 Алабин П. В. Двадцатипятилетие Самары как губернского города: Ист.-стат. очерк / Изд. Самар. стат. комитета. – Самара: Губ. тип., 1877.
3. Алабин, 1887 Алабин П. В. Трехвековая годовщина города Самары. – Самара: Губ. тип., 1887 [Электронный ресурс]. – URL: http://weblib.ssu.samara.ru/LocalSrc/rareissues/alabin_2/frm1_1.htm (дата обращения – 26.03.2015).
4. Куйбышев..., 1972 Куйбышев — город на Волге: Фотоальбом / Фото М. Ф. Клименкова и др.; авт. текста А. П. Копылов, Г. И. Самарин, сост. Е. В. Альбокринов. – Куйбышев: Кн. изд-во, 1972. – 120 с.
5. Артемов, 2013 Артемов А. Здесь куют металл! // Другой город. 2013 [Электронный ресурс]. – URL: <http://drugoigorod.ru/metallurg/> (дата обращения – 26.03.2015).
6. Артемов, 2013 Артемов А. Зубчаниновка: Толстой, цыгане, кришнаиты // Другой город. 22.09.2013 [Электронный ресурс]. – URL: <http://drugoigorod.ru/zubchaninovka/> (дата обращения – 26.05.2013).
7. Ассман, 2014 Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – С. 73.

действие 1

8. Барабошина, 2013 Барабошина Н. В. Хронотоп малого города: Бузулук – культурное пограничье: Автореф. ... к. филос. н. – Саранск, 2013. – С. 10.
9. Вся Самара..., 1911 Вся Самара: Спутник-указатель. – Саратов: Книгоиздательство П. Кочергина, 1911. – С. 12.
10. Архитектура..., 1947 Архитектура города Куйбышева и области: краткий очерк / Куйбышев. обл. отд-е Союза сов. архитекторов, Гор. и обл. отд. по делам архитектуры; Сост. Э. И. Дрейзин, И. Л. Шафран, А. И. Матвеев и др. – Куйбышев: Облгиз, 1947. – С. 7.
11. Дубман, 1995 Дубман Э. Л. Князь Григорий Засекин: хроника жизни и деятельности строителя волжских городов. – Самара: СГУ, 1995. – 82 с.
12. Годы..., 2000 Годы и события. Хроника (К 150-летию Самарской губернии). Т. 1: 1851-1920 гг. / Администрация Самар. обл., Упр. по делам арх.; Сост. Т. И. Ефимова и др. – Самара: б. и., 2000. – С. 180.
13. Изюмская, 2014 Изюмская А. На самарской набережной установили рынду теплохода «Кашгар» // Информационный портал Волга-Ньюс. 23.09.2014 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vninform.ru/315231/article/na-samarskoj-naberezhnoj-ustanovili-ryndu-teplohoda-kashgar.html> (дата обращения – 26.03.2015).
14. Для коммунистов..., 2013 Для коммунистов Гражданская война продолжается // Засекин.ру. 30.05.2013 [Электронный ресурс]. – URL: <http://zasekin.ru/dlya-kommunisto/> (дата обращения – 26.03.2015).
15. Кладовой, 2012 Кладовой Е. В Самаре открылся Музей модерна // Волжская коммуна. 25.12.2012 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vkonline.ru/content/view/88483/v-samare-otkrylsya-muzej-moderna> (дата обращения – 26.03.2015).
16. Кочетков, 2015 Кочетков А. Бункер Сталина: главный самарский туристический бренд [Электронный ресурс]. – URL: <http://ondryushka.livejournal.com/188651.html> (дата обращения – 26.03.2015).
17. Лапандин, 2003 Лапандин В. А. Комитет членов Учредительного собрания: структура власти и политическая деятельность (июнь 1918 – январь 1919 гг.). – Самара: СЦАИНИ, 2003. – 242 с.
18. Лебедев, 2004 Лебедев В. М. Самара молодости нашей: записки бывшего стилиста. – Самара: Ред. журн. «Самара и губерния», 2004. – 125 с.
19. Весь Куйбышев..., 1936 Весь Куйбышев: Справочник-путеводитель по городу Куйбышеву / Отв. ред. А. Левиновский. – Куйбышев: Волжский комсомолец, 1936. – С. 74.
20. Малинкин, 2015 Малинкин Е. М. ГМК-62. История в документах [Электронный ресурс]. – URL: http://www.regssamarh.ru/info_act/publication/14.04.2014/all/11/19084/ (дата обращения – 26.03.2015).
21. Нора, 1999 Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. – С. 17-50.

22. Памятники..., 2015 Памятники Самары // Интернет-энциклопедия «Википедия» [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Памятники_Самары (дата обращения – 26.03.2015).
23. Перепелкин, 2008 Перепелкин М. То ли был в Самаре Пушкин, то ли не был... Историко-литературный миф и его автор // Самарские судьбы. – Самара, 2008. – № 2. – С. 72–75.
24. В Волге..., 2013 В Волге у Самары будут искать памятник Александру II // Самара сегодня. 10.04.2013 [Электронный ресурс]. – URL: <http://samaratoday.ru/news/112648> (дата обращения – 26.03.2015).
25. Самогоров..., 2012 Самогоров В. Фабрика-кухня. Екатерина Максимова / А. Исаков, В. Пастушенко, В. Самогоров; науч. ред. Л. Токменинова. – Екатеринбург: TATLIN, 2012. – 184 с.
26. Самогоров..., 2014 Самогоров В. А. Архитектура Александра и Петра Щербачевых в Самаре: Монография: в 2 кн. Кн. 1: Архитектор Александр Щербачев / М. О. Иванов, В. А. Самогоров; М-во образования и науки РФ, Самар. гос. архитектур.-строит. ун-т. – Самара: СГАСУ, 2014. – 398 с.
27. Сульдин, 2015 Сульдин И. Что здесь было? Стена Цоя – сейшны, аски, вписки // СамКульт. Сайт о культуре в Самарской области. 27.02.2015 [Электронный ресурс]. – URL: <http://samcult.ru/heritage/1316> (дата обращения – 26.03.2015).
28. Монастырские..., 2015 Монастырские пролетарии. Борис Титавнин о том, как сохранилась могила Алабина, строительстве бункера Сталина и страшном пожаре на пивзаводе // Другой город. 19.03.2015 [Электронный ресурс]. – URL: <http://drugoigorod.ru/rabochiy-gorodok/> (дата обращения – 26.05.2013).
29. Храмов, 2008 Храмов Л. В. Рождение Самарского государственного университета // Студенческий портал об образовании в Самарской области «Универсайт». 02.12.2008 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.universite.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=295&Itemid=71 (дата обращения – 26.03.2015).
30. Хун, 2012 Хун У. Содом и Гоморра в Куйбышеве: трансформация православной легенды // Неприкосновенный запас. – М., 2012. – № 6(86) [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2012/6/h8-pr.html> (дата обращения – 26.03.2015).
31. Юрчак, 2014 Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Предисл. А. Беляева; пер. с англ. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 664 с.

Губернские города Среднего Поволжья как «места памяти» в общественном сознании России второй половины XIX – начала XX вв.

Governorate Cities of the Mid-Volga region as «the Places of Memory» in the Social Consciousness of Russia in the Second Half of XIX – Early XX Centuries

Я. М. Цыганова / Y. M. Tsyganova

Любой город имеет свой неповторимый образ, свое собственное место в историко-культурном пространстве страны. Города Среднего Поволжья – региона с бурной и противоречивой исторической судьбой – также представляют собой особые «места памяти» в российской общественной мысли. Формирование их образов можно проследить на материалах научно-популярной литературы, издававшейся в пореформенной России – в тот период, когда в модернизирующемся обществе возрос интерес к исторической и культурной специфике различных регионов империи.

Ключевые слова: «места памяти», образы городов, Среднее Поволжье, Казань, Симбирск, Самара.

Every city has its unique image and its own place in the historical and cultural space. The cities of the Mid-Volga region – the region with stormy and controversial historical destiny – could be viewed as the “places of memory” of Russian social consciousness. The author traces the formation of their images in the non-fiction books which had been published in Russia at the second half of 19th – the early 20th centuries, when the modernizing society felt increasing interest to the historical and cultural specificity of the different regions of the empire.

Keywords: “places of memory”, images of cities, Mid-Volga region, Kazan, Simbirsk, Samara.

В гуманитарных науках в наши дни наблюдается явный всплеск интереса к исследованиям в сфере регионалистики – к изучению истории, социокультурного облика, повседневного бытия отдельных регионов, провинций, городов. Часто такие исследования принимают междисциплинарный характер: историки, философы, культурологи, социологи, работая на пересечении сфер исследования, с помощью разного исследовательского инструментария стремятся выявить специфику того или иного региона, уловить сущностные черты его неповторимого облика. Как нам представляется, этот интерес вызван сильной общественной потребностью в поиске «мест памяти», способных консолидировать современный социум.

«Места памяти» (термин введен французским историком Пьером Нора) представляют собой символические объекты, наделенные определенным смыслом,

который связан с прошлым и имеет большое значение для нынешнего времени. «Место памяти» не обязательно означает «географический объект»: в качестве такого «места» могут выступать исторические персонажи, события, предметы, здания, книги или песни, которые «окружены символической аурой». Это «места», в которых общество сосредотачивает все то, что оно считает важным для собственной идентичности, неотделимым от своего исторически сложившегося облика, достойным сохранения. «Даже место, внешне материальное, не является местом памяти, если воображение не наделит его символической аурой», – утверждает П. Нора [1].

Проблема формирования исторической памяти и «мест памяти» современного общества стала предметом исследования многих видных ученых: М. Хальбвакса [2], П. Хаттона [3], Я. Ассманна [4], Й. Рюзена [5] и многих других. В отечественной историографии эту проблематику разрабатывают Л. П. Репина [6], А. В. Святославский [7], О. Б. Леонтьева [8] и другие.

Если исходить из того, что любой регион представляет собой историко-культурное пространство, то историческая память является одним из измерений этого пространства. Глубина и интенсивность исторических воспоминаний – о важнейших событиях прошлого, об известных личностях, о былом образе жизни местного населения, о судьбе городских улиц, зданий, топонимов – во многом определяют неповторимое лицо любого отдельно взятого города. Свое особое место в историко-культурном пространстве России занял и Средневолжский регион. Тему образа Среднего Поволжья, его места в исторической памяти российского общества поднимали в своих работах Е. Я. Бурлина, Л. Г. Иливицкая, Ю. А. Кузовенкова [9], И. И. Рущинская [10].

Настоящее исследование посвящено тому, как губернские города Среднего Поволжья – Казань, Симбирск и Самара – обретали в общественном сознании статус «места памяти». На наш взгляд, важной вехой этого процесса стал пореформенный период в жизни России: богатый событиями исторический промежуток между Великими реформами 1860-1870-х гг. и революциями начала XX века. Именно тогда формируется российская интеллигенция – как социальная группа, профессионально занятая сложными видами умственного труда, и как социокультурная общность, осознающая свой «долг перед народом» и осознанно берущая на себя миссию просветительства. Рост численности образованных людей способствовал бурному развитию издательской деятельности, появлению множества изданий научно-популярной литературы и феномена «массового читателя» [11]. В этот период зарождается краеведение как особая область культурной деятельности по изучению своей «малой родины»; земские статистики собирают материалы по социально-экономическому положению российских губерний и уездов, а профессиональная историческая наука осознает необходимость изучения истории отдельных регионов империи [12].

Источниками для нашей работы служат прежде всего популярные массовые издания просветительского характера. Внутри этого массива литературы можно

выделить группу путеводителей (кратких сборников полезных сведений и рекомендаций для путешественников), путевых заметок (где, в отличие от путеводителей, более ярко выражены субъективные впечатления от посещения достопримечательных мест), а также научно-популярных работ, ставивших целью «заочно» познакомить читателя с тем или иным регионом обширной Российской империи. Обращение к популярной литературе оправдано тем, что путем сопоставления текстов таких изданий можно выявить наиболее устойчивые стереотипы, типичные представления образованной публики о различных городах страны, а значит, и сделать выводы о «месте» этих городов на ментальных картах памяти российского общества.

Прежде всего в качестве «места памяти», той «сцены», на которой играли свою историческую роль указанные города, в литературе пореформенного периода выступала сама река Волга. Крупнейшая полноводная река, конечно же, имела большое значение в жизни людей, населявших ее берега, получив заслуженное прозвище «матушки-кормилицы».

Прежде всего воображение путешественников и авторов популярных работ привлекали красоты волжских берегов, бескрайние речные просторы и яркие природные контрасты («Начинается Волга в царстве хвойного леса... а оканчивается среди сожженных солнцем азиатских степей» [13]). Но при этом довольно много внимания они уделяли именно историческим событиям, произошедшим в Поволжье, что позволяет говорить об осознании значимости региона в историческом плане.

Исторический образ Среднего Поволжья в популярных трудах последовательно формировался как образ «беспокойного края»: вначале – арены жестоких битв между Волжской Булгарией и монгольскими ордами, между Казанским ханством и Московским государством, а затем – приюта вольных казаков, разбойников и бунтарей. Этот обобщенный образ наложил свой грозный, огненный отпечаток и на восприятие каждого отдельно взятого волжского города.

Каждый волжский город на страницах популярных дореволюционных изданий – это отдельный своеобразный мир; города, словно нанизанные на ниточку бусины, различаются между собой как исторической судьбой, так и образным воплощением.

Столицей Среднего Поволжья по праву считалась Казань. История этого города воспринималась как отражение истории всего региона. Будучи достаточно древним городом по сравнению с более молодыми Симбирском и Самарой, Казань в своем историческом развитии пережила действительно эпохальные события, которые оставили значительный след в исторической памяти российского общества.

Примечательно, что более всего в исторической памяти россиян запечатлелись не столько исторические факты, сколько предания о Казани. Один из составителей путеводителя по волжским городам Г. Москвич отмечал, что в истории Казани «достоверные факты перемешиваются с многочисленными легендами и сказаниями, которыми так богата восточная фантазия» [14, с. 159].

К рассматриваемому нами периоду прошло немногим более трех веков с того момента, как Казань была еще блестящей столицей Казанского ханства. Прежний величественный характер не покидал ее и спустя столетия. Казань в популярных изданиях конца XIX века предстает как город «со столичной жизнью, сохранивший свою полувосточную физиономию рядом с блеском прекрасного современного города» [15, с. 200-206].

Принципиально значимым оказался тот факт, что Казань – один из осколков и историческая преемница Золотой Орды, что и являлось определяющим моментом в восприятии прошлого этого города. «Когда-то здесь было страшное место – гнездо змеєво, откуда вылетали дикие полчища, обгагрившие кровью русскую землю...» [16].

Конечно, столь нелестное и грубоватое восприятие древней Казани как враждебного края берет начало из времен долгой тяжелой борьбы между Москвой и Казанью, которая в силу своей продолжительности и исторической значимости прочно закрепились в общественной памяти. «При взгляде на Казань припоминается вековая ожесточенная борьба двух великанов – Москвы и Казани... Воскресают имена великих князей; Василия Тёмного, Иоанна III, Василия III, учинявших тесноту казанской земле, и вместе с тем пестреют имена казанских царей: Улу-Махмета, Ибрагима, Магмет-Аминя, Шиг-Алея, Саиг-Гирея, Сафа-Гирея и других, так дорого стоивших России. Возрастает в воображении величественный образ царя Ивана Грозного, под ударами которого пала гордая Казань» [16].

Последнее событие, без преувеличения, являлось самым ярким в исторической памяти. Взятие Казани в 1552 году и последующие завоевание Астрахани в 1556 году – это особое «место памяти» для российского общества второй половины XIX века. Прежде всего это окончательная победа над давним соперником русских князей – Золотой Ордой, от которой отпочковались Казанское и Астраханское царства.

Взятие Казани описывалось в популярных работах второй половины XIX века как величайшая трагедия для ее жителей. «Казань рыдала, Казань стонала, Казань истекала кровью, умирая, и в этот последний миг смерти и падения она была героиней, львицей, борющейся изо всех сил» [14, с. 165]. Авторы популярных изданий охотно пересказывали для своих читателей предания, связанные со взятием Казани: о героизме последних 6000 защитников Казани, которые «бросились с крепостной стены, перешли Казанку и там все до единого сложили свои буйные головы, не попросив себе пощады», и о прекрасной царице Сююмбике, которая якобы бросилась вниз с вершины башни, чтобы не быть покоренной [17, с. 69]. Впрочем, реальным историческим событиям это сказание не соответствует, что и подчеркивалось во всех публицистических трудах (после сдачи города Сююмбике сложила корону и была отправлена в монастырь). Однако овеванная трагическим романтизмом легенда продолжала жить, став «местом памяти» города.

Уже в XIX веке Казань обрела новый почетный статус – города университетского. «Из разбойничьего гнезда она превратилась в центр промышленности,

торговли и официально считается умственным центром Поволжья. Прежние разбойники, войнолюбивые, бесстрашные и дикие, выродились в мелких торгашей... Прежние пики и сабли острые заменены иголками и перьями. Теперь лучшие люди казанские не гарцуют на красивых конях, не джигитуют, а пишут; пишут везде: и у себя на дому, и на службе, и в конторах, и в многочисленных канцеляриях; пишут не красно, но внушительно, и в этом занятии находят спасение, ибо Казань – «административный центр» [16]. Впрочем, университет являлся центральным звеном современной, а не исторической Казани.

Таким образом, Казань как «место памяти» для российского образованного общества пореформенной эпохи представлялась сразу несколькими гранями: во-первых, древний город, ханская столица; во-вторых, символ могущества крепнувшего Российского государства; в-третьих, интеллектуальный центр региона.

В популярных изданиях часто описывался и «мертвый город» Среднего Поволжья, находившийся ниже по течению, чем современная Казань: развалины Булгара, столицы древнего царства Волжской Булгарии. Авторы познавательных очерков о Среднем Поволжье и путеводителей по Волге охотно описывали развалины древнейших болгарских городов – «остатки сказочной старины... льющие свет из темного мрака прошедших времен» [15, с. 220-228]. В частности, А. В. Трупчинский описал «величественные развалины» минаретов и других зданий (большая потемневшая «Судная (Черная) палата», «Белая палата» с подземными ходами), которые, по словам автора, стали «могилой древней Булгарии, ее славного великого града Булгара» [18]. Их воображение волновала страшная гибель целого города; из легенд о Волжской Булгарии, упоминавшихся в трудах историков-любителей, самая трагическая связана с Тамерланом, который, овладев Булгарами, осадил Черную башню, где скрывался болгарский царь с семьей. Башню завалили бревнами и соломой, облили горючими веществами и подожгли. Образ разрушенного и запустевшего города составлял яркий контраст (своеобразное *memento mori*) с современными городами Поволжья.

Другие губернские города Среднего Поволжья – Симбирск и Самара – запечатлелись в исторической памяти российского общества второй половины XIX века менее ярко, чем Казань. Прежде всего это были пограничные крепости, построенные на новоприсоединенных территориях для защиты от набегов кочевников, сторожевые посты в диких малоизведанных краях, где в течение долгого времени господствовала разбойничья воля. Не случайно благодаря такой репутации края первыми крупномасштабными событиями в истории молодых средневожских городов оказались казацкие бунты, в первую очередь восстания Степана Разина и Емельяна Пугачёва – любимых народных героев, прославивших волжскую вольницу.

Однако эти бунты никогда не соотносились в общественной памяти с каким-либо конкретным городом, а только со всем регионом целиком. Собственно в отношении бунтующих казаков стоит отметить, что не их громкие имена связывались с определенной территорией, а сами регионы (Дон, Поволжье, Урал и т. д.) привязывались в исторической памяти к образам казацких атаманов.

Симбирск, прославившийся героической стойкостью своих горожан в период обоих восстаний, в исторической памяти образованной части населения был прежде всего родиной знаменитого историка Николая Михайловича Карамзина.

Так как самую выдающуюся часть образованного общества пореформенной эпохи составляла интеллигенция, в том числе и творческая, литературные ассоциации имели первейшее значение.

Карамзин был самым известным уроженцем Симбирска, и потому этот город был «местом памяти» о российском историке первой половины XIX века. Для интеллигенции второй половины столетия имя Карамзина стало своеобразной «визитной карточкой» города. Многие из тех, кто посещал Симбирск или же составлял справочник для путешественников, упоминали обо всех местах и достопримечательностях, связанных с почетным именем Карамзина: это и публичная библиотека, и карамзинская площадь, и карамзинский сад, и памятник [17].

Немалое значение для Симбирска как литературно-исторического «места памяти» имел и другой знаменитый уроженец – И. А. Гончаров. Будучи родиной писателя, Симбирск, конечно же, не мог не найти отражения в его произведениях. «В местности, верстах в 3-4 от города, как можно заключить из некоторых совпадений и как это утверждают симбирские жители, происходило действие знаменитого романа «Обрыв». Здесь, говорят, тот самый обрыв к Волге, который играл такую роль в жизни героев Гончарова» [19]. Литературная составляющая образа города тесно была связана и с ролью Симбирска как «старого дворянского гнезда», постепенно беднеющего, оскудевающего, затихающего, и все же сохраняющего благородный, чистый вид, «о котором его соседи и не мечтали» [16].

Оставив дворянский Симбирск «спокойно дремлющим среди окрестных черноземных полей и живописнейших мест Поволжья», обратимся к другому губернскому городу Среднего Поволжья – Самаре.

Самара иногда в публицистических произведениях удостаивалась лестного звания «молодой столицы Поволжья» (в этом отношении ей, однако, составил конкуренцию Саратов). В отличие от Казани и Симбирска, она не оставила какого-либо значительного следа в исторической памяти российского общества второй половины XIX века. Исключение составляли лишь казацкие восстания, не прошедшие мимо маленького к тому моменту города. В отличие от Симбирска, стойко державшегося против бунтовщиков, Самара открыла им ворота, «показалась», «явила доказательство преобладания в среде ее представителей ультра-демократических элементов или, может быть, только доказательство своего бессилия» [20].

Наиболее яркие впечатления Самара производила на представителей образованной части общества в конце XIX – начале XX вв., когда она уже превратилась в большой цветущий торговый город, продемонстрировав невиданный рост. «Купчиха Самара не красна углами, а красна пирогами», – пишет А. Батуев [17, с. 92]. Такое поистине сказочное процветание дало право называть Самару «русским Чикаго».

Самара в общественном мнении пореформенной эпохи представлялась не местом громких исторических событий, а «городом будущего... это здоровый, кровь с молоком, юноша, перед которым все розовеет и золотится в лучах восходящего для него солнца» [21].

Можно заключить, что каждый губернский город Среднего Поволжья имел собственную «физиономию»; их образы в исторической памяти общества контрастировали друг с другом. Казань, превращающаяся из древней ханской столицы в интеллектуальную столицу Поволжья. Благородный Симбирск со свойственной ему эстетикой. Торговая Самара с блестящими перспективами. Вместе же они придавали многогранность образу края, задавали историческую динамику его восприятия – как зримого движения от дикой степи к экономически и интеллектуально развитому региону. Таким образом, Среднее Поволжье было не только «местом памяти» далекого и беспокойного прошлого, но и «местом надежд» на возможное блестящее будущее.

Список литературы

1. Нора, 1999
Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция – память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. – СПб: Изд-во С.-Петербургского университета, 1999. – С. 40.
2. Хальбвакс, 2005
Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2-3.
3. Хаттон, 2003
Хаттон П. История как искусство памяти. – СПб, 2003.
4. Ассман, 2004
Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М., 2004.
5. Рюзен, 2003
Рюзен Й. Может ли вчера стать лучше? О метаморфозах прошлого в истории // Диалог со временем. – Вып. 10. – 2003.
6. Репина, 2004
Репина Л. П., Зверева В. В., Парамонова М. Ю. История исторического знания. – М.: Дрофа, 2004.
7. Святославский, 2003
Святославский А. В. Мемориальные аспекты культуры // Культура памяти. – М.: Древлехранилище, 2003. – С. 3-10.
8. Леонтьева, 2011
Леонтьева О. Б. Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX – начала XX вв. – Самара: Книга, 2011.
9. Бурлина, Иливицкая, Кузовенкова, 2012
Бурлина Е. Я., Иливицкая Л. Г., Кузовенкова Ю. А. Волга и Самара: образы разного времени; Глазами других и своих: о Волге, Самаре и волжском характере // Город и время: Интернациональный научный альманах. Т. 1. – Самара: Самарское книжное издательство, 2012.

10. Руцинская, 2012
Руцинская И. И. Образы поволжских городов в региональных путеводителях второй половины XIX – начала XX в.: особенности самопрезентации / Город и время: Интернациональный научный альманах. Т. 1. – Самара: Самарское книжное издательство, 2012.
11. Рейтблат, 2001
Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 203.
12. Бердинских, 2003
Бердинских В. А. Уездные историки: Русская провинциальная историография. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.
13. Черняева, 1904
Черняева М. Когда и как стала Волга русской рекой. – М.: Типолитогр. Т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1904. – С. 71.
14. Москвич, 1913
Москвич Г. Иллюстрированный практический путеводитель по Волге. – СПб: Редакция «Путеводителей», 1913.
15. Сидоров, 1894
Сидоров В. По России: путевые заметки и впечатления. От Валдая до Каспия. Кн. 1 «Волга». – СПб: Типография А. Катанского и К°, 1894.
16. Монастырский, 1884
Монастырский С. И. Иллюстрированный спутник по Волге. – Казань, 1884. – С. 93.
17. Батуев, 1915
Батуев А. Волга от Твери до Астрахани. – М.: Думнов В.В., 1915.
18. Трупчинский, 1908.
Трупчинский А. В. Среднее Поволжье. – М.: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1908. – С. 141-142.
19. Лендер, 1889
Лендер Н. Волга. – СПб: Типография А. С. Суворина, 1889. – С. 123.
20. Алабин, 1877
Алабин П. В. Двадцатипятилетие Самары как губернского города: Историко-статистический очерк. – Самара: Губернская типография, 1877. – С. 9.
21. Немирович-Данченко, 2008
Немирович-Данченко В. И. По Волге: очерки и впечатления летней поездки. – М., 2008. – С. 101-102.

Историческая динамика медицинской сферы на «городской сцене» Самары

Historical Dynamics of the Medical Sphere on «Urban Scene» of Samara

Ю. А. Кузовенкова / Yu. A. Kuzovenkova

Анализируется динамика медицинской сферы Самары на протяжении периода конца XIX – начала XXI вв. Рассматриваются социальная роль врача, преемственность в развитии медицинских учреждений, особенности их трансформации, имиджевый потенциал медицинской сферы для города.

Ключевые слова: медицина, образ врача, имидж врача, имидж города, архитектурный стиль, медицинская школа, медицинский кластер.

This article analyzes the dynamics of the medical sphere Samara during the period of the end of XIX – beginning of XXI centuries. Examines the social role of the doctor, the continuity in the development of medical institutions, feature of their transformations, image potential of the medical sphere for the city.

Keywords: medicine, image of a doctor, image of the city, architectural style, medical school, medical cluster.

В истории Самары, в процессах на ее «городской сцене» можно с легкостью прочитать те культурные изменения и исторические потрясения, которые происходили в судьбе России на протяжении последних четырехсот лет. Когда при Иване IV Грозном расширились до Волги рубежи страны, возникла пограничная крепость Самара. Когда в XIX веке в России активно развивалась частная торговля, Самара вырастает в несколько раз и расцветает как торговый центр на Средней Волге. В советское время в рамках колоссальных преобразований и идеологической пропаганды город переименовывается в честь известного революционера Куйбышева и становится крупным индустриальным центром, заводы которого, как это было принято в определенный период нашей истории, производили продукцию как военного, так и мирного назначения. В постсоветский период развития акцент в специализации Самары снова переносится на торговлю, город возвращается к своему торговому геному, заложенному в XIX в. В 2000-х годах начинается новый этап развития города, связанный с приоритетными на сегодняшний день для страны инновационными разработками и выпуском конкурентоспособной на международном уровне продукции, происходит сращение научных и производственных сфер. Таким образом, можно говорить о том, что развитие Самары коррелирует с общецивилизационным развитием страны, сохраняя при этом свою специфику.

Подобная картина складывается, если мы смотрим на город как на целое. Но даже уменьшив масштабы рассматриваемого и фокусируясь на отдельных сторонах его жизни, мы увидим те же корреляции. Обосновать свое утверждение мы хотим на примере медицинской сферы Самары, рассмотрев период конца XIX – начала XXI вв.

В XIX веке в Самаре, как и во всей царской России, существовали государственные и частные медицинские учреждения. Станным сейчас выглядит тот факт, что городская больница Самары до 1870-х годов не имела собственного помещения, а размещалась в съемных. Лишь в 1872 году по решению земства было начато строительство корпусов больницы, преимущественно деревянных. В силу того, что под нее требовалась большая свободная территория, место для больницы было отведено городской думой между городской чертой и Молоканским садом.

Частные клиники были обустроены и оснащены гораздо лучше городских. Их открывали не только врачи, но и люди, к медицине непосредственного отношения не имеющие, – купцы. Так, один из богатейших самарских купцов А. Н. Шихобалов «...в 1907-1908 годах пожертвовал 200 тыс. руб. на строительство городской больницы на 50 коек, которая была построена по проекту архитектора А. Н. Щербачёва и оборудована новейшими медицинскими аппаратами – рентгеновским кабинетом, кабинетами водолечения и электролечения, операционной. При больнице была даже собственная электростанция... Там же в коридоре располагался фонтан, чтобы больные в целях скорейшего выздоровления дышали влажным воздухом» [1]. В больнице, сохранившейся до сих пор в памяти горожан как больница Шихобалова, были и платные, и бесплатные палаты. Уже в советское время она получила название Советская городская больница № 1 им. М. И. Калинина. Другим купцом, Л. С. Аржановым, было построено здание инфекционной больницы (угол ул. Л. Толстого и Никитинской), которое на сегодняшний день находится в запущенном состоянии.

Частные практики для состоятельных людей и не только размещались в домах, принадлежащих самим врачам. Конечно, иметь свой собственный дом с кабинетом могли позволить себе только самые успешные врачи. Традиция объединять место проживания и работы не является самарской, она идет из средневековой Европы, когда ремесленник жил на втором этаже своего дома, а работал на первом. Профессия передавалась по наследству и была частью строго регламентированного в то время образа жизни, потому и не возникало причин в разделении рабочего и домашнего пространства.

Так, на улице Предтеченской (ныне ул. Некрасовская, 29) находилась городская усадьба А. В. Греве, в главном здании которой его сын Леопольд Андреевич устроил сначала аптеку, потом добавил к ней клинику, которая, будучи частной, финансово была доступна широким слоям городского населения. Вместе с Л. А. Греве как на территории его больницы, так и в соседних домах принимали еще двенадцать врачей различной специализации. Можно говорить, что это был настоящий медицинский квартал, известный на всю Самару. Сегодня это здание занимает городская служба занятости.

Одним из врачей больницы Греше некоторое время был Эрих-Леонгард Густавович Эрн, память о котором также хранит архитектура Самары. Ему принадлежал дом на улице Чапаевской, 165. В нем также располагалось несколько практик – кабинеты Эрна и его коллег. В 1941-1943 годах здесь находилось посольство Республики Польша в СССР.

Коллегой Эрна был Моисей Абрамович Гринберг. Заказав большой дом для своей семьи, владелец использовал его не только как приемные помещения, но и сдавал часть комнат в аренду жильцам. В дореволюционной России дом с рабочим кабинетом был результатом и одновременно символом профессионального успеха и финансового благополучия врача.

В советское время частные медицинские практики, как и любое частное предпринимательство, постепенно исчезают. Все больницы становятся подведомственными Министерству здравоохранения СССР, а медицинские услуги – бесплатными.

В постсоветский период возвращаются частные практики, но уже не в качестве отдельных кабинетов врачей, а в виде частных клиник, ориентированных, в отличие от частных купеческих больниц, только на платное лечение. И сами государственные больницы получают возможность предоставлять пациентам платные услуги. Эта коммерческая ориентация муниципальных больниц в последние несколько лет становится все более очевидной.

Многое о процессах, происходящих в медицинской сфере, может рассказать архитектура. Выполняя не только прагматические, но и символические функции, она чутко реагирует на культурные изменения в обществе.

Александр Бенуа пишет о 1890-х годах: «Это была эпоха, когда вся Европа бредила созданием «нового стиля» [2]. Появившийся в это время модерн приобретает огромную популярность как в Западной Европе, так и в России. Знаменательные слова, начертанные на фасаде здания «Венского Сецессиона»: *Der zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* («Каждому времени – свое искусство, каждому искусству – своя свобода»), отражают тот высокий уровень свободы, который был присущ стилю модерн в работе с новыми конструкциями, материалами и формами предыдущих эпох.

Процветающая Самара стала одним из центров провинциального модерна. Особенно этот стиль был любим купцами, и не только самарскими. Интересно замечание А. В. Луначарского по поводу обращения к модерну московского купечества: «...московские купцы считали своим долгом показать, что они тоже не менее «комильфо», что они не отстают от Запада и тоже, дескать, «не хуже других, декаденты» [5]. Неудивительно, что этот стиль не обошел стороной и медицинские учреждения Самары. В частности, дома Эрна и Гринберга, в которых они вели свои приемы, были построены в стиле модерн. В начале XX в. дом в этом стиле становится знаком определенного стиля жизни, принадлежности к успешной социальной группе.

Если Самара императорской России – город с индивидуальным лицом, претендующий на сочетание русских и европейских традиций, то для советского Куйбышева характерны тенденции к типизации и унификации. Те же тенденции наблюдаются во всех городах на территории СССР. Как отмечал В. Л. Каганский, «доминанта

советского пространства – универсальность и тотальность властно-силовых отношений... Структура советского пространства едина и единственна» [4]. Поэтому города не могут обладать собственной индивидуальностью, а архитектурные стили требуют одобрения партии, так как получают идеологическую нагрузку.

В архитектуре середины 20-х – середины 30-х гг. прослеживается отказ от всего предыдущего художественного наследия, стремление к коренному обновлению всего арсенала художественных средств. На модерн вешается ярлык «буржуазный». Утверждается стиль конструктивизм, для которого характерны простые, лаконичные, рационально оправданные формы. В середине 30-х гг. политическое руководство страны осудило конструктивизм в художественном нигилизме, в забвении национальных традиций. С этого времени берет свое начало новый стиль – сталинский классицизм (ампир). Провозглашается лозунг «Культура должна быть национальной по форме и социалистической по содержанию».

В стиле сталинского ампира строились различные здания. В Самаре это жилые дома, дома культуры, театр, но не больницы. Два знаковых для Самары крупных медицинских центра планируются и оформляются очень просто – лаконичность горизонталей и вертикалей, минимум декора. Эти знаковые центры – больница имени Н. И. Пирогова и Клиники медицинского университета.

Деревянные корпуса городской больницы, выстроенные в 70-х годах XIX в. по решению земства, заменяются каменными – так появляется Первая Советская больница (ныне Самарская областная клиническая больница № 1 им. Н. И. Пирогова). Возникнув однажды на окраине города, эта больница располагается сегодня глубоко в городской черте.

Клиники Самарского государственного медицинского университета, на тот момент еще Куйбышевского медицинского института, начинают строиться в конце 20-х годов XX в., и уже в марте 1935 года начинает свою работу Дворец народного здравоохранения [3]. Потребность в них возникла из-за того, что Первая Советская больница не могла справиться с увеличивающимся потоком пациентов (город рос), кроме того, эта больница сильно устарела. В очередной раз под новую больницу требуется большой участок, которого не найти в городе, поэтому Клиники института, так же как некогда сама Советская больница, строятся за городом. Так как расстояние было немалое, до клиник пустили трамвай по маршруту «Поселок им. Шмидта – Новая клиническая больница – Карбюраторный завод» [3]. Решение сделать Самару запасной столицей в Великую Отечественную войну указывает на надежду на то, что войска фашистской Германии до нее не дойдут, а если и дойдут, то нескоро. А устройство клиник свидетельствует о том, что работы на случай обороны Самары велись. В 1934 году между терапевтическим и хирургическим корпусами был вырыт тоннель. Позднее тоннели соединили почти все корпуса клиник, появилось бомбоубежище. Клиники готовились не только лечить, но и обороняться.

Сам Куйбышевский медицинский институт тоже прирастал площадями. В 30-х годах XX в. благоустроенная по последнему слову (с вентиляцией, канализацией, отоплением) территория бывшей тюрьмы, одной из комфортабельнейших в то время

в России, стала использоваться как общежитие для студентов самарских вузов, а через несколько лет здание перешло в пользование только медицинского университета, к нему относится и до сих пор. Сегодня в отремонтированных помещениях проводятся занятия и живут студенты. Возможность использования одних и тех же помещений и для содержания заключенных, и для учащихся указывает на гуманизм царской системы, предполагающей высокий уровень заботы о заключенных.

Другому учебному медицинскому учреждению повезло больше: Военно-медицинский факультет при МО СССР для своих нужд получил особняк купца Суорошников, еще один прекрасный образец стиля модерн в Самаре. Этому памятнику улыбнулась удача – новая власть не стала менять его внешний вид, стремясь избавиться от буржуазного стиля в отделке здания. Сегодня особняк является объектом культурного наследия, принадлежащим Министерству обороны РФ.

Другой крупный медицинский центр современной Самары, больница им. Калинина, архитектурным обликом также являет памятник своей эпохе. Больница Шихобалова, рассчитанная на 60 коек, будучи уже больницей им. М. И. Калинина, постоянно увеличивала количество пациентов, которое со временем достигло 350. К 1975 году стало понятно, что нужны новые мощности. Уже через шесть лет на новом месте была открыта поликлиника, а с 1982 года начали открываться профильные специализированные отделения. Новый корпус больницы был выстроен по тому же принципу, что и жилые дома того времени, – многоэтажка, кирпичная кладка, внимание только к функциональным частям, эстетическая проработка фаса полностью отсутствует. Поэтому современное здание больницы им. Калинина внешне смотрится скучно, не имеет собственного лица, и будь оно построено в жилом квартале, с легкостью затерялось бы среди жилых домов.

Единственное, что выделяет этот комплекс зданий из городского массива, – их расположение на окраине города. Потребность в больших свободных площадях стала одной из причин устройства больницы на выезде из города. По прошествии более тридцати лет город так и не перешагнул этой границы, и больница до сих пор стоит на пограничье между городом и полем. Лишь через много сотен метров начинается некогда пригород Самары, а сегодня – часть городского округа. Не исключено, что этот пустырь через несколько десятилетий будет застроен так же, как это произошло с современным географическим центром Самары, являвшимся в послевоенное время огромным полем между двумя сильно удаленными друг от друга районами – исторической Самарой и Безымянкой, советским индустриальным районом.

В таком же стиле были перестроены устаревшие корпуса больницы им. Н. И. Пирогова – та же кирпичная кладка и монотонный рисунок окон, что и в типичных девятиэтажках восьмидесятих годов.

В постсоветской Самаре продолжают открываться новые медицинские учреждения. В зависимости от обстоятельств и возможностей либо они располагаются в уже имеющихся зданиях, либо для них строятся новые, как, например, для Самарского областного клинического онкологического диспансера (СОКОД). Подобный дизайн мог бы иметь и современный деловой центр, и офис крупной промышленной корпо-

рации. Архитектурные решения стиля Hi-Tech успешно реализованы в этом проекте. СОКОД, безусловно, является гордостью всей сферы медицины Самарской области, являясь одним из крупнейших в России, но в то же время служит грустным напоминанием о все возрастающих проблемах со здоровьем населения.

Столь современный проект, реализованный в медицинской сфере, представляющий не только мощный лечебный, но и имиджевый ресурс, указывает на смену советской парадигмы, когда имиджевыми были дома советов, дома культуры и т. п. Сегодня в том числе и медицинская сфера рассматривается в качестве ресурса для развития и продвижения региона.

Клиники Самарского государственного медицинского университета подвергаются перестройке. Наравне с обновлениями технологий, оборудования происходит изменение внутренней и внешней отделки корпусов. Уникальная отделка фасада здания имеет большое имиджевое значение для самих клиник, для вуза и города.

Интересно проследить на этом фоне социальную динамику врача. Врач в до-революционной России – уважаемая фигура городского или сельского общества. Он – представитель интеллигенции, наиболее продвинутой и социально активной группы населения. Достигнув профессиональных успехов и высокого социального положения в обществе, врач стремился выйти за границы чисто медицинской сферы и заботиться и об иных проблемах городского сообщества.

Например, Л. А. Гreve помимо того что был врачом и фармацевтом, активно участвовал в общественной жизни Самары. С 1894 года на два созыва избирался гласным Самарской городской думы. С 1895 года и почти до самой смерти Гreve являлся директором губернского попечительского о тюрьмах комитета, с 1898 года участвовал в работе городского приемного покоя для неимущих больных. М. А. Гринберг принимал активное участие в делах самарской еврейской общины, в 1901 году был кандидатом в члены правления, а также хозяйственного отдела молельни в доме Маркисон на Николаевской (Чапаевской) улице, работал в комитете Земского союза.

В советское время врач – все та же уважаемая профессия, одна из престижнейших. Авторитет врача в глазах пациентов был очень высок, что было связано с реальными достижениями советской медицины – научными открытиями, новыми технологиями, общедоступностью и бесплатностью медицины, санитарным надзором за промышленными предприятиями, школами, учреждениями общественного питания и др. Сама сфера медицины имела определенное имиджевое (а точнее, идеологическое) сопровождение, ведь в СССР все должно быть только лучшим в мире, в том числе и медицина. Показательны в этом плане положительные образы врачей, созданные в фильмах «Небесный тихоход», «Верные друзья», «Дорогой мой человек» и др.

В наше время, несмотря на огромную волну фильмов и сериалов о врачах, говорящую об интересе общества к этой сфере, престиж у профессии отсутствует, пациенты часто ставят под вопрос компетентность врача. Этот факт, как ни странно, положительно влияет на емкость рынка медицинских услуг – количество частных

клиник в городе может стать достаточно большим, ведь ходить на консультации к разным врачам, ища того, кому будешь доверять, можно бесконечно.

Девальвация роли врача в лечебном процессе проявляется в том, что врач часто исключается заболевшим из структуры лечебной деятельности: остается «активный» (то есть ставящий сам себе диагноз) пациент и фармацевт, мнения которого абсолютно достаточно для того, чтобы не пойти в больницу, а решить вопрос с лечением болезни непосредственно перед прилавком аптеки. Мы считаем, что это связано не только с кризисом доверия, но и с огромным количеством медицинских страниц в сети Интернет, на которых люди могут легко найти ответ практически на любой волнующий их вопрос, касающийся собственного здоровья, – поставить диагноз, выбрать лечение. При этом человека не смущает тот факт, что в подобной ситуации нет той инстанции, которая подтвердит правильность поставленного самому себе диагноза и будет нести ответственность в случае ошибки.

Параллельно меняется фармацевтическая парадигма реализации товара: аптеки выстраиваются по принципу торгового, а не лечебного учреждения. Если раньше устройство аптеки было таково, что аптекарь был необходимым звеном в приобретении лекарства (не все лекарства выставлены, их нужно готовить, необходим рецепт от врача), то сейчас практически нет рецепторных аптек, производство лекарств поставлено на поток, функции фармацевтов свелись к функциям продавцов-консультантов, заменяющих врача.

Помимо этого есть люди, которые испытывают недоверие к официальной медицине в целом. На фоне этого появляется самолечение или обращение к альтернативной медицине – к тем видам лечения, в основе которых не лежит научный подход: фитотерапии, ароматерапии, гомеопатии, акупунктуре, мануальной терапии, гирудотерапии и другим. Стоит отметить, что популярность альтернативной медицины отмечается во многих странах – в России, в странах Европы, в США, Китае, Японии и др.

Как правило, обратиться к нетрадиционной медицине людей толкает негативный опыт лечения в официальных ЛПУ, прошлый положительный опыт лечения методами альтернативной медицины, возможность уменьшить количество принимаемых химических лекарств за счет лечения натуральными средствами. Но помимо объективных факторов обратиться к альтернативной медицине людей побуждает также общественное мнение, продуцирующее негативный имидж официальной медицины, говорящее о штампованности официальной медицины и нежелании специалистов разбираться с каждым пациентом индивидуально. На медицинских форумах встречаются подобные высказывания: «Если у человека болит голова, гораздо проще, конечно, дать ему таблетку, чем докопаться до истинной причины возникновения боли».

Несмотря на отдельные явления подобного рода, на протяжении всего рассматриваемого нами исторического периода просматривается четкая тенденция на сближение в Самаре практической и научно-теоретической медицинских сфер. Это изменение происходило в контексте общецивилизационных изменений, идущих в том же направлении. Реалии науки таковы, что теория не может развиваться без

практики, и средневековая медицина свидетельствует об этом со всей очевидностью. Практика, в свою очередь, для своего совершенствования, развития нуждается в теории. Союз же ученого и практика (в одном лице или в рамках научного коллектива) способен ускорить научный прогресс. Проиллюстрировать эту динамику можно страницами истории самарской медицины.

Самарский врач Н. В. Постников заметил, какое благотворное действие оказывает кумыс на людей с больными легкими, на ослабленный организм, в связи с чем недалеко от Самары им была основана кумысолечебница. Окрестности Самары были очень красивыми, вдохновляли, настраивали на лирический лад. Их рисовал В. И. Суриков, а Генрих Шлиман, известный археолог-любитель, искавший Трои, так отзывался об этих местах: «На Волге. 14 июля. От Симбирска заселение берегов реже; правый берег окаймлен высокими почти сплошными горами, поросшими густым лесом. Левый берег низмен, но по нему в расстоянии нескольких верст видны горы, поросшие лесом. Мало-помалу горы правого берега становятся все красивее и называются Чеголевскими горами; эти красивее берегов Рейна, но здесь нет рыцарских ни бугров, ни деревень, которые придают берегам Рейна столько прелести» [6].

Но Постников смотрел глубже – он считал, что природа сделала все возможное, чтобы создать в этой местности такой великолепный живописный уголок для приема больных и способствовать их наилучшему лечению, отдыху и оздоровлению. Эту идею поддержал губернатор К. К. Грот, при котором в Самаре произошло много и других полезных изменений. Предприятие Постникова имело большой успех. Последовав его примеру, здесь открывали свои кумысолечебницы:

- А. И. Чембулатов – в 65 верстах от Самары в Николаевском уезде (ныне Пугачевский район Саратовской области);
- Е. Н. Аннаев – в урочище Вислый Камень (ныне в пределах Силикатного оврага);
- П. М. Журавлев – на своей даче в лесу, в 10 верстах от Самары;
- В. И. Чарыков – в поместье в селе Богдановка Самарского уезда в 55 верстах от Самары;
- военное ведомство – на Барбошиной поляне (ныне Поляна им. Фрунзе).

Кумысолечебницы Самары были известны и за пределами России – во Франции, Германии, Англии, Италии, Португалии. В них лечились великие князья Николай Александрович, Владимир Александрович, Алексей Александрович, Константин Николаевич, императоры Александр II, Александр III; выдающиеся писатели Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, А. М. Горький, Инесса Арманд, А. Н. Майков; художник В. И. Суриков и др.

Для закрепления практического успеха и дальнейшего развития этой области необходимо было начать формировать теоретические основы кумысолечения, и Постников понимал это. Но так как в Самаре не было своего университета, то дальнейшее развитие затормозилось. Ближайший университет был в Казани, но там этими разработками не заинтересовались. Если бы в Самаре был университет, возможно, получилось бы продвинуть и развить эту отрасль, вывести ее на более

высокую ступень, заложить самарскую медицинскую школу, создать крупный центр лечения заболевания легких и т. п. Но отсутствие научного центра вылилось лишь в упущенные возможности.

В советское время тесную связь теории и практики понимали и смогли решить этот вопрос. В 1919 году открывается медицинский факультет Самарского университета. В конце 20-х гг. начинают строить клиники для студентов-медиков, и уже через несколько лет новая больница начала функционировать. Причина была не только в том, что Первая Советская больница им. Н. И. Пирогова уже не могла удовлетворить потребности города, но и в том, что сотрудники вуза понимали, что для качественного обучения врачей и дальнейшего развития медицины как науки необходима практика. Клиники открываются как практическая база для учебной и научно-исследовательской работы медицинского университета (в 1930 году медицинский факультет был преобразован в Средневолжский краевой медицинский институт, а в 1935 году переименован в Куйбышевский медицинский университет).

После войны закладываются свои научно-педагогические медицинские школы. Первыми их основателями были И. Б. Солдатов, М. В. Сергиевский, Т. И. Ершовский, А. М. Аминев. На сегодняшний день согласно традиции, заложенной Г. П. Котельниковым – ректором СамГМУ, научно-педагогических школ в Самарском государственном медицинском университете насчитывается шестнадцать.

Первые основатели медицинских школ сами были не из Самары. Приехав в город, они дали мощный толчок развитию медицинской сферы. Можно сказать, что это своеобразная самарская традиция – развиваться за счет внешних влияний. Так, знаменитый самарский пивной завод и его пиво «Жигулевское», известное на всю Россию, были созданы австрийцем Альбертом фон Вакано. Расцвет театров и мощное развитие тяжелой промышленности связаны с эвакуацией сюда во время Великой Отечественной войны ряда заводов и творческих коллективов, развитие гуманитарных наук – с «научным десантом» из Новосибирска.

В конце XX в. появляется научно-производственный кластер – новая культурная форма, предполагающая максимально продуктивный союз производителей и разработчиков продукции с целью оптимизации затрат и расходов его участников, облегчения выхода конечного продукта на рынок. Кластер доказал свою эффективность и был реализован в различных сферах производства. В Самаре на сегодняшний день существуют два кластера – аэрокосмический и кластер медицинских и фармацевтических технологий. Ядром каждого из них являются университеты как научные центры, продуцирующие инновационные разработки. Кластеры связывают вузы с промышленными предприятиями, работающими в соответствующих сферах и выступающими в качестве финансистов и производителей инновационной продукции.

Данная форма организации научно-производственной деятельности способна не только приносить финансовую прибыль, но и быть источником «символического капитала» для региона, став базой для его имиджевого продвижения. В сувенирных магазинах найдется много памятных подарков с изображением ракеты, установ-

ленной на проспекте Ленина в честь того, что Самара уже несколько десятилетий является одним из центров российского ракетостроения. Медицинская сфера также имеет большой имиджевый потенциал.

Во-первых, культурное наследие аккумулирует в себе положительные образы медицины, сложившиеся в различные эпохи. К примеру, латинское выражение гла-сит Non enim multa est inter sapientiam et mediciam differentia («Нет большой разницы между мудростью и медициной»); Артур Шопенгауэр утверждал, что девять десятых нашего счастья зависят от здоровья. Череду примеров можно продолжать.

Во-вторых, европейские страны уже имеют положительный опыт использования медицинской компоненты в развитии региона. Так, в Эссене, городе с серьезными экологическими проблемами из-за существовавших там угольных шахт, был реализован большой комплекс мероприятий, направленных на улучшение жизни горожан. Наравне с экономистами и техническими специалистами к работе над программой преобразования были привлечены медики. Именно медицинский фактор лег в основу лозунга этих преобразований: «Сделаем черное зеленым». В рамках преобразования были осуществлены практики по улучшению экологического состояния региона, формированию имиджа территории, сохранению памяти об истории региона для формирования культурной идентичности горожан и одновременно использования культурного наследия для активизации культурной жизни и туризма в регионе (речь идет о культурном и творческом центре Эссена – бывшей шахте Цольферайн, в 2001 году включенной в список Всемирного наследия ЮНЕСКО).

Сегодня в России существует много медицинских кластеров: алтайский биофармацевтический кластер, калужский биотехнологический, томский фармацевтический и др. К сожалению, использование их имиджевого потенциала в регионах не ведется. Комплекс связанных с ними преобразований в регионе ориентирован преимущественно на развитие социальной инфраструктуры.

В-третьих, современный цивилизационный контекст утверждает здоровье как ценность. Осознание экологических проблем, произошедшее во второй половине XX в., изменило современное общество, привило ему новые ценности, которые активно функционируют на потребительском уровне и служат основой для маркетинговой стратегии. Все громче звучит призыв беречь природу и ограничивать вмешательство в нее человека. Измученный «благами» цивилизации, он инстинктивно обращается к природе, пытаясь восстановить естественный, здоровый образ жизни, отдохнуть от напряжений и стрессов. «Экологически чистое», «только натуральные продукты», «без ГМО», «без искусственных консервантов и красителей» и т. п. – крайне популярные у производителей товаров фразы, которые должны создавать у покупателей доверие к продукту. «Живое», «естественное», «природное» сегодня наделено особой ценностью и становится той «актуальной идеей», на которой выстраивают свою маркетинговую политику многие фирмы-производители: в химии разрабатываются новые методики получения экстрактов из растений; в медицине ведется работа со стволовыми клетками, развивается трансплантология, генная инженерия, создаются новые виды biomaterialов из тканей и клеток человека; в машиностроении соз-

даются электромобили, новые двигатели с уменьшенным расходом топлива и др. За новыми и столь разнообразными технологиями и продуктами стоит одна ценность, направляющая современную сферу услуг и производства товара в определенное русло, – ценность здоровья. На этом фоне медицина становится крайне выигрышной сферой для саморепрезентации региона.

Мы полагаем, что медицинский кластер Самарской области имеет большой потенциал для обеспечения экономического и социального прогресса в регионе. СамГМУ совместно с другими университетами может стать важнейшим центром по разработке междисциплинарных проектов на базе медицины и инженерии, новейших технологий. Наличие мощного медицинского университета с клиниками как локомотива для медицинского кластера может сделать Самарскую область «регионом здравоохранения» в России. Медицинский кластер способен принести новые широкие возможности реализации молодым ученым, работающим в медико-технической сфере. Успешная модернизация медицинской сферы Самары может стать стимулом к развитию медицинского туризма.

Таким образом, можно сделать вывод, что развитие медицинской сферы Самары коррелирует с тенденциями, наблюдаемыми в России и в Европе. Современные социокультурные реалии создают благоприятную почву для использования медицинской сферы как имиджевого ресурса для продвижения и развития региона.

Список литературы

1. Барина, 2006 Барина Е. П. Самарское купечество: вехи истории. – Самара: Самарский ун-т, 2006. – С. 316.
2. Бону, 1980 Бону А. Мои воспоминания. – М.: Наука, 1980. – С. 378.
3. История... История Клиник СамГМУ [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.clinica-samsmu.ru/Istoriya/>
4. Каганский, 2001 Каганский В. Л. Ландшафт советского пространства // Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 142.
5. Луначарский, 1933 Луначарский А. В. Социалистический архитектурный монумент // Строительство. – 1933. – № 5-6. – С. 3.
6. Шлиман, 1998 Шлиман Г. Дневник 1886 г. Путешествие по Волге. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 1998. – С. 21.

Самарская конурбация: алгоритм восьми сторон света как модель генезиса и освоения пространства

The Samara conurbation: The Algorithm of Eight Cardinal Directions as a Model of Genesis and Development of Space

Д. В. Денисов / D. V. Denisov

Исследуется пространственная ориентированность культурных процессов. Алгоритм восьми сторон света рассматривается в данном контексте как фактор формирования восьмиполюсной конурбации, расположенной вокруг Самарской луки.

Ключевые слова: восемь сторон света, мандалы, васту-видья, модели бытия, геополитика, Самарская лука, Самара, агломерация, конурбация.

The article is dedicated to the study of dimensional orientation of cultural processes. The algorithm of eight cardinal directions is treated as a factor of development of a multipolar conurbation. The analysed conurbation is located around the Samara Bend of the Volga.

Keywords: eight cardinal directions, mandalas, Vastu-vidya, models of the Universe, geopolitics, The Samara bend, Samara, agglomeration, conurbation.

Видимое движение Солнца по небосводу с древних времен являлось самым наглядным напоминанием о первичном творении. Каждая сторона света в этом цикле получала особую характеристику, напоминавшую о стадиях творения [8]. Наиболее известны мифы Египта, Индии и Китая [1; 2]. В трипольской культуре культ двух женщин-рожаниц символически выражался ромбо-точечным узором на сосудах и женских фигурах (Б. А. Рыбаков), арифметическая запись которого « $4 + 4 = 8$ ». О значимости восьмизначного алгоритма свидетельствует его неизменное присутствие в духовных практиках древности и современности. В буддизме это восьмеричный благодородный путь, а в тибетском буддизме – восемь стадий посмертного переходного периода. Обрезание на 8-й день после рождения в исламе и похороны на Руси в зимнее время на 8-й, а также поминки в православии, проводимые по сей день после 8-го, на 9-й день, – примеры перенесения данного алгоритма на суточные циклы. В христианстве среди 8-элементных моделей могут быть упомянуты октогональные крестильни, восьмиконечный православный крест, икона Богоматерь Неопалимая Купина, означающая в православии духовное перерождение и выполняемая на фоне двух квадратных платов под углом 45° . Такой же узор на постаменте трона Девы Марии в картине Пьеро дела Франческа «Алтарь Монтефельтро» (1472 г.) [6].

Отказ современной науки от алгоритма восьми сторон света, а также от концепции восьми планетарных сфер Птолемея интерпретируется в настоящем

исследовании не как отход от 8-элементных циклических моделей, поскольку циклы есть форма осуществления природных процессов, а как перенос внимания с универсальной структуры цикла на специфику конкретной сферы проявления того или иного восьмиэлементного цикла.

Обращаясь к алгоритму восьми сторон света в применении к городским образованиям, расположенным вокруг 60-километровой излучины р. Волги у г. Самары, самого восточного из волжских городов, мы предлагаем расширить концепцию многополярного мира [3] до модели, включающей восемь качественных величин (полюсов), каждая из которых имеет самостоятельное бытие и включена в единый цикл развития. В ситуации классической научной парадигмы, являющейся в своей основе европоцентристской (т. е. однополярной), вопрос о многополярной модели не мог возникнуть. В советской научной литературе это также было исключено, так как не практиковалось упоминание каких-либо циклов, кроме тех, которые были описаны К. Марксом.

Самарская лука, зеленый полуостров-массив, омывается Волгой по часовой стрелке, в направлении, совпадающем с видимым движением Солнца по небосводу. Городские образования по периметру Самарской луки рассматриваются как полицентрическая агломерация-конурбация (лат. *con* «вместе», *urbs* «город», *agglomerare* «присоединяю, накапливаю»). В качестве критерия выделения выступает не параметр временной доступности, а критерий функциональной дифференциации городских образований, входящих в Самарскую конурбацию. В целом Самарская конурбация с учетом алгоритма восьми сторон света [1; 2] рассматривается как полнофункциональный цикл освоения пространства, включающий самарско-тольяттинскую агломерацию (2,3–2,5 млн жителей), г. Новокуйбышевск (106 тыс. жителей), г. Чапаевск (72 тыс. жителей), правобережные города Сызрань и Октябрьск (275 тыс. жителей), а также поселок и аэропорт Курумоч.

По занимаемой территории и количеству жителей Самарская конурбация меньше Рурской (ФРГ, 5 млн жителей), протяженность которой с севера на юг составляет 70 км, с запада на восток 116 км. Второй в Европе считается конурбация Рандстад (букв. «кольцевой город») в Нидерландах (около 4 млн жителей) с диаметром около 80 км. С самарской конурбацией ее сближает то, что она кольцом, как типичный пример лагунного города (по типу Венеции), окружает природный массив, который получил название *Das grüne Herz* («Зелёное сердце»). Это болотистый лагунный биотоп, возникший в результате последнего ледникового периода, расположен ниже уровня моря. Рурскую конурбацию, расположенную между руслами рек Рур (с юга), Рейн (с запада), Липпе (с севера), часто называют «кольцом индустриальной культуры» [11]. В ней отсутствует сопоставимый природный рефугиум, но на современном постиндустриальном этапе эта функция реализуется в направлении сохранения и развития культурного наследия.

Каждая пространственная оппозиция обнаруживает в современной культуре определенную специализацию. В случае производственно-технологического

уровня взаимодействия значимой становится оппозиция Севера, генерирующего идеи, и Юга, воплощающего эти идеи [7].

В Германии формирование древневерхненемецкого языка (Althochdeutsch), ставшего общенациональным, происходило главным образом в условиях горного юга, но в дальнейшем центром языковой нормы современного немецкого языка (Neuhochdeutsch) стал север Германии. Северное положение Парижа, центра французской государственности, характеризуется исследователями как «эксцентрическое», причем оппозиция «Север – Юг» имеет во Франции, как и в Германии, «не только географическое, но и лингвистическое и культурологическое значение» [4].

Общеизвестное противостояние Запада Востоку выражается в случаях долгосрочного политического первенства: Центральной России – по отношению к Сибири, Западной Европы – по отношению к России, Великобритании – по отношению к Европе, Америки – по отношению к Старому Свету и остальному миру.

В рамках настоящего исследования данное явление получает объяснение посредством наложения отношений логического квадрата на пространственную схему древнеиндийской ваасту-видьи, науки о строительном искусстве и ритуальном освоении земельных участков и строений (рис. 2 и 3). Отличает ваасту-видью отнесение Востока к верхней и Запада – к нижней части ваасту-мандал (строительных схем) [10, с. 19–25]. Соотнесением схемы логического квадрата и ваасту-мандалы Востоку приписывается приоритет «общих» и Западу – приоритет «частных» ценностей. При наложении данных характеристик логического квадрата на композицию живописных полотен (рис. 1), соответственно, верх полотна получает характеристику «общее», а нижняя часть картины – характеристику «частное».

В силу принятых соответствий оппозиция «Восток – Запад» утверждает первенство Востока над Западом как общего над частным, которое обычно в виде частных интересов и индивидуальных амбиций определяет длительные периоды



Рис. 1. Октагональная композиция «Троицы»



Рис. 2. Ориентация «ваасту-мандал»

действие 1

развития. Влияние Востока со стороны России на развитие Западной Европы на протяжении нескольких столетий бывает относительно кратковременным, не имеет завоевательского мотива, но носит принципиальный характер, корректирующий ход истории.

На сегодняшний день преодоление дуализма Запада и Востока и поиски Россией собственной пространственно-мифологической миссии и аутентичности видятся в создании нового метагеографического образа Северной Евразии [9, с. 22]. В сложные периоды становления российской

государственности и поисков прямого выхода к морю Север предоставлял возможность укрыться в северных «высоких широтах». Так, Иван Грозный намеревался перенести столицу из Москвы в Вологду [9, с. 23]. В плане реализации этого намерения строился Софийский собор во имя Успения Пресвятой Богородицы (1568–1587 гг.), который получил по прихоти Ивана Грозного алтарь, ориентированный на северо-северо-восток, – факт значимый для настоящего исследования. Планам по переносу столицы не суждено было сбыться, строительство было внезапно прекращено в 1570 году и собор оставался недостроенным.

Данный поворот событий объясним с точки зрения практики ритуального освоения пространства в древнеиндийской ваасту-видье [10]. Во-первых, значим сам факт возведения собора в северной стороне. Энергией бога Сомы, изначального управителя Севера, совершали подвиги все божества, в том числе Индра, предводитель 33 богов. В ритуальном отношении сооружение этого храма, построенного по образцу московского Успенского собора и преемственно связанного с киевской Софией, было достаточным и необходимым для того, чтобы заручиться поддержкой Севера. Во-вторых, в индийских помещениях и по сей день северо-восточный сектор, в котором божеством Иища (букв. «владыка») дается импульс новому циклу развития (аналогично «красному углу» русских изб), оставляют пустым. Факт того, что собор несколько лет оставался недостроенным (пустым), функционально оказался оправданным.

В рассматриваемом в настоящей статье алгоритме освоения пространства вокруг Самарской луки на северо-восточный сектор приходится аэропорт Курумоч, реализующий функцию перехода из других регионов в Самарскую губернию и обратно. Изначальное название поселка Курумоч Богоявленская слобода функционально вписывается в модель ваасту-видьи. Примером функционального использования северо-восточного сектора как сектора выявления импульса служит



Рис. 3. Пространство логического квадрата

размещение в конце 1942 года около с. Новосемейкино (между Курумочем и Самарой) радицентра, из которого до середины 1943 года велось вещание на весь Советский Союз.

Природный комплекс Самарской луки, рассматриваемый как рефугиум, место сохранения видового разнообразия юго-востока европейской части России [5, с. 10], уникален с гидрологической точки зрения. Северную часть Самарской луки образуют горы Жигули (до 381 м), направляющие Волгу на 60 км на восток от Тольятти к Самаре, после чего Волга проделывает путь в 137 км обратно на запад, к Сызрани. Ширина полуострова, образуемого излучиной Волги и рассматриваемого в настоящем исследовании как мегалитическое сооружение, составляет 25–33 км. На рис. 4 карта Самарской луки представлена в соответствии с пространственной ориентацией ваасту-мандал, в которых Востоком управляет Индра, глава 33 богов. Таким образом, нахождение Самары именно на востоке Самарской луки определяет, с точки зрения ваасту-видьи, ее статус столицы губернии. Согласно индийской мифологии, Восток – сторона света, в которой происходит общение с богами. В случае Самары данная функция реализуется в эпитете «Самара космическая», причем в качестве средства взаимодействия с «высшими» сферами выступает космическая промышленность, базирующаяся в Самаре.

Рельеф Самарской луки, в которой север – «горный», а ее южная часть – «дольняя», вписывается в пространственно-цветовое и концептуальное решение «Троицы» А. Рублёва и может рассматриваться в качестве ее нерукотворного воплощения на лике Земли. В «Троице» Святой Дух – в гиматие (вид древнегреческой верхней одежды), пронизанном небесным голубым цветом (андреевский голубец), расположен слева (см. рис. 1), что соответствует Северу индийских мандал (см. рис. 2). Как было уже отмечено, в мандалах Святому Духу соответствует бог Сома, энергией которого творят все другие божества. В живописи синий цвет всегда используется при изображении гор, в случае Самарской луки синий цвет воплощается в волжских водах.

Бог-Отец (см. рис. 1, справа) облачен в зеленый гиматий, символизирующий мир земной. В мандалах ему соответствует бог Яма, создатель мира смертных.

На карте Самарской области соотношение «горного» и «дольного» отражают названия левобережных местностей: Верхнее Заволжье (севернее Самарской луки и выше Самары по течению Волги) и Нижнее Заволжье (южнее Самарской луки и ниже Самары). Завершить соотнесение рельефа Самарской луки с композицией «Троицы» А. Рублёва следует упоминанием о Каменной Чаше, округлом чашеобразном расширении в месте слияния Каменного и Ширяевского оврагов (в 10–12 км от с. Ширяева, излюбленного места И. Репина), как одном из самых посещаемых мест паломничества Самарской луки [2]. В рассматриваемом отношении Каменная Чаша выступает аналогом жертвенной чаши христианской «Троицы».

Самара расположена в восточной, «алтарной» части Самарской луки. Рис. 4 отражает то, что развитие г. Самары в северо-восточном направлении, задаваемом течением рек Сок (с севера), Волги (с запада), Самары (с востока), совпадает

действие 1

с направлением ваасту-мандалы (см. рис. 1). Специфика северо-восточного сектора (верхний левый) наиболее ярко проявляется в картине А. Иванова «Явление Христа народу». На основе данной пространственной направленности в развитии города может быть выведена такая характеристика культурной жизни, как «неосознаваемая (сумеречная, предрассветная) духовность», т. е. тот вид духовности, который трудно разглядеть в обычных видах деятельности.

С западной стороны Самарской луки Волжско-Усинский перешеек шириной 2-3 км и длиной 25 км выполняет в этом нерукотворном мегалитическом «храме» функцию центрального нефа, соединяющегося с мирским пространством, в качестве которого выступает правобережная Приволжская возвышенность и Восточно-Европейская равнина в целом.

В древнеиндийском мифологическом ключе понятие рефугиума соотносится с представлением о четырех слонах – хранителях мира, покоящихся глубоко в недрах Земли [8, с. 94–95, 102–103]. Сарвабхаума (букв. «всей Земли»), северный слон-хранитель мира, – слон Куберы, бога Севера, сменившего бога Сому. Айравата, белый слон Индры, главы 33 богов, управляющих стихиями, охраняет Восток и является, соответственно, главным. Махаападма, слон бога смерти Ямы, охраняет Юг. Вааманой (букв. «карлик»), слоном Варуны, охраняется Запад. Варуна – правитель демонов, характерный признак которых – воинственность, переходящая в агрессивность.

Взгляд на карту Самарской области с учетом этого представления (а именно взгляд индийских студентов, учившихся в Самаре, на карту региона, сделанную из космоса) позволяет распознать в контурах Самарской луки слона, повернувшегося головой на запад и вытянувшего хобот в виде чуть «провисающего» к югу Волжско-Усинского перешейка. Относительно данного аспекта Самарская лука соотносима с западным устоем сохранения жизни древнеиндийской концепции. Знаковым в этом отношении становится факт эвакуации правительства СССР и дипломатических представительств в 1941 году в Самару (под защиту этого слона?!).

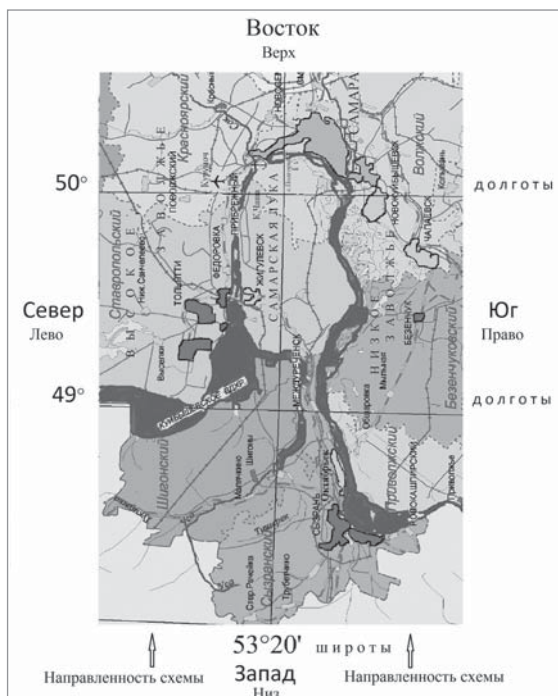


Рис. 4. Ориентированность Самарской луки на восток и Самары на северо-восток

Приведенные значения основных сторон света отражают специфику развития соответствующих городских образований Самарской луки (детально см. в [1; 2]). Так, Самара, расположенная на востоке Луки, но не на самой вершине излучины, а с некоторым смещением к юго-востоку (солнечный аспект мандал, указывающий на мощь, счастье, перспективы развития), является главным городом губернии, как и слон Айравата, охраняющий восточную сторону.

Южный Чапаевск, известный как центр по производству средств массового уничтожения и прозванный СМИ «городом смерти» по причине ужасающей экологической ситуации, соответствует древнеиндийским представлениям о южной стороне света, управитель которой – Яма, бог Смерти.

Запад мифологически соотносится с воинственностью, и именно в Сызрани, самом западном городе губернии, размещено военное летное училище и второй по величине в России подземный склад снарядов.

Северный Тольятти, центр реализации крупных проектов и центр теневых структур, отражает аспект бога богатств Куберы.

Промежуточные аспекты, расположенные на диагональных линиях, привносят динамику в пространство, очерчиваемое основными сторонами света. Начало цикла задает Северо-Восток, именно на эту сторону сориентирована в ваасту-мандалах фигура Пуруши, (перво)человека (см. рис. 2, пуруша-мандала). В применении к Самаре динамика в развитие привносится реками, русла которых расположены в секторах промежуточных сторон света. Так, Волга приходит к Жигулям и Самарской луке с северо-запада, и в юго-западном направлении она уходит дальше, к Саратову и Волгограду. Выше по течению в Волгу с северо-востока впадает р. Сок, ниже Самары – р. Самар(к)а, которая формируется в Казахстане, на юго-востоке от Самары. На юго-востоке от Самарской луки (положительный, солнечный аспект мандал) строится новый жилой район Самары «Южный», в 20 км на юго-запад от Самары (противоположный аспект) расположен г. Новокуйбышевск (город с 1952 года), динамично развивающийся центр нефте- и газоперерабатывающей промышленности.

Река Чапаевка (Мбча), формирующаяся на юго-востоке, впадает в Волгу с юга от Самарской луки, чем напоминает о мифической реке. В индийских мифах – это кровавая и огненная река Вайтарани, в греческих мифах – река Стикс, окружающая подземное царство. Река Чапаевка (М ча) также делает широкую ромбовидную петлю (луку) через запад на северо-восток – к Чапаевску.

Настоящим исследованием была предпринята попытка рассмотрения в едином ключе вопросов, связанных с древними представлениями о специфической характеристике каждого сегмента пространства, о их ритуальном и художественном освоении, а также с развитием конурбаций и в перспективе – с вопросами геополитики. В развитии самарской конурбации было отмечено наличие главных параметров древнеиндийского алгоритма. Полученные результаты свидетельствуют о перспективности исследований, направленных на рациональное объяснение специфики тех или иных зон пространства, осваиваемых человеком.

Список литературы

1. Денисов, 2012 Денисов Д. В. Самара и волжские города в районе Самарской луки с точки зрения мифологии пространства и «широтной» компаративистики // Город и время: в 2 т. Т. 1. Интернациональный научный альманах Life sciences, темат. вып. 2012 г. – Самара: Книга, 2012. – С. 61–72.
2. Денисов, 2014 Денисов Д. В. Матрица пространственной организации: Самарская лука и самаро-тольяттинская агломерация // Межкультурное взаимодействие в современном мире: Матлы междунар. культур.-образ. форума, Самара, 24–26 марта 2014 г. – Самара: Изд-во Института анализа экономики города и региона, 2014. – С. 288–299.
3. Железняков, 2012 Железняков А. С. Цивилизационное измерение идентичности многополюсного мира // Философские науки. – 2012. – № 11. – С. 14–20.
4. Загрязкина, 2012 Загрязкина Т. Ю. Антропология пространства (на франкоязычном материале) // Философские науки. – 2012. – № 4. – С. 9–28.
5. Кудинов, 1988 Кудинов К. А. Жемчужина Средней Волги // Жигули Заповедные / Сост. В. К. Туманов. – Куйбышев: Куйбышевское кн. изд-во, 1988. – С. 10.
6. Мир..., 2014 Мир математики: в 40 т. Т. 16: Франсиско Мартин Касальдеррей. Обман чувств. Наука о перспективе / Пер. с исп. – М.: Де Агостини, 2014. – С. 84–93.
7. Люсый, 2008 Люсый А. А. Глобальные ориентиры и региональные онтологии культуры (Северо-Юг: российский и мировой) // Философские науки. – 2008. – № 10. – С. 75–85.
8. Семека, 1971 Семека Е. С. Антропоморфные и зооморфные символы в четырех- и восьмичленных моделях мира // Труды по знаковым системам. Вып. V / Отв. ред. Ю. Лотман. – Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1971. – С. 92–119.
9. Спиридонова, 2012 Спиридонова В. И. Российское пространство. Опыт нового знакомства // Философские науки. – 2012. – № 8. – С. 19–30.
10. Тюлина, 2010 Тюлина Е. В. Храм, мир, текст: ваасту-видья в традиции пураан / Ин-т востоковедения РАН. – М.: Вост. лит., 2010. – С. 19–25.
11. Pleitgen, 2012 Pleitgen F., Schheytt O. Die Unmoegliche Kulturhauptstadt. Chronik einer Metropole. Klartext. Kulturhauptstadt Europas. – Ruhr: 2012.

Антропологическое видение символического пространства города

Anthropological Vision of Symbolic Space of City

Н. И. Воронина / N. I. Voronina

Рассматриваются взаимосвязи и взаимоотношения человека и города. Следуя хайдеггеровской мысли о человеческом бытии-понимании, культурология открывает суть человека в его полифоничности: человек – творец города, человек – создатель самого города и городских условий и в то же время их продукт. Эти процессы строятся в основном на символической основе. Для аналитических размышлений автор обращается к метафизике Саранска, избрав его символическое пространство с такими «остановками»: город-место, город-имя, город-тело, город-текст и город-миф.

Ключевые слова: город, место, пространство, метафизика, символ, антропологическое видение, имя, тело, текст, миф, Саранск.

The article is particularly noteworthy relationship and the relationship between man and the city. Following heideggers thoughts about human being-understanding, cultural studies reveals the essence of man in his polyphonic man is the Creator of the city, man is the Creator of the city and the urban conditions and at the same time their product. These processes are built primarily on a symbolic basis. For analytical thinking, the author turns to metaphysics Saransk, choosing his symbolic space with such "stops": city place, city name, city, body, city text, and the city is a myth.

Key words: city, place, space, metaphysics, symbol, anthropological vision, name, body, text, myth, Saransk.

Город и городское пространство предоставляют большие возможности для человека прочитывать его при помощи символов и знаков и, в свою очередь, награждать такими символами и знаками городское пространство. Знаки и символы выступают не только отражением уже существующих объектов, они вместе с их осмыслением создают мир. «В семиотических знаках города кодируется восприятие и понимание человеком окружающей его среды, придание ему определенных смыслов, различение собственного личного индивидуального пространства и его соотношение с пространством «другого», с пространством «всех», с объективированным пространством поселения» [8].

Саранск – город одновременно провинциальный и столичный (Республика Мордовия), поэтому важно и интересно рассмотреть не только символическое пространство, но и антропологическое видение Саранска, особые знаковые черты в метафизике этого города. Оговорю следующее обстоятельство, которое неочевидно: кому лучше судить о городе – внутреннему или внешнему наблюдателю. Как всегда, одни полагают, что лучше, объективнее внешняя позиция, дру-

гие – внутренняя [5]. Оправдание для меня, автора статьи, одно – я не просто наблюдатель, я здесь живу. Живу с самого начала жизни. Поэтому к Саранску отношение онтологическое. Если наш город стал столицей с 1934 года, то провинциальное в нем жило с незапамятных времен. Саранск – это ландшафтный мир профессиональной и научной деятельности. Здесь ландшафту приписывается (вслед за В. Подорогой) метафизическое измерение, где метафизическое значит «незримое зримого» или «зримое становление незримого» [7].

В процессах становления городского пространства человек также исследовался как составная часть, как элемент городского сообщества, житель урбанизированной среды. Этого совершенно недостаточно. Необходимо рассмотреть горожанина как активного субъекта, воздействующего на среду своего обитания, конструирующего ее в соответствии со своими потребностями, создающего ее и одновременно под влиянием как этой среды, так и своей деятельности изменяющего самого себя. Особого внимания заслуживают взаимосвязи и взаимоотношения человека и города. Следуя хайдеггеровской мысли о человеческом бытии-понимании, культурология открывает суть человека в его полифоничности: человек – творец города, человек – создатель самого города и городских условий и в то же время их продукт. Эти процессы строятся в основном на символической основе.

Возьмем для аналитических размышлений метафизику Саранска, избрав его символическое пространство с такими «остановками»: город-место, город-имя, город-тело, город-текст и, наконец, город-миф.

Город–место

Саранск основан как крепость-острог в 1641 году на возвышенном левом берегу реки Саранки (по указу Михаила Федоровича Романова 1636 года). Это был перекресток больших гужевых трактов, названия которых менялись (Старинный, Буртасский, Нагайский, Большая Табунная, Большая Московская, Сурская и Крымская дороги, Посольский тракт и др.), «много десятилетий оживлявших экономическую жизнь местного населения» [3]. Саранская сторожевая черта (построена раньше, в 40-е годы XVII в.), сначала называлась Атемарской, а сама крепость пересаживалась на ней то выше, то ниже по Саранке. Поначалу надо было нести охранительную службу «для защиты и целостности покоя христианского от бусурманских, татарских походов» и строить сооружения для быта, что и осуществлял первый воевода Савва Козловский. Саранск был поставлен охранять, но сам рубеж достаточно размыт (он тянулся по валу), поэтому замысел города не военный, а вполне житейский, на случай. Случаи были разные – изменение статуса, головной губернии, в которую входил город (Тамбовская, Пензенская), границ близлежащих областей и республик, придание самостоятельности.

На первом гербе Саранска – лиса и стрелы (природные знаки!), что символизировало хорошо развитый пушной промысел; а еще с Суры доставлялась

стерлядь к царскому столу, конопля для ткачества – так город приносил и иную пользу государству, помимо сторожевой. Саранск сегодня как столица Республики Мордовия обрел огромный научный и промышленный потенциал; герб, оставшись тем же, подчеркнул новую, современную символику: лиса как спираль внутри лампочки света (один из символов светотехнического города), а стрелы – копья-диоды. Так соединилось прошлое и современность.

Имя города по разным версиям связано с местом: частичка сар, сара – болотная местность, желтая кувшинка (символика желтого цвета весьма сложна: наряду с позитивными «желтыми» ключевыми словами – ловкость, сообразительность, радостное восприятие жизни, оригинальность, усердие, восприимчивость, терпимость, честность, уверенность в себе – присутствуют и негативные: язвительность, сарказм, вероломство, невежество, любовь к болтовне, критичность, нетерпимость, склонность к осуждению других, рассеянность, глупость) [1]. Конечно, в любом городе набор таких ментальных черт жителей присутствует, какие-то преобладают, а некоторые – отсутствуют. Отмечу, что саранские жители весьма усердны, терпимы, уверены в себе, но и язвительны, мало критичны и самодовольны. И если десятки лет назад спорили о том, так ли желтый цвет и болотная местность мешают развитию города (по правому берегу реки Саранки), то сегодня ее использовали по полной программе: открыли на болотном (осушенном) месте спортивный комплекс «Старт», водный стадион и ледовый дворец, бассейн. Поэтому стоит заметить, что город когда-то, вобрав частичку сар в свое название, доказал, что новые методы застройки не только позволили осушить природный ландшафт, но и придать ему современный градостроительный (наполовину тоже водный) облик и звучание.

Город Саранск, вопреки желтой кувшинке, сегодня можно назвать городом роз. Их разноцветье и благоухание стали приметой современного Саранска. В этом есть не только символ очарования и красоты, но и некое волшебство: голос культуры, голос успешности, голос чистоты и, конечно, голос магии. Символика провинциальности нашего города гармонично дополнена символикой иного волшебства, которое не только прекрасно, но и преемственно от желтой кувшинки.

Город–имя

По другой версии Саранск носит частично имя реки (Инсар, Саранка), но не человека (хотя вокруг него были и есть города Горький, Ульяновск). Название историческое, «допотопное», и его никто не переименовывал (участь же именных городов часто зависима от культурных сдвигов, и переименования были неизбежны (и не один раз!): Екатеринбург, Петербург, Волгоград и др.). Замечу, что эта традиция оказалась устойчивой и для округи: лишь одно имя было изменено (станция Арапово – в Ковылкино (сегодня это город) в честь комиссара железных дорог С. Т. Ковылкина), остальные малые города мордовского края сохранили историческую первозданность (Ардатов, Краснослободск, Инсар и т. д.).

К имени города, как и человека, часто приклеиваются метафоры – клички, переводящие культурное, официальное наименование в мифологическое, которое, как говорится, «не в бровь, а в глаз». И если этого не случилось с именем самого Саранска, то очень пышно «расцвело» внутри него. Вот «Саранские горы»: официально они не существуют, но давно и прочно укрепился миф, что город стоит на семи горах (холмах), и каждая из них имеет свое название (по версии В. М. Кукулина): Земская, Острожная, Спасская, Успенская, Поклонная, которая разделена на Верхнюю и Нижнюю, Лысая [6]. Ну чем не «Рим на семи холмах»! И это «греет» каждого саранского жителя, а молодожены «освоили» их как очень важный ритуал в своей судьбе.

Можно говорить о названиях отдельных домов, которые и раньше носили разговорный оттенок: «Дом Мышкина», «Дом Кубанцевых», «Дом Желтухиных» и др., и оттенок этих названий был благоговейный. Сегодня же мифы возникают мгновенно с новыми постройками и «несут социальную иронию, своеобразно фиксируя общественное мнение» (В. Н. Кукулин): «Барский дом» («Пентагон»), «Белый дом», «Дворянское гнездо», «Дом-клюшка», «Дом-телевизор», дом «У Христа за пазухой» и др. Новая тенденция в городе связана с неоправданным сносом исторических домов и заменой их иногда худшими вариантами. Это вызывает острые полемические споры еще и о том, зачем Саранску столько домов с башнями и шпилями (ну не Питер же! не Адмиралтейство! И не каждая «литовская конструкция» может «носить» на себе такое украшательство): Саранск был всегда «безбашенный», а стал «и башенный, и шпилястый»!

Город–тело

«Город реализует идею организации пространства обитания человека, включая различные формы телесности: самого человека и внешнюю телесность (жилища, коммуникации). Город-тело есть продолжение человека вовне, это символическое тело человека, культурное, социальное, коллективное. Город – это проекция сознания человека во внешнее пространство. Быть горожанином – значит «городить», определять, структурировать мир вокруг себя и самого себя, строить храм и храм своей души», – пишет С. П. Гурин.

Сегодня происходит масса процессов, меняющих иногда в корне лицо города, но сама сущность, тело города остается неизменным. Оно в том, что отличает город от не-города и наполняет его соединением современной культуры и старой среды.

Саранск представляет типическое явление малых городов России в плане застройки; это создание центра с площадью и храмом, а вокруг пространства мелких построек, полукрестьянских домов. Сегодня это официальный центр и несколько неофициальных – в микрорайонах, плюс масса пригородов с так называемыми дачными поселками. Саранск – типичный город с нерегламентированными фасадами частных домов и их окраской, поэтому представляет и по сей день пеструю картину. Рядом с похожими как две капли воды многоэтажками сто-

ят, словно изо всех сил пытаюсь уйти в землю, покосившиеся деревянные домики и растасканные по кирпичику, частично или полностью, купеческие особняки. Дома в Саранске стоят отдельно, не прислоняясь друг к другу, т. к. пространство позволяет размещать их на большой территории, что создает своеобразие в коммуникативных отношениях горожан. Саранск как мера самого себя изначально дискретен, распадается на части, мельчайшие «атомы», каждый из которых есть «весь во всем».

Несмотря на то, что в XX в. Саранск приобрел вид стандартного провинциального города, названного весьма образно «кентавры», сегодня, именно в XXI в. Саранск меняется до неузнаваемости. Он стал приобретать отчасти европейский лоск. Появились уникальные по архитектуре здания, площади не разрозненные, а объединенные духовным началом: площадь 1000-летия, к примеру, собрала вокруг новые здания университета, национальной библиотеки, театра оперы и балета, культурно-развлекательного центра с мощным (40 м в высоту) фонтаном.

Известно, что города по-разному рождаются и разное порождают. В каждом городе есть свои стигмы (знаки), свои собственные классификации существенных признаков, связанных с личными именами. Это «Саранск Эрзы и Сычкова», «Саранск стратонавтов», «Саранск – город света», «Саранск М. М. Бахтина», описание которых в сумме дает совмещение двух взглядов на город: если первый воссоздает панорамный обзор, то второй – частный, зависимый от мгновения времени и точки, с которой производится обзор. Они не только не поглощают и не упраздняют значимость города, а наоборот, увеличивают ценность его духовного тела.

Назову еще несколько таких мест, которые в последние годы стали культурными доминантами в Саранске, где хочется прогуляться, посидеть под раскидистыми деревьями, куда съезжается вечерами молодежь для «тусовок»: Соборная площадь («Соборка»), Театральная площадь, Парковый спуск с памятником А. С. Пушкину, парк им А. С. Пушкина, Набережная реки Саранки, площадь у Храма иконы Божьей Матери со светомузыкальным фонтаном и др.

Как видим, город рождается и сам рождает, производит, объединяет и разделяет нас с другими людьми как актер или агент социального взаимодействия. Рождаясь как город, он выполняет определенную культурную функцию, такую же, как и любой другой город. А именно: «дает возможность человеку переместиться с периферии ойкумены в ее центр, оказаться в месте сосредоточения многих людей (а у такого сосредоточения особая энергетика), где могут возникнуть и кристаллизоваться, обретать прочность новые формы поведения и жизни. Город дает возможности оказаться даже в «центре города», а это, согласитесь, что-нибудь да значит» [9].

Тело города украшают не только здания, но и памятники, «поставленные для памяти и назидания». В них есть одна особая черта, которую удалось подметить именно в Саранске. У всех саранских героев ярко выраженная возвышенность чувств, полет мысли и открытость взора. Понятно, что у страто-

навтово по-другому не могло быть; Степан Дмитриевич Эрьзя взволнованно и мечтательно общается с деревом; Александр Сергеевич Пушкин – в глубокой задумчивости под присмотром музы и с протянутой рукой к своему читателю; Федор Федорович Ушаков поднят на высокий постамент, но это не мешает «прочитать» характер флотоводца, его отвагу и мужественность; Николай Платонович Огарев – «летающий» в будущее к «свободе слова»; Емельян Пугачев своей мощью и широтой размаха руки пытается как бы разрушить существующую власть; есть и «Семья», устремленная к реальному храму и мечтающая о будущем ребенке. Наши памятники создают не только определенную атмосферу монументального искусства в городе, но и психологически выстраивают контекст особого культурно-исторического времени и особую духовную ауру. К сожалению, пространство этих памятников (тел) слишком сужено и простирается больше в центральной части города.

Много раз пытались переконструировать Саранск, перенести его центр в какой-либо микрорайон. Так было в 70-е годы, когда закладывали фундамент музыкального училища с большим концертным залом на ул. Гагарина (юго-запад). Говорили: «Пройдет 10-20 лет, центр переместится туда, и зал будет востребован». Но, увы, много чего построили на юго-западе, но не случилось... Сегодня в этом зале монтируют орган опять с большой надеждой, что именно он станет притягательной музыкальной силой для слушателя, концертная жизнь закипит. И весь город будет съезжаться... Отмечу, что если город-конструкция позволяет перенести центр, то в Саранске оказалось этого сделать невозможно, в центр можно только «попасть».

Город–текст

С семиотической точки зрения город и городское пространство во всем его символическом богатстве может рассматриваться как текст. В городе формируется социальное расслоение, дистанцируются и фиксируются различные социальные роли людей, отражающиеся в различных сторонах жизни горожан, начиная от различий в функциях, взаимоотношениях, этикете, одежде, пище, жилище и заканчивая изменением и особой структурированностью городского пространства.

В тексте, символике любого города важна идея конструирования, постоянного выстраивания себя как на некоей сцене. Здесь мы имеем в виду уже не «умышленность» города (Н. Анциферов), а необходимость заботы о его имидже. При этом сцена и кулисы постоянно меняются, т. е. становится публичным то, что пряталось, и наоборот. Что прячет в себе Саранск?

В текстах города можно выделить саранский стиль, саранскую речь, вообще всякое саранское качество, одновременно соединяющее и разъединяющее культурный текст города.

Так, Саранск – это Россия, но он не транслирует представления россиянина об идеальном городе, являясь одновременно столичным городом по отношению

к районным городам своей республики, но в то же время провинциальным, а это значит, что в нем живет дух столичного и провинциального, и даже деревенского. Саранск стоит на материковой почве, в центре европейской части России, а потому тяготеет к «замкнутости и концентричности» (Ю. М. Лотман).

Названия саранских улиц и площадей, районов, каких-либо значимых мест – своеобразная городская «книга» жизни. Это целый мир культурных кодов, которые дают представление об истории и психологии людей, здесь живущих. И, что очень важно, эти знаки не просто фиксируют смену идей, но и, в свою очередь, оказывают влияние на внутренний мир «читателей», подспудно формируя его. До 1917 года на их выбор, в первую очередь, влияла храмовая культура Саранска, богатая Первой, Второй или Третьей Богословской, либо Рождественской или Успенской. Новое время скоропалительно сменило названия, они и сегодня «украшают» город, делая его культурный контекст серым и унылым (Советская, Пролетарская. Коммунистическая, Большевикская, пр. Ленина и др.). Городу и его жителям не хватает звенящих своими именами Бахтинской, Яушевской, Эрзинской, Ушаковской, Университетской и других улиц, которые не только хранили бы память о выдающихся людях, но создавали бы аромат особого духовного текста Саранска, его истории.

Отмечу зеленый наряд города. Холмистая местность с многочисленными зелеными массивами (естественными и искусственными) создает еще один своеобразный текст Саранска. Лес как бы обступил город, взял его в кольцо, благоухая разнообразием крон: весной распускающейся листвой, летом – пушистой зеленью, осенью – багрянцем и золотом красок, ну а зимой – пушистым белым нарядом. Природа хотя бы в этом плане оказалась щедра к нашему городу, обделив его большой рекой. Человек – хозяин Саранска, сегодня, как и во все времена, чтит эту драгоценную красоту, обогащая ее красками городского модерна. Тем не менее современный город все больше превращается в «парк домов», а из окон квартир открывается не вид, а все чаще клочок неба между домами. И все-таки Саранск вполне выдерживает диалог провинциального города со временем, остается хранилищем пространственного ландшафта российской культуры, неповторимости своеобразного мира малых городов России.

Саранск рождает спокойного, уравновешенного субъекта. Веря прессе, отметим, что он не сильно темпераментен и активен, склонен к тихому, провинциальному бытию. В литературных текстах, особенно в поэзии, Саранск называют родным и теплым, любимым и радушным, «городом добра и открытости». В то же время это город высокой университетской культуры, город знаний, интернациональной дружбы и сохранения этничности.

Ю. М. Лотман считает, что тяга к символике проявляется и входит в самосознание сильнее, если есть внешний наблюдатель, соперник. У Саранска вряд ли есть соперник. Есть некий взгляд из Москвы, что Саранск – город источников света, полупроводниковой и оптоволоконной промышленности; Саранск – столица спортивной ходьбы и выдающейся школы В. М. Чегина, а также город

олимпийских чемпионов в этом виде спорта (а сегодня еще и один из городов футбольного чемпионата 2018 года); Саранск – также один из самых благоустроенных городов Поволжья (победитель в конкурсе 2012 года), можно сказать, город-провинция как «ловкий» субъект Федерации.

Город–миф

История Саранска изучалась в XIX и XX вв., были написаны очерки, статьи, книги, но в 90-е годы пробудился особый интерес к отдельным улицам, домам города; газеты открыли специальные рубрики, широко стали представлять фото-историю; художники начали создавать серии графических и живописных работ; зазвучали песни о Саранске; на телевидении, радио и в газетах и сегодня объявляются конкурсы на знание своего города. Все это говорит о пробуждении самосознания горожан и в то же время обязывает раскрывать нечто универсальное, показывать наши отношения с универсалиями бытия и знаменитой загадочной российской душой. Так, появлялись и появляются мифы, которые есть в культуре каждого города («блистательный» и «блокадный» Петербург, или «северная Венеция», «Самара – третья столица», «Москва – третий Рим», «Саратов – Афины Поволжья», «Нижний Новгород – столица Поволжья» или «Карман России» и т. д.). А каков же наш миф? Какие понятия попадают в структуру взаимосвязей образа города и городской мифологии, с чем они связаны? Скорее всего это статус города, облик города, стереотипы о городе, городская символика, городской фольклор, душа города и т. д.

Саранский миф – миф «окраинного» города, и это притом что он всегда стремится к столичности. Он тихий, уютный, молчаливый в условиях, когда Россия переживает процесс регионализации, этнос дробится, сильна самоизоляция, даже национальная идентичность становится мозаичной. Эти процессы противоречивы, но, видимо, неостановимы.

В этих условиях роль окраины изменяется. В культуре происходят процессы, «обозначаемые как артикуляция, реконфигурация и заимствование» [2]. Артикуляция показывает, какой именно стиль поведения или способ действий принимает за основу город. «Реконфигурация показывает, какие сферы из маргинальных стали центральными, а заимствование (или перенос) – что может рассчитывать на поддержку других сфер деятельности. Окраина оказывается в центре, вернее, центр оказывается везде, где есть изменяющее мир деятельное и ответственное присутствие», – пишет Т. П. Фокина [9].

Так, Саранск – по сути провинциальный, а по содержанию университетский город с богатыми традициями естественно-научного, инженерного и гуманитарного образования. Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева получил статус национального исследовательского университета (НИУ). Пользуются авторитетом саранские гуманитарные научные школы (социологическая А. И. Сухарева, культурологическая Н. И. Ворониной, политологическая Д. В. Доленко), а также работы их представителей в области провинциальной, этнической и реги-

ональной культуры и политики. Такого рода исследования создают предпосылки для выбора устойчивого «регионоцентричного» пути для республики. Сегодня это особенно важно в формировании «городской идентичности» в связи с существенным оттоком населения из Саранска.

Саранск сегодня высказывает претензию на некую универсальность в области возрождения финно-угорской культуры в России. Он является символом и основой возрождения мордовской культуры, объединяя российские диаспоры в один очень мощный этнический центр, заявляя, что это истоки жизненности (как таковой) эрзян и мокшан. Таков еще один миф нашего города. И для этого идет поиск решений в области развития так называемых «мягких инфраструктур»: нового образа жизни, комфортной атмосферы и среды, современных гуманитарных технологий, малого предпринимательства, инноваций в культуре, искусстве и образовании, а также реализации крупных культурных проектов, позволяющих одновременно повысить уровень «капитализации» города на глобальном рынке, в том числе недвижимости и культурно-бытовых ландшафтов. Таким образом, региональное развитие идет в ногу с культурной и образовательной политикой.

Вот так Саранск «строит» свое символическое пространство, а каждый житель, чувствуя его реальность, воспринимает и подчиняется его принципам. Свообразные знаки времени соответствуют «живой хронологии» (Т. С. Злотникова) и обладают (или им приписывают) особой метафизической значимостью, становясь «своими» и очень ценными символами для саранских жителей на все времена. А размышляя о них, мы прорываемся к самим основам человеческого существования, которые напрямую связаны с культурной политикой и с культурой власти в городской среде.

Список литературы

1. Бонде, 1997 Бонде Л. Магия цвета. – СПб., 1997. – С. 229.
2. Волков, 1997 Волков В.В. О концепции практик(и) в социальных науках // Социс. – 1997. – № 6.
3. Воронин, 1961 Воронин И. Д. Саранск. Историко-документальные очерки. – Саранск, 1961. – С. 6.
4. Гурин, 2009 Гурин С. П. Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.topos.ru/article/6747>.
5. Деррида, 1993 Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. – М., 1993.
6. Куклин, 1997 Куклин В. Н. Топонимия Саранска // Саранск (малая серия): в 2 т. Т. 1. – Саранск, 1997. – С. 556-560.
7. Подорога, 1995 Подорога В. Выражение и смысл. – М., 1995.
8. Сиротина, 2012 Сиротина И. Л. Пространства современного города // Город и время (The city and time): в 2 т. Т. 1. – Самара: Книга, 2012. – С. 109.
9. Фокина, 2001 Фокина Т. П. Метафизика Саратова // Пространственность развития и метафизика Саратова. – Саратов: Изд-во ПАГС, 2001. – С. 133.

Город как полипространственная система: синхронический метод исследования (на материале Симферополя)

The City as a System with a Lot of Space: the Synchronic Method of Investigation (on the Material of Simferopol)

А. В. Костромичка / A.V. Kostromitskaya

Представлен город как полипространственная система, выделены физическое, социальное, психологическое, архитектурное и ряд других пространств. Особое место уделено символическому пространству города как конструкту, способному «воссоздать дух эпохи», проникнуть во внутренние смыслы городского пространства и транслировать элементы культурной памяти. Путем применения синхронического метода научного исследования выделены и проанализированы особенности образования, функционирования и трансформации пространств города Симферополя.

Ключевые слова: город, пространство, символическое пространство, синхронический метод анализа, Симферополь.

The author of the article presents the city as a system with a lot of space. There are physical, social, psychological, architectural and several other spaces. Particular attention is paid to the symbolic space of the city as a construct with special ability to “recreate the spirit of the age”, to delve into the inner meaning of city space and to broadcast significant elements of cultural memory. Furthermore by applying the synchronic method of scientific research the author identifies and analyzes the features of constitution, operation and transformation of combination of Simferopol city spaces.

Keywords: city, space, symbolic space, synchronic method of investigation, Simferopol.

Город – среда обитания для миллиардов людей на планете. Но тот, кто превратился в жителя города, не моментально стал горожанином. Поскольку город способен выразить себя множеством способов, человек вынужден приспосабливаться к условиям жизни в городском пространстве, ее темпу и ритму, непривычным видам мобильности и отношений с природой и обществом. Помимо утилитарных потребностей трансформируется психологическое восприятие себя и хронотопов города, активизируется процесс поиска социальной, религиозной, этнической и городской идентичностей. Город должен удовлетворить потребность человека ощущать себя частью духовной общности людей, объединенных понятиями «малая родина», «родной город», «мой город». Чувство родства с городом возникает посредством вхождения человека в жизнь городского пространства и предполагает умение «читать» текст его культуры.

В современном гуманитарном дискурсе пространство играет важную роль как один из аспектов модели мира, как форма, совокупность элементов и отношений меж-

ду этими элементами. По мнению Э. Кассирера, представление о пространстве как «конструкции» создается в «процессе сознания» путем синтетического и аналитического постижения разнообразных частей в целостном образовании и всей целостности через ее части с помощью переживания «чувственных восприятий», «впечатлений» органов чувств, воспринимаемых «в качестве репрезентантов и знаков друг для друга» [5]. Пространство – не «сосуд или футляр», а «совокупность идеальных функций, соопределяющих друг друга и взаимодействующих в единстве результата» [5].

Понимание города как совокупности пространств, или полипространственной системы, позволяет говорить о нем как об организованной конструкции, компонентами которой выступают отдельная личность и социальные городские образования, политические и экономические институции, такие элементы, как улица, монумент, узел, район и другие. С целью выявления специфики развития, функционирования, взаимовлияния и влияния на человека компонентов городского пространства выделим несколько типов пространств.

Изучение города географическими методами дает нам представление о его физическом пространстве – размерах, природном ландшафте, численности населения и других количественных показателях, воспринимаемых органами чувств, – как фундаменте для формирования пространств другого рода.

Ежедневно городской житель неизбежно коммуницирует с десятками людей, что приводит к становлению различного рода отношений. Так, формируются социальное пространство города на основе межличностного взаимодействия и психологическое пространство города. В последнем проявляются психические свойства города (темперамент, характер), и, таким образом, по аналогии с психологическим пространством личности мы можем говорить о его психологическом пространстве, складывающемся из ежедневных вынужденных отношений, межличностных отношений в семье, с друзьями и коллегами, межгрупповых отношений, а также различного рода конфликтов и психологического комфорта горожан.

Актуальной представляется необходимость выделения архитектурного пространства. А. В. Иконников [3] определяет архитектурное пространство как часть общего пространства города, материальный элемент, влияющий на жизнедеятельность человека. При преобразовании системы архитектурных объектов должны учитываться такие факторы, как мнение городского сообщества, туристические ресурсы, обычаи, ландшафтные особенности и др.

Поскольку город способен выразить себя множеством способов, мы считаем обоснованным и логичным обращение к монументальному искусству как одному из «языков» пространства, с помощью которого человек может постигать город, ощущать неповторимость окружающего пространства, гармонично существовать в городской среде и не «конфликтовать» с ней.

В качестве смыслопорождающей структуры в многоуровневом городском пространстве мы предлагаем выделять символическое пространство города. Обратимся к рефлексии понятия «символ». «Символ – видимое, реже слышимое образование, которому определенная группа людей придает особый смысл, не связанный с сущно-

стью этого образования» [13], «материальный или идеациональный культурный объект, выступающий в коммуникативном или трансляционном процессе как знак, значение которого является конвенциональным аналогом значения иного объекта» [6].

Символ воспринимается как проблемное поле культуры, что приводит к появлению исследований, основанных на символической трактовке физического, архитектурного, языкового и других пространств.

Многомерность и полисемантичесность символов дают простор для интерпретаций и конкретизаций системы городских текстов и пространств. Динамичность и гибкость структур символов порождает обилие смыслов, значение которых может актуализироваться в различных временных интервалах, что связано с обилием скрытых в символах потенциалов и культурной памятью места, из глубин которой символы попадают в современный культурный текст и аккумулируют новый опыт.

Символ, как считает культуролог С. Н. Иконникова, продолжая лотмановскую традицию понимания символа как механизма культурной памяти, – форма культуры, наиболее устойчивый элемент культурного пространства, «ключ к пониманию всемирной истории культуры» [4], способствующий, в частности, постижению города. В пространстве последнего символы могут быть выявлены на основе внешних его проявлений, которые в отличие от самих символов фиксируются органами чувств.

Описывая современное состояние культурно-национальной идентичности россиян и перспективы национального развития, культуролог И. Е. Фадеева связывает эти проблемы с переходным состоянием культуры и «деструкцией национального семиозиса», что проявляется в распаде «систем коммуникации, когнитивных моделей, деформации ценностных приоритетов» и ведет к утрате «перспектив национального развития». По мнению исследователя, необходимо восстановить символическое пространство страны, то есть «пространство порождения, интерпретации и исторической трансляции ценностей» [12], стремиться к его постоянному развитию, что необходимо для преодоления кризисного состояния и выхода культуры на новый стабильный уровень. На наш взгляд, своеобразной платформой для развития страны могут стать отдельные города, хранящие богатую историю, которые должны позиционировать себя как «малая родина» и «родной город».

Особенности развития пространства города, таким образом, должны быть описаны посредством выявления в нем символов, раскрытие смыслов которых позволяет «воссоздать дух эпохи», проникнуть во внутренние смыслы городского пространства и транслировать элементы культурной памяти. Символ наполняет пространство новыми дополнительными смыслами, что в ходе развития истории города, появления новых материальных памятников и диалога культур способствует оформлению целостного символического пространства, которое предстает как условие «существования и работы» языков города, «в определенном отношении, предшествует им и постоянно взаимодействует с ними» [7], трансформируя их, само подвергается метаморфозам.

Далее мы попытаемся зафиксировать символическое пространство города Симферополя на современном этапе его развития сквозь призму предшествующих трансформаций.

Исследование осуществлено по принципу синхронии, то есть «выявления сосуществующих в данный момент и образующих систему элементов из различных временных этапов, которые отражены в материальной и нематериальной культуре города и воспринимаются коллективным сознанием» [11].

Отметим, что методическим условием систематизации символического пространства служит «единство избранного основания как необходимое условие для рассмотрения данной группы объектов в качестве суммы, подлежащей систематизации» [14]. Основанием в данном случае служит символическая насыщенность компонентов городского пространства.

Итак, со времени появления первых поселений на территории современного Симферополя им придавался символический статус центра, столичного территориального образования. Об этом говорят многие современные исследователи и ученые прошлых лет, например, С. Л. Белова пишет о городе как «издревле столичном» [1]. Кроме этого, практически каждый раз город мыслился как «новый» при сохранении некоторой его исторической части.

Лейтмотив центра можно проследить в истории поселений – предшественников Симферополя. Неаполь (или Неаполис) – столица скифского государства в III веке до н. э., новый город. В период существования Крымского ханства данная территория именовалась Ак-Мечеть и была центром каймаканства, резиденцией калги-султана, городом на новой завоеванной территории. В 1784 году появляется современное название столицы Таврической области (через два года – губернии), новый русский город, именуемый на древнегреческий лад Симферополь – Пользоград. В 1918 году он трансформируется в новый советский город и становится столицей Советской Социалистической Республики Таврида (и иных советских образований, поочередно сменявших друг друга), в 1954 году – центром Крымской области УССР. С 1991 года Симферополь – столица Автономной Республики Крым, город нового независимого государства Украина. Сегодня Симферополь – столица Республики Крым, нового субъекта Российской Федерации. Примечательно, что символический статус «столичности» более чем за двести лет существования города Симферополя не изменил отношения к нему как к транзитному пункту на пути к курортам, расположенным у моря.

Неизменными составляющими символического пространства города и главными природными символами физического пространства остаются гора Чатырдаг и река Салгир, что говорит об определенной преемственности образа города во всех исследуемых нами временных интервалах.

Силуэт Чатырдага выполняет функцию протекции преемственности образа города в качестве символической доминанты пространства, занимая на символической карте города одну из главенствующих позиций. Река Салгир представляется нам «осью» города, отправным пунктом и ключевым фактором развития Симферополя, который с древнейших времен до наших дней формирует структуру города, определяет расположение исторически значимых архитектурных объектов вдоль своей территории, обеспечивает распределение капитала (здесь самая дорогая земля и респектабельное жилье) и очаги культурной жизни города.

Важной составляющей символического пространства города является архитектура. Проследим отправные пункты развития архитектурного пространства города в различные периоды его развития.

1. «Новая» архитектура дореволюционного Симферополя, при условии сохранения «старой» исторической части Ак-Мечеть, обладала высоким для того времени центром с главной доминантой – Собором во имя Св. князя Александра Невского, а также загородными невысокими домами.

2. В советское время, при сохранении одноэтажных и двухэтажных исторических зданий в центральной части города, были построены достаточно высокие (например, здание обкома КПУ). Также планировалось возведение нескольких очень высоких доминант, символизирующих мощь молодой страны (например, гостиниц «Турист» на площади Советской и «Интурист» на площади Ленина), – эти планы не осуществлены. Отличительной архитектурной особенностью эпохи стало строительство высоких, с каждым годом все выше, районов.

3. В новейшее время реализованы некоторые советские проекты по застройке центра (например, новый жилой дом на ул. Набережной им. 60-летия СССР), подчеркивающие финансовое благополучие жильцов, властные полномочия строительной компании, а не мощь страны, как предполагалось ранее. При сохранении практически всех невысоких исторических зданий продолжают появляться высотные жилые дома в районах города. Расширяется хаотично застраиваемый частными домами разной этажности пригород, который, согласно советскому плану городского строительства и застройки близлежащих территорий, предполагалось сохранить для сельскохозяйственных нужд по причине ценности южного чернозема. На данном этапе новейшей истории Симферополя ведется активная борьба с незаконными архитектурными постройками.

Тем не менее заметим, что разрастание городской территории, приобщение к ней субурбии и образование новых пригородов, отличающихся от сельской местности, – устойчивые тенденции в развитии Симферополя и его пригорода, которые можно проследить на протяжении всего их развития. С середины XIX века «с городом стали сливаться окружавшие его слободы, деревни екатерининских времен» [2]. Симферополь – город Крымской области – строился настолько интенсивно, что вновь актуализировался процесс укрупнения города за счет пригородных селений, современный город также продолжает «поглощать» близлежащие территории.

Монументальное пространство Симферополя представлено 115 зарегистрированными памятниками истории и монументального искусства, помимо этого в столице расположено еще около 70 незарегистрированных. В последнее время активно воздвигаются новые монументы и реставрируются уже существующие. Проанализированная научная литература о Симферополе, путеводители, периодические издания, а также своды и списки памятников не дают полного обзора данных о монументах столицы Крыма, особенно с точки зрения восприятия города Симферополя как уникального культурного ландшафта. Мы полагаем, что подробно изучен и описан только Долгоруковский обелиск, информация об остальных монументах носит фрагментарный характер, что говорит об актуальности исследования данной проблематики.

Обратимся к театральной жизни города. В 20-е годы XIX века в Симферополе появился первый театр – новый для города центр культуры. Трансформации символической роли театра в пространстве города могут послужить прекрасной иллюстрацией общих трансформационных процессов, проходящих в городе в целом. Симферопольский драматический театр неоднократно претерпевал преобразования и реконструкции. Основателем городского театра является «предприимчивый купец Волков», который находился на отдыхе в Крыму. В 1911 году появилось основное здание театра, ставшее символом просвещенности и благосостояния дворян. В советское время над театром был поднят красный флаг, таким образом, «советский символ оказался в окружении бога Аполлона и театральной музы Мельпомены, под охраной двух мифологических существ – грифонов» [9]. В наши дни Крымский академический русский драматический театр им. М. Горького является одной из ярких символических доминант пространства Симферополя. В целом же пространство Крымского академического русского драматического театра им. М. Горького представлено:

- основным зданием театра – одной из формирующих архитектурного пространства города прошлых времен и города современного;
- памятником А. С. Пушкину – органически вошедшим в пространство монументом, символизирующим просвещенный город и преемственность театральных традиций;
- близлежащей территорией, которая, находясь в центре города, является излюбленным местом прогулок симферопольцев, местом встречи перед спектаклем и обмена мнениями после него. Пространство театра пересекается с пространством Центрального ЗАГСа, что способствует его вхождению в фотоархив и историю практически каждой молодой семьи;
- обилием символов, отражающих трансформации пространства города: театр как символ просвещенности, образованности и богатства дворян, как символ единения театрального искусства с пролетариатом, как символ богатого исторического наследия и средоточия современной культурной жизни.

Укреплению символического статуса Симферополя как просвещенного города способствует обилие учебных заведений и возрастающее количество исследовательских учреждений. «Научные исследования в Симферополе насчитывают почти столько же лет, сколько от роду этому городу» [2], а с 80-х годов Симферополь приобретает символический статус города учащихся и студентов. На сегодняшний день в Симферополе расположены вузы, профессиональные училища, колледжи, курсы различной направленности. Многие жители полуострова воспринимают город как средоточие образовательных учреждений.

Отдельно следует сказать о значении улицы Пушкина (Пушкинской – как ее называют коренные симферопольцы) в становлении пространства театра и современного облика города в целом. Мы считаем, что это одна из немногих улиц, сохранивших свое символическое значение с момента основания (1899 год) и до сегодняшнего времени. Она занимает на символической карте города одно из ключевых мест как главная пешеходная улица города, сосредоточение достопримечательностей, архитектурного наследия, современных книжных магазинов и бутиков, кафе и летних площадок. По

улице Пушкина «не спешат», а «гуляют постепенно», как в Одессе по Дерибасовской – главной улице, где сконцентрированы общественно важные институции, помещающие ее в центр общественного внимания, превращающие в площадку «саморепрезентации городской общины» [8].

В современном Симферополе, по данным территориального органа Федеральной службы государственной статистики по Республике Крым, на 1 декабря 2014 года проживает 364 142 жителя [10]. Здесь много студентов и временно пребывающих. Мы считаем, что благодаря ряду факторов сегодня у Симферополя сохраняется символический статус «ворот Крыма», приобретенный в период советских трансформаций пространства города. Так его воспринимают не только туристы и временные жители, но и сами симферопольцы. Мы можем выделить следующие факторы, повлиявшие в прошлом и продолжающие влиять сегодня на сохранение и укрепление символического статуса «ворот»: центральное расположение города на полуострове, «в сердце Крыма»; сосредоточение автомобильных, автобусных, троллейбусных, железнодорожных путей; старт основной массы туристических маршрутов (пеших, велосипедных); средоточие вузов, профессиональных училищ, различного рода курсов; столичные административные функции; больницы, перинатальный центр; библиотеки и архивы, издательства; возможность трудоустройства в межсезонье; научно-исследовательские центры (актуальны на период проведения исследования или пока действует контракт на разработку); торговые центры, фирменные магазины; музеи и другое. Таким образом, мы можем сказать, что все вышеперечисленные факторы в той или иной мере влияют на период пребывания в городе, именно с этим мы связываем сохранение символического статуса Симферополя как «ворот Крыма».

Несмотря на туристическую привлекательность Крыма в целом, в список экскурсионных объектов, предлагаемых турбюро на месте отдыха, Симферополь, обладающий значительным историко-культурным наследием, чаще всего не включен. Туристу, который оказывается на вокзале Симферополя, предлагают недорогой ночлег, обмен валют и такси в любой город Крыма. После отдыха, на пути домой, турист опять приезжает в Симферополь, который оставляет в его памяти только образ вокзала или аэропорта. Это позволяет сделать вывод о том, что часть симферопольцев и временные жители города (трудовая, образовательная миграция, туризм) воспринимают Симферополь исключительно как ресурс (работа, учеба, заработок, контакты). Пока есть работа (учеба), человек остается в городе, если же работы нет – нахождение в городе становится неактуальным. Следствием этого является отношение к городу как временному пункту пребывания, где нет смысла созидать или поддерживать чистоту, порядок, «оживить» пространство. Следы деструктивного влияния на пространство города можно наблюдать повсеместно: приезжающие в дни ярмарок торговцы загрязняют пространства рынков города, болельщики оставляют мусор, граффити, поломанные трибуны после футбольного матча, посетители массовых праздников в парке имени Гагарина или центре города повреждают газоны и клумбы, разрушают малые архитектурные формы.

Таким образом, в статье определено, что физическое пространство является базисом для оформления территории города; социальное пространство формирует

представление о городе как концентраторе населения и социальных процессов, психологическое – о чувственно-эмоциональном восприятии города личностью, самоидентификации в нем; архитектурное и монументальное – являются основой комфортного пребывания в городе. Исследование символического пространства открывает возможности для изучения диалогичности во взаимоотношениях пространств, определения их динамичности и наличия культурной «памяти», укорененной во времени и пространстве.

Анализ современного символического пространства города Симферополя по принципу синхронии свидетельствует о том, что оно является сложно организованной динамичной системой, основой развития которой предстает богатое историческое наследие. Современное развитие города подвержено трансформациям, происходящим на основе прошлого опыта и новейших мировых тенденций.

Список литературы

1. Белова, 2001 Белова С. Л. Симферополь. Этюды истории, культуры, архитектуры. – Симф.: Таврия-Плюс, 2001. – С. 7.
2. Гасско, 1978 Гасско И. Б. Симферополь. – Симф.: Таврия, 1978. – С. 45, 64.
3. Иконников, 2006 Иконников А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. – М.: КомКнига, 2006.
4. Иконникова, 2005 Иконникова С. Н. История культурологических теорий. 2-е изд., доп. и пер. – СПб: Питер, 2005. – С. 75.
5. Кассирер, 2001 Кассирер Э. Философия символических форм / Гл. ред. С. Я. Левит. – М.-СПб: Университетская книга, 2001. – С. 35, 36.
6. Культурология..., 1998 Культурология. XX век. Энциклопедия в 2 т. / Под ред. С. Я. Левит. – СПб: Университетская книга; Алетейя, 1998.
7. Лотман, 2000 Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб: Искусство-СПб, 2000. – С. 250.
8. Найдорф, 2012 Найдорф М. И. Одесса. Главная улица города // Лабиринт: Журнал социально-гуманитарных исследований. – Иваново, 2012. – С. 30.
9. Симферопольский... 1996 Симферопольский альбом / Сост. А. Тархов. – Симферополь: Таврия, 1996. – С. 154.
10. Статистическая... 2014 Статистическая информация. Численность населения на 1 декабря 2014 года и средняя за январь–ноябрь 2014 года [Электронный ресурс]. – URL: <http://gosstat.crimea.ru/ukodem1.php> (дата обращения – 10.03.2015).
11. Трансформация, 2014 Трансформация // Психологический глоссарий [Электронный ресурс]. – URL: <http://vocabulary.ru/dictionary/492/word/transformacija> (дата обращения – 06.10.2014).
12. Фадеева, 2006 Фадеева И. Е. Культурная идентичность как семиотическая проблема // Сборник тезисов докладов участников I Российского культурол. конгресса. – СПб: Эйдос, 2006. – С. 125.
13. Философский... 2005 Философский энциклопедический словарь / Ред.-сост. Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева. – М.: ИНФРА-М, 2005. – С. 413.
14. Флиер, 2000 Флиер А. Я. Культурология для культурологов: Учеб. пособие. – М.: Академический проект, 2000. – С. 154.

Медицинская тема в городском ландшафте

The medical subject in the city landscape

Е. И. Кириленко / E. I. Kirilenko

Присутствуя в палитре возможностей описания городской среды, медицинская тема является маргинальной. Однако в современной медиализированной культуре, когда «здоровье заменило спасение» (Фуко), есть все основания увидеть город как медицинский комплекс. Город можно рассматривать не только как контекст, но и как текст медицинского дискурса, который оставляет в городском ландшафте следы собственного становления, развития, модификаций и новаций. Возможные медицинские тематизации, отмеченные в урбанистической литературе: город как тело, город и болезнь, город и здоровье.

Ключевые слова: город, медиализация культуры, медицинская антропология.

Existing in the palette of possibilities of the city surrounding description, the medical line is the marginal. However, in the modern medicalized culture, when «the health has substituted solvation» (Foucault), there is every reason to see the city as the medical complex. The city can be considered not only as the context, but also as the text of the medical discourses, which leaves traces of its own formation, development, modifications and innovations in the city landscape. The possible medical thematisations, mentioned in the urbanistic literature: city as a body, city and disease, city and health.

Keywords: city, medicalization of culture, medical anthropology.

В палитре возможностей исследования города присутствует и медицинская тема. Однако она представлена маргинально, не обозначена в качестве самостоятельной. Вместе с тем введение медицинской темы в городскую проблематику в качестве доминантной оправдано по крайней мере по трем основаниям.

Со времен М. Вебера традиция объяснять развитие города одним фактором сформировала устойчивые образы: город-храм, город-сад, город-завод. В современной медиализированной культуре, когда «здоровье заменило спасение» (Фуко), есть все основания увидеть город как медицинский комплекс. Побуждает к этому и реальное существование городов как оздоровительных центров. В сибирском регионе известен город-курорт федерального значения Белокуриха. В Германии Л. Пейер выделяет Бад Верисхофен, центр, связанный с жизнью и лечебной практикой «отца гидротерапии» в Европе Себастиана Кнейппа, и сформировавшийся здесь лечебный и мемориальный комплекс, включающий «памятник Кнейппу, музей Кнейппа и кнейппенаум (здание, где проводят терапию Кнейппа), а также улицу Кнейппа, где люди покупают сандалии Кнейппа и едят пончики Кнейппа», где основным занятием «является, конечно, кнейппинг, и для этой цели в городских парках открыты публичные бассейны» [14, с. 103].

В традиции антропологического анализа города у В. Ванчугова город предстает как человек, а человек как город. Тогда уместно говорить о лице, характере, логосе, душе, теле, может быть, анатомии и физиологии города [7]. Если город – возможная модель для изучения человека, то ценностные сдвиги в современной культуре, выдвигающие витальные потребности на первый план, с необходимостью должны отразиться и в городском ландшафте. Метафора человеческой жизни как судьбы города возникает у В. Волкова: «города, как и люди, стареют и умирают, разве что только Рим – единственный город в мире, который заслужил своеобразный почетный титул Вечного Города» [9].

Наконец, город – интегратор культурных процессов. Для современной культуры выраженный характер носят процессы медиализации, то есть процессы активного проникновения влияния медицины во все сферы жизни: рождение и старение, еда и сон, общение и отдых, обучение и досуг для современного человека разворачиваются под явным или скрытым медицинским контролем на фоне категорического императива здорового образа жизни.

В этой связи обращает на себя внимание интенсивно медиализированный культурный, в том числе урбанистический дискурс. Один из наиболее проницательных аналитиков современной культуры З. Бауман в статье «Город страхов, город надежд» говорит о городской реальности, которую «поражает, искажает или разъедает раковая опухоль безродной “транснациональности”». З. Бауман анализирует состояния миксофобии, «аллергической, лихорадочной чувствительности к незнакомцам и незнакомому». Сегрегация «может помочь ослабить боль людей, страдающих от миксофобии, но лекарство само является патогенным и усугубляет недуг, вследствие чего для поддержания боли на терпимо низком уровне нужны все новые и все более сильные дозы лекарства» [1, с. 39, 50, 51].

Определимся с понятиями. Как отмечает Н. Ежова, термин «культурный ландшафт» обозначает сложную полиморфную искусственно созданную среду жизни, ее обобщенный образ. Используемый для целостного описания жизни города, он содержит единство вещей и смыслов. Ландшафт органичен, соединяя в себе разновременные и разнородные начала, он преодолевает и примиряет стихийно складывающуюся исходную разнородность и мозаичность, преобразуясь в некоторую органическую целостность [10].

Медицинский сектор городского ландшафта выстраивается, оформляется в границах смыслов здоровье / болезнь. Соответственно, возникает многообразие структур, связанных с оказанием медицинской помощи, охраной, укреплением и сохранением здоровья, включающих многочисленные и разнородные медицинские, гигиенические, профилактические центры, аптеки – пестрый разнообразный мир, традиционный – и стремительно развивающийся в направлении новых социальных реалий: приватности, полифункциональности, разноплановости.

Жизнь, организуемую посредством медицинских координат, можно структурировать, если опереться на данные языка. В языке закрепляется область значений, прошедших культурную селекцию, выступающих в качестве системы типиза-

ций и, следовательно, интерпретационных релевантностей (Щюц). Для выявления опорных медицинских констант можно было бы взять модель лингвистической ситуации. У глагола «лечить» пять актантов – элементов, возникающих при описании ситуации болезни и лечения. Субъект (кто лечит) – врач. Главный объект (что лечит) – болезнь. Контрагент (у кого лечит) – больной. Второй объект (с помощью чего лечит) – лекарство. Актант, обозначающий результат действия, – восстановление здоровья как идеальная цель – или его утрата, в пределе завершающаяся смертью. Здесь возникают темы болезни и векторов ее развития, в этой среде появляются больной и врач, процедуры лечения и лекарство, а также технологии предупреждения болезни и здоровьесбережения, здесь интенсивно присутствует телесный акцент и соответствующие практики ухода за телом, поскольку болезнь и здоровье проявляются телесно.

Медицинская тема в качестве определяющей неоднократно возникала в европейской культуре – в античности, где медицина выступала мощной культурной силой, а философия и медицина действовали, по словам Плутарха, «в одних пределах»; в период европейского Возрождения, когда пытались «ориентировать всю картину мира, все мировоззрение именно на медицине» [2, с. 398]. Аналогичные процессы характерны для современности. При этом медицина проявляется в культуре и как особый специализированный род технологии, и как культурный дискурс с соответствующими ценностными доминантами. Медикализация культурного сознания означает утверждение в качестве значимых таких ориентиров, которые выражают специфику медицинского взгляда на мир. В этой связи должна быть отмечена биологизация культурного дискурса: проблемы новых репродуктивных технологий, трансплантации органов, эвтаназии – в центре общественного внимания. Важен примат телесного – «один из глобальных креативных принципов пост-культуры» [6, с. 434]. Установка на «реактуализацию нормы» в медицине (Фуко), консервацию и воспроизведение определенного рода знания и практик соотносима с ситуацией сосуществования разнообразия форм жизни в современной культуре, культурного многоголосия. Можно отметить также, что прагматизм современной культуры соотносим с практической направленностью медицинского знания, а известный радикализм культурных новаций – с ориентацией европейской медицины, «медицины болезней» на преодоление, борьбу с патологией. Научный медицинский дискурс сохраняет внутреннюю связь с военной терминологией (победа над болезнью, наступление на болезнь, подорвать здоровье, новокаиновая блокада и пр.).

Как современные культурные константы выстраивают медицинскую тему в городе? Главные особенности ее проявления – временная и пространственная эклектика и многослойность. Медицинская тема обнаруживается как элемент многофакторности формирования городской среды и как слой в многоярусных наложениях исторически разнородного текста, который в свою очередь обнажает сложную и многослойную структуру. Если согласиться с формулой З. Баумана, что города – это поля сражений, где встречаются, взаимодействуют, сталкиваются и противо-

борствуют самые разные факторы, образы, смыслы [1, с. 38], то это справедливо и для развертывания медицинской темы. В городском ландшафте сосуществуют медицинские комплексы, огромные по размерам, амбициозные по задачам в центре городских пространств – и небольшие, узко специализированные образования (например, лабораторно-диагностические центры), разнородные функционально (центры здоровья, диагностики, клиники, стационары, поликлиники, научно-исследовательские институты); скромно прячущиеся среди массовых застроек и амбициозно возвышающиеся над городскими кварталами, существующие в исторических районах, располагающиеся в строениях-памятниках, – и обживающие новые городские зоны; сообщающие о традиции – и о стремительных изменениях в современных медицинских практиках; основательные, значительных размеров фабрики медицинской помощи как образы системы общественного здравоохранения – и отражающие процессы приватизации темы здоровья центры семейной медицины, узкоспециализированные структуры (например, центры консультаций и медицинских осмотров, ориентированные на проведение профессиональных осмотров – на управление транспортным средством, предрейсовых и послерейсовых, осмотров для работы на Крайнем Севере и др.). Медицинская тема включена в сферу языковых игр: аптека часто соседствует с оптикой. Сама современная аптека – это часто мини-маркет с системой самообслуживания и широким ассортиментом товаров, бесконечно расширяющих – по своему назначению – сферу медицинских услуг.

Акцентированная телесность обуславливает рост центров, обслуживающих витальные потребности, – фитнес-центров, центров для занятий спортом, косметических центров.

Включенный в среду городской жизни медицинский дискурс обнаруживает созвучность некоторым ее особенностям. Важнейшая черта биомедицины, рассматриваемой в качестве культурной системы, – принцип разделения, для которого традиционна установка на разделения – тела и души, больного и его естественной среды, целого и части [11]. Это обстоятельство находит параллели с ситуацией разделенности, разграничения, противостояния как принципа организации городской среды. Стремление возводить преграды, стены, разделители – тенденция современной городской жизни, которая находит выражение в метафоре «город стен» [1, с. 44].

Еще одна значимая параллель: современный атомизированный город с его миксофильскими и миксофобскими настроениями подобен «общежитию незнакомцев», когда «разделение пространства с незнакомцами и проживание в нежеланной, но все же неизбежной близости с ними служит условием, которое городские жители считают неприятным, хотя и неизбежным» [1, с. 44]. Здесь возможна ассоциация с больничной палатой. Этот образ присутствует у В. Набокова, который сравнивает условия существования современного человека с «солнечной палатой в больнице светлой бытия» [12].

Город можно рассматривать не только как контекст, но и как текст медицинского дискурса, который оставляет в городском ландшафте следы собственного

развития, становления, столкновения противоборствующих тенденций, модификаций и новаций. В этом тексте обнаруживается особого рода структурность, анонимность (городские больницы № 1, 2, 3) и авторские символы (Клиника профессора И. В. Запускалова в Томске), стихийность естественных процессов, отражающих потенциальную множественность сосуществующих стратегий врачевания (гомеопатические отделы в аптеках, технологии применения акупунктуры, например, в отделении анестезиологии и реанимации факультетских клиник СибГМУ), акцентированный интеллектуализм (Научно-исследовательский институт фармакологии СО РАМН, Научно-исследовательский институт кардиологии, Сибирский институт репродукции человека в Томске), публичное (государственные учреждения) и частное (частные организации). Здесь доминирует – в фарватере сциентистских тенденций культуры – научная медицина с ее разделенностью и иерархичной многоэтажностью, специализацией.

Отметим, что медицинская тема как отражение многоукладности современной жизни может звучать противоречиво: с одной стороны, демонстрируется медицинская озабоченность, растет число и разнообразие профилей медицинских структур. С другой стороны, исследователи отмечают стремление вынести тему болезни, смерти за скобки актуального мировосприятия (больницы и кладбища могут отторгаться, не присутствовать на индивидуальных картах города [8]). Столь же противоречивые тенденции отмечены социологом, исследующим жизнь кладбищ: таинственность и эвфемизмы, традиционно окружающие смерть человека, сопровождаются живыми общественными реакциями на ситуацию смерти, их исследованием в «некросоциологии», поскольку «мемориальная культура, несмотря на свою, казалось бы, консервативность, чутко улавливает, отражает все социальные изменения» [4, с. 69].

Отметим основные медицинские тематизации в урбанистической литературе: город как тело, город и болезнь, город и здоровье. У Т. Быстровой уральский город-завод предстает как «перекресток двух переживаний тела» – естественно-природного и искусственно-конструктивного. Город как дитя цивилизации, рациональные принципы организации его жизни, планировки («управление, право, рынок, кварталы») с аккуратной гигиеной, свободными бюргерами, четкой производственной ритмикой жизни – таков образ искусственного тела города. Ему противостоит город – природный микрокосм с естественной спонтанностью планировки [5]. У Шпенглера непосредственно телесный чувственный опыт переживания мира ориентирован на рядоположенность в организации среды обитания, в то время как радиальный принцип планировки – выражение чувства бесконечности, дали западного человека [16]. В естественном теле города природное присутствует органично, лишено специальной переработки, огранки и не обременено строгой регламентацией. Иная интерпретация тела города – в традиции духовной истории – дана у Э. Надточия. Это может быть город, простирающийся в горизонтальной плоскости, сознательном отграничении от небесного начала, и город, где

ворота, улицы, переход символизируют путешествие, движение к высшему, город Каина и город Авеля [13].

Город и болезнь. Одна из актуальных тематизаций – проблема психических патологий. У З. Баумана «город – это свалка страхов и опасений, порождаемых глобально вызванной неуверенностью и неопределенностью». Здесь возникает обстановка невроза, болезненности, «глубокой неопределенности всех жизненных устремлений горожан» [1, с. 52, 43]. О. Браун говорит о «более высоком уровне тревожности» горожан [3]. По мнению Н. Ежовой, для современных больших городов характерно увеличение числа психических заболеваний [10]. Обращает на себя внимание то, что в языке современного горожанина зафиксирован пространственный ряд синонимов, отмечающих ситуацию душевного неблагополучия: алёша, артёмка, балда, бестолковщина, бестолочь, болван, болдуин, бесогон, ванек, василий, гога, даун, додя, долбень, дуб, дубина, дундук, дятел, кифарик, колун, коля, лабух, лажпак, лапоть, лишенец, лопух, лось, лох, лупень, лысый, наивняк, недоделок, овца, олень, пендырь, пенек, пентюх, пень, петрович, рабамбук, ручник, сека, тормоз, трататуй, тронутый, тумак, тундра, турок, укроп, утиль, фанера, февраль, фофан, фуфел, чукча, чурбан, чурка, штымп, яшка [15, с. 17].

Вместе с тем город терапевтичен, и здесь присутствует тема здоровья. Благоговен потенциал интенсивной, наполненной творческой городской жизни, о чем напоминал К. Батюшков: «Один Рим может вылечить навеки от суетного самолюбия» [7]. При этом речь может идти о достижении реального душевного комфорта, который обеспечивается при необходимом внимании к организации визуальной среды. В сибирских городах с продолжительной зимой, окрашивающей мир в черно-белые цвета, еще в архитектурных проектах рубежа XIX–XX веков получило распространение использование цветного кирпича как сознательной психо-гигиенически оправданной технологии. В Томске архитектор К. Лыгин (1854–1932) соединил красный кирпич и желтый песчаник, придав своеобразию каменной архитектуре города.

Здоровье и комфорт обеспечивают также учет некоторых важнейших механизмов зрительного восприятия, в частности ограничение однородной и агрессивной визуальной среды. Однородная визуальная среда с минимальным числом видимых элементов и, соответственно, агрессивная среда с подбором монотонно повторяющихся элементов оказывают разрушительное воздействие на здоровье человека [10].

В качестве вывода следует отметить, что в исследовании городского пространства как целостности медицинский разворот открывает новые возможности его понимания.

Список литературы

- 1 Бауман, 2008 Бауман З. Город страхов, город надежд // Логос. – 2008. – № 3.
- 2 Бахтин, 1990 Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.

действие 1

3. Браун, 2000 Браун О. Влияние городской культуры на картину мира горожан [Электронный ресурс]. – URL: <http://flogiston.ru/articles/social/braun>
4. Бредникова, 2006 Бредникова О. Социологические прогулки по кладбищу // Беспредельная социология: Перегрузка. Сборник эссе. – СПб.: ЦНСИ, 2006. – С. 61-77 [Электронный ресурс]. – URL: <http://nebokakcofe.ru/archives/77>
5. Быстрова, 2007 Быстрова Т. Уральский город-завод как перекресток двух переживаний тела [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.taby27.ru/>
6. Бычков, 2003 Бычков В. Телесность // Лексикон нонклассики. – М.: РОССПЭН, 2003. – С. 433-436.
7. Ванчугов, 1997 Ванчугов В. В. Москвософия & Петербургология. Философия города. – М.: Пилигрим, 1997. – 224 с.
8. Веселкова, 2010 Веселкова Н. В. Ментальные карты города: вопросы методологии и практика использования // Социология: методология, методы и математическое моделирование (Социология: 4М). – 2010. – № 31. – С. 5-29.
9. Волков, 2008 Волков В. Е. Осмысленность города [Электронный ресурс]. – URL: <http://circleplus.ru/content/summa/26>
10. Ежова, 2005 Ежова Н. А. Культуроформирующие основы визуального городского ландшафта: Дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Тамбов, 2005. – 151 с.
11. Михель, 2010 Михель Д. В. Социальная антропология медицинских систем: медицинская антропология. – Саратов: Новый проект, 2010. – 80 с. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.sstu.ru/files/fuss/images/_ДВ_Соц_антропология%20мед%20систем.pdf
12. Набоков, 1991 Набоков В. Стихотворения и поэмы. Из поэтического наследия XX века. – М.: Современник, 1991. – 573 с.
13. Надточий, 2002 Надточий Э. Путиами Авеля // Логос. – 2002. – № 3-4 [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/nad.html>
14. Пейер, 2012 Пейер Л. Медицина и культура. – Томск: Сибирский государственный медицинский университет, 2012. – 240 с.
15. Словарь, 2003 Словарь современного русского города: Ок. 11 000 слов, ок. 1000 идиоматических выражений / Под ред. Б. И. Осипова. – М.: Русские словари: Астрель»: АСТ: Транзит книга, 2003. – 565 с.
16. Шпенглер, 1993 Шпенглер О. Закат Европы. Т. I. – Новосибирск: ВО Наука, 1993. – 592 с.

Городские сумасшедшие в российском пейзаже

Good crazy and freaks in Russian cultural landscape

Т. А. Шаповалова, М. Н. Кокаревич / T. A. Shapovalova, M. N. Kokarevich

Рассматривается проблема формирования нового образа инаковости, под воздействием которого трансформируется русская культурная идентичность. Авторы предлагают различать две категории городских сумасшедших – «честные сумасшедшие» и «фрики». Образ «честных сумасшедших» восходит к древнерусской традиции юродства и русской смеховой культуре. Образ «фриков» транслирует западноевропейская культура. В статье предложен анализ нарративного и перформативного, этического и эстетического в дискурсе городских сумасшедших.

Ключевые слова: идентичность, дискурс, нарратив, перформанс, Другой, городские сумасшедшие, «честный сумасшедший», «фрик».

The article is devoted to the problem of forming a new representation of otherness/anotherness, which transforms the Russian cultural identity. Authors distinguish two categories of city madman/urban crazy – «good crazy» and «freaks». The image of «good crazy» is connected with Old Russian tradition of idiotic action (behaving like a jurodivy, foolishness) and the Russian laughter culture. The image of «freak» is broadcast by the European culture. This paper proposes an analysis of the narrative and performative, ethical and aesthetic aspects in the discourse of urban crazy.

Keywords: identity, discourse, narrative, performans, otherness/anotherness, city madman/urban crazy, «good crazy», «freak».

Культурное пространство, в отличие абстрактного, – это пространство овоенное. Для освоения пространства недостаточно его обустроить, необходимо его обжить. Среди стратегий освоения пространства первостепенное значение имеют развертывающиеся в нем социокультурные практики, порождающие специфические тексты культуры, подчас выходящие за границы породивших их эпох и обеспечивающие тем самым связь времен. Неслучайно поэтому интерес современных urban studies смещается от построения универсальных урбанистических теорий к выявлению и анализу «оживляющих» городское пространство социокультурных практик [1], включая анализ текстопорождающих стратегий – нарратива, перформанса, итерации, дескрипции [2]. По этому поводу О. Запорожец и Е. Лавринцев отмечают: «... задача исследователя города состоит в том, чтобы найти баланс между рассмотрением городских феноменов как «продукта» определенных техник регулирования и институциональных практик и восприятием города как случайного ряда красочных пульсирующих образов» [3]. В рамках urban studies формируется междисциплинарная предметность, объединяющая интерес к топу/локусу, тексту и субъекту (в аспектах телесности, восприятия и речи). Справед-

ливость требует отдать должное отечественной семиотической школе, положившей начало подобным исследованиям, однако преимущество современности – в расширенном методологическом и техническом арсенале средств углубленного изучения данной проблематики, не говоря уже о залежах информации для анализа в сети Internet.

Среди феноменов и практик, соотносимых с городом, в поле зрения урбанистов попадают такие, как прогулка, экскурсия, путешествие, городские нарративы (мифы, легенды, слухи и др.), телесные трансформации/перверсии и многое другое, что образует общее проблемное поле и сходятся в точке identity. В данной статье мы остановимся на анализе отдельных аспектов функционирования сложного и всерьез малоисследованного явления городской жизни – дискурса городских сумасшедших. Сразу оговоримся, что нас интересует дискурс городских сумасшедших исключительно и только в российском культурном контексте, который в этом отношении, как и во многих других, отличается от западноевропейского.

Под определение «городской сумасшедший» попадают представители двух принципиально различных категорий городских жителей. Представителей первой, менее численной группы мы условно обозначим как «честных сумасшедших», второй – как «фриков», разумея, что и внутри названных групп имеется большое, но исчислимое разнообразие типажей (в интернет-нарративах встречаются такие типологические определения, как «оратор», «поэт», «народный контролер», «призрак коммунизма» и др.). Основное различие между первой и второй группами, полагаемое «целевой аудиторией» городских сумасшедших, – нозологическое. Один из вопросов, наиболее остро дискутируемых в сети Интернет (на форумах, в блогах) зрителями специфических перформансов городских сумасшедших, – вопрос об их психическом здоровье.

Поиск ответа на вопрос «дурак или прикидывается?» формирует мощный этический вектор. От ответа на этот вопрос в той или иной степени зависит реакция на явление, как непосредственная, так и отдаленная, пролонгированная. Вариантов ответа больше чем два, и это связано как с размытостью самого понятия «психической нормы» и существованием множества градиентов психического статуса, так и с историческим планом бытования дискурса. Городской сумасшедший может оказаться психически больным или психически здоровым человеком, но также «косящим под дурака» или больным, но не безнадежно дезадаптированным, извлекающим из своего положения определенную выгоду. Насколько аудитория готова проявлять снисходительность и жалость к «честным сумасшедшим», настолько она настроена враждебно по отношению к «косящим под дураков» фрикам, использующим маску аномальности в качестве средства самопиара. Так, «психиатрическая» тема занимает центральное место в обсуждении «гламурной тусовщицы» Светы Яковлевой: «Нужно ли Свету лечить?», «Фейк или нет?», «Вы знаете, кто такая Света Яковлева?» [4]. Этот спор порождает «феномен Светы Яковлевой», ядром которого является не реальная Света (здоровая или нет), а онтологическая провокативность любого Другого, вынуждающего меня, нас, вас отвечать на свой собственный во-

прос – о подлинности «Я»/«Мы». Вопрос опасный, поскольку нам предъявлен образцовый симулякр, квинтэссенция всех возможных псевдоценностей, и если бы не было объявлено во всеуслышание, что это именно симулякр, многие с готовностью бы равнялись на него как на эталон. Да многие так и делают. Не лучше ли, чтобы его не было вовсе? На наш взгляд, здесь кроется один из источников агрессивного отношения к «фрикам». Впрочем, это же провоцирует злобу к «честным сумасшедшим». Классический пример – из русской литературы, сцена между «невысоким человеком, с виду похожим на мещанина, одетым в чем-то вроде халата, в жилетке и очень походившим издали на бабу» (здесь сошлись главный юродивый и главный юродствующий русской литературы – Башмачкин и Плюшкин) и Родионом Раскольниковым, разрешившаяся обвинительным приговором: «Ты убивец» [5].

«Честного сумасшедшего» можно просто пожалеть, утопив в жалости к нему сомнения в себе, – он не спросит. Конечно, здесь не только это. В основе толерантного отношения аудитории к «честным сумасшедшим» лежит помимо общечеловеческого гуманизма и прятки с самими собой также и культурная память, модель сострадательного и покровительственного отношения к блаженным и юродивым в русской культуре – важная составляющая русской культурной идентичности. В ряде комментариев к интернет-постам на данную тему мы зафиксировали отсылку к образу Ксении Петербургской (ту же отсылку в контексте широкого апеллирования к целой исследовательской традиции, восходящей к авторитету Д. С. Лихачева, А. М. Панченко и Н. В. Поньрко [6], мы встречаем в специальном эссе Л. Лурье [7]). Часто можно встретить в адрес городских сумасшедших эпитеты «юродивый», «блаженный», высказывания типа «никто не застрахован от болезни», предположение у них скрытой духовной силы: «...я иногда как загружусь этой темой, что начинаю думать, что они знают что-то, что нам недоступно, и они не дураки, а просто мы их не понимаем» [8]. Городским сумасшедшим приписывают сверхспособности или чудесную целительную силу: «В алом пальто, берете и с огромным красным флагом – вы можете увидеть ее во все советские праздники истово марширующей в одиночестве по городу. Говорят, она – сталинская детдомовка по фамилии Коллонтай, которая так и не нашла связей с реальностью. Старушка до сих пор живет в славном советском прошлом и всячески его пропагандирует тем, кто решится с ней заговорить. Ходят слухи, что некоторые минчане бросили пить благодаря тому, что увидели на минских улицах эту бабульку с красным флагом» [9]. Среди принимаемых россиянами западноевропейских контекстов, порождающих милиоративную оценку «честных сумасшедших», – кинофильмы «Форрест Гамп» и «Человек дождя». Очевидны истоки различий западноевропейского и российского культурных контекстов – в первом случае они сформированы длительно вызревающим в протестантизме, рационально полагаемым правом личности на самоопределение, во втором – иррациональной, интуитивной жадью справедливости для всех, понимаемой как подсудность одной только высшей инстанции.

Злая ирония в адрес «честных сумасшедших», тем более активные действия по их изоляции, их избиение или убийство получают прямое осуждение у аудито-

рии. Важно отметить, что о негативной реакции части аудитории мы узнаем, как правило, от той ее части, что настроена доброжелательно: «Жил в Партизанске дурачок, и была у него своя идея – жениться. Приставал он ко всем симпатичным девушкам: давай жениться. Никому зла не причинял. Однажды шел он по обочине дороги, проезжавший мимо грузовик задел его специально бортом. Погиб дурачок» [10]; «...у парня с выкрашенными в белый цвет волосами не было передних зубов, которые ему повыбивали за принадлежность к сексуальным меньшинствам другие парковые завсегдатаи. Был он вечно пьяным, позитивным и безобидным, даже трогательным. Потом Мадоныч пропал из людных мест, а позже стало известно, что его убили. Утопили в собственной ванной, а перед этим долго издевались. Убийц не нашли, а может и не искали – кому нужны убийцы сироты-гея, которого собственные вполне обеспеченные родители, пока были живы, били и сдавали в дурдом, чтобы «вылечить» от гомосексуальности» [9]. В Интернете довольно редко можно встретить откровенно агрессивные выпады в адрес «честных сумасшедших», и нам вовсе не встречались экстремистские повествования от первого лица об актах насилия над ними.

Дискурс городских сумасшедших служит серьезным поводом для формирования ответного дискурса «целевой аудитории» при задействовании ее фоновых знаний в областях отечественной истории и культуры. Обмен информацией по данной теме на соответствующих форумах часто оборачивается любительскими или профессиональными (чаще журналистскими) микроисторическими изысканиями, в которых часто прослеживаются ностальгические нотки. Объясняется это тем, что за каждым ярким образом городского сумасшедшего стоит конкретная story, отсылающая к тому или иному периоду отечественной истории (в силу зачастую солидного возраста персонажа или историко-политической окрашенности его нарратива/перформанса, что также случается нередко). Личная история «честного сумасшедшего» всегда актуализирует личную историю зрителя, задавая определенное историческое обрамление актуального события (встречи с городским сумасшедшим). Далее, в ответной личной истории зрителя чаще всего акцентированы моменты, связанные с усвоением модели толерантного поведения, отсылающие к образу какого-нибудь другого городского сумасшедшего, знакомого с детства, обитавшего в определенном ареале городского пространства и т. д. Наконец, в процессе обмена подобными воспоминаниями участники обсуждений формируют общую историю и общую идентичность не менее эффективно, чем участники специальных интернет-проектов историко-культурной направленности.

Несмотря на наличие в образах городских сумасшедших общих черт, позволяющих, в принципе, осуществить их условную типологизацию, участники интернет-обсуждений часто высказывают мнение, что образы городских сумасшедших уникальны и придают неповторимость облику их родного города: «Такое возможно только в некоторых городах, Минск – особенный... и как раз – «такой»» [9]). Это справедливо, когда в образе городского сумасшедшего прослеживается выраженный «местный колорит», как, например, в «национал-патриотическом прикиде»

одесского Гетьмана [11] и т. п. В оценках петербуржцев зачастую образ родного города в целом напрямую ассоциируется с «сумасшествием вообще» во всем его феноменальном и репрезентативном разнообразии: «Незримый бренд Петербурга – городская шиза. Она живет в произведениях русских классиков, архаусных фильмах, современных молодежных трендах. Ей в той или иной степени больны все городские сталкеры» [12].

Приведенные примеры демонстрируют различные формы сопричастности дискурса городских сумасшедших формированию городской идентичности. В первом случае подразумевается, что уникальный образ городского сумасшедшего содержит и передает особенный колорит города и как таковой претендует на роль «гения места», тем более что городские сумасшедшие, помимо отмечаемой многими сезонной активности, демонстрируют пристрастность в выборе мест дислокации. В подавляющем большинстве случаев ими становятся центральный проспект/улица/площадь, городской парк/сад, вообще места регулярного или временного скопления людей (общественные организации и учебные заведения, наземный и подземный транспорт, рынки, вокзалы, места проведения массовых праздников и т. п.). Во втором случае сказывается как историческая уникальность «умышленного города» Санкт-Петербурга, так и общая для европейских столиц (и европейской культуры) тенденция легализации и пропаганды аномальности, в результате чего свойство аномальности метафорически распространяется на всех горожан. В ряде примеров нами также зафиксирована значимость различия «городских сумасшедших» и «деревенских дурачков», а также сумасшедших «столичных» и «провинциальных» [13], из чего возникает сложная система идентичности, сочетающая социальный и географический факторы.

В рецепции образов городских сумасшедших сегодня наметился заметный сдвиг в сторону смешения категорий «честных сумасшедших» и «фриков». Другая тенденция состоит в экстраполяции понятия «городской сумасшедший» на дискриминируемые социальные группы секс-меньшинств, бомжей и др.: «В сутолоке дней найти их в толпе довольно сложно. Период активности – во время столичных праздников: пива, мороженого или меда. Юноши ходят на каблуках, в майках и колготах. Бомонд угорает» [14]. Эти тенденции обнаруживают генетивную связь и тесно взаимодействуют как в российском, так и европейском культурных контекстах. Честные сумасшедшие являют собой для российских граждан как бы островки уходящей эпохи, связывая настоящее с прошлым, не только советским, но и древнерусским, обращая к истории русского юродства, скоморошества, даже диссидентства и вообще всякого угнетаемого властью инакомыслия. В порождаемых дискурсом городских сумасшедших нарративах как закономерность прослеживается попытка реконструкции их личной истории, содержащей два обязательных периода – «до» и «после» некоей (иногда реальной, иногда – домысливаемой) точки: гибели близких, любовной трагедии, авто- (авиа-, ж/д и др.) катастрофы, помешательства на почве интенсивных научных изысканий или художественного творчества и т. п. Помимо этого личная история может содержать точные биогра-

фические сведения – имя, дату рождения и смерти, семейное положение, род занятий, обстоятельства смерти/гибели и похорон и др.

Наличие вызывающей сопереживание личной истории часто позволяет отличить «честного сумасшедшего» от «просто фрика», хотя их идентификация затрудняется современной модой на аномальность. Если в отношении к «честным сумасшедшим» преобладают терпимость и сочувствие, то в отношении фриков реакции аудитории колеблются от равнодушия, восхищенного или негодующего удивления и интереса до нескрываемой агрессии. В восприятии «честных сумасшедших» преобладает актуализация религиозного содержания культурной памяти, в восприятии фриков – фобия западноевропейской культурной интервенции. Эти различия обусловлены тем, что инаковость в первом случае оценивается как «своя», а во втором – как «чужая». Сопереживание юродивым и блаженным, как отмечают многие исследователи, связано с особенностями взаимоотношений народа и власти в русской культуре. Но также и с тем, что коллективное начало в ней ставилось выше индивидуального, – юродивые и блаженные не только пророчествовали, но и изобличали общественные пороки, несли бремя «внешнего органа совести», коллективной совести. Если нечто подобное и прослеживается в нарративах современных фриков, то не является главным в рецепции их образов. Скорее, российские дискуссии о фриках вращаются вокруг темы нарциссизма [16]. Есть у «честных сумасшедших» и «фриков» и общее – функция преодоления дискommункации.

На основании этих наблюдений можно сделать предположение о том, что «честные сумасшедшие» и «фрики» репрезентируют различные грани инаковости, соотношение которых в современной российской культуре нельзя определить как смена с последующим вытеснением, поскольку в восприятии их образов сохраняют актуальность важнейшие составляющие русской культурной идентичности – отношение к вере (от веры или неверия в подлинность Другого (юродивого, блаженного) до притягивания/непритягивания христианских ценностей и норм), отношение к власти, отношение к социально незащищенным категориям нищих, больных, угнетаемых и преследуемых и др. Считать или нет, что фрики «расширяют» дискурс городских сумасшедших за счет соотнесения с новыми социокультурными реалиями, – вопрос спорный, требующий специального исследования, при котором важно не упустить из виду, что в палитре русских образов инаковости по крайней мере с XIX в. зафиксирован образ эксцентрической личности – «чудака», «оригинала» [17].

Здесь мы подходим вплотную ко второму важному вектору дискурса городских сумасшедших – вектору эстетическому. В нарративах аудитории обсуждение эстетических аспектов занимает место столь же значимое, что и этических. Дискурс городских сумасшедших всегда перформативен. Он взламывает границы повседневных хронотопов, преодолевая их локальность посредством инкорпорации в них своих собственных, предельно интенсивных, хронотопов, что, в свою очередь, запускает ответную экспрессию. Перформансы городских сумасшедших апеллируют по крайней мере к четырем из пяти

модальностей восприятия – акустической, визуальной, обонятельной и осязательной (пятая модальность, табуированная, остается вне реального события и над ним – чудо «поцелуя прокаженного» или «поцелуя прокаженному» у Х.-Л. Борхеса и Ф. Мориака).

В нарративах аудитории встретим обсуждение не только содержания вербального послания городских сумасшедших – оно может быть, а может и не быть, а если есть – то сжатое до лозунга или сущей невнятицы и значительно реже – развернутое и цветистое, как у «народного поэта». Первое, чем обращают на себя внимание городские сумасшедшие, – визуальное послание, складывающееся из специфического костюма, особенной манеры держаться или даже свернутое до характерного жеста, как у городского сумасшедшего с главпочтамта на Мясницкой: «По виду вылитый городской сумасшедший: кое-как одетый трясущийся старикашка, идущий как будто с какой-то конкретной целью, но наверняка никакой цели у него нет, есть лишь обстоятельство господина Зоммера. Городское путешествие как призвание. Об этом писали еще ситуационисты (психогеография). На почте сумасшедший сидел за столом, где обычно располагались марочники-коллекционеры, отправляющие сами себе тысячи писем, чтобы обеспечить марке след печати – необходимое условие ее попадания в мир филателистов. Так вот, сумасшедший сидел за этим столом в отсутствие марочников и крутил перед собой пальцем, который время от времени облизывал. Иногда, когда я встречал его на подходе к Китай-городу, он так же крутил перед собой пальцем. Это очень важная деталь. Признаюсь, его влажный палец меня всегда смущал. Сушая нелепость... я не понимал, что именно не так. А теперь вдруг осознал. Это палец из пьесы «Венчание», ключевого произведения польского авангардиста Витольда Гомбровича. Палец, вторгающийся в ваши планы, расстраивающий коронацию, венчание, придворный бал. Палец, которым пьяница низводит мир до бессвязного бормотания, лихорадочного копошения. Нужно остерегаться сумасшедших, пока у них есть руки, кисти, пальцы. Пока у них есть рты, языки, которыми можно оближивать пальцы» [18].

Отличием городских сумасшедших и предметом обсуждения аудитории часто становится экспансия их телесности, и речь не только об эксгибиционистской демонстрации статей (мужчинами и, в более изящной стилистике стриптиза, женщинами) или почти всегда отмечаемых внешних дефектах/полноте/худобе, но и – о вторжении в личное пространство дисциплинированных граждан неожиданным прикосновением, запахом нечистоты или алкоголя: «Едрена мать (Зеленая баба, Зеленая глыба, Белоснежка) – персонаж уличной жизни города Омска конца 80-х – начала 90-х годов, «городская сумасшедшая». <...> Ее поведение отличалось откровенным эпатажем, Е. М. не стесняясь бранилась в публичных местах, для достижения своих целей использовала физиологическое отвращение, которое она вызывала» [19].

Спонтанный ответ аудитории на перформансы городских сумасшедших обнаруживает связь с эстетическими категориями «прекрасного – безобразного»,

«низменного», «комического», «ужасного». Как варианту встречи с Другим, дискурсу городских сумасшедших в метанарративе отвечает эстетика «гармонии – хаоса», «трагического», «трогательного», а порой и «возвышенного». Именно этого рода метанарратив воссоздал в 1994 году Кама Гинкас в гениальном спектакле «К. И. из «Преступления»» с Оксаной Мысиной в главной роли [20]. В свернутом виде этот метанарратив предчувствуется и в локальных нарративах. Под сенью этого трагического и возвышенного метанарратива разворачивается пространство судьбы Сергея Калмыкова [21] и в чем-то Аркадия Кутилова [19, 22], а может, и Анатолия Зверева, и гениальности вообще как таковой. Было бы кому это почувствовать, был бы зритель.

Анализ нарративов, инспирируемых дискурсом городских сумасшедших, приводит нас к выводу о масштабности дискуссии, охватывающей такие проблемы современности, как проблема психического и нравственного здоровья нации, роль традиции и межпоколенной коммуникации в формировании модели толерантного отношения к социально незащищенным категориям граждан, проблема роли искусства (в особенности street art, «интерактивного» искусства) и роли творческой личности в обеспечении культурного разнообразия и широкой социальной вовлеченности в процесс культуротворчества, проблема поиска путей преодоления дискommunikации и др. Остроту этим проблемам придает формирование новой инаковости. Мода на фриков, от тиражирования их образов в кино и изобразительном искусстве до клубов и party в стиле city madman, достигает вершины абсурда в «феномене Светы Яковлевой» и ставит философов и теоретиков культуры перед необходимостью сущностного осмысления нового лика инаковости, его соотношения с русской и западноевропейской культурными традициями, его роли в формировании новой идентичности, определения черты, за которой праздник/карнавал взрывает реальность повседневной жизни, уничтожая то в ней, без чего не может быть уже вообще никакой реальности.

Список литературы

1. Ричардсон, 2010 Ричардсон Т. По следам «городского» форума // Антропологический форум. – 2010. – № 13. – С. 173-182 [Электронный ресурс]. – URL: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/013online/13_online_richardson.pdf
2. Андреева, 2007 Андреева В. А. Литературный нарратив: текст и дискурс // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2007. – Т. 9. – № 46. – С. 61-71 [Электронный ресурс]. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-narrativ-tekst-i-diskurs>
3. Запорожец, 2006 Запорожец О., Лавринцев Е. Прятки, городки и другие исследовательские игры (Urban Stadies: в поисках точки опоры) // Communitas. – 2006. – № 1. – С. 5-20 [Электронный ресурс]. – URL: http://psychogeo.spb.ru/page_111.html.
4. Света Яковлева, 2014 Света Яковлева (Official Fun Group) [Электронный ресурс]. – URL: <https://vk.com/sveta.yakovleva>

5. Достоевский, 1990 Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. – М.: Худ. лит., 1990.
6. Лихачев, 1984 Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984.
7. Лурье, 2000 Лурье Л. Безумный Петербург [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vernost.ru/jurodivye/Opinions/opinion11.htm>
8. Дик, 2011 Дик С. Городские сумасшедшие [Электронный ресурс]. – URL: <http://onreal.livejournal.com/19025.html>
9. ZnichKa, 2010 ZnichKa. Городские сумасшедшие и чудачки Минска [Электронный ресурс]. – URL: <http://znichka.com/post125101986/>
10. Сакай, 2000 Сакай Е. Юродивые [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vernost.ru/jurodivye/Opinions/opinion3.htm>
11. _shamil_, 2009 shamil_ Городские сумасшедшие [Электронный ресурс]. – URL: http://users.livejournal.com/_shamil_/
12. Астафьева, 2013 Астафьева Н. Петербург как плавильный котел для фриков и одаренной шизы (беседа с Александром Секацким) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.mr7.ru/articles/83778/>
13. Беликов, 2008 Беликов С. Кто такие городские сумасшедшие [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.mk.ru/editions/daily/article/2008/05/21/39807-kto-takie-gorodskie-sumas-shedshie.html>
14. Punk, 2008 50 причин любить Москву. Причина 37. Городские сумасшедшие [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kchetverg.ru/forum/index.php?topic=568.0>
15. Платонова, 2014 Платонова И. Архетипы века нарциссизма [Электронный ресурс]. – URL: <http://maxpark.com/community/6572/content/2886227>
16. Пыляев, 1990 Пыляев М. И. Замечательные чудачки и оригиналы. Очерки. – М.: Интербук, 1990.
17. Климов, 2015 Климов В. Палец городского сумасшедшего [Электронный ресурс]. – URL: <http://apklimov.livejournal.com/278713.html>
18. Словарь мифологии Омска, 2010 Словарь мифологии Омска [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/topic-16422680_22341498
19. Строева, 1994 Строева М. Поминки по себе [Электронный ресурс]. – URL: <http://moscowtyz.ru/marianna-stroeva-pominki-po-sebe>
20. Жил-был..., 2010 Жил-был художник один (Сергей Иванович Калмыков) / Три портрета. Жизнь и судьба творца в психиатрическом интерьере. – М.: Новые возможности, 2010. – С. 22-49 [Электронный ресурс]. – URL: <http://nvm.org.ru/triportreta.pdf>
21. Великосельский, 2001 Великосельский Г. Опознан, но не востребован (Аркадий Кутилов). – Арion, 2001. – № 4 [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2001/4/kut.html>

Театр истории и театр повседневности: два подхода к интерпретации социальной реальности

Theater of History and Theater of Daily Occurrence: two Going Near Interpretation of Social Reality

Л. Б. Зубанова / L. B. Zubanova

Рассмотрен феномен театрализации как индивидуально-личностные попытки конструирования реальности через представление ее альтернативных сценариев, презентуемых и оцениваемых индивидом как событийно-драматургическая форма взаимодействия человека и времени. Театрализация реальности представлена через два ключевых фрейма: театр истории и театр повседневности. Первое направление связано с анализом медиапространства первого десятилетия XXI века: фиксацией ориентиров времени, озвученных героями публикаций – лидерами мнений. Второе направление – конструирование биографии человека (серия глубоких интервью) через рефлексивные описания особых событий и ситуаций, рассмотренных в вариативности значений «театральности».

Ключевые слова: театрализация реальности, сценарии реальности, время, театр истории, театр повседневности.

In article the staging phenomenon as individual and personal attempts of designing of reality through submission of its alternative scenarios presented and estimated by the individual is considered as is event - a dramaturgic form of interaction of the person and time. Staging of reality is presented through two key frames: theater of history and theater of daily occurrence. The first direction is connected with the analysis of media space of the first decade of the XXI century: fixing of the reference points of time sounded by heroes of publications – leaders of opinions. The second direction – designing of the biography of the person (a series of deep interviews) through reflexive descriptions of the special events and situations considered in variability of values of “theatricality”.

Keywords: staging of reality, scenarios of reality, time, theater of history, theater of daily occurrence.

Хрестоматийные строки У. Шекспира «Весь мир театр, и люди в нем актеры!», ставшие своеобразным лейтмотивом изучения социальной реальности сквозь призму театрализации, находят свое воплощение в игровых концепциях культуры, распространении виртуально-ролевых взаимодействий и социокультурных симулякров (имиджи, бренды, образы), общем развлекательно-игровом и нестабильно-изменчивом фоне современной действительности («общество спектакля» Г. Дебора, «текущая современность» З. Баумана, «убегающий мир» Э. Гидденса, «общество риска» У. Бека и другие). Восприятие социального в своеобразной «при-

вязке» к театру может принимать как позитивно, так и негативно окрашенные коннотации: от творчески-игрового преобразования жизни до искусственности и фальши социальных связей и контактов. В данной статье мы рассмотрим театрализацию действительности как индивидуально-личностные попытки конструирования реальности через представление ее альтернативных сценариев, по сути, второй реальности, подобно театральному искусству субъективно воссоздаваемой в восприятии людей и замещающей объективную действительность индивидуальным ее переживанием.

Подобный способ структурирования реальности понимается нами как социальная перформанс-коммуникация: субъективно конструируемые сценарии реальности, презентуемые и оцениваемые индивидом как событийно-драматургическая форма взаимодействия человека и времени. Опираясь на одно из ключевых понятий И. Гофмана – фрейм (в широком смысле – форма, круг понятий, связанных со структурированием реальности), мы можем рассматривать перформанс-коммуникацию как театральное-игровое фреймирование реальности [1, 2, 3, 5] (смысловое созвучие с теорией перформативности действия Дж. Александера и концепцией креативных действий Х. Йоаса) в двух вариациях: театр истории и театр повседневности. Увидеть время как разворачивающийся перед глазами драматический сценарий жизни поколений, обозначив ее ключевых исполнителей и субъективно предрекая трагический или комический финал, – вариант декодирования времени, обозначенный нами театр истории. Осознание собственного жизненного сценария через путь конструирования биографии как способа проживания жизненных событий (индивидуальных кризисов, поворотных моментов биографического пути, ситуации разыгрывания и псевдосуществования в установленных реалиях) – театр повседневности.

Театр истории: сценарии переживания времени

*Пророков нет, не сыщешь днем с огнем,
Ушли и Магомет, и Заратустра,
Пророков нет в Отечестве моем,
Но и в других отечествах негусто...*

В. Высоцкий

Раскодирование духовно-символического пространства осуществляется различными способами (порой подобное прочитывание укладывается в границах рационально-осмысленных вариантов расшифровки, порой представляет интуитивно-эмоциональное предчувствие), но почти всегда существует группа «сверхчувствительных прочитывателей» духовных ориентиров времени, трансляторов традиционных или вновь зарождающихся ценностей. Образ действительности становится одушевленным и приближенным к потребителю через участие тех, кто взял на себя функцию его прояснения, – «лидеров мнений» (П. Лазарсфельд): зна-

чимых персон, личностный вес которых позволяет воспринимающей аудитории доверять транслируемой информации (или хотя бы прислушиваться к ней).

Общая духовная ситуация времени во многом определяется характером культурной идентичности со значимыми (озвученными лидерами и созвучными большинству) символами, идеями и ориентирами времени – смысловым образом действительности или базовой метафорой идентичности [7]. Именно он может выступать спланированным основанием разрозненной (пространственно, психологически, демографически) аудитории, формируя общий опыт переживания событий, отражая доминирующие идеологические установки социума. Этот образ становится фиксируемым, «запечатленным образом» благодаря средствам массовой информации, упорядочивающим его изменчивость в информационных картинах дня, недели, месяца, года, десятилетия; выполняющим функции референции (создания образцов, легитимизирующих социальные практики и нормирующих отношения к ним) и репрезентации (производство и оформление способов мышления, существующих в обществе в разных социальных группах). Средства массовой информации как «действующие метафоры» (М. Маклюэн) или «современные мифы» (Р. Барт) обеспечивают символическое единство социальной среды, сплетая, по мнению К. Гирца, «паутину значений» современной действительности, объединяя рассыпающуюся фрагментарность социального бытия в целостно-упорядоченный конструкт.

Для фиксации ключевых тенденций информационных посланий нами был осуществлен контент-анализ российской прессы («Аргументы и факты», «Известия», «МК-Урал») за 2000–2011 гг. – первое десятилетие XXI века. Всего было проанализировано 1048 публикаций – текстов интервью со значимыми персонами, претендующими на статус «лидеров мнений». Показателем значимости лица стало определение его лидерства самими изданиями через рубрику материала, позиционирующую в названии того или иного героя в приоритетном статусе. В соответствии с этим выборочную совокупность составили материалы изданий, вышедшие под рубриками: «Личность», «Главное» («Аргументы и факты»); «Персона», «Портрет», «Легенда» («Московский комсомолец»); «Человек», «Мнения и комментарии» («Известия»). В качестве методических основ исследования публикаций использовались техники локальной тематизации материала [8], методика предикативного анализа текста [4], технология фреймирования (медиафрейминга).

Оговоримся сразу, что мы намеренно сосредоточили внимание лишь на первом десятилетии XXI века (2000–2011 гг.), не погружаясь в современные попытки диагностики настоящего. Диагноз времени всегда субъективен, погружен в вечный конфликт невозможности беспристрастного отстранения («лицом к лицу лица не увидеть, большое видится на расстоянии»), а потому исследовательский интерес представляет фиксация «сбывшегося предчувствия времени» – возможность в сегодняшнем дне осуществить рефлексивный анализ того, насколько реалистичной была та самая «охватченность мыслями времени» (Гегель), пережитая героями публикаций.

В провозглашаемой лидерами ценностно-временной перспективе заключаются три вектора: прошлое, настоящее и будущее, обозначенные нами как ретро-

спекция, презентизм и проектизм. Отнесение высказываний к выделенным состояниям осуществлялось через фиксацию соответствующей терминологии: «сейчас», «раньше», «скоро», «в прошлом», «на сегодняшний день», «в будущем», «было», «наличествует», «ожидается», а также через привязку к определенным историческим этапам и фигурам. На основе полученных нами данных можно выявить тенденцию доминирующего социального презентизма как актуальности настоящего. Подобное распределение вполне закономерно: осмысление ценностных перспектив происходит в режиме «реального времени»; интервью с героями публикаций, как правило, ориентированы на злободневные проблемы и события сегодняшнего дня. Однако это не исключает оценивания настоящего по отношению к прошлому и будущему, осуществляемого лидерами мнений с самых разных позиций: противопоставления, взаимодействия, дополнения, переосмысления и т. п. Варианты пересечений временных векторов позволили диагностировать несколько ведущих состояний, отражающих доминирование социального презентизма.

1. Транзитное состояние общества – ситуация нахождения между прошлым и будущим в определенном ценностном вакууме: ценности прошлого уже не работают, утратив свою жизненную силу, ценности будущего не определены, исключая возможности прогнозирования перспектив развития. Как следствие – неверие в собственные силы и возможности, вынужденное нахождение в ситуации «застревания» в настоящем (состояние, определенное польской исследовательницей Элизабет Тарковской как «ожидающее общество» [9]).

Андрей Кончаловский:

Люди потеряли ориентиры. Ориентиры были, может быть, фальшивые, ненавидимые, но они давали точное понятие, куда идти или откуда бежать. Был коридор. Рухнули стены и потолок, и вдруг мы оказались в таком пространстве, где непонятно, что хорошо, что плохо, как в невесомости.

(«АиФ». – № 7, 2000 г.)

Даниил Гранин:

У нас очень многие люди просто боятся будущего. Оно потерялось. Раньше оно было в форме каких-то иллюзорных планов. Так называемое завтра. Но во имя него люди многое терпели. Они в него верили. А сейчас и его нет.

(«АиФ». – № 37, 2000 г.)

Андрей Вознесенский:

Время безвременно. Суть времени – вечное его отсутствие. Мы живем по циферблату, в котором отломана часовая стрелка, да и минутная тоже. Мы – люди с секундным суетным круговоротом.

(«АиФ». – № 37, 2000 г.)

Валентин Распутин:

И человек растерялся. Он родные берега потерял, а другие найти не смог. Какая-то часть все-таки сумела к ближайшему берегу прибиться – завели свои дела, предпринимательством занялись. Можно позавидовать им – они нашли почву под ногами.

Но большинство... Оно даже не растерялось, а затаилось. И затаенность та до сих пор не прошла. Люди еще не почувствовали, что снова могут жить в полную силу.

(«АиФ». – № 16, 2006 г.)

2. Состояние стабилизации как «укорененной определенности» – характерное для так называемого «чувственного общества» [10], живущего по законам сегодняшнего дня, ориентированного на девиз, в полной мере оправдывающий социальный презентизм «живи настоящим!» (или в терминологии П. Сорокина – «лови день!»). Именно в данном состоянии максимально учитываются возможности настоящего при минимизации влияния образов прошлого и будущего. Названное состояние может как рождать прагматическую ориентацию поведения (характерную для «общества потребления»), так и быть связанным с ощущением стабилизации жизненных перспектив, рождающим рационализированные практики мышления и поведения.

Леонид Якубович:

Надо жить. Просто жить. Не догонять и не убежать, не завидовать и не суесться. И радоваться, что у тебя две ноги и две руки и башка, которая еще что-то варит. Жить надо. Спокойно. И по возможности весело.

(«АиФ». – № 30, 2005 г.)

Олег Янковский:

Сегодняшнюю ситуацию я для себя определяю как конструктивный покой. Если на протяжении многих лет нас колотило каждую осень, мы с уже привычным ужасом ждали августа–сентября, то сейчас стало как-то поспокойнее. И такое конструктивное затишье дает замечательные плоды.

(«АиФ». – № 50, 2005 г.)

3. Состояние кредитованных возможностей – характерно для обществ опережающего отражения, в которых настоящее понимается преимущественно в качестве «трамплина» к возможному будущему. Это идеология (а в терминологии К. Мангейма – утопия) завтрашнего дня. Оговоримся сразу, что в анализируемых блоках повествования мы почти не обнаружили суждений, непосредственно посвященных образам будущего (были выделены лишь те из них, которые могут пониматься в качестве форм прогнозирования новых горизонтов).

Борис Эйфман:

И все время чувство гонки за птицей счастья: можно упустить ее, а можно и поймать. Как будто на миг открыли обычно запертые ворота – выскакивай и хватай, что можешь...

(«АиФ». – № 45, 2007 г.)

Названные состояния вряд ли могут быть зафиксированы в «чистом» виде, скорее это одновременно конкурирующие типы. В одно и то же время для общества характерна их попеременная актуализация (нельзя не признать и дифференциацию жизненных сценариев и ценностных ориентаций различных социальных

групп, препятствующих достижению единого, общего для всех образа настоящего). Для того чтобы выделить доминирование какого-либо из названных состояний, нам представляется необходимым обратиться к характеру переживания социального времени. Речь идет о возможных способах оценивания времени, построенных (в огрубленном прочтении, без тонкой детализации) на сценариях социального оптимизма и социального пессимизма. При анализе результатов были зафиксированы две основные тенденции: доминирующий пессимизм в оценке настоящего; тенденция реставрации прошлого без учета возможностей будущего. Вернемся в этой связи к выделенным нами ранее состояниям общества (транзитное состояние, состояние стабилизации и состояние кредитованных возможностей) и попытаемся проследить взаимосвязь между ними и выделенными тенденциями переживания времени.

Пессимизм в оценке настоящего, на первый взгляд, свойственен транзитному (или ожидающему) обществу, потерявшему веру в собственные силы, диагностирующему разрушение традиционных основ, утрату привычных смыслов, отсутствие надежды на будущее. Подобные настроения чаще всего становятся лейтмотивами высказываний лидеров мнений.

Михаил Боярский:

В общем – полное разочарование в жизни. Если поначалу верил в какие-то сказки – имел убеждения, идеалы, то теперь совершенно отчетливо понимаю, что человечество замешано на грязи, деньгах и крови и ничего святого нет. Да, есть отдельные интересные люди, к которым тянешься, с которыми интересно общаться, но этих звезд не так уж и много. А в общем человечество – противное сборище, стадо, живущее по законам джунглей, где выживает сильный, где убивают, грабят, насилуют – все ради денег.

(«МК». – 13-20 января, 2000 г.)

Алексей Герман:

Новое состояние на планете – напряженность всемирных нервов. Возможно, большая война разразится через сто лет или через десять, но взаимное раздражение висит в воздухе. Всех оцепил страх. Люди запуганы до предела.

(«АиФ». – № 31, 2002 г.)

Сергей Соловьев:

Происходит конец света. То, что происходит у нас во всех без исключения институтах, практически непоправимо. И винить, кроме самих себя, в этом некого. Катастрофа не грядет, а уже грянула. Мы бездарно потеряли тот великий духовный и географический феномен, который еще недавно назывался Россия.

(«АиФ». – № 34, 2004 г.)

Подтверждением этого «шизофренического» состояния «напряженности всемирных нервов», свойственного транзитному обществу, базирующемуся на социальной растерянности, может выступать тенденция реставрации прошлого. Актуализация и даже некоторая мифологизация образов прошлого является

значимым симптомом неопределенности настоящего, когда прошедшее воспринимается единственным прочным фундаментом предстоящего, рождая феномен социальной ностальгии. Подобная «ностальгирующая нота» воспроизводится лидерами мнений по отношению к различным периодам российской (в том числе и советской) истории.

Никита Михалков:

До революции россияне были связаны великой нашей культурой. А еще их объединяло Евангелие. Когда один человек говорил другому: «Побойся Бога, на тебе креста нет!», – второй понимал, о чем идет разговор. У людей, независимо от образования или положения в обществе, были равнозначные понятия греха и стыда. Этого сейчас нет, а отсюда проистекает и все остальное: и необязательность, и ложь, и зависть. Да, на Руси воровали всегда, но было и понятие чести.

(«АиФ». – № 22, 2002 г.)

Анатолий Приставкин:

Если бы нам удалось сохранить гуманизм тех времен до наших дней, не было бы нынешней катастрофической ситуации. Весь этот фундамент был заложен, на мой взгляд, эпохой Серебряного века – его поэтами, его интеллигенцией. Именно она накопила тот слой духовного «чернозема», на котором появлялись ростки человечности. А мы этот чернозем размыли. Размыли культуру, которая нам досталась от предков, растранижирили невероятные богатства.

(«АиФ». – № 20, 2005 г.)

Александр Ширвиндт:

Менталитет теряем. Все-таки у нас было свое, советское, этакая национальная идея, а теперь она исчезла. Мы сейчас мюзиклы ставим, кругом бутики пооткрывали. Во всем на российскую действительность нанизана западная вторичность, и чем это дороже, тем вторичнее. Только старики и старухи пока прежними остались.

(«МК». – 14-21 июля 2004 г.)

Михаил Шемякин:

К сожалению, многое делается по принципу «с разбегу о телегу» – например, стало обычным считать, что все сделанное в эпоху СССР подлежит «анафеме». А на самом деле были десятки, сотни замечательных мастеров.

(«АиФ». – № 20, 2004 г.)

Отсутствие искомых оснований благополучия, стабильности и порядка в настоящем вызывает естественное состояние ностальгической грусти по прежнему мироустройству [6], которое выглядит сквозь призму годов более привлекательным, чем возможно было в действительности. Однако сценарий реставрации прошлого, его активного включения в жизнь настоящего может в равной степени пониматься и как признак состояния общественной стабилизации, поиск гарантий укорененности («стоим на великом прошлом»), отыскание того, чем можно гор-

даться, формирование «идеологического иммунитета», избавляющего от комплексов социальной неуверенности.

Характер прочтения будущего, как показывают результаты контент-анализа, четко не определен: вряд ли мы можем фиксировать наличие обнаруженной Э. Тоффлером «футурофобии», равно как и не встретим утопической устремленности в «светлое будущее». При этом, как отмечалось ранее, социальный проектизм в целом выступает наименее популярным временным вектором в высказываниях лидеров мнений. На чем основано такое невнимание к будущему? Одно из возможных объяснений может быть связано с тем, что общество, уставшее от построения социальных утопий, испытывает потребность в реализации надежд настоящего. На наш взгляд, немаловажным оказывается и явление «инновационной усталости», порожденное состоянием непрекращающегося реформирования и даже реформационного бума первого десятилетия XXI века (анализируемый период) во всех сферах жизнедеятельности социума. С одной стороны, это вызывает эффект привыкания (и, как следствие, уменьшение интереса к будущему), с другой – «количественный перегрев» реформационных программ формирует негативный контекст восприятия новизны как угрозы стабильности, укорененности, отождествляется не столько с возрождением, сколько с расшатыванием основ.

Как видим, парадигма развития социума (идеологическая, ценностная составляющая), представленная в фиксируемом театре истории, вполне сопоставима с анализом П. Штомпки, утверждающего доминантный характер парадигмы кризиса, рост влияния которой приходится на середину XX века, а также парадигму травмы, актуализировавшуюся в конце XX столетия [11].

Театр повседневности: субъективные сценарии восприятия жизненных событий

Предметом анализа данного направления стал проект «Театра.net», осуществленный на базе Челябинской государственной академии культуры и искусств¹. Проект основан на проведении серии глубинных интервью, ориентированных на рефлексивные описания особых событий и ситуаций в жизни субъекта, которые сам он готов рассматривать в вариативности значений «театральности»: игры, разыгрывания, мнимых впечатлений, обмана, иллюзий, инсценировок, представлений, драматичности переживаний (конкретизация осуществляется самим рассказчиком). Интервью проводились на основе общего «гайда» и включали ответы на одни и те же вопросы; однако отражение уникальной истории жизненного события каждым информантом, как правило, допускало дополнительную детализацию, отступления, возможность уточняющего диалога на основе изложенной информации.

Особенность проекта видится в использовании приема двойной интерпретации повествования – рефлексивно-сценическом способе декодирования события:

- рассказ интервьюируемого о событии собственной жизни;
- последующее представление (разыгрывание) данной истории интервьюе-ром на сцене в технике документального театра – *verbatim*.

Приоритетными задачами первого (рефлексивного) направления являлись: выявление доминирующих зон театрализации реальности с позиций интервьюируемого (героя повествования), определение особенностей маркирования этапов биографии; исследование форм проявления и содержательной конкретизации театральности в повседневной жизни с точки зрения субъекта; оценка особенностей развития социальных взаимодействий в событийно-действенном (что происходило) и эмоциональном (какие чувства испытывал) контексте; фиксация ключевых способов конструирования повествования информантами, выявление специфики текстуально-языковой репрезентации жизненного опыта.

Во вторичном, сценическом варианте интерпретации (интервьюером, пропустившим данный рассказ через собственное сознание и воплотившим его на сцене) существенными представлялись: раскодирование и оценка смыслов и значений в процессе восприятия повествования; возможности принятия роли «другого» (в ситуации сценической презентации истории), определение индивидуально-ролевой мобильности субъекта, фиксация уровня его эмоциональной включенности в виртуально-игровой эксперимент; определение «эффекта проекции» рассказанной жизненно-событийной истории на личную биографию интервьюера/актера.

Итогом анализа событийных историй представлялась нам классификация фреймов театральности (театрализации реальности), сконструированных на основе рассказов интервьюируемых. При оценке базово-метафорической репрезентации театральности в описании событий информантами нами были выделены четыре ключевых фрейма:

- «перевоплощение / перерождение»;
- «вторая жизнь / навязанная роль»;
- «розыгрыш / фальшь»;
- «драматичность переживания / катарсис».

В тех случаях, когда речь шла о фреймах «перевоплощение/перерождение» и «вторая жизнь/навязанная роль», были зафиксированы сходные смыслы в определении реальности, отличающиеся лишь по оценочному контексту их интерпретации. В первом случае (перевоплощение/перерождение) реальная жизнь субъекта как бы обновляется при обращении к театрално-игровым ситуациям, способствующим более интенсивному и нестандартному проживанию и переживанию «серой» действительности. Театрализация реальности в данном случае связывалась с праздничностью, неожиданным и незапланированным событием в разворачивании повседневных-рутинных отношений и ритуалов. Подобная конструкция в большей мере оказалась применимой к рассказам о детстве, праздниках, описаниям событий, свидетельствующих о знаменательных этапах личной биографии. В то время как фрейм «вторая жизнь/навязанная роль» отражал наличие ролевого конфликта между ожиданиями окружающих и реально необходимыми потребностями и интересами самого героя, демонстрируя ситуацию навязанного соответствия запросам других людей (театральность как ложная реальность), принятия чуждой субъекту роли (маски).

Фрейм «розыгрыш/фальшь» являлся наиболее распространенной конструкцией описания театрализации реальности. И, как уже отмечалось нами выше, ситуация юмористического разыгрывания («розыгрыш») в большей мере распространялась на повседневно-бытовое общение информанта и близкого ему окружения, в то время как «фальшь» характеризует реальность с позиций дефицита подлинности, в том числе и в прямых аналогиях по отношению к виртуально-символическим проявлениям жизни (театр, виртуальные сети).

Последний из анализируемых нами фреймов «драматичность переживания/катарсис» связывался в сознании информантов с описанием особых экзистенциально-переходных этапов биографии. В подобной конструкции театральность оборачивается не мнимостью, фальшью, навязанной ситуацией псевдообщения, а особым нестандартным событием жизни, заставляющим героя выходить за рамки привычного существования, знаменует чрезвычайные (как правило, трагические) ситуации нового открытия реальности, катарсические формы ее проживания и принятия.

Второе направление исследования, связанное с разыгрыванием истории интервьюерами на сцене в технике документального театра, позволяет выявить особенности совпадения переживаемых (описываемых в интервью) событий с оценкой их актерами и аудиторией. Речь в данном случае может идти о приеме исследовательской триангуляции – сопоставлении взглядов на одну и ту же историю у различных участников сценического действия (сценарист, актеры, публика), что может рассматриваться как дополнительная проверка выводов и, более того, как способ построения grounded theory («восхождение к теории») театрализации повседневности на основе жизненной ситуации-события. Буквальная театрализация нарративов наглядно демонстрирует прерывность и фрагментацию повседневного течения жизни через выделение в ней отдельных фрагментов театрально-жизненной событийности (через аналитическую рефлексию описания, разыгрывание сюжета на сцене).

Итак, представленные в данной статье размышления о театрализации действительности являются, безусловно, весьма схематичным наброском, не столько претендующим на заверченный характер диагностики реальности, сколько открывающим возможные варианты такого прочтения. В обстоятельствах, когда мир для человека и человек для мира перестают быть прозрачно-знакомыми и понятными, ощущается острая необходимость поиска лица, в котором и может случиться, произойти ситуация узнавания, открытия нового отражения себя в зеркале времени. Это проблема, лежащая в плоскости кризиса идентичности, невозможности обнаружения очевидной «ктоинности» субъекта, переживающего бесконечные попытки «прислонения» себя к шатким основаниям суперобщностей – партиям, государству, нации. Но эти «метаповествовательные скрепы» (Ж. Лиотар) не дают ощущения одушевленности перспектив жизненного пути. Обозначенная нами перформанс-коммуникация (созданная или воссозданная в рассказах

и сценическом представлении исторического и индивидуального времени жизни) акцентирует внимание на том, что изображение реальности (театр истории и театр повседневности) наделяется статусом реалистичности и объективности, несмотря на неосуществленный буквально характер описываемых событий. Более того, не имеет особого значения и попытка выявления достоверности рассказов о времени, их фактической непротиворечивости и соответствия реально происходящим событиям. Речь идет о субъективно конструируемой реальности как идеализированном представлении себя в театрализованной реальности времени, поданном через сценарно-драматургическую конструкцию повествования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Консультанты проекта – драматург Алексей Зензинов (Москва), режиссер Елена Калужских (Челябинск).

Список литературы

1. Батыгин, 2001 Батыгин Г. С. Континуум фреймов: драматургический реализм Ирвинга Гофмана // Социологический журнал. – 2001. – № 3.
2. Вахштайн, 2011 Вахштайн В. С. Фрейм-анализ в социальных науках // Социологическое обозрение. – 2011. – Т. 10. – № 3.
3. Гарфинкель, 2009 Гарфинкель Г. Концепция и эксперимент исследования «доверия» как условия стабильных согласованных действий // Социологическое обозрение. – 2009. – Т. 8. – № 1.
4. Дридзе, 1984 Дридзе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. – М.: Наука, 1984. – 269 с.
5. Ерпылева, 2011 Ерпылева С. В. Перформанс – этнометодологический потенциал // Социс. – 2011. – № 5.
6. Зборовский, Широкова, 2001 Зборовский Г. Е., Широкова Е. А. Социальная ностальгия: к исследованию феномена // Социс. – 2001. – № 8. – С. 34.
7. Качанов, Шматко, 1996 Качанов Ю. Л., Шматко Н. А. Базовая метафора в структуре социальной идентичности // Социс. – 1996. – № 1.
8. Лукман, 2005 Лукман Н. Реальность массмедиа / Пер. с нем. А. Ю. Антоновского. – М.: Праксис, 2005. – 256 с. (Сер. Образ общества).
9. Попова, 1999 Попова И. М. Представление о настоящем, прошедшем и будущем как переживание социального времени // Социс. – 1999. – № 10. – С. 138.
10. Сорокин, 2000 Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика: исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / Пер. с англ., комм. и статья В. В. Сапова. – СПб.: РХГИ, 2000. – С. 18.
11. Штомпка, 2001 Штомпка П. Социальное изменение как травма // Социс. – 2001. – № 10. – С. 6.

Челябинск как сцена самопрезентации молодежных субкультур

Chelyabinsk as stage of samoprezentacii of youth subcultures

А. Ю. Павлова / A. Yu. Pavlova

Сделана попытка рассмотреть пространство современного мегалополиса (на примере Челябинска) через выделение вариантов сцены самопредставления молодежных субкультур.

Ключевые слова: субкультура, город, сцена.

In article attempt to consider space of the modern megalopolis (on the example of Chelyabinsk) as a scene of self-presentation of youth subcultures is made.

Keywords: subculture, city, scene.

В современном научном дискурсе уже в течение нескольких лет существует тенденция к рассмотрению актуальной реальности через призму театра и театральности. Это во многом связано с игровым подходом к культуре, игрой как сущностью и механизмом генезиса и развития культуры, что представлено в работах Г. Гессе [2], Й. Хейзинга [10], Э. Финка [9] и др. «Театрализация действительности» – термин, прочно обосновавшийся в социогуманитарном знании, – позволяет совершенно по-иному рассматривать окружающие нас повседневные рутинные практики. Данный подход связан в первую очередь с именами ученых – представителей школы феноменологической социологии А. Щюца и И. Гофмана. В одной из работ Гофман напрямую говорит, что «вся социальная жизнь приобретает характер спектакля, розыгрыша, драматического действия, а люди, субъекты действия, становятся актерами» [8].

Театрализация социокультурного пространства связана непосредственно с деятельностью СМИ, развитием информационных и рекламных технологий. Поэтому основными «сценическими площадками», где разворачивается театральное действие, являются крупные города, мегаполисы, стягивающие «к себе» молодежные ресурсы из окрестных сравнительно небольших городов. Именно для мегаполисов характерно явление молодежных субкультур, которые используют все «театральные» возможности города для собственной самопрезентации. О субкультурах в крупных современных городах писали А. Л. Баркова [1], Х. Пилкингтон [3], В. В. Головин, М. Л. Лурье [4] и др.

Описывая реальные практики, представленные современностью, мы отмечаем тенденцию к тому, что «театральность» в субкультуре во многом обеспечивает ее альтернативность, некоторую дистанцию (актер – публика). Р. Кайуа, рассуждая о четырех видах игр, пишет, что есть такой вид игр, где субъект на время созда-

ния иллюзорной действительности забывает свою личность, жизненный опыт, приобретает чужую и пытается убедить себя или других, что он – не он, а кто-то другой (mimicry) [7]. Здесь в помощь ему идут костюмы, изменение речи, манеры и пр. Наиболее характерен данный вид игры для большинства альтернативных субкультур, склонных к театрализации своих действий, стремящихся к наглядному дистанцированию себя от остальных людей. При этом зачастую ключевая идея субкультуры разыгрывается как сценическая постановка. Об этом же пишет Л. Г. Ионин в работах по социологии культуры. Теории «социальной драматургии» в жизни и «культурных инсценировок» в повседневности теоретически обосновывают игровой характер и театральность большинства субкультур и напрямую связаны с идентификационным поиском человека. Поскольку все запреты на презентацию самых разнообразных (в том числе и субкультурных) форм после «перестроечных битв» все же были сняты, как более интересная игра или представление воспринимается не то, что имеет серьезную «доктринальную» философско-мировоззренческую подоплеку, а наиболее привлекательное внешне и поведенчески для индивида, стремящегося к идентификации. Одной из главных особенностей игры является ее необязательность, и, таким образом, большее число игроков и публику должна иметь игра, которая зрелищнее, выгодно представлена внешне. По словам Л. Г. Ионина, процесс идентификации к культурной форме «не начинается формированием социального интереса, а им завершается, он не завершается предметной и поведенческой презентацией, а начинается с нее» [6]. И субкультура, следуя данной логике, разворачивается для большинства ее представителей не как собственно культурная форма, а как ее «инсценировка». Следовательно, городское пространство становится для субкультуры своеобразным способом «разыграть» собственную идентичность на публике. Похожая идея – города как уличного театра для «политических битв» – представлена в статье Громова Д. В. [5].

Однако не для всех субкультур пространство сцены представляется идентичным театральным подмосткам. Анализируя актуальные субкультурные практики в Челябинске, мы можем выделить несколько вариантов «сцены», в которую превращается город в зависимости от того, какая из субкультурных групп привлекает наше внимание. Образно мы обозначили данные варианты следующими устойчивыми сочетаниями: сцена театра, арена цирка, подиум, трибуна.

Рассмотрим подробнее виды субкультур, которые реализуют тот или иной вариант.

Сцена театра

Представителями этого вида субкультурных практик, как правило, на улицах города разворачиваются целые представления с заранее расписанными ролями, определенным сценарием, продуманными декорациями и костюмами. Ярким примером здесь является субкультура ролевиков. Вот краткое описание одного из событий, организованного как спектакль, данное новостным сайтом 74.ru:

«В Челябинске отметили день рождения великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина прогулкой в костюмах XIX века, танцами и пением романсов. Событие собрало более 200 человек со всего Южного Урала.

Воспитанники академии изящных искусств Челябинска устроили в городском саду «Пушкинский пикник». Молодые люди тщательно готовились к событию: они пришли в костюмах пушкинской поры – соблюдены были все мельчайшие детали женских и мужских туалетов того периода. Девушки самостоятельно шили оригинальные платья, замысловатые шляпки и даже перчатки. В городском саду имени Пушкина ребята устроили настоящий бал. Они танцевали вальс, контрданс, котильон, польку, знаменитые полонез, мазурку и кадрили. Несмотря на массовость события, никто из участников не скучал: играли в жмурки, лапту, городки, домино, лото, шахматы, карты и фанты. На весь парк звучали стихи великого поэта.

Невыносимая жара не испортила представление, молодые люди в весьма плотных и тяжелых костюмах провели на солнце несколько часов: из горсада процессия двинулась по Кировке к памятнику виновнику торжества. Участники водили вокруг скульптуры именинника хоровод и пели «Каравай».

Прогулка по Кировке людей в костюмах XIX века произвела большое впечатление на жителей города: необычно одетые молодые люди и девушки сразу привлекли внимание общественности. С ними стремились сфотографироваться многочисленные невесты и женихи в современных нарядах, военные, дети и целые семьи.

Событие завершилось в парке Гагарина большим пикником и фотосессией».

Репетиции спектакля начинаются за полгода: участники изучают схемы танцев, этикет, правила использования особых предметов – вееров, зонтов, перчаток, готовят стихи, показательные выступления. Сценарий выучивается ими наизусть, поэтому к самому событию большая часть «актеров» играют свою роль вполне профессионально.

Арена цирка

Субкультуры этого вида выходят в город как на цирковую арену с целью удивить окружающих (публику) своими способностями. Это субкультуры экстремалов, турникменов, паркур. Они вполне напоминают цирковых гимнастов, поражающих людей возможностями собственного тела:

«...Мы живем и постоянно двигаемся по этой планете. Ни одно движение, используемое мной, не поддается четкой классификации, т. к. оно моеи только мое...»

«...Я рисую путь, я художник по бетону и асфальту, деревьям и скалам... И вот тогда уже тот самый прохожий будет вынужден оценивать меня лишь по одному критерию – успел ли я воспользоваться своей силой, когда это стало необходимо. Развиваясь, я могу добавить более яркие мазки – эффектные движения, или более жесткие – резкость, ускорение, прорыв. И никакой из пройденных этапов не закончит мою картину, ибо она рисуется всю жизнь, изменяясь в характере и тонах.

действие 1

Стиль рисования индивидуален, и не следует ломать эту уникальность, подстраиваясь под стереотип или нормы, а следует расти и развиваться именно в своем стиле, совершенствуя его доступными именно тебе средствами и методами...».

«...Ставка в этой игре одна – моя жизнь».

Здесь нет определенного сюжета, нет драматизма. Есть только предметы, позволяющие вышедшему на сцену проявить чудеса сноровки, грации, скорости и гибкости. Как в свое время заметил Д. Белль, родоначальник субкультуры паркурристов, «нет границ, есть лишь препятствия», имея в виду одновременно и окружающую внешнюю среду, и человеческие способности.

В Челябинске в 2013 году была открыта «официальная» сцена для подобных представлений – паркур-парк на площадке у памятника И. В. Курчатову. Размеры сооружения 25 на 25 метров, в нем предусмотрены девять специальных спортивных фигур и одни леса.

Подиум

Представители данной субкультуры выходят в город как на показ мод. Основная цель – продемонстрировать себя со всех сторон. В отличие от двух предыдущих видов, в этом случае может не быть даже действия, кроме «прохаживания» вперед-назад по сцене и демонстрации своего «прикида». В качестве примера приведем данные с форума <http://www.rgp-forum.ru/> о встрече готов Челябинска (авторские орфография и пунктуация сохранены):

«Прикол сеня был....

46 человек было....

песни под гитару....

поход в лес (в вампирятник) сопровождающийся отмараживание поп и промаканьем ног....

возгласами, со стороны старешек, что мы дети сатаны....

и разделением всех на два лагеря....

Что с теми кто в вампирятнике остались я незнаю ибо уперла в кафешку после того как еще с 9-ю людьми вылизла из леса....

короче все было на 7 балоф по 10-ти балке:D».

Неким синтезом «подиума» и «театральной сцены» является субкультура косплей. Она предполагает некие элементы игры на сцене, но основная цель все же – демонстрация костюма.

Трибуна

Представители данных субкультур выходят на улицы для того, чтобы познакомиться окружающих с идеями, ценностями и философией своей субкультурной группы. Так, например, говорит об этом один из представителей субкультуры кришнаитов:

«Как путник, который ползет по раскаленной пустыне в надежде найти колодец с прохладной родниковой водой, так и человек, блуждающий в этом мире,

пытается найти источник счастья, чтобы беспрестанно пить живительную влагу, амриту, эликсир бессмертия. Санкиртана – это бурлящий поток нектара, который милостиво пролился на сбитых с толку людей Запада. А брихад-мриданга – это большой барабан, который привез Шрила Прабхупада, чтобы каждый имел возможность услышать Святое имя и отыскать источник истинного блаженства.

Каждое живое существо имеет возможность играть на этом барабане и указывать дорогу в темноте Кали-юги».

Выход на сцену – это в первую очередь проповедь. Она может использовать театрализованные, вербализованные и невербализованные формы («белый марш» скинхед-движения). Но самое главное – донести до окружающих (публики) суть идеи, которая для данной субкультурной группы является системообразующей.

Подводя итог вышенаписанному, мы можем отметить, что город действительно является сценической площадкой для самопрезентации субкультурных групп. И в зависимости от того, кто сейчас выходит на сцену, город превращается то в театральные подмостки, то в арену цирка, то в подиум, то становится трибуной для провозглашения идей и идеологий.

Список литературы

1. Баркова, 2003 Баркова А. Л. Толкиенисты. Архаическая субкультура в современном городе // Человек. – 2003. – № 5. – С. 58-74.
2. Гессе, 2000 Гессе Г. Игра в бисер. – СПб.: Азбука, 2000. – 493 с.
3. Пилкингтон, 2004 Пилкингтон Х. и др. Глядя на Запад? Культурная глобализация и российские молодежные культуры. – СПб.: Алетейя, 2004. – 278 с. (Левиафан: Государство. Общество. Личность).
4. Головин, Лурье, 2008 Головин В. В., Лурье М. Л. Идеологические и территориальные сообщества молодежи: мегаполис, провинциальный город, село // Этнографическое обозрение. – 2008. – № 1. – С. 56-71.
5. Громов, 2008 Громов Д. В. Уличный театр молодежной политики: оппозиционные движения // Этнографическое обозрение. – 2008. – № 1. – С. 19-30.
6. Ионин, 2011 Ионин А. Г. Социология культуры: Учеб. пособие для студентов вузов [Электронный ресурс]. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Ionin/_02_2.php (дата обращения – 17.09.2011).
7. Кайуа, 2007 Кайуа Р. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры. – М.: ОГИ, 2007. – 304 с. (Нация и культура: Научное наследие: Антропология).
8. Плахов, 2015 Плахов В. Феноменологическая социология // Западная социология [Электронный ресурс]. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Plah/_09.php (дата обращения – 13.03.2015).
9. Финк, 2008 Финк Э. Основные феномены человеческого бытия [Электронный ресурс]. – URL: www.anthropologia.spbu.ru (дата обращения – 24.11.2008).
10. Хейзинга, 1997 Хейзинга Й. Homo ludens. – М.: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.

Театр в городе и город в театре: проблемы и перспективы формирования театральной среды Челябинска

A Theater in Town and City is in a Theater: Problems and Prospects of Forming of the Theatrical Environment of Chelyabinsk

А. С. Точилкина / A. S. Tochilkina

Город – полифоническое соединение улиц, организаций, структур, ведомств, сооружений, биографий. На фоне этих «декораций» мегаполиса живет театр, рождая на сцене новую реальность – иногда похожую на окружающую повседневность, иногда принципиально отличающуюся своей магической запредельностью. Ставший афоризмом вопрос «Кому нужна такая улица, которая не ведет к театру?» почти официально обозначает статус принципиальной необходимости этого учреждения в городском пространстве. И может ли быть полноценным город, лишенный театрального многообразия? Театр в городе и город в театре – гармоничность этого соединения может стать ориентиром культурной политики государства. Одной из значимых задач нам видится формирование и целенаправленное поддержание особой театральной среды города, позволяющей рассматривать городское пространство как единую площадку взаимодействия театра с различными институциональными и внеинституциональными образованиями, а сам театр – как открытую платформу сценического диалога: диалога смыслов и форм, диалога времени, диалога поколений и человеческих судеб...

Диалоговая коммуникация оказывается возможной при ряде условий и характеристик развития городского пространства, способствующих появлению и оптимальному поддержанию театральной среды. В числе первых можно говорить об интенсивности театральной жизни: количественном многообразии театральных площадок, обеспечивающих единовременный выбор предложений и конкуренцию художественных потоков, а также о воспроизводимо-устойчивом характере их функционирования. В миллионном городе Челябинске на сегодняшний день действует восемь профессиональных театров (Челябинский государственный академический театр оперы и балета им. М. И. Глинки; Челябинский государственный академический театр драмы им. Н. Орлова; Челябинский государственный драматический молодежный театр; Челябинский государственный театр кукол им. В. Вольховского; Челябинский государственный драматический камерный театр; Челябинский драматический театр «Манекен»; Челябинский драматический театр НХТ; Челябинский театр современного танца). Ведут активную работу около двадцати прокатных сценических площадок, имеющих возможность приглашать антрепризные спектакли, знакомить зрителя со «звездами» театрального направления, другими словами, обеспечивать конкурентную среду в «борьбе» за зрителя. И речь в данном случае идет именно о статусно за-

крепленном институциональном взаимодействии театра и публики, в то время как параллельно развиваются и внеинституциональные художественно-театральные организации: студии, неформальные объединения, театрализованные практики сценической презентации молодежи (перформансы, флешмобы и т. п.).

Интенсивность как значимое свойство и качество театральной среды обеспечивает столь необходимое городу восприятие театра как «живого» организма, не заключенного в рамки мемориально-статичного позиционирования культурно-художественного наследия («театр – музей»), а включенного в многообразие социокультурных связей и контактов («театр – народный дом»). Неслучайным в этой связи видится нам и то, что старейшее театральное здание Челябинска (ныне – Челябинский государственный драматический молодежный театр) исторически создавалось именно как Народный дом.

Показателем успешного динамичного роста театрального «организма» можно считать гастрольно-фестивальную деятельность, обеспечивающую, на наш взгляд, еще одно важное свойство – открытости театральной среды. Открытость театральной среды Челябинска связывается с пространственно-временным движением культурных образцов, внедрением их в новые локусы, включением и удержанием разнообразных групп аудитории в поле театрально-художественного воздействия. С 1989 года в Челябинской области действует областной фестиваль драматических театров «Сцена», с 1992 года Челябинский государственный драматический камерный театр проводит фестиваль «Камерата», Новый художественный театр стал инициатором международного театрального фестиваля-лаборатории спектаклей малых форм «CHELoBEKTEATPA», проводятся Международный оперный фестиваль «Ирина Архипова представляет...»; Международный фестиваль оперных дирижеров им. народного артиста СССР И. А. Зака; фестиваль балетного искусства «Татьяна Предеина приглашает...»; Международный фестиваль кукольных спектаклей для взрослого зрителя «Соломенный жаворонок»; Всероссийский фестиваль-лаборатория театров для детей и молодежи «Колесо» в рамках Международного молодежного театрального проекта «Открытые двери»; Фестиваль индивидуальных актерских работ имени Милосердова; Областной благотворительный театральный фестиваль для детей «Снежность»; Международная театральная универсиада UniFesT; Челябинский областной фестиваль любительских театров кукол «Уральская Кукляндия»; Областной фестиваль альтернативных театральных форм «Ночь в театре»; Международный театральный фестиваль «Театральные опыты»; Областной фестиваль детских театральных коллективов «Признание»; Всероссийский межвузовский фестиваль-конкурс TeArt.

Фестивальное движение позволяет представить масштаб и насыщенность художественного пространства, оценить творческие силы челябинских театров на фоне других театральных коллективов, почувствовать «пульс» театральной жизни России. Фестивали – это возможность обеспечения многофункциональности посылы, переживания особого ощущения событийности, включенности в синтезирующую природу театральных акций (в рамках которых объединены представители не только различ-

ных городов, но и разных видов сценических искусств: драматическое действие, музыка, свет, декорации, пластика и другое).

Пока театры Челябинска имеют возможность приглашать творческие кадры, обеспечивается постоянный обмен опытом, авторским видением, художественным мастерством, театральными идеями. И хотя порой антрепризные или фестивальные спектакли, несмотря на высокий ранг оценки профессиональным жюри и титулы его создателей, не вполне удовлетворяют зрительский интерес, сама возможность идентификации с громкими театральными именами, лауреатами «Золотой маски», создает в восприятии публики эффект включения в общероссийский театральный процесс (подтверждением чему становится «голосование билетами в кассе»).

Гастрольно-фестивальная деятельность челябинских театров (участие их в фестивалях за пределами города и области) обеспечивает ситуацию вхождения в общероссийский (общемировой) культурный поток через преодоление местовой локализации. Участие труппы молодежного театра в фестивале «Радуга» (г. Санкт-Петербург) – своеобразном аналоге «Золотой маски» в сегменте детских и молодежных театров – в этом смысле можно рассматривать как одно из проявлений открытости театральной среды.

Интенсивность и открытость театральной среды связана и с обеспечением доступности художественно-театрального предложения для различных аудиторий города и области: центра и периферии. С 2010 года в Челябинской области началась реализация крупномасштабного проекта «Театрально-концертный зал», предполагающего создание на территориях области нескольких сценических площадок (на базе существующих домов культуры) для проката спектаклей и концертов ведущих театрально-концертных коллективов области. Проект «Театрально-концертный зал» рассчитан на различные возрастные группы населения: для младшего школьного возраста; для среднего школьного звена и молодежи; для взрослой аудитории.

Безусловно, когда речь идет о формировании и эффективном поддержании развития театральной среды города, значимым ее свойством становится насыщенность: жанровое многообразие и обновляемость репертуарного ресурса, соотношение традиционного и новаторского в выборе театральных постановок. Насыщенность системы театрально-художественного предложения во многом основывается на качественно-количественных характеристиках зрительской аудитории. В социологических исследованиях Г. Г. Дадамяна, осуществленных еще в 60-е годы XX века, четко фиксировалась процентная сегментация театральной публики: 60 % – женщины, 40 % – мужчины. Гендерные показатели тех лет еще более усилились процессами активной феминизации современной публики, в которой женский сегмент увеличился уже до 68–72 % в общем распределении посетителей театра. При этом «женское лицо» театров Челябинска (не берусь сейчас судить об общероссийском театральном пространстве) становится все более отчетливым за счет увеличения административной (директора-управленцы) и художественно-организационной (режиссеры) женской линии. Демографический сегмент диктует и определенный гендерный заказ на театральное действие: женщины хотят увидеть в театре то, что понятно, внятно и имеет

логическое завершение (как в знаменитом анекдоте о женщине, которая и в порнофильме ждет счастливой развязки – женитьбы главных героев).

Специфика молодежного театра такова, что 70 % репертуара рассчитана на подростков и детей – если можно так выразиться, «несамостоятельную публику», которую приводят в театр платежеспособные взрослые. Для директора театра в подобной ситуации ключевой аудиторией становятся, как я их называю, «золотые бабушки» – звено, дающее возможность компенсировать досуговой вакуум ребенка. Если нет бабушки, то ребенок остается один на один с Интернетом и телевизором, а потому просто лишается возможности развиваться в непосредственном соприкосновении с «живым» театральным искусством. А потребность прислониться к чему-то настоящему, подлинному и живому особенно остро осознается в современном мире тиражей и копий, где реальное человеческое общение порой оказывается заслоненным виртуальным аналогом. Неслучайно культурологи оценивают современную культуру как «постауратичную» – утратившую ауру непосредственного живого восприятия действительности. И задачу театрального искусства мы, руководители театров, во многом видим именно в этом восполнении непосредственности человеческих контактов. У людей есть потребность в особом катарсическом состоянии: переживания, сочувствия, проникновения в проблемы более серьезного плана, чем собственное повседневное существование, – это поиск себя не внутри социальных иерархий и структур, но во внутреннем пространстве веры, выбора и личностно-индивидуальной идентичности. Потребность в разрешении философско-экзистенциальных вопросов существует, а театр как искусство синтетическое такую возможность, действительно, дает.

Лозунг «Перестаньте воспитывать детей, начните воспитывать себя!» как раз и представляется мне особым воспитательным моментом в становлении духовной связи ребенка и взрослого за счет создания особого универсально-многослойного театрального продукта, ориентированного на семейное посещение. Сейчас в репертуарной афише молодежного театра идут спектакли, объединяющие детей и родителей, разные поколения в одного комплексного зрителя. Например, спектакль «Собака Динго» – полифоническое театральное действие, дающее возможность декодирования и считывания смыслов для разных возрастных групп аудитории, по сути, для разных поколений. Но именно в театре, в пространстве жизни, точнее, проживания, переживания спектакля – эти разные поколения объединяются в диалоговой коммуникации.

Универсальны ли эти проблемы и вопросы для других челябинских театров? Мой коллега, директор Челябинского государственного драматического камерного театра Илья Коломейский, отмечает:

«Безусловно, каждый человек, руководствуясь разнообразием индивидуальных художественных потребностей, выбирает, на какой спектакль ему идти, во многом в соответствии с уже сформированным духовно-интеллектуальным личностным ресурсом. Должен ли театр в этой ситуации быть институтом, обеспечивающим ответ на запросы аудитории, или его функция и состоит в их активном формировании? В репертуарной политике театра, безусловно, при учете лидирующей позиции художественного

руководителя – его авторского видения, должен существовать разумный баланс новаторства и эксперимента, классики и современности. Театр должен ставить задачи воспитания своей публики. Как бы ни были важны для нас проблемы экономической рентабельности и «выживания» в рыночных отношениях, искусство не может и не должно транслировать лишь то, что востребовано «кассой». Его смысл заключен в особой духовной миссии...».

Еще одно важное качество театральной среды – это ее конвергентность, особая стратегия слияния, соединения, взаимодействия различных культурных потоков. Для того чтобы быть активным субъектом городской жизни, театру необходимо быть, что называется, «в струе»: в режиме активного включения в актуальные практики современности. Данный показатель приобретает особую значимость в условиях информационной культуры, преобладающей роли масс-медиа и особенно Интернет-коммуникаций, обрушивающих на потребителя информационно-виртуальные потоки. В такой ситуации информационного изобилия театру необходимо выстроить систему эффективного диалога с аудиторией (особенно молодежной), задействовав каналы интерактивного взаимодействия. В молодежном и камерном театрах существует сообщество так называемых интернет-блогеров – активных участников виртуального пространства, которые выкладывают в Сеть фотографии, рецензии, селфи после посещения премьерных спектаклей. Мы приглашаем их на бесплатный показ, обозначая единственное условие – их приход должен найти отражение в размещенной в Сети информации. У нас идет регистрация того, что они пишут о театре – иногда профессионально, иногда любительски, обеспечивая постоянную циркуляцию информации («сарафанное бюро» в современном виртуальном контексте). Согласно знаменитому тезису канадского культуролога М. Маклюэна, «средство сообщения есть само сообщение» – событие (а в нашем случае – театральное событие) приобретает общественно-информационную значимость, обретая соответствующую медийно-виртуальную форму сообщения. И этот востребованный в молодежной среде формат придает имиджевую привлекательность спектаклю, наделяет его качествами современности и «продвинутости» в глазах интернет-пользователей да и просто обеспечивает рекламно-информационное сопровождение театральному событию. При этом целенаправленная просветительская работа с сообществом интернет-блогеров позволяет превращать их в трансляторов нужной театру информации, в своеобразные «буферы обмена» (если использовать язык виртуальных коммуникаций) сообщениями между создателями театральных постановок и публикой.

Мы также формируем своеобразный обучающий центр в театре, используя клубно-лабораторный принцип организации в работе с аудиторией – привлекаем студентов, школьников, взрослых людей для того, чтобы они могли отдельно от проката репертуарных спектаклей обсуждать современную драматургию, участвовать в читках новых пьес и их последующем обсуждении. В данном случае речь уже идет не столько о массовом зрителе, сколько о целенаправленном формировании особой целевой аудитории – своеобразной театральной элиты или опережающих групп.

В театре активно применяется принцип интерактивности – уроки на подушках (как свободное существование в театральной среде), театрализованные формы освоения правил дорожного движения, правил законодательства. В интерактивном режиме обеспечивается эффект максимальной включенности в театральное действие, освоение нового художественного языка, ролевого взаимодействия участников, моделирование театрально-событийных вех истории (интерактивные уроки на темы: театр Древней Греции, театр Возрождения, современная театральная драматургия).

Директор Челябинского государственного драматического камерного театра Илья Коломейский:

«Интерактивные приемы помогают максимальному включению аудитории в спектакль. В камерном театре в спектакле «Детектор лжи» актеры ведут непосредственный диалог со зрителем, персонажи общаются с публикой, как бы раздвигая границы театрального действия через стратегию лично-индивидуального участия каждого, кто находится в зале. Кроме того, наряду с интерактивностью нами применяются технологии театральных перформансов, создания пространства «около спектакля». Из относительно недавнего могу вспомнить премьеру детского спектакля «Тайна потерянного перстня», при постановке которого была создана уникальная предыстория сюжета, погружающая зрителя в дособытийное пространство театрального спектакля: деревце во внутреннем дворике театра, старинная карета... Это привлекает и самого зрителя, и СМИ, без которых невозможно сегодня успешно формировать имидж театра».

Экскурсии, работа с цехами, погружение в процесс формирования театрального спектакля – все это необходимо для того, чтобы люди умели понимать театральный язык, повышали уровень театрального восприятия, да и просто не воспринимали театр как чужое и неосвоенное пространство. Формирование подобных опережающих групп и целевых аудиторий способствует диалогу режиссера и публики, причем на принципиально новом, не характерном для повседневного общения художественном языке. Социологические исследования показывают, что художественный уровень публики нуждается в коррекции, ибо у зрителя не всегда есть возможность считывать знаки и символы, используемые режиссером. Освоение театрального языка – это тоже один из воспитательных моментов научить говорить и слышать то, о чем и как говорит с аудиторией театр. Сегодня разорвано социализирующее звено театральной культуры – многие дети не ходили в кукольный театр, а потому и не готовы к восприятию, например, сложной авангардной современной драматургии.

Для того чтобы театр был органично вписан в городское пространство, на мой взгляд, необходимо осуществить процедуру сознательной театрализации и внетеатрального существования – придания театральных черт лично-повседневному бытию. В частности, в молодежном театре сейчас реализуется проект по сбору личных историй зрителей, связанных с Великой Отечественной войной. На основе писем, фотографий, воспоминаний и рассказов очевидцев мы выводим на сцену обычного челябинца, повествующего о вкладе своей семьи в Великую Победу. Таким образом мы

хотим добиться того, чтобы человек не чувствовал собственной оторванности от театрального искусства (знаменитый некогда лозунг «Искусство для искусства»), но был непосредственно включен и вписан в его существование («Искусство для народа»).

Сама художественная среда городского пространства может быть насыщена театрализованно-перформативным смыслом. Директор Челябинского государственного драматического камерного театра Илья Коломейский:

«В пространстве Челябинска появляется все больше неожиданных и интересных арт-объектов, художественных композиций и контактной скульптуры. Это одушевляет облик индустриального Челябинска, эстетизирует его, повышает статус искусства в городе. Каждая инсталляция – это предмет креатуры неравнодушных субъектов. Это влияет на потенциал города, делает его доступным и взаимодействующим с людьми. Таким образом достигается разумное соединение эпох – исторического прошлого (в частности, здания молодежного и камерного театра отнесены к памятникам архитектуры) и настоящего – живой энергии городского пространства. Помимо арт-объектов весьма интересными и значимыми могут представляться неожиданные театральные проекты. В частности, известные люди Челябинска, не связанные с театральной профессией (руководители государственных и коммерческих структур), осуществляют благотворительные театральные постановки спектаклей на ведущих сценах города – «Ревизор», «Три мушкетера», «Любовь и голуби», «Обыкновенное чудо».

В заключение обозначим еще одну важную характеристику театральной среды – регулируемый характер ее развития, прогнозируемость социокультурных тенденций. Важной составляющей в данном процессе становится профессиональная подготовка менеджеров-управленцев. Сегодня руководитель театра должен сочетать самые разнообразные знания: экономические, технологии PR-индустрии, теории и практики массовых коммуникаций, психологии, педагогики. Именно поэтому столь значительна роль сформированной в Челябинске так называемой «школы Дадамяна» – Высшей школы деятелей сценического искусства (ГИТИС), созданной профессором Геннадием Григорьевичем Дадамяном. Через обучение в ней прошли многие руководители театральной сферы Челябинска. Именно Г. Г. Дадамяном проводилась мысль о том, что прогнозирование поведения аудитории – важный компонент регуляции театрального процесса, позволяющий не просто находиться в режиме пассивного реагирования на запросы публики, но и угадывать законы их активного формирования. Мы проводим социологические исследования зрителей (уже проведены массовые опросы аудитории камерного и молодежного театров), оцениваем их осведомленность, уровень включенности в театральную жизнь, художественную компетентность. Несмотря на высокую конкуренцию зрелищ и развлечений (досуговые центры, рестораны, бары, развлекательные комплексы, интернет-клубы), посещаемость растет даже при повышении цены на билет, а значит, можно говорить о том, что интерес к театральному направлению в Челябинске существует.

Город как сцена: образы прошлого и идентификация горожан в пространстве промышленного города

City as stage: appearances of the pas and authentication of townspeople are in space of industrial city

М. Л. Шуб / M. L. Shub

Рассматривается феномен городской идентичности на примере промышленного «города-миллионера» – Челябинска. Анализу подвергаются основные объективные и субъективные ресурсы формирования идентификационных оснований челябинцев, а также основные исторические этапы этого процесса: от основания города в XVIII веке до современного этапа. Относительно последнего делается вывод о доминировании презентистских имиджево-идентификационных стратегий и недооценивании прошлого как историко-ментального ядра идентичности города.

Ключевые слова: прошлое, идентичность, имидж, бренд.

In article the phenomenon of city identity on the example of the industrial million-plus city – Chelyabinsk is considered. The main objective and subjective resources of formation of the identification bases of residents of Chelyabinsk, and also the main historical stages of this process are exposed to the analysis: from the founding of the city in the XVIII century to the present stage. Concerning the last the conclusion about the strategy of formation of image and identity focused on the present and a past underestimating as historical and mental kernel of identity of the city is drawn.

Keywords: past, identity, image, brand.

Пожалуй, можно без преувеличения назвать современную эпоху временем поиска идентичности. В водоворот подобного поиска попадают не только целые народы или масштабные социальные группы, но и города. Правда, относительно городов используется не столько термин «идентичность» (он более корректен в антропо-контексте), сколько понятие имиджа. Хотя в последнее время все чаще звучат мысли о том, что самоидентичность горожан является важнейшей составляющей имиджа города, формируемого не только как «рекламная вывеска», не только как образ, сложившийся в восприятии внешней аудитории и формируемый для нее, но и как набор смыслов и символов, с которым ассоциируется город в сознании самих горожан [10].

В специализированной литературе достаточно часто встречаются понятия территориальной и региональной идентичности [9, 4, 6]. Мне кажется, можно и нужно также говорить о городской идентичности или идентичности города. По сути дела, данный термин – это частный или пространственно локализованный вариант реги-

ональной идентичности. В самом общем виде под городской идентичностью можно понимать эмоционально окрашенное осознание принадлежности социальной группы и ее отдельного члена (в нашем случае группы горожан) к определенному городу. При этом город выступает не просто как фрагмент пространства или ограниченная территория, а как сложный исторический и социокультурный феномен, как «образ города».

Спецификой городской идентичности (как, впрочем, и региональной) является ее неустойчивость в сравнении, скажем, с идентичностью религиозной или этнической. Следовательно, такой формат идентичности не просто может поддаваться коррекции, модернизации, но и нуждается в них.

При этом изучение идентичности, ее сущностного наполнения, структурной организации и пр. затруднено тем, что она чаще всего рационально не осознается своими носителями, а ее постижение возможно во многом лишь через анализ косвенных «улик». Поэтому нередко в программах формирования имиджа территорий или их ребрендинга речь об идентичности не ведется, а говорится о внутреннем имидже, о формировании лояльности горожан к месту их проживания (а идентичность не всегда сводится к простой лояльности по отношению к чему-либо) [4]. Театр, как известно, начинается с вешалки, а имидж города – с отношения к нему самих горожан.

Для того чтобы «работать» с идентичностью жителей того или иного города, необходимо четко понимать, на каких основаниях она зарождалась, каково ее актуальное состояние и каким может быть ее содержание в будущем.

Ниже мы попробуем проследить основные ресурсы формирования идентичности жителей города Челябинска (крупного «города-миллионера», расположенного на Южном Урале). Нас будут интересовать ресурсы как объективного, так и субъективного характера в их разномодусном измерении.

К объективно данным ресурсам формирования идентичности города прежде всего относится его географическое положение. Широко известно, что природные, географические, климатические особенности являются одним из важнейших факторов, определяющих «лицо» культуры. В неменьшей степени они влияют и на городскую идентичность.

В целом для Челябинской области всегда чрезвычайно значимым идентификационным знаком было ее расположение на границе Европы и Азии, в подтверждение чего даже установлена пограничная стела. А в туристических памятках этот факт всегда подчеркивается особенно – «только в нашей области вы сможете побыть одновременно на двух континентах...». Сам же Челябинск «гордится» тем, что располагает на другой границе – Урала и Сибири. В целом же в сознании горожан четко укрепилось представление об особом статусе Челябинска и области, их специфическом символическом значении – не разъединяющей границы, а соединяющего моста. И это лишь одна из идентификационных доминант.

Другая доминанта связана уже с иным типом ресурсов (субъективными), а именно – с историческим прошлым.

Челябинск был образован в 1736 году. Почти сразу же он превратился в торговый центр, хотя наиболее известным купеческим городом в то время был Троицк с его знаменитой на всю Россию Троицкой ярмаркой. От этого раннего периода челябинской истории городу достался его главный геральдический символ – верблюд. Сейчас изображение именно этого животного располагается на гербе города и области. Оно является напоминанием того, что именно через Челябинск с Востока на Запад когда-то проходили торговые караваны, груженные самым разнообразным товаром. Именно так верблюд, который, естественно, никогда не обитал на территориях Южного Урала и вообще является экзотикой для этих мест, стал символом целого региона.

Свое по-настоящему активное развитие Челябинск начал только после старта строительства Великой Сибирской магистрали («Транссиб») в 90-е годы XIX века [1]. Именно прокладка железнодорожной ветки через небольшой уездный городок дала новый, необычайно мощный импульс его экономическому и социальному обновлению, что послужило основанием для ментальной метки: Челябинск – это город, расцветший благодаря железной дороге. Даже сегодня некоторые объекты (например, паровозы, водруженные на постамент) напоминают об этом значимом для города историческом событии.

Кроме того, именно железная дорога активизировала торговую деятельность в Челябинске. В конце XIX века в городе начали организовываться крупные ярмарки (а Троицкая постепенно утратила свою популярность), стали приезжать купцы и оставаться в Челябинске «для длительного жития» [1]. С этим торговым и конкретно купеческим прошлым связано сразу несколько «мест памяти» челябинцев. Самое главное из них – это исторический архитектурный центр города, формируемый преимущественно именно купеческими особняками конца XIX – начала XX вв., выполненными в стилистике модерна.

Кстати говоря, Челябинск очень гордится тем, что наряду с другими российскими городами является «малой родиной» этого общеевропейского стиля. Справедливости ради стоит отметить, что челябинский модерн – это скорее пример эклектики с использованием отдельных современных декоративных элементов. Однако отнесение провинциальной купеческой архитектуры именно к модерну автоматически превращает ее в наследницу масштабной художественной традиции, а сам город в этом контексте переводит из разряда третьесортных – чуть ли не в передовые (во всяком случае, не отстающие от столичных эстетических и архитектурных трендов). Особенно подчеркивается и тот факт, что купцы для строительства своих особняков «выписывали» московских архитекторов [7].

Немного отходя от общей линии повествования, хочется отметить особое стремление Челябинска (хотя, вероятно, это общее место для многих провинциальных городов) к подражанию столице и всему столичному. Кажется, что оно было всегда. В конце XIX – начале XX вв. это стремление выражалось, как мы уже говорили, в стилевом подражании. В новейшее время оно проявлялось не только в самоназвании города («столица Южного Урала»), но и во многих других формах.

Например, в архитектурном облике главного вуза Челябинска – Южно-Уральского государственного университета, который задумывался как малая копия МГУ, в строительстве пешеходной зоны «Кировка», которая должна была стать аналогом московского Арбата, и др.

Возвращаясь к разговору о формировании идентичности Челябинска, нельзя не упомянуть и еще один важный в этом контексте момент. Дело в том, что когда еще в XVIII веке на территорию Южного Урала пришли первопроходцы, на ней проживали представители самых разнообразных национальностей. И до сих пор Челябинск культивирует свой особый статус межнационального и межконфессионального центра, собравшего в себе историческое наследие, культуры, религии разных этнических групп и создавшего условия для их толерантного, гармоничного сосуществования.

В Челябинске ежегодно проходит региональная конференция, которая так и называется – «Челябинск многонациональный». Кроме того, на территории Челябинска чрезвычайно активно действуют различные национальные общины (от башкирской до немецкой и еврейской), функционирует несколько национальных библиотек, ежегодно проводятся невероятно масштабный праздник башкирской и татарской культуры «Сабантуй», праздник культуры тюркских народов «Уралым», праздник народной культуры «Бажовский фестиваль».

Следующим историческим этапом, повлиявшим на содержание идентичности жителей Челябинска, стала Гражданская война. В структуре любой идентичности есть метки, связанные с представлениями о лидерстве в какой-либо сфере, об уникальности, даже об избранности. Выше уже говорилось о том, что челябинцы уделяют особое внимание своему пограничному географическому положению (выдержка из туристического буклета: «не каждый регион и город могут похвастаться тем, что его жители каждый день совершенно спокойно могут прогуливаться из Урала в Сибирь и обратно...»). Всегда значимой представляется возможность заявить о своем первенстве, о том, что именно этот город «подарил» миру какого-то выдающегося человека, значимое изобретение, что именно он дал импульс какому-то историческому процессу.

Последнее как нельзя лучше относится к Челябинску и к тому историческому периоду, о котором идет речь. Все дело в том, что, по мнению многих историков, Гражданская война началась именно после белочешского бунта в Челябинске [8]. Кроме того, именно в контексте с Челябинском нередко упоминается безвозвратно утерянный так называемый «золотой запас России» [8].

Недооценивать указанные исторические вехи в формировании идентичности южноуральцев нельзя, однако по-настоящему существенные перемены и в статусе Челябинска, и в структуре его идентичности произошли после Гражданской войны, прежде всего в 30-е годы XX столетия. Это связано с началом масштабной программы индустриализации, эпицентром которой оказался в том числе и Челябинск. Именно с 30-х годов он стал развиваться как мощный промышленный город, превратившись в средоточие предприятий черной металлургии и машиностроения.

Таковым он остается до сих пор. Недаром Челябинск называют «городом-заводом», «опорным краем державы», «кузницей металла» и т. п. Челябинский металлургический, тракторостроительный, трубопрокатный, цинковый и многие другие заводы и комбинаты до сих являются мощными предприятиями-гигантами и не менее мощными символами города.

Однако именно с таким промышленным прошлым и настоящим Челябинска связан еще один идентификационный маркер – крайне неблагоприятная экологическая ситуация. Недаром в сети Интернет по запросу об экологических проблемах в России одними из первых в списке ссылок появляются упоминания именно о нашем городе. А его визуальным символом стало изображение десятков дымящих труб, заволакивающих разноцветным туманом горизонт.

Кроме того, пусть и не сам Челябинск, а Челябинская область стала «рекордсменом» по количеству экологических катастроф. Так, долгие годы самой грязной точкой планеты считался город Карабаш, находящийся от Челябинска всего в ста километрах. Известна на весь мир ядерная катастрофа на комбинате «Маяк», приведшая к формированию так называемого восточно-уральского ядерного следа и к появлению многокилометровой зоны отчуждения.

Еще одним значимым этапом формирования идентичности Челябинска стала эпоха Великой Отечественной войны. В это время город продолжал оставаться крупнейшим в стране промышленным центром, который уже не просто «давал народу уголь», а давал его фронту. В самом начале войны Челябинск получил свое второе, неофициальное название – «Танкоград» (так стали называть комплекс предприятий, эвакуированных из Санкт-Петербурга, Харькова, Москвы и размещенных на базе Челябинского тракторного завода) [11]. И действительно, в тяжелейшие годы Великой Отечественной войны челябинцы и эвакуированные сюда жители других городов обеспечивали фронт танками, боеприпасами, самоходными артиллерийскими машинами. Особой гордостью жителей является тот факт, что именно в Челябинске был разработан и поставлен на конвейерное производство самый известный танк времен Второй мировой войны – Т-34, а так же то, что именно в Челябинске производились знаменитые «Катюши» в цехах завода им. Коллющенко.

Именно период Великой Отечественной войны наиболее ярко представлен в разного рода коммеморативных формах (в названиях улиц, площадей, скверов, в памятниках и монументах), поддерживающих в сознании горожан тесную ментальную связь с тем драматичным и великим периодом отечественной истории. Их численность уступает только «героям» Октябрьской революции, Гражданской войны, политическим лидерам советского государства.

Вообще проблема политики коммеморации в различных городах России требует особой и очень детальной проработки, поскольку именно «места памяти», с одной стороны, формируют содержание идентичности горожан, а с другой – во многом и фиксируют уже сложившиеся структуры этой идентичности.

В постсоветский период Челябинск, как и многие (если не все) уже российские города, оказался «потерянным»: многие предприятия закрылись, работавшие

испытывали огромные сложности, политическая, социальная и экономическая ситуации были крайне нестабильными. На этом фоне заниматься проблемами имиджа и идентичности было некогда и некому. Поэтому идентичность челябинцев стихийно «адаптировалась» к новым реалиям времени, «обрастала» новыми структурными формами. Конечно, Челябинск так и остался крупным промышленным городом, остались некоторые дымящие трубы и проблемы с экологией. Однако с легкой руки СМИ к этому ассоциативному ряду добавились и новые образы. Так, в телесериале «Наша Раша», как известно, фигурировали герои нетрадиционной сексуальной ориентации, работавшие на Челябинском трубопрокатном заводе. В этой связи появилась до сих пор устойчивая связь между Челябинском и «суровыми челябинскими мужчинами», «Михалычем», «красными труселями» и пр. Город стал по-настоящему узнаваемым. И, что интересно, сами челябинцы с радостью восприняли этот телевизионный бренд. Однако принцип «неважно, что о тебе говорят, главное, что говорят» в контексте имиджа не всегда конструктивен.

На фоне стихийного, неконтролируемого «обрастания» и без того в целом не-позитивного образа Челябинска разнородными элементами особенно остро проявилась потребность в выработке программы по совершенствованию его имиджа. В 2012 году по инициативе губернатора Челябинской области такая программа была создана. Однако, к сожалению, ее «биография» была прервана на общественных слушаниях и создании рабочей группы по ее реализации. Единственный, по сути дела, документ, который послужил импульсом к реальным имиджевым преобразованиям, стала «Стратегия социально-экономического развития Челябинской области до 2020 года» [13]. Правда, в ней рассматривались исключительно перспективы повышения туристической привлекательности региона и позитивизация лишь рекреационного имиджа Южного Урала.

Справедливости ради стоит заметить, что несмотря на отсутствие принятой программы ребрендинга Челябинска определенные усилия в данном направлении все-таки предпринимаются. В целом можно сказать, что основной вектор преобразований, в том числе и идентичности горожан, связан с формированием презентистского облика (ориентированного на настоящее) Челябинска как города, идущего в ногу со временем и отвечающего на все его актуальные запросы и вызовы.

В рамках этой магистральной задачи столицу Южного Урала стали позиционировать как центр современного международного спорта. И действительно, только за последние 3 года в городе прошло более 10 крупных международных соревнований, в том числе и чемпионаты мира и Европы. На мой субъективный взгляд, спорт – это эффектная, но недостаточно эффективная платформа для построения новой идентичности челябинцев. И связано это главным образом с тем, что Челябинск никогда не имел великого спортивного прошлого, а следовательно, идея превращения города в средоточие крупнейших спортивных событий не имеет под собой никаких исторических, ментальных оснований. Кроме того, ситуация со спортом и физической культурой в самом городе никак не изменились в лучшую сторону.

Анализ событийного уровня проводимой властями имиджевой политики показывает, что и неспортивные мероприятия в целом ориентированы на презентацию Челябинска как города, живущего «здесь и сейчас». Чрезвычайно популярными стали фотопроекты (своего рода селфи города) «Один день из жизни Челябинска», «Современное лицо Челябинска» и др., направленные на фиксацию повседневной жизни города как ценной и интересной.

Нельзя не отметить и еще одно событие, которое попытались превратить и в брендовый, и в идентификационный ресурс, – падение на Челябинск метеорита 15 февраля 2013 года. Благодаря этому событию город без особых усилий в считанные минуты стал известен по всему миру, в каждой, даже самой удаленной его точке (мечта любого имиджмейкера). Однако несмотря на все предпринятые усилия (от организации экскурсий к месту падения метеорита до продажи его фрагментов) этот яркий эпизод достаточно быстро перестал быть рейтинговым, оставшись лишь в памяти самих челябинцев.

Стремление «быть в тренде» проявляется и в сфере художественной политики города. Так, в течение последних лет на улицах Челябинска появилось сразу несколько современных арт-объектов – «Поцелуй» (или «Губы»), «Венер» (или «Гермафродит»), «Пролетарий» и др., сразу вызвавших очень активную и не всегда положительную реакцию жителей. Появляются и более привычные малые скульптурные формы. Почти десять лет назад в городе была открыта «Кировка» – пешеходная улица, которую украсили более десятка контактных скульптур. В целом можно сказать, что за последнее время челябинские власти претворяют в жизнь серию мероприятий, направленных на эстетизацию жесткого, сурового и достаточно унылого облика промышленного города, на актуализацию и гуманизацию его экстерьера.

Однако все меры, направленные на ребрендинг Челябинска, в целом достаточно слабо учитывают реальное историческое прошлое города, его особую экономическую миссию, его уникальный социокультурный потенциал. Говоря о последнем, хочется с гордостью отметить, что в Челябинске помимо собственно театров, музеев и филармонии есть исключительно ценные объекты архитектурного наследия (один из них – заброшенный и практически полностью разрушенный уникальный по своему художественному оформлению элеватор начала XX века), органнй зал, две галереи современного искусства и пр.

Картину художественного развития города невозможно представить и без специализированных образовательных учреждений, без творческих союзов. В Челябинске, имиджево связанном прежде всего с промышленным производством, функционируют два высших учебных заведения сферы культуры и искусств, колледж культуры и художественное училище. Кроме того, в городе чрезвычайно активно действуют творческие союзы.

Такое институционально наполненное культурное пространство Челябинска, с одной стороны, отражает приоритеты культурной политики местных властей, заложенных, правда, еще в советское время, а с другой – фиксирует уровень художественных запросов населения, качество его художественного потребления. Кроме

того, активность различных учреждений культуры в промышленном городе способна оказывать воздействие на воспроизводство творческих ресурсов, создавать предпосылки для конкурентоспособности города и региона в целом в сфере культуры и, что немаловажно, дополнять структуру его имиджа значимыми художественными компонентами. Именно во многом благодаря деятельности гуманитарных вузов и творческих союзов Челябинск обладает уникальным художественным «лицом» как на российской, так и на мировой арене, ассоциируясь с различными культурными брендами (например, фестиваль балетного искусства «Татьяна Предеина приглашает...», «Дни высокой музыки» и др.). Фактически в регионе идет интенсивная работа по созданию российского искусства разных направлений и жанров, работа, в которой обобщены накопления мирового и отечественного искусства, подчеркнута особенность уральского региона [12]. Кроме того, через песни, хоровые сочинения, симфонии М. Смирнова, Е. Гудкова, А. Кривошея, Е. Попляновой, пейзажи Н. Третьякова, Б. Смирнова-Русецкого, В. Неясова, картины З. Латфулина, литературные работы Л. Татьянической и Б. Ручьёва, К. Шишова, Н. Рубинской и Н. Ягодинцевой позиционируется культурный имидж края, его природа, люди, история. Таким образом, осуществляется позиционирование региональной специфики в художественных произведениях уральских авторов, а поддержка местных властей позволяет презентовать созданные произведения в разных регионах страны и за рубежом, расширять посредством творческих достижений земляков имиджевую составляющую Челябинска и Южного Урала в целом [2].

И все-таки даже несмотря на усилия, предпринимаемые челябинской творческой элитой по органичной интеграции в ткань повседневности прошлого, истории, наследия, которые являются мощными идентификационными ресурсами, на уровне культурной политики города они используются чаще всего конъюнктурно, эпизодически, только в связи с круглыми датами и памятными событиями. Слоган, под которым проходит изменение имиджа города, звучит так: «Здесь сбываются мечты». Мне это словосочетание представляется пустым и не несущим никаких идентификационных коннотаций. Игнорировать историко-ментальное ядро, вокруг которого формировался город, недостаточно учитывать реальное пространство памяти, существующее в нем, в целом нивелировать прошлое – значит возводить колосса на глиняных ногах.

В Челябинской области есть относительно молодой моногород Магнитогорск, родившийся как промышленный металлургический центр, но превратившийся усилиями отдельных выдающихся людей в город «музыки и металла», в город, в котором эстетическое образование и воспитание ценилось и ценится не меньше, чем производственные достижения. Из гармонии экономического базиса и художественной надстройки родилась уникальная идентичность этого города [5]. Мне кажется, что и Челябинск, следующий, безусловно, своим путем, может обратиться к конструктивному опыту своего областного соседа.

В монографии Е. Я. Бурлиной и ее соавторов «Время в городе: темпоральная диагностика, хронотипы, молодежь» говорится: «...формирование позитивного об-

раза индустриального города предполагает сопряжение прошлого и будущего, снимающее «внутреннюю колонизацию» и направленное на пробуждение интереса к «жизненному творчеству» [3]. Искренне хочется верить, что смысл, заложенный в этих словах, ляжет в основу идентификационной политики, проводимой челябинскими властями.

И пусть в прямом смысле в Челябинске, к сожалению, иногда дышится трудно, но в переносном – в нем переизбыток чистого и свежего воздуха, позволяющего созидать «город будущего», сохраняя в нем уникальные «места памяти».

Список литературы

1. Алеврас, 2000 Алеврас Н. Н. Челябинск в XVIII – начале XX века: социально-демографические процессы // Вестник Челябинского ун-та. Сер. 1. История. – 2000. – № 1. – С. 18-29.
2. Бетехтин, Зубанова, Синецкий, Шуб, 2011 Бетехтин А. В., Зубанова Л. Б., Синецкий С. Б., Шуб М. Л. Социокультурный потенциал Южного Урала: вызовы времени и ориентиры культурной политики. – Челябинск: Энциклопедия, 2011. – 247 с.
3. Бурлина, 2012 Бурлина Е. Я. Время в городе: темпоральная диагностика, хроно-типы, молодежь: Монография. – Самара: Изд-во Самарск. науч. центра РАН, 2012. – 111 с.
4. Визгалов, 2011 Визгалов Д. В. Брендинг города. – М.: Институт экономики города, 2011. – 320 с.
5. Гун, 2014 Гун Г. Е. Художественная культура города: структура, динамика, перспективы. – Магнитогорск: Магнитог. гос. консерватория, 2014. – 266 с.
6. Ерёмина, 2012 Ерёмина Е. В. Понятие региональной идентичности и специфика ее формирования в современной России // Социально-гуманитарные знания. – 2012. – № 5. – С. 276-286.
7. Казакова, 2007 Казакова Г. М. Культура Южного Урала: локальный вариант регионального измерения: Монография. – СПб.: Вектор, 2007. – С. 230.
8. Константинов, 1997 Константинов С. И. Вооруженные формирования противобольшевистских правительств Поволжья, Урала и Сибири в годы Гражданской войны. – Екатеринбург: АНТ-пресс, 1997. – 428 с.
9. Крылов, 2010 Крылов М. П. Региональная идентичность в европейской России. – М.: Новый хронограф, 2010. – 240 с.
10. Морозова, 2010 Морозова Т. А. Имидж города как основа его продвижения // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – Вып. 1. – 2010. – С. 45-50.
11. Самуэльсон, 2010 Самуэльсон Л. Танкоград: секреты русского тыла, 1917-1953. – М.: РОССПЭН: Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2010. – 375 с.
12. Синецкая, 2003 Синецкая Т. М. Композиторы Южного Урала. – Челябинск: Дом печати, 2003. – 352 с.
13. Стратегия, 2008 Стратегия социально-экономического развития Челябинской области до 2020 года [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gku74.ru/Upload/files/стратегия.pdf>

Художественная культура индустриального города и роль гуманитарной интеллигенции (на примере Магнитогорска)

Artistic Culture of Industrial City and Role of Humanitarian Intelligentsia (on the Example of Magnitogorsk)

Г. Е. Гун / G. E. Gun

Культурные реалии современной России характеризуются переходом от иерархической модели организации социального и культурного пространства к плюралистической, которая предполагает инверсию центра и периферии, а также многообразие источников городского развития. Эта тенденция означает новое понимание равноценности различных способов жизни и актуализирует задачу сближения условий жизни и культурной ситуации в городах разного статуса и масштаба. Для Челябинской области, являющейся одним из наиболее развитых в промышленном отношении регионов страны и формировавшейся как территория с высокой концентрацией высокотехнологичных производств, эта задача имеет особую остроту.

Своеобразие процессов урбанизации по-уральски зафиксировано в термине П. С. Богословского «горнозаводская цивилизация», локусом которой являются города-заводы (горно-заводские поселки), возникшие во времена промышленной революции XVIII – XIX веков как поселения при заводах. В XX веке логика проводимой в стране и на Южном Урале индустриализации потребовала создания новых идеологических вариантов городских поселений, так называемых «социалистических» городов, одним из которых и стал Магнитогорск. Город был построен в 1929 году на урбанистически разреженном юге области одновременно с металлургическим комбинатом. Как любой моногород, он отличался узкоспециализированной экономической базой, концентрацией всей городской жизни вокруг градообразующего предприятия, а также особым характером взаимоотношений производства и социума.

Именно такие города Л. Б. Коган называл «индустриальными деревнями», а их культуру В. Л. Глазычев считал «слободской» и «недогородской». Нам представляется, что в случае с Магнитогорском такие оценки неправомерны, поскольку планомерные и целенаправленные усилия интеллигенции и подвижников от культуры, в течение нескольких поколений реализующих в Магнитогорске разнообразные культурные проекты, в значительной степени скомпенсировали издержки индустриального развития и «нарастили» «недогородскую» культуру молодого города до уровня городской. Особенно заметна консолидирующая роль гуманитарной интеллигенции и тех художественных традиций, которые активно формировались и поддерживались ею в течение всей истории города.

Проект города нового типа предполагал формирование горожанина нового типа, поэтому Магнитогорск с момента возникновения был местом не только про-

мышленного эксперимента, но и социокультурного проектирования. Создание города в его «культурном» смысле, соединение разрозненных элементов городской жизни в качественно новое нерасторжимое целое представляет собой сложный и длительный процесс. Как справедливо замечает Н. С. Галушина, «город – это продукт длительного культурно-исторического развития, его нельзя «сохранить» или «ликвидировать» и... очень сложно «создавать». Ведь речь идет не просто о градостроительстве, а об «осмысленности» (смысловой полноценности) городской среды» [1, с. 143]. По ее мнению, с этим связаны трудности монофункциональных городов, родившихся в советское время в русле индустриализации. Ей вторит Л. Б. Коган: «Трудно надеяться смыслами среду, рожденную ради одной лишь функции. То, что по сути и не было городом, а лишь промцентром... надо превратить в полноценный город» [4, с. 15]. История Магнитогорска в известном смысле может рассматриваться как удачный пример социокультурного проектирования не просто города при заводе, а городской культурной общности. Значительную роль в этом сыграли городские традиции приобщения к ценностям культуры и искусства и активная культуросозидающая деятельность творческой интеллигенции. Размышляя о них, В. Мозговой написал, что возникла «уникальная ситуация, когда задыхающийся от дыма провинциальный рабочий город полной грудью вдыхал «воздух культуры» [5, с. 7].

Оценивая современное состояние художественной жизни Магнитогорска, следует признать значительность культурного потенциала города. Мы имеем полнокровные художественные традиции во всех сегментах художественной культуры. Культурная жизнь города обеспечивается деятельностью 23 муниципальных учреждений, в числе которых 3 муниципальных театра (драматический театр им. А. С. Пушкина, театр оперы и балета, театр кукол), 6 музыкальных школ, детская художественная школа, Дом музыки, 2 библиотечные системы (имеющие 23 филиала), 4 кинотеатра, центр национальных культур, 2 музея, городская филармония, государственная хоровая капелла, оркестр духовых инструментов. Структурные параметры городской художественной культуры сопоставимы с показателями городов более высокого административного статуса. Нелишне напомнить, что существование театра оперы и балета, хоровой капеллы, Дома музыки и музыкального общества в городе, не являющимся областным центром, – это отдельные, но весьма показательные моменты в истории Магнитогорска. Как считает Е. В. Чернова, это дает основание говорить о нем не как о провинциальном, а как о периферийном городе [9, с. 9].

Культурная история Магнитки богата музыкальными, литературными и театральными традициями. Разветвленная сеть клубной самодеятельности возникла с первых лет существования молодого города, что в определенной степени подготовило открытие в 1932 году театра рабочей молодежи, через три года преобразованного в профессиональный драматический коллектив. Развитие театрального дела в городе связано с возникновением в 1973 году театра кукол. Первым директором театра была Т. А. Либерман, главным режиссером – В. Шрайман и главным художником – М. Борнштейн. Театр и ведущие актеры (Е. Терлецкий, И. Грач, А. Анкундинов, Л. Клюкина и др.) не раз становились лауреатами международных фестивалей. В 1997

году постановкой оперы «Кармен» Ж. Бизе в режиссуре В. Шраймана открылся театр оперы и балета. Для развития театрального дела в городе этапным стало получение драматическим театром им. А. С. Пушкина в 2008 году национальной театральной премии «Золотая маска».

Важной частью художественной жизни был литературный процесс, начинавшийся с рабочего кабинета автора при клубе металлургов. Профессионализация и институционализация литературной жизни сформировали самобытную литературную традицию, яркой страницей в которой стала поэзия южно-уральских авторов А. Ворошилова, В. Машковцева, М. Люгарина, Б. Ручьева, Н. Кондратовской, Л. Татьяничевой, писавших о Магнитке и ее людях. Красота труда воспета в произведениях поэта среднего поколения А. Павлова. Интеллектуальна и афористична поэзия Р. Дышаленковой. По мере профессионализации литературной среды расширялись слои читающей аудитории, хотя эти процессы обладали и некоторой автономностью. Параллельно формировалась библиотечная система города.

Но наиболее ярко и выпукло, как нам кажется, заявленную тему консолидирующей роли гуманитарной интеллигенции в развитии городской культуры можно раскрыть на примере музыкальной жизни Магнитогорска и связанного с ней художественного проекта.

Традиции музыкальной культуры закладывались с первых дней строительства города, поскольку на грандиозной стройке работала концертная бригада выпускников московской консерватории, а перед первостроителями Магнитки выступали М. Блантер, М. Коваль, В. Гайгерова. В 1930-1940-е годы музыкальная культура Магнитогорска формировалась усилиями профессионалов высокого уровня (опять же выпускников столичной консерватории) Л. А. Авербух, В. А. Дехтярева, В. В. Ветошкина, А. Л. Сулержицкого, М. М. Новиковой, С. Г. Эйдинова, развивавших и претворявших на практике педагогические идеи Б. Л. Яворского. В 1934 году в Магнитогорске открылась первая музыкальная школа, набирающая не только детей, но и взрослых. Определяющими моментами обучения являлись коллективное творчество, сотворчество педагогов и их учеников, а также, говоря современным языком, «контекстуальное» (интегральное) разучивание произведений, когда заучивался не просто «текст», а изучались социальные и исторические условия его создания на основе взаимодействия разных учебных дисциплин. Это обеспечивало целостное понимание и переживание музыки и в конечном итоге успешное исполнение произведения. Можно утверждать, что подобный подход не только не утратил своей актуальности и, безусловно, очень важен для тех, кто сегодня обучает музыке, но это – предмет других исследований. Особо хочется подчеркнуть значение подвижнической деятельности столичной интеллигенции, много и плодотворно работающей в городе, привнесшей в становящуюся культуру города высокий уровень профессионализма и общекультурный кругозор. Но и местная интеллигенция, впитывающая эти веяния, смогла поддержать и развить традиции.

Благодаря усилиям самодеятельных музыкантов в Магнитогорске существовало множество духовых и джазовых коллективов, симфонический ор-

кестр, оперные и вокальные студии, которые составляли благоприятную среду для формирования художественных потребностей жителей молодого города. Первые признаки профессионализации культуры были заложены с открытием в 1939 году музыкального училища, в становлении которого особая роль принадлежит С. Г. Эйдинову.

К концу 70-х годов Магнитогорск выделялся среди молодых индустриальных городов развитой музыкальной инфраструктурой. Кроме музыкального училища в нем функционировали 7 дневных музыкальных школ, 3 дома музыки, 17 дворцов культуры и клубов, филармония, хоровая капелла, хоровое общество. В музыкальной жизни города, по мнению Е. В. Черновой, полнокровно существовали традиции профессиональной и любительской музыкальной культуры. Последняя была широко представлена в художественной жизни до 80-х годов, после чего начался процесс профессионализации музыкальной деятельности [4, с. 8].

Благодаря интересу к мужскому пению и устойчивой традиции коллективного хорового исполнительства в Магнитогорске в конце 80-х годов родилось совершенно особое движение — «Мужское певческое братство». В 90-е годы на его основе возникает хоровой ансамбль «Металлург» (руководитель А. В. Никитин). В 80–90-х годах в городе появляются первые профессиональные инструментальные коллективы: ансамбль народных инструментов «Родные напевы», студенческий камерный симфонический оркестр (руководитель А. Якупов), оркестр народных инструментов магнитогорской консерватории (руководитель А. Брык), трио «Фейерверк», ансамбль «Калинушка», концертный духовой оркестр (руководитель И. Капитонов). Важной вехой профессионального становления музыкальной культуры стало открытие театра оперы и балета.

На примере разворачивания музыкальной жизни обнаруживаются специфические черты всего художественного процесса в масштабах города, которые, с одной стороны, являются характерными для региона, а с другой – свойственны художественной ситуации Магнитогорска. Первой особенностью, на наш взгляд, является отсутствие исторически сложившихся культурных городских традиций и форсированный характер их формирования. Благоприятными сопутствующими обстоятельствами ускоренного их возникновения можно считать социально-экономическую ситуацию и целенаправленную созидательную деятельность художественной интеллигенции, как местной, так и представляющей столичные города, в течение всей истории города.

Яркой страницей художественной жизни Магнитогорска в 70–80-е годы была деятельность рабоче-студенческой филармонии и системы эстетического воспитания, объединивших градообразующее предприятие, многие учреждения культуры и образовательные заведения. Симптоматично, что инициатором ее создания и основной площадкой для культурных мероприятий стал технический вуз – Магнитогорский горно-металлургический институт им. Г. И. Носова (сегодня – Магнитогорский государственный технический университет). Резонанс от деятельности был большим, что позволило В. Мозговому утверждать, что вуз «определял культурный

облик Магнитогорска... стал настоящим культурным центром» [7, с. 134]. Опыт этот не был единственным в области, но именно он получил широкую известность благодаря комплексному подходу к решению проблемы и высокой эффективности всех звеньев системы.

Условия для создания в Магнитогорске системы эстетического воспитания в 1970-х годах были подготовлены деятельностью любительских студенческих коллективов и студенческой филармонии Магнитогорского горно-металлургического института (в первую очередь камерного ансамбля, руководимого Г. С. Гуном), а также театра эстрадных миниатюр, академического хора, эстрадного и духового оркестров и других коллективов, которые в течение нескольких лет формировали «своего» слушателя. В техническом вузе расширялась музыкальная деятельность студенческого клуба, привлекавшего студентов для занятий классической музыкой. Позднее организаторами системы эстетического воспитания Г. С. Гуном, Н. И. Сторожевой, А. М. Ферштером была поставлена задача оказания практической помощи студентам в получении определенного минимума знаний в области искусства. Существовало понимание того, что замена стихийного самообразования организованной и контролируемой системой учебных занятий способна определить уровень эстетических потребностей молодежи и сделать привычной необходимость их удовлетворения. Для этого по поручению ректора МГМИ Н. И. Иванова было решено объединить разнородные элементы эстетической пропаганды в систему, соединить воспитательную работу с теорией и практикой художественного образования. Лекции эстетического цикла подкреплялись занятиями одним из видов художественного творчества и посещением концертов. Программа художественного обучения студентов была утверждена ученым советом вуза.

В теоретической части учебной программы упор был сделан на пропаганду основ музыкальных знаний. Разрабатывая практическую часть, опирались на уже сложившиеся формы и традиции студенческой самодеятельности, создав хоры массовой песни и школу бального танца. Для организации концертов привлекли сначала музыкантов камерного ансамбля института, а впоследствии и известных исполнителей и композиторов. В Магнитогорск приезжали С. Рихтер, Г. Кремер, А. Скавронский, И. Безродный, В. Третьяков, А. Бондурянский, В. Иванов, М. Уткин, композиторы Д. Кабалевский, К. Хачатурян, М. Таривердиев, А. Пахмутова, Я. Френкель, В. Шаинский и др. Одновременно велась научная разработка проблем управления качеством и эффективностью художественного воспитания, выработка критериев такой оценки. Со временем появились новые формы художественной практики, были введены новые лекционные курсы, в сторону большего жанрового разнообразия изменился концертно-театральный абонемент. В рамках абонементных концертов выступали актеры О. Табаков, С. Юрский, В. Гафт, Л. Дуров, А. Калягин, А. Леонтьев, З. Гердт, В. Смехов, К. Райкин, писатели М. Жванецкий, А. Арканов, А. Иванов и многие другие. Студенческая филармония заключила договоры о постоянном творческом содружестве с московским театром «Современник» и Свердловским симфоническим оркестром.

После заключения в 1983 году договора о творческом содружестве между Союзом композиторов РСФСР, Магнитогорским металлургическим комбинатом, МГМИ и Магнитогорским музыкальным училищем им. М. И. Глинки (ныне Магнитогорская государственная консерватория) студенческая филармония переросла в объединенную рабоче-студенческую филармонию. Это означало создание системы эстетического воспитания в масштабах города. На комбинате был создан «Рабочий университет искусств» с отделениями музыкального, театрального и киноискусства. В содружестве с музыкальным училищем родились городская школа искусств и народная консерватория.

Филармония стала организатором фестиваля «Искусство – труду», продолжающего традиции просветительства. В городе состоялось семь таких фестивалей, каждый из которых проходил в два этапа. Первый этап, проводившийся осенью, предполагал проведение шефских концертов, творческих встреч и лекций на предприятиях города силами студентов МГМИ и музыкального училища. Второй этап проходил весной и был настоящим праздником искусств с выступлением гостей фестиваля, концертами лучших профессиональных и самодеятельных коллективов.

Гибкость и эффективность системы эстетического воспитания магнитогорцев была признана решением Министерства высшего и среднего специального образования РСФСР о создании в 1984 году на базе Магнитогорского горно-металлургического института Всероссийского проблемного совета по художественному воспитанию студентов, задачей которого была координация практики художественного воспитания в вузах России. Значение многолетней культурно-просветительской работы в масштабах города трудно переоценить. Знакомый с ее содержанием и масштабами народный артист России С. С. Юрский написал, что «культурный климат, образовавшийся в Магнитогорске, – редкость, маяк, пока лишь перспектива для других городов» [7, с. 137].

Комплексная система эстетического воспитания вышла за рамки института и стала фактом культурной жизни города, вписав яркие страницы в историю города, сделав высокое искусство достоянием всей Магнитки. Нелишне напомнить, что воспитывающее воздействие этой системы в первую очередь было направлено на молодежь, через нее прошло не одно поколение молодых рабочих и технической интеллигенции.

В ходе реализации проекта под названием «Система эстетического воспитания», который объединял практически весь город, проявилось такое свойство художественной культуры, которое М. С. Каган называл «эмерджентностью». Городские учреждения культуры объединили свои усилия, что дало городу и его жителям заметное усиление поля культуры. В результате изменился город и сами горожане. Во время реализации проекта эстетического воспитания Магнитогорск обрел имидж города труда и высокой культуры, «музыки и металла», который не утратил своей значимости и сегодня.

Социальный эффект от проделанной работы был заметным и рассчитанным на длительную перспективу. В силу объективных и субъективных причин работа была

приостановлена, но все, что сделали для города Г. С. Гун и его коллеги, вошло в историю городской культуры. В создание системы эстетического воспитания внесли свой вклад И. В. Андреева, И. Н. Бабарыкина, Ю. И. Гиллер, Т. А. Завершинская, Е. Н. Карпунина, Н. И. Иванов, А. В. Ивкин, И. Д. Кадошникова, Е. Н. Карпунина, Н. Б. Кириллова, Э. Я. Комиссарова, Л. В. Кузина, Е. Н. Курбан, Н. Г. Макарова, Л. В. Мошкина, Л. И. Мурашева, А. Г. Недосекина, Л. И. Писаренко, О. В. Протасова, Н. И. Сторожева, Е. М. Удовиченко, А. М. Ферштер, Э. З. Френкель, Н. Н. Хоменко, руководители творческих коллективов и многие другие.

Таковы наиболее значимые вехи художественной культуры Магнитогорска, стабильное развитие которой стало возможным благодаря жителям города и творческой интеллигенции. Подчеркнем, что с точки зрения городского социума сохранение и развитие культурных традиций всегда оставалось важной частью городской жизни. Так было в 30–40-е годы, когда культура получала наибольшую поддержку в силу идеологических реалий того времени. Так было и в 70–80-е годы, когда креативность и самодеятельное творчество шли вразрез с политической конъюнктурой. Социокультурные устремления горожан, формирующиеся в пространстве культурного самовыражения, и консолидирующая, культуросозидающая роль гуманитарной интеллигенции изменили город, дали «молодому» индустриальному городу потенциал развития на основе инновационных стратегий и культурных проектов, соответствующих XXI веку.

Список литературы

1. Галушина, 1998 Галушина Н. С. Город как объект культурологического исследования: Дисс. ... канд. культурологии. – М., 1998.
2. Гун, 2012 Гун Г. Е. Городская художественная культура в призме традиционности и инновационности (на примере Магнитогорска) // Вопросы культурологии. – 2012. – № 11. – С. 18-22.
3. Гун, 1984 Гун Г. С., Александрович Ю. М. Семестр искусств. – Челябинск, 1984.
4. Коган, 1976 Коган Л. Б. Городская культура и проблема «центральности» // Развитие городской культуры и формирование пространственной среды: Сб. науч. тр. под ред. Л. Б. Когана. – М., 1976. – С. 5-20.
5. Мозговой, 1992 Мозговой В. Меценаты души. – Магнитогорск, 1992.
6. Пирогов, 2009 Пирогов С. В. Социокультурное проектирование городской жизни. – Томск, 2009.
7. Семенов, Якименко, 2011 Семенов В. И., Якименко Т. Г. Хроники музыкальной жизни Магнитогорска: годы, люди, судьбы. – Магнитогорск, 2011.
8. Художественная..., 1995 Художественная жизнь Южного Урала (По материалам социологического исследования в Челябинской области). – М.: Магнитогорск, 1995.
9. Чернова, 2000 Чернова Е. В. Музыкальная жизнь г. Магнитогорска в 80–90-е годы (к проблеме функционирования музыкального искусства): Дисс. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2000.

Душа и тело города

Soul and Body of City

Т. С. Злотникова / T. S. Zlotnikova

Мечта (или научная идея) одного из основоположников отечественной градостроительской традиции Н. П. Анциферова имела поистине поэтическое выражение: «Нам предстоит создать характеристику души города, под которой мы условились понимать исторически сложившееся единство всех элементов, составляющих городской организм, как конкретную индивидуальность» [1, с. 124]. Мы сразу должны подчеркнуть: «индивидуальность» города, или его организм, – это все же не только душа (настроения, традиции, привычки, мифы), но и вполне определенное тело (одушевленные его составляющие, то есть люди, с одной стороны, и составляющие неодушевленные, то есть здания и многочисленные подобию людей, с другой).

Если же видеть «город как сцену», что ничуть не хуже как гипотеза, чем «город как душа», то на этой сцене можно обнаружить декорации и актеров, а окружающими сцену будем иметь в виду кулуары, гримуборные, мастерские, колосники и прочие составляющие, обязательно имеющиеся в театральном помещении, ведущем свою историю от европейского Возрождения. Заданный вектор понимания города как сцены принимается нами как вполне достоверная гипотеза, развертывание которой и будет представлено далее, впрочем, с учетом более раннего предположения о городе как душе (которая существовать без тела в благополучных условиях не может и не должна).

Город – душа, сцена, модель (общие подходы к пониманию авторской версии проблемы)

Несколько лет назад, обобщая проблему изучения города как культурного универсума, мы предложили достаточно простую в ее визуальном воплощении модель, которая и сегодня позволит развернуть представления о многомерности и многофункциональности города [5, с. 9]. В этой модели обозначены следующие компоненты: по вертикали (по нисходящей и восходящей линиям) располагается исторический контекст бытования города, реализуются историческая, искусствоведческая, филологическая доминанты изучения; линия помечена как «хронос»; по горизонтали (по встречным и взаимно удаляющимся направлениям) располагается геополитический контекст бытования города, реализуются культурологическая и философская доминанты изучения; линия помечена как «топос». В итоге вертикальная («хронос» – *chronos*) и горизонтальная («топос» – *topos*) линии пересекаются таким образом, что в точке их пересечения находится центральный субъект и объект культуротворческой деятельности – человек («хуманус» – *humanus*). Таким образом, построенная модель обозначается латинскими символами – аббре-

виатурой СТН – и позволяет располагать по вертикали и горизонтали события и артефакты, в обязательном порядке тяготеющие к пониманию их смысла через интерпретацию человеческого (личностного, группового, национального) опыта.

Проблематика города в нашей версии имеет существенный модус. Это, во-первых, российский город; во-вторых, главным образом, город провинциальный. Оба эти основания модуса вносят парадоксальный и, как это часто бывает в России, драматический, а то и несколько надрывный характер, связанный с психоэмоциональной атмосферой пребывания и понимания жизни в этом самом городе.

Изучая жизнь российского провинциального города в его историко-типологических особенностях и наблюдая ее на актуальном дискурсе, мы задались следующими вопросами.

Можно ли жить в городе, гордясь его историей, запечатленной подчас не в материальных, а в мифологизированных (неосязаемых) свидетельствах? Гордиться историей и стыдиться современных улиц, современных домов, современной промышленной продукции – когда наши предшественники продукцией, производившейся ими, гордились?

Опыт наших исследований позволяет утверждать, что сегодня ученые представляют эту проблему в разных ракурсах – философских, психологических, филологических, искусствоведческих, исторических, культурологических.

Поскольку нельзя отрицать то, что город – синергетически функционирующий (по аналогии с природным организмом), энергетически живой феномен, полагаем возможным говорить о самоидентификации города, не разделяя уровни – среды и личности, напротив, имея в виду их тесную и неразделимую взаимосвязь.

Представляется, что социально-психологических мотивов самоидентификации может быть как минимум два. Определения носят, разумеется, условный, рабочий характер.

Первый – «Я демонстрирую, что Я такое есть». Это выражается в стремлении жителей современных провинциальных городов переселиться в Москву, в Петербург. Мол, «я вам всем покажу, вот переведусь туда учиться, начну работать, вообще буду там жить и радоваться тому, что там живу...». Это – мотив стыда.

И второй мотив – понять смысл и логику для конкретного человека пребывания здесь – дома (в своем, неважно как называемом городе). Это – мотив гордости.

Города современной России, на мой взгляд, можно разделить на репрезентативные группы, определяемые по умению руководства и жителей осуществлять самоидентификацию, проявлять способность любить среду своего обитания и самих себя, гордиться всем чем можно (и даже чем невозможно) и не стыдиться самого факта своей принадлежности к данной среде.

Первая группа городов – те, у которых самоощущение совпадает с восприятием извне; это прежде всего «города-миллионеры» – Екатеринбург, города Поволжья, в частности Самара, это Новосибирск, Красноярск. Они плохо сопостави-

мы друг с другом, но это города, у которых совпадает самоощущение. В том числе и благодаря уверенности местных властей в том, что именно они, местные власти, обязаны и должны нести ответственность за культурный, психологический механизм самоидентификации города.

Вторая группа городов – это города с завышенной самооценкой. Такова, на мой взгляд, Тверь (по самоощущению жителей, город, напрямую способный соединиться лишь с мало-мальски достойным его Петербургом, даже не с Москвой). Таков, очевидно, благодаря особой экономической ауре «владелец» крупного и дорогостоящего кинофестиваля Ханты-Мансийск. Феномен гордости не самими собой, а возможностями, привнесенными извне, требует специального изучения, но наличие его уже не вызывает сомнений.

В большой России, среди макроэкономических перипетий и политических конфликтов, жизнь идет явно по разным сценариям. Среди парадных или трагических, скандальных либо «судьбоносных» коллизий каждый город имеет собственную доминанту. Иных жаль, иные вызывают раздражение, иные – удивление (причем источники такого восприятия всегда различны).

Любопытная деталь обнаруживается в процедуре самоидентификации небольшого и весьма непростого города Саранска, регионального центра по нашей, принятой системе именования. Если называть имеющийся там университет сокращенно, получается всем знакомая аббревиатура МГУ. Мордовский государственный... Не путать с Московским государственным... Здесь никто не иронизирует по поводу такого совпадения и никто им не кичится. Если университет республиканский, а не городской, то и назван он по имени самой республики – Мордовский, а не Саранский.

Проблема самоидентификации городов в России оказалась непосредственно связанной и интегрированной в глобально значимую проблему мифологичности массового сознания, с одной стороны, и в сугубо российскую проблему дихотомии столицы/провинции.

Особенно существенным, ярким и в то же время грустным представляется опыт самоидентификации через мифологизацию своей столичности – то есть тот опыт, которые соединяет в себе оба названные выше аспекта проблемы. Город Ярославль в этом случае – едва ли не идеальный объект для рассмотрения проблемы.

Периоды расцвета у одних городов наступают относительно быстро после их основания, у других совпадают с ключевыми для всей страны периодами, а у третьих – «назревают» постепенно и выкристаллизовываются так органично, что иными и не могли бы быть, как представляется в ретроспективе. Исторический город же, каким является 1000-летний Ярославль, выбрал в свою биографию все три названных варианта. Уже в XII веке он стал заявлять о себе как город со значимыми военными и религиозными интенциями (почти сразу после основания), а с начала века XVII, точнее с 1612 года («смутное время» и его преодоление) наступил расцвет города – рост производств и торговли, храмовое строительство, теперь этот период называют «золотым веком» Ярославля [7]. Но и XVIII век принес

городу – губернской столице, не удостоившейся признания в качестве пусть временной, но столицы России, – существенные в общероссийском контексте жизненные веяния: городские власти интересуются европейским культурным опытом (регулярный план строительства города), возникает тяга к светскому искусству (именно из Ярославля в Санкт-Петербург императорский посланец А. Сумароков увозит талантливых юношей, в их числе великого Ф. Волкова, из которых потом в столице создадут первый русский профессиональный театр)...

Так или иначе, исторический город имеет биографию, в которой праздничный блеск (в том числе мифологизированной жизни) и тусклая обыденность (в том числе и маргинализированная жизнь) переплелись тесно, создав уникальный абрис человеческого типа: стойкого к испытаниям и душевно нежного, едва ли не презиращего ближние столицы и чутко воспринимающего веяния из-за далеких границ, истово верующего, отчасти старомодного – и бесшабашно открывающего себя самым странным современным вызовам.

В жизни исторического города, как показывают многие современные исследования, важен масштаб, соразмерный и соприродный человеку. Вот почему применительно к Ярославлю в наших исследованиях особое внимание уделено частным лицам, частным домам, локальным историко-культурным ситуациям. Мифологию и вырастающую из нее культурную антропологию города составляют люди, которых сегодня называют или пытаются интерпретировать как местные «бренды». Подчеркнем: культурная антропология города – это не только люди, жившие здесь в прежние времена, но и современники, если угодно – авторы, они же горожане, интерпретаторы универсума; провинциальный исторический город предстает как культурно-антропологический феномен, среда обитания людей обыкновенных и выдающихся, по-своему значимых для судьбы страны и того культурного локуса, в который их поместила личная судьба.

Обозначив методологические основания изучения города и назвав в первую очередь культурную антропологию, вкратце продолжим начатый перечень научных дисциплин, востребованных и необходимых в решении проблемы города.

Так, семиотика города читается «сквозь призму» человеческих судеб и даже настроений и явно коррелирует с культурно-антропологической проблематикой; провинциальный исторический город предстает как семиотический феномен, характеризующийся системой визуальных знаков, поведенческих кодов.

Синергия, сформировавшая городскую среду и городское пространство, и на исследовательском уровне проявляется в органичном соединении и «врастании» друг в друга либо «вырастании» одной из другой проблем духовно-нравственных и образовательных, сугубо российских и международных; провинциальный исторический город предстает как синергетический феномен со множеством сложных и живых связей между разными эпохами, сословиями, ситуациями, информационными ресурсами.

Герменевтика города – это опыт постижения смыслов его, города, жизни через материальную среду, через память, материализованную в местных и обще-

российских мифах; провинциальный исторический город предстает как герменевтический феномен, характеризующийся историческими, психологическими, эстетическими смыслами молчащих зданий и мест, памятливых на человеческие драмы.

Как показывает немалый срок изучения города как универсума (но отметим – универсума прежде всего российского), междисциплинарный методологический подход, о котором сказано выше, способствует проявлению уже не столько академического, сколько общечеловеческого здравомыслия при постановке и решении сложнейшей и вызывающей особый накал эмоций при ее обсуждении проблемы: город-столица (даже если он расположен в провинции).

В русской традиции особенно отчетливо актуализировался тот факт, что смысл понятия «провинция» определяется через оппозицию к понятию «столица».

В научной литературе и в художественных текстах нередко в качестве синонимов употребляются такие понятия, как «провинциальный», «региональный», «локальный»; в то же время нельзя утверждать идентичность этих понятий – скорее коррелирующий характер. При изучении аксиологических смыслов и контекстуальных связей другого ряда понятий – «провинция», «провинциал», «провинциальность», «провинциализм» – подчас устанавливается диалектика различения и неразличения позиций внутреннего и внешнего описания, семантики слова «провинция». При этом позиция отечественных исследователей провинции как историко-культурного феномена к концу XX века основывалась на мысли о том, что взгляд на «провинциальное» должен иметь не «оценочную характеристику», а лишь сугубо пространственную, подразумевая лишь то, что «относится не к столицам» (С. Шмидт) [6].

Вопрос о праве на признание столичного статуса или на самоидентификацию в качестве столицы стал существенным для постсоветской России вовсе не случайно. Важной особенностью социокультурной ситуации последней четверти века является то, что утрата столицей своего лидирующего положения по ряду позиций сказывается в изменении отношений с главными городами российских регионов. Но и это не все: действие центробежных сил, начавшееся с распадом Советского Союза, ведет сегодня к нарастающей тенденции самоутверждения множества городов в качестве столиц. Мышкин – туристическая столица Ярославского края. Чем меньше физические масштабы населенного пункта, тем больше у него сегодня шансов привлечь к себе внимание самой парадоксальностью постановки вопроса о своем столичном статусе. Александров или Ростов Великий – столицы православной духовности. Отступая в историю, можно вспомнить, что участь «запасной столицы» предназначалась во время Великой Отечественной войны городу Куйбышеву (Самаре), а прежде того столицей «белого движения» был объявлен Омск.

Статусные характеристики столицы в России размываются, экономические и политические влияния теснятся историческими, религиозными, экономическими приоритетами. Сегодня едва ли не провинциальная Россия состоит из столиц. И это – столь же определено, как определена острая и часто немотивированная неприязнь «всей России» к единственной официальной столице государства.

Нам приходилось специально обращать внимание на вопрос о столице, обнаружив достаточно характерный подход к самому понятию – именно в России. Важно отметить, что в историческом сознании жителей того пространства, которое на протяжении более чем тысячелетия меняло не только свои очертания, но и свое название, закрепилось плавающее представление о столице.

Если апеллировать к этимологии, то в словаре В. И. Даля можно обнаружить удивительный казус: слова «столица» как самостоятельной лингвистической единицы там нет! Есть лишь фрагмент в немалой по объему словарной статье «Столь» [3, с. 328-329].

После пространных примеров трансформации этого слова, характеристики столов как предметов домашней утвари и отдельных деталей этих предметов, после перечня прилагательных и существительных, образованных с помощью суффиксов, Даль, наконец, не ранее середины словарной статьи добирается до интересующего нас слова. Объясняется «столица» достаточно лапидарно и традиционно в том числе и для современного обыденного сознания: «стольный, престольный город, главный, первый в государстве, где пребывает высшее правительство, государь».

Предлагает Даль и осмысление прилагательного «столичный» рядом исключительно с существительным «город» (разумеется, речи нет об «образе жизни», тем более – возможности восприятия этого прилагательного как ментальной характеристики). Даль, правда, не толкует это прилагательное, а интерпретирует. У классика лингвистики обнаруживаются удивительно современные, по крайней мере, не утратившие актуальности варианты понимания столицы как места обитания людей и как своеобразного социально-экономического пространства.

В качестве справки, далеко не формальной по своему смыслу, отметим динамику понимания столицы от Даля до наших дней – и при этом консервацию некоторых смыслов. Даль привел две поговорки.

Первая воспринимается достаточно прозрачно: «Столичное житье суетливое». Дихотомия столицы и провинции Далем обозначатся до грубости прямолинейно. Не «блестящее», не «роскошное», не «высокое», а всего-навсего «суетливое». Размеренность, основательность, если угодно, благонадежность житья провинциального, не-столичного оттеняется столичной суетливостью. Здесь вспоминается и ненадежность попрыгунчика Хлестакова с его псевдостоличным обликом, и придворная суета, которая, по воспоминаниям современникам, шокировала получившего камер-юнкерское звание Пушкина. В использованной Далем характеристике столицы практически отсутствует намек на облик «дворцов и парков», на широкие проспекты. Впрочем, если сравнивать российские столицы с европейскими, то величественность вряд ли станет в последнем случае доминирующим визуальным кодом.

Вторая же поговорка, приведенная Далем, свидетельствует о капитализации России, причем о факте сосредоточения экономических ценностей именно в столице – в отличие от Европы или североамериканских Соединенных Штатов,

где промышленность и столицы всегда существовали отдельно, будь до добывающая или перерабатывающая отрасли. Даль приводит следующий текст: «Фабричный, столичный: проведет и выведет».

В этой связи можно вспомнить характерное для России ощущение отторгнутости фабричного – слободского чаще всего – существования от жизни большого города, в том числе столицы. Рабочая слободка в романе М. Горького «Мать», еще раньше – хозяева «фабрик и пароходов» в «волжских» пьесах Островского, отделенность рабочих или ремесленных слобод. Это выглядит противоречием по отношению к примеру Даля: там речь идет о столичной искусственности, хитрости, изворотливости как следствии принадлежности к фабричной среде, а российский опыт дает обратный пример – замкнутости фабричной жизни, что позволяет эту самую «фабричность» соотносить скорее с провинцией.

Из всех этимологических посылок вытекает естественный вывод: для России (Руси, СССР) значение формальных столиц часто исчерпывалось представительскими или бюрократическими функциями, в то время как жизненно важными могли становиться те части или точки страны, за которыми никакие формальные функции закреплены не были.

Но вернемся к культурным практикам нашего времени.

...В преддверии юбилейных торжеств, когда Ярославль готовился к своему 1000-летию (город считает датой своего основания 1010 год), здесь усилиями ученых, что показательно, а не представителей властных или общественных структур была сделана попытка идентификации древнего города как «третьей столицы России». Предстоящий юбилей, подготовка к которому в научном плане была начата проведенной нашим научным коллективом конференцией «Столицы и столичность в истории русской культуры» (2005 г.), предлагалось рассматривать в непосредственной связи с представлением о Ярославле как реально существовавшей, пусть и в краткий, но весьма важный момент жизни нашей страны, третьей столице России. Столице, которая взяла на себя попросту оброненные Москвой функции, с печатанием денег, с духовным окормлением воинства... Мы утверждали тогда, обращаясь к будущим партнерам через Internet, что для многих людей в нашей стране, где так часто пересматривались идеалы и устанавливались новые критерии исторической ценности событий, столичные амбиции Ярославля могли показаться надуманными (кстати, руководство города Ярославля сочло некорректным устанавливать билборд с таким текстом на въездах в город, особенно со стороны Москвы, мол, «пока нам никто этого не сказал, мы не будем так говорить о себе»). Но, если обратиться к фактам далекой эпохи, то они вполне подтверждают возможность проявления Ярославлем столичных амбиций. Так, именно через Ярославль в июле 1612 года был совершен выход на освобождение Москвы находившегося здесь с марта ополчения Минина и Пожарского. Именно отсюда ушла в Сибирь грамота о присылке выборных людей, когда шла речь об избрании на царство шведского королевича. Именно здесь появилась грамота прибывшего из Костромы царя Михаила Федоровича

Романова Земскому собору о согласии венчаться на царство; и именно отсюда поступила грамота инокини Марфы Земскому собору о благословении сыну венчаться на царство. Наконец, и этот социально-экономический момент обычно как-то упускают, именно в Ярославле с мая 1612 по май 1613 функционировал Ярославский денежный двор. Религиозное, политическое и экономическое значение Ярославля как собирателя духовных сил страны, переживавшей «смуту», – исторически непреложный факт, так почему бы нет?

Но – нет... То ли город недостаточно велик (слово, в соответствии с русскоязычной традиций, может характеризовать и физические параметры, вплоть до площади и населения, и социально-политическую значимость), то ли амбиции проявлены недостаточно энергично. Но, возможно, имплицитно значимым в этом, как и во многих подобных случаях, был еще один мотив. Существенным отличием столицы и провинции в России XX в. остается различие объемов пространства для маневра. Для провинции это чаще всего вектор, выводящий субъект культуры за естественные географические пределы: традиционным является стремление из провинции в столицы (в художественной жизни это касается театра, музыки, эстрады); заметно сокращается в силу экономических причин и внутрипровинциальная миграция, известная по персонажам пьес А. Островского как передвижение «из Керчи в Вологду». Возрастает и изоляция провинции: в отличие от существовавшей в тоталитарном государстве квоты на участие в столичных вернисажах (показ в столице как форма поощрения) стала настойчиво внедряться мысль о самостоятельности провинции. Эта идея выступает как способ компенсации для самих провинциалов и возможность для столицы отчуждения от трудноразрешимых провинциальных проблем [4, с. 296]. Вот почему, как представляется, очередному городу, пусть древнему, пусть самобытному, но провинциальному, не удалось позиционировать себя как исторически значимую столицу России.

Город – среда («декорация»)

Не считая правильным и потому не пытаюсь охватить взглядом или тем более проанализировать разные аспекты физически осязаемой, видимой (это – прежде всего) городской среды, обозначим постоянно интересующую именно нас локализацию. Она обрисовывает современные признаки и нюансы жизни старых провинциальных городов России. Живя четверть века в одном из таких старых городов и сравнивая его другими, побольше или поменьше, чаще всего помоложе, вижу много значимого, хотя в деталях различного.

То из-под слоя свежей светлой краски на фасаде дома проступит несмываемый темно-красный след... То многократно переименованную улицу вдруг назовут самым первым ее именем... То подсчитают возраст какого-нибудь предприятия или учебного заведения, равный едва ли не возрасту самого города, ибо на этом месте и тогда что-то стояло. Но приезжие исследователи и местные, как их почти перестали называть, краеведы до сих пор не сумели, да и особо не попытались установить: как город можно считать старым? [8]

Старинный? То есть построенный несколько столетий (а если повезет, и тысячелетий) тому назад. Со зданиями, сохранившими первоначальный облик, приданный им чаще всего неизвестными создателями. Город-памятник, город-реликвия, город, пригодный не столько для проживания, сколько для экскурсий. Наверное, в сознании современных людей такому пониманию старого города соответствует Рим – Вечный город. Или Киев. Или Иерусалим. Или Киото.

Но, может быть, старый город – это только часть иного пространства, географического, архитектурного, духовного? Словосочетание «старый город» известно тем, кто бывал, например, в Средней Азии: там назывались так в обиходе кварталы, состоявшие в середине прошлого века из домиков-мазанок, маленьких, подслеповатых, но на удивление прочных, выстоявших в страшных землетрясениях, не в пример постройкам «европейской» части этих городов, к примеру Самарканда или Ташкента.

Старый город – это город с собственной историей.

Старый город – это история жизни многих поколений людей, которые десятилетиями и столетиями называли улицы одними и теми же именами. Ходили по одним и тем же камням. Знали, за каким поворотом появится дом или парк, как звали священника, служившего в церкви сто лет назад.

Старый город – это ценность общения. Это объем воспоминаний. В том числе – личных, переходящих из поколения в поколение и объединяющих тех, кто здесь уже не живет.

Старый город – это место, которым можно гордиться просто потому, что оно все еще существует. Несмотря на появление железной дороги, потеснившей одни кварталы, или на возникновение других кварталов, которые ни по эстетическому, ни по психологическому своему климату не совпадают с традициями.

Старый город – это часто еще и река. Место, притягивающее к себе гуляющую публику, место полезных передвижений и мечтательных вздохов. Место, рождающее мосты, набережные – место связи и разобщения жителей, привыкших к существованию здесь, в центре, и там, за рекой.

Старый город в лесистых и равнинных частях Земли – это средоточие больших и малых холмов, неожиданных взлетов и провалов. Старый город в пустынных, чаще всего жарких местах – это собрание блестящих на солнце поверхностей и островков спасительной зелени, от солнца защищающей.

Старый город – это понятие странное в своей относительности. Для Европы и Москва недостаточно стара – ей нет тысячи лет. Достаточно стар Ярославль, приближающийся к своему тысячелетию. А для Северной Америки стары Лос-Анджелес и Вашингтон, насчитывающие куда меньшее количество лет в своей истории.

Сегодня кажется, что настоящий старый город не должен быть большим. В большом городе нужен транспорт, нужны другие коммуникации, которые неизбежно уничтожают уникальность и прелесть старины. В небольшом городе сохранить частицы давней жизни не то чтобы проще, но частицы эти не подвергаются разрушительному воздействию такого количества факторов, без которых немыс-

лима ныне жизнь городов более молодых: миграции населения, рост транспортных проблем, изменение инфраструктуры, ориентируемой на краткосрочные экономические интересы.

Старинный город – это далеко не всегда столица. Столицы – не такие уж старые. Даже если это не Нью-Йорк. Столицы, скажем так, среднего возраста города. Старина сосредоточена в провинции. Поэтому старый город – это еще и провинциальный город. Город без формально высокого статуса. Его статус обеспечивается именно его возрастом. Основа его престижа – его столетия.

Люди старого города – страшные снобы. Патриоты-экстраверты, готовые показывать все уголки и гордящиеся своей причастностью к ним, и самоеды-интроверты, стесняющиеся узких улиц, грязных окон первых этажей, облупившихся стен и выщербленных мостовых. Правда, это – в России. В Европе выдающийся ученый и при этом житель России мог лет двадцать назад испытать культурный шок, попав в старинную Вену под Рождество и гуляя по сухим подогретым тротуарам предпраздничной-европейской-самодостаточной столицы.

Наконец, два неотъемлемых и потому важнейших для России признака старых городов: во-первых, большинство из них являются обветшалыми; во-вторых, старые города привычно ассоциируются с провинцией.

Особый вопрос необходимо рассмотреть в связи с тем, что для среды старого города России в особой мере, впрочем, и для всех российских городов, изменившихся вместе со страной, которую теперь принято называть «постсоветской Россией», особое градообразующее значение вновь, как это было столетия назад, приобрел храм.

В центре города и на его окраинах, и в тех частях, которые прежде были окраинами, а в течение трех-четырех столетий оказались в центре, храмы в современной России являются существенной компонентой, иногда – доминантой. Вот только эта компонента окружается контекстом, в котором превращается в экзотическую деталь, утрачивающую связь со средой, обособленную и подчас буквально спрятанную в глубине небольшой улице, за деревьями, за другими строениями. В Самаре кафедральный собор Покрова Пресвятой Богородицы «утоплен» в нишу улицы Ленинской, но это было бы даже хорошо, ибо создавало бы камерную и душевно трогательную атмосферу. Но в конкретной городской среде он соседствует, через дорогу, с крупным зданием, в стеклянном фасаде которого отражается (здание это – офис «Приволжскнефтепровод»). Парадоксальный фотокадр, если прохожему придет в голову запечатлеть тот самый современный стеклянный фасад, будет содержать современное, по сути безликое здание, в глубине бликующей поверхности которого виднеются светлые купола храма полуторастиольной давности.

Впрочем, случаи локального расположения храмов в относительно «молодых» городах (Самара, Саратов – большие волжские города с историей, немногим превышающей четыре столетия, Новосибирск, Омск – зауральские большие города с историей, именно городской, порядка чуть более 100, но и

менее 300 лет) существенно отличаются от той модели, которая, при всех разрушениях, прочитывается в городах с тысячелетней историей. В свое время мы выработали описание такой модели, представленной и описанной в работах ярославской исследовательницы храмов XVII века: «храм – город – приход – личность» [9].

Для средневекового города – будь то Европа или Россия – храм становился подлинным центром. Чем больше таких центров в городе, тем выше его духовный статус. Чем больше людей в городе, тем больше храмов. Храмам не тесно, они не соперничают, ибо величие веры утверждается, в числе прочего, величием обителей веры. В связи с этим полагаем полезным дать краткую справку, которая позволяет вывести представление о храме из сферы нашей обыденности и поместить это представление в сферу историко-культурного континуума.

В библеистике понятие «храм» восходит к скинии – как это толкует Библейская энциклопедия, «священному зданию, устроенному Моисеем по повелению Божию для служения в оном Богу. О скинии упоминается в Ветхом Завете» (Исх. XXV, 1, 2, 9): «И сказал Господь Моисею, говоря: Скажи сынам Израилевым, чтобы они сделали Мне приношения; от всякого человека, у которого будет усердие, принимайте приношение Мне. Все, как Я показываю тебе, и образец скинии и образец всех сосудов ее, так и сделайте».

Храм – скиния стал центром нового пространства, точкой отсчета в формировании особого топоса; как сказали бы современные архитекторы, пространственной доминантой. Немаловажно, что синонимами стали «храм» и «собор». В Библии сказано (Исх. XXXIII, 7): «Моисей же взял и поставил себе шатер, и назвал его скиниею собрания; и каждый, ищущий Господа, приходил в скинию собрания, находившуюся вне стана».

Библейские источники указывают не только на смыслообразующую роль храма в пространстве человеческого обитания, но и на особенности деяний людей, объединенных идеей храма. Известно, что великолепие скинии было плодом добровольных пожертвований (Исх. XXX, 4-9; XXXVI, 3-7). Важно и то, что в тяжелых странствиях народа, ведомого Моисеем по пустыне, скиния переносилась и всегда ставилась в центре стана.

Слово же «храм» стало применяться уже к Храму Иерусалимскому, устроенному наподобие скинии, подвергавшемуся разрушениям и перестройкам (II Цар. III, 9; III Цар. VI, 35; III Цар. VI, 23-28; III Цар. VIII, 8; III Цар. VIII, 9; III Цар. VI, 10; III Цар. VII, 12; I Ездры II; Ездр. VI, 3; Иоан. X, 22; Деян. III, 2).

В русской традиции, которую отчетливо зафиксировал В. И. Даль, толкование слова «храм» органично начинается во вполне обыденном духе: перечисляются «хоромы, жилой дом, храмина». Даль рассматривает не только само понятие «храм», толкуя его как «здание для общественного богослужения всякого исповедания; церковь». Он обращается и к таким понятиям, как «храмоздание» (самое дел построения церкви) и «храмоздатель» (строитель, хозяин, коего иждивением храм строится).

Вопрос жизни современного города независимо от сроков его исторического развития – в том, является ли для этого города храм элементом среды или духовной доминантой.

Город – сцена («персонажи» и «актеры»)

Современный город поневоле ставит пешехода и пассажира наземного транспорта, аборигена и приезжего в условия, где человек «уютно огражден от волнений и рискованных соблазнов мечты» [2, с. 129]. Очевидно, что человек является субъектом воздействия на городскую среду. Он задает направления улиц, строит здания, определяет их функцию. И этот же человек, очевидно, является субъектом восприятия всего, что находится – пребывает в статике либо в динамике на улицах и площадях города.

В упоминавшейся выше программной его работе Н. П. Анциферов [1] приближается к интересующей нас проблеме постижения городской микросреды, существующей, так сказать, «в масштабе человека», будь то обыденная личность прохожего или человека, а то и другого существа, запечатленного в относительно небольшом масштабе застывшей фигуры-скульптуры. И вот уже, казалось бы, вплотную подходит исследователь к антропологической проблематике и проблематике повседневности. Говоря об «элементах города», Анциферов относит к ним «воду» и любые водоемы, «зелень», включая парки, далее – рукотворное пространство, а именно площади и примыкающие к ним улицы. На последних отмечает тротуары, даже дождевую канализацию, фонарные столбы, трамвайные пути. Далее – будки, киоски, тумбы. Даже вывески, тем более – памятные доски. Часы и скамейки, ящики для сора, заборы и решетки, разумеется, мосты и триумфальные арки.

В этом, ставшем еще более эклектичным со времени рассуждений Анциферова, пространстве крупные скульптурные формы, памятники, маркирующие историческую память, последовательно заменяются в ходе формирования городской среды другими, более мелкими – в прямом и переносном смысле – скульптурными произведениями.

Городская среда, формировавшаяся спонтанно и вобравшая эстетические тенденции и социально-бытовые влияния нескольких десятилетий (а то и эпох), зафиксировала место пребывания статичных фигур в хаотически динамичной толпе. Зимой и летом, торопливо пробегая по делам или медленно фланируя в мнимой праздности, одиноко или в компании люди внедряются в городскую среду, чаще всего не отдавая себе отчета в отношении особенностей своей коммуникации. Исследования показывают, что точное местоположение названных статичных фигур (скульптур), детали облика людей или иных существ, «остановленных» в толпе, люди массы фиксируют неотчетливо и уж точно неосознанно. Именно потому представляется важным проанализировать не только конкретное и условно-символическое место этих скульптур в городской среде, но и собственно особенности городской малой скульптуры независимо от того, является ли она продуктом де-

тельности мастеров и в принципе известны ли авторы, либо деперсонализированным элементом городской среды, будь то билборды, киоски или остановочные комплексы.

Особенностью присутствия скульптур, не являющихся памятниками и внедренными в толпу, является их положение на перекрестках либо буквально «на ходу». Они возникают на пути следования толпы или отдельных людей с заметной долей неожиданности, как если бы прохожие встретили просто ненадолго остановившегося другого прохожего. Элемент спонтанности придает таким скульптурам качество «человека массы», противоположное традиционной оппозиции «профанное» (обыденное) – «сакральное» (предназначенное для увековечения). Формат скульптур, позы персон, антураж/детализация/аксессуары – все работает на имплицитно утверждаемую идею единства толпы и отдельного человека, в конечном счете – «человека массы» в его живой физической телесности и скульптурной зафиксированности.

В отличие от памятников, так или иначе соответствующих традиции увековечения облика и образа жизни выдающихся людей, городские скульптуры, внедренные в толпу, форматируются и обеспечиваются связью со средой по образцу обыденной личности. Если памятник М. Врубелю в Омске актуализирует принцип отторжения человека от городской среды, он развернут к городской среде вполоборота, так что художник, приподнятый над землей на незначительную высоту, выглядит грустно удаляющимся от мира и задумчиво оглянувшимся на этот мир в сомнении и недоумении, – то памятники С. Рахманинову в Новгороде Великом и Л. Собинову в Ярославле открыты городской среде с подкупающей и устрашающей беззащитностью. При этом памятник Врубелю имеет двойной постамент, где кроме традиционной «подушки»-многогранника использован мотив лестницы в никуда. Фигура, миновав первую ступень, правой ногой стоит на второй ступени, левую уже занесла на третью и последнюю; движение в сторону от толпы продолжается и одновременно обрывается в соответствии с представлениями все той же толпы о трагическом безумии художника. Фактически фигура Врубеля противопоставлена толпе позой: городу (и миру) обернута спина, голова вполоборота, левой щекой, дает возможность увидеть характерные детали прически, бородку, но взгляд устремлен мимо толпы.

Рахманинову и Собинову придана та самая «третья точка», какой в парадном «Медном всаднике» Э. Фальконе стала змея, соединенная с хвостом коня. Поза и композитора, и певца лишена парадной репрезентативности несмотря на то, что обе фигуры фронтально развернуты на улицу. Они не стоят, как многие, прежде всего, писатели на известных памятниках, значительно приподнятых на постаментах, и не сидят, как, к примеру, Чайковский перед Московской консерваторией или Достоевский в Старой Руссе. Они присели или, если угодно, прислонились – Рахманинов к спинке садовой скамьи, Собинов к перилам беседки.

Таким образом, люди-скульптуры получили своего рода защиту, тыл, точку опоры, которая не столько обособляет их от толпы, сколько объединяет с нею и

включает ее в сферу воздействия музыкантов. Характерной особенностью всех названных скульптур (художник, композитор, певец) является отсутствие аксессуаров, обозначающих сферу их деятельности. В отличие от странного взмаха дирижерской палочки у сидящего – на улице! – Чайковского, все названные персонажи-скульптуры включают в толпу «как бы обычных» людей; разве что Собинову придана не только накидка, но и цилиндр, которые можно прочесть не только как одежду самого артиста, но и как элементы театрального костюма одного из его выдающихся персонажей, Ленского. Впрочем, вовсе экзотичным для толпы современного города другим знаменитым персонажем певца, Лознгрином, скульптура все же Собинова не представила, что соответствует названной тенденции интеграции человека-памятника в обыденную городскую среду.

Однако практика установки памятников выдающимся согражданам сегодня получила такой же иронический модус, как и практика создания иных скульптурных фигур. Апофеозом ироничности представляется карликовая фигурка на улочке Архангельска – то ли гномик на детской площадке, то ли гротеск-крючок для зонтов и сумок. Оказывается – нет, это стоит в длинном пальто и шляпе, опираясь левой рукой на трость, замечательный беломорский сказочник Семен Писахов, а о его правую ногу трется, выгнув спину и задрав хвост, скульптура-кот. Но недаром был упомянут крючок для зонтов, ибо правая ладонь писателя развернута ребром и приготовлена... ну если не для зонтов, то для пожатия, которым скульптуру прохожие и берут буквально через одного, особенно если вечером не торопясь гуляют по улочке. А рост скульптурного памятника, не увеличенный постаментом, вместе со шляпой – примерно до виска обычному мужчине.

Судя по сделанным нами наблюдениям, традиционные понятия «малая городская скульптура» или «жанровая скульптура» применяются для тех объемных изображений, которые воплощают не человека в его реальной обыденности и, скажем, человека же, но литературного персонажа, либо животное. Чаще всего в качестве таких арт-объектов, робко внедрившихся в городскую среду для забавы толпы, оказываются, так сказать, вторичные существа – персонажи ранее созданных произведений. Так, на перекрестке в Самаре восседает на бочке с русским почему-то словом «порох» и взмахивает пивной кружкой Швейк. На торгово-пешеходной улице в Саратове, под часами и прямо на земле, в рост не более 185 сантиметров, с пиджачком, перекинутым через правое плечо, стоит тот самый, очевидно, холостой парень, каких много, согласно песенке, на улицах Саратова. А под навесом невзрачного домика в центре Ярославля, где снимались многие отечественные кинофильмы из жизни «простых людей», почти спрятались сантехник Афоня и его друг штукатур Коля, отчасти даже похожие на актеров Курявлева и Леонова из фильма Данелии.

Вымышленные скульптурные персонажи весьма разнообразны, это, если угодно, обобщенные «образы» – что люди, что животные.

Среди людей преобладают носители определенных профессиональных или социально-демографических признаков. Как говорят завзятые путешественники,

сантехник в каске, вылезавший из канализационного люка или просто высунувшийся из него этак передохнуть, удобно опершись об асфальт широко развернутыми локтями, есть в нескольких городах. Возможно. Фотография такого сантехника сделана автором этого текста в Омске, на одной из центральных улиц, где тротуар не так уж широк, чтобы неподготовленный прохожий мог беззаботно пройти мимо; нет, есть шансы если не споткнуться, то, по крайней мере, недоуменно отпрыгнуть от человеческой головы или плеча, на которые едва не наступили, заглядевшись в витрину соседнего магазина.

Особую социально-демографическую группу персонажей, присутствующих в среде северных – это надо подчеркнуть особо – городов, составляют по-летнему одетые девушки. Одна, сбросив туфли и откинувшись на парапет набережной, сидит на берегу реки Волховы в Новгороде Великом, где вот так, под открытым небом, загорать можно неделю, от силы десять дней в году. Другая вольготно развалилась на скамейке с ажурной спинкой у стены кафе в Ярославле. Пикантность позы девушки, рядом с которой на скамейке можно присесть не одному, а даже двум соседям, придает не только название кафе (текст вывески воспроизводим ровно в том виде, какой она имеет над входом): «AM-ster-дам». Визави от скульптуры находится... Казанский девичий монастырь, отреставрированный и возвращенный в стены прежде располагавшегося там же планетария. Что научно-просветительское учреждение, что религиозная обитель – в равной степени «органичны» в соседстве с откровенно скабрёзной вывеской и фигурой-скульптурой под нею. Впрочем, прохожие, идущие под стенами монастыря, могут не заметить девушку на скамейке, ибо отделены от нее плотно движущимися по проезжей части машинами. А те, кто пробегает мимо скамейки, могут не поднять глаза на монастырскую стену и, соответственно, не заметить золоченые купола обители. Как и многое в городской среде, здесь все видится в разных ракурсах и обладает в соответствии с этими ракурсами разными смыслами.

Таким образом, человек погружается не только в массу людей, таких же, как он, живых и теплых, подвижных, толкающихся и замирающих на остановках и у витрин. Он то и дело натывается, пугаясь или радуясь, на замерших в толпе существ: сидящего на перекрестке в Самаре Швейка и растягивающего гармонику посреди улицы в Саратове «парня холостого»; вытянувшую босые ноги перед лавочкой девицу в Новгороде Великом и другую девицу, сидящую на заснеженной скамье как своего рода реклама кафе в Ярославле; карлика-писателя Писахова, протянувшего ручонку для пожатия на тихой улочке Архангельска, и рабочего в каске, трогательно вылезавшего из канализационного люка посреди тротуара в Омске. Скульптура, еще столетие назад являвшаяся искусством в полном смысле, теперь становится частью городской толпы. И чтобы толпу не смущать и не раздражать, не только безымянные или укорененные в массовом сознании как его часть люди с этой толпой смешиваются, но даже памятники великим и знаменитым творцам буквально «опускаются» на землю: постамент статуй исчезает, рост персон приближается к росту обычных прохожих.

Следовательно, как это и свойственно массовой культуре, разрушается дистанция, исчезает духовная, а не только материальная иерархия – форм, ценностей, явлений.

Резюмируя представленные выше рассуждения о душе и теле города, позволим себе краткое утверждение, выводящее на путь последующих исследований города как культурного феномена. При условии неизбежных и подчас (далеко не всегда!) необходимых трансформаций тела города, его зданий и сооружений, визуально доступных признаков среды, душа города меняется куда более медленно, трудно, болезненно, ибо душа города – это люди, давно живущие, недавно приехавшие или ненадолго заехавшие, а тело – это «всего-навсего» материально воплощенные идеи, амбиции, ощущения и настроения. При этом изучение тела имеет во всем мире значительные традиции, изучение же души ведется спорадически и весьма субъективно.

Список литературы

1. Анциферов, 1926 Анциферов Н. П. Пути изучения города как социального организма: Опыт комплексного подхода / 2-е изд., испр. и доп. – Л.: Сеятель, 1926. – 154 с. – С. 124.
2. Барт, 1996 Барт Р. Мифологии / Вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – С. 129.
3. Даль, 1880-1882 Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / 2-е изд., испр. и значит. умнож. по рукоп. авт. – СПб., М.: Изд-во М. О. Вольф, 1880–1882. – Т. IV. – С. 328-329.
4. Злотникова, 2007 Злотникова Т. С. Провинция // Культурология. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2 / Гл. ред. и автор проекта С. Я. Левит. – М.: РОССПЭН, 2007. – 1187 с. – С. 296.
5. Исторический город..., 2010 Исторический город русской провинции – культурный университет: Учеб. пособие / Науч. ред. Т. С. Злотникова, М. В. Новиков, Н. А. Дидковская, Т. И. Ерохина (гриф УМО). – Ярославль: Изд. ЯГПУ, 2010. – 536 с. – С. 9.
6. Российская провинция..., 1996 Российская провинция XVIII – XX веков: реалии культурной жизни. В 2 кн. // Мат-лы III Всеросс. науч. конф. / Отв. ред. С. О. Шмидт. – Пенза: Департамент культуры Пензенской области, 1996.
7. Рутман, 2005 Рутман Т. А. Храмы и святыни Ярославля. – Ярославль: Александр Рутман, 2005.
8. Старый город..., 2005 Старый город в новой России: Науч. сборник мат-лов интернет-конференции (портал Auditorium.ru, октябрь-декабрь 2004 г.) / Редкол.: Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина, Е. А. Ермолин. – Ярославль: Изд. ЯГПУ, 2005. – 207 с.
9. Рутман, 2004 Рутман Т. А. История церкви Ильи Пророка в Ярославле // Церковь Ильи Пророка в Ярославле: Историко-краеведческое изд. Кн. 2. – Ярославль: Александр Рутман, 2004. – 263 с.

ГЕТТИНГЕН / МОСКВА / САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
БЕРЛИН / ПАРИЖ / ЛИССАБОН / БАРСЕЛОНА / КИЕВ

Действие II.

Столицы мира

Городские преобразования как театральный спектакль

Urban Development as a Theatre Play

Е. У. Шиллинг / E. U. Schilling

Рассматриваются разные урбанистические сценарии, пережитые и переживаемые немецкими городами начиная с послевоенного времени. Особенное значение придается переосмыслению городских районов, мобильности горожан, а также разным формам джентрификации.

Ключевые слова: городское развитие, джентрификация, диверсификация, миграция.

This paper discusses different urban scripts, which were carried out in the German cities after the WWII. Particular attention is paid to the development of diverse city districts, citizen's mobility and gentrification. The paper aims to show how different ideologies influence urban writing and urban theory. Finally, it tries to conceptualize the further development, embracing the latest urban cultural trends.

Key words: urban development, gentrification, diversity, migration.

Театральное действие как метафора развития города

Развитие и изменение города похоже на театральный спектакль в замедленной съемке. Различные описания и теоретические концептуализации напоминают сценарии, которые соответствуют эпохе, вкусам и запросам современной сценаристу публики. Очевидно, что они всегда выхватывают только часть тех процессов, которые на самом деле происходят в большом, многогранном и неоднозначном социуме меняющегося города [14]. Научные описания изменения немецких городов претерпели в последнее десятилетие значительные изменения, которые можно объяснить целым рядом различных причин.

Одна из таких причин – общественные изменения, как, например, сближение различных европейских культур, технологические возможности виртуальной коммуникации, позволяющие «бестелесный» перенос и виртуальную жизнь в другом пространстве, существенно возросшая миграция населения (по данным немецкого министерства статистики, в Германии проживает на данный момент около 20 % эмигрантов и их детей). Эти и другие факторы определили «естественное» изменение представлений среднестатистического населения о том, как должен выглядеть настоящий город, как он должен быть устроен, что такое городская жизнь и какие у нее ритмы и обычаи. Это изменение представлений ведет за собой и смену декораций, и смену актеров, и видоизменение текстов ролей. Так вошли в немецкую городскую жизнь и стали ее неотъемлемой частью итальянские пиццерии, турецкие закусочные, китайские (а впоследствии и абсолютно многонациональные) рестораны. Покупательский спрос на мороженое исключительно

летом и за стеклянной витриной сменился желанием посетителей сидеть за столиком на улице, зачастую рядом с проезжей частью. Это больше не считается негигиеничным, а радует горожан и напоминает им об отпуске на юге. Такие изменения размывают границы пространства, уничтожая или, по крайней мере, уменьшая разницу между городами в разных странах. Также и разница между регионами и разными городами исчезает вследствие распространения глобальных предприятий. В каждом городе появляется пешеходная зона, где обязательно есть «Макдональдс», а также целый набор стандартных магазинов. При выезде из городов наблюдатель всегда отмечает несколько знакомых хозяйственных и мебельных центров. К новейшим изменениям городских декораций можно причислить супермаркеты и кафе с биологически чистыми продуктами питания. Они символически пытаются преодолеть пропасть между городом и деревней, помещая в цент урбанного, насыщенного, высокоускоренного пространства остров тишины, относительного одиночества, медленной и биологически ценной еды. Как и прочие нивелирующие процессы, этот – иллюзорен. Город не превращается в деревню, горожанин не становится фермером, а Германия не переносится в Испанию.

Очевидно также и то, что и немецкие исследователи, пишущие об изменениях в городе, не могут поставить себя и свое восприятие объекта изучения за рамки общественных, «среднестатистических» представлений (ср. Вахштейн, в этом томе). Они создают теоретические концепции и эмпирические анализы городов, находясь внутри системы, пользуясь ее терминологией и эпистимологической системой координат. Их тексты несут в себе описание не только изменений в городе, но также и изменений в самих исследователях, как и в жителях городов, в их восприятии действительности. Анализ этого развития может позволить нам не только взглянуть на действительные изменения этих городов, но также и на изменения немецкого общества, которому становятся важны и интересны другие акценты в урбанистике. Продолжая метафору театра, зритель требует новых спектаклей и урбанист пишет новые сценарии. Новое развитие общества и города можно описать как следующий акт идущего спектакля.

Новые сценарии и социальная структура города

Акт первый: «Все на природу!». Невозможно говорить про «первый» сценарий городского развития. Имидж города так же стар, как и сам город, сознательные попытки властей или отдельных граждан организовать городское пространство по какому-либо плану существовали и в древнегреческие, и в древнеримские времена. В Германии важными рубежами были выход городов из границ крепостных стен в конце XVII века, урбанное градостроительство на рубеже XIX и XX веков, идеологическая борьба против горожан (как носителей либеральных городских идей) во время Первой мировой войны и эпоху национального социализма. Эти сценарии были описаны историками, но мало охвачены другими науками (социологией, культурологией). Поэтому в этой статье мы ограничимся описаниями городского развития начиная с конца Второй мировой войны.



Берлин-Нойтемпельхоф после 1918 г. «Съемные казармы»
(Источник: Bodenschatz und Harlander, 2010, с. 305)

Большие городские дома в это время награждаются нелестными эпитетами, как Wohnsilo (силосная башня для жилья) или Mietkaserne (съемная казарма). Интересно, что такие пренебрежительные обозначения достаются и прекрасным домам, выстроенным на рубеже веков в стиле модерн: с высоченными потолками, просторными квартирами, лепниной, мозаичными подъездами и витражными окнами.

По сравнению с типичным жильем того времени такие дома – просто дворцы. Но сознание современников их таковыми не видит. Оно видит несовременность и неудобство этих домов, часто утрируя недостатки и видя в редких исключениях правило. Вплоть до 1980-х гг. многие были уверены, что большинство старых домов еще разрушены после войны, в стенах дыры, из разошедшихся деревянных оконных рам дует, туалеты есть только в коридорах, один на два этажа, а отопление печное в каждой квартире. Если у городов находятся в это время лишние деньги, они спешат снести эти пережитки прошлого и построить на их месте новое, дешевое и функциональное жилье, напоминающее советские хрущевки.

В 1960–70-х годах немецкий средний класс потянулся из городских центров на окраины. Каждый, кто мог себе позволить, старался построить для своей семьи домик в небольшой деревне, состоящей из таких же домиков. В город ездили работать, а жить предпочитали в поселках. Кое-какие поселки выглядели побогаче, дома были побольше, население пореспектабельнее. Более обеспеченные граждане строили дома в поселках из вилл. Но все это тоже были внегородские пространства.

Урбанисты в это время описывают город соответственно: это пространство, не приспособленное для жизни, враждебное, анонимное – и бедное [1, 5, 6, 11].



Новый мир, 1960 г. (Источник: *Genossenschaftliches Wohnen Berlin-Süd eG.*)

Особенно вредно оно для детей, которые якобы не могут стать полноценными членами общества, если они не интегрированы в пространстве своего дома и двора, в своем первом и непосредственном окружении. Дезинтеграция кажется очевидной, ведь якобы дети не могут играть на улице из-за грозящих им опасностей и не знают всех своих соседей из-за их нечеловеческого количества. В таких условиях ожидают рост криминальности [8]. В 80-е к этому прибавляется беспокойство о здоровье, которое страдает от загазованности, от стресса в быстро бегущем городском темпе и от питания индустриально произведенными субпродуктами. И действительно, эмпирическая социология находит вплоть до сегодняшнего дня подтверждения этим гипотезам. В 2008 году Хильман описывает подобные городские кварталы как «маргинализированные и отягощенные проблемами квартиры с высокой флуктуацией населения, (...) большим количеством безработных, иностранцев, (...) высоким уровнем криминальности и широко распространенной алкогольной и наркотической зависимостью» [10, с. 11, пер. ЕС].

При таком имидже происходит радикальная смена актеров в городском центре. Происходит расслоение населения, причем не только по социальным, но и по этническим признакам. Более богатое немецкое население живет в пригородах, более бедное население и иностранцы – в центре города. Первыми покидают свои дома обеспеченные граждане из средневысокого класса. Образовавшаяся ниша заполняется беднотой: безработными, иностранцами. Напуганный таким развитием, средний и нижесредний класс берет кредиты и тоже перебирается на окраины [12, 8]. Цены на недвижимость в центральных районах падают, ведь никто не хочет там жить. Еще больше неимущих пользуются предложением дешевого жилья и вытесняют коренное население¹. Владельцы

жилой площади перестают поддерживать дома, это становится нерентабельно, т. к. понизившаяся квартирная плата не покрывает расходы. Поломки не ремонтируются, разбитые окна не меняются, фасады не красятся. Дома ветшают и далее теряют цену. Жильцы тоже не поддерживают свои дома. На это у них нет ни средств, ни желания. Они не собираются надолго задерживаться на этом месте, здесь у них нет будущего.

Прогнозы урбанистов – сценарии для городских центров – в это время максимально пессимистичны. Центр обречен превратиться в проблемный квартал, no-go-area по уже известному сценарию американских гетто. Во все более бедных и ветшающих домах обитают все более бедные, агрессивные и отчужденные обитатели, выкинутые за пределы цивилизации и живущие на подачки общества. Жители этих районов вытесняются из жизни не только в настоящий момент. У детей этих кварталов намного меньше возможностей получить образование и впоследствии найти хорошо оплачиваемую работу [4]. Они систематически лишаются будущего, и таким образом лишается будущего их городской квартал. Так выглядит первый акт городского развития, обозначающий первый шаг пространственной сегрегации.

Акт второй: «Назад, в будущее!». В конце 1980-х немецкие урбанисты приходят к новому оптимизму. Современники заново открывают в городе его качества: инфраструктуру, близкие расстояния, культурную жизнь. Это отражается и в новых урбанистических сценариях городского развития. В этих сценариях в дешевые кварталы вселяется не только городская беднота без будущего. Студенты пользуются близостью к университету и экономят вдвойне. Их привлекают не только дешевые квартиры – в просторных домах поселяются целые коммуны, где можно жить свободно, не подчиняясь строгим деревенским правилам. Если в таких квартирах целыми ночами происходят шумные вечеринки, соседям и в голову не придет вызывать полицию. Машина в таком квартале не нужна, в городе все близко, можно ходить пешком или ездить на велосипеде, к тому же в городе, в отличие от деревни, есть общественный транспорт. Это очень подходит ориентированному на охрану экологии поколению.

Новые горожане знакомятся с соседями и открывают для себя новые культуры. После окончания университета они не хотят уезжать из «своего» квартала. Когда они находят хорошо оплачиваемую работу, соответствующую их образованию и социальному происхождению, их покупательская способность растет. В квартал начинают подтягиваться более дорогие магазины, рестораны, кафе и их платежеспособная публика. Их владельцы ремонтируют некоторые дома и расчищают площадь вокруг своего входа. Улучшенный внешний вид квартала привлекает все больше людей, такой городской квартал больше не отпугивает среднестатистическое население. Цены на жилплощадь постепенно растут. Квартировладельцы могут позволить себе ремонт домов. Они делают его по последним стандартам и все дальше повышают квартирные платы. Если квартиросъемщики не могут позволить себе такие квартиры, они переезжают, а место городской бедноты занимают

все более обеспеченные слои населения. Так в немецких городах проходит второй акт сегрегации, получивший название джентрификации.

Не все городские кварталы оказываются одинаково затронутыми. Особенно популярны старые городские кварталы со старыми, исторически значимыми строениями. Их отчищают и ремонтируют особенно тщательно и снаружи, и внутри. Новое оказывается хорошо забытым старым. Дома в стиле модерн снова становятся дворцами, цены на них превращаются в астрономические. Не только городская беднота не может позволить себе это жилье. Даже нижесредний класс постепенно вытесняется из городских центров. Таким образом, джентрификация, начинавшаяся как социальное движение к большему равенству и интеграции городского населения, приводит к социальной дезинтеграции, только с другой топографией. Теперь в центрах живет обеспеченное население, а неимущие слои вытесняются на окраины. Часто они въезжают в обветшавшие «новостройки» 1960–1970-х годов, которые теперь выходят из моды.

Акт третий: «Пусть все останется грязным!». Последние замызганные и еще неотчищенные уголки города в 2010-х годах прибирают к рукам хипстеры. Они открывают для себя эстетику грязного, замаранного и потом исправленного, обустроенного своими руками, не индустриально, а индивидуально. На старых заляпанных фонарных столбах появляются связанные руками пестрые чулочки грубой, нарочито неумелой вязки. Они придают каждому столбу индивидуальный и неповторимый вид. На затоптанных и загаженных газонах практикуется Guerilla Gardening. Граждане сажают где попало цветы или просто разбрасывают цветочные семена. Эта вполне мирная деятельность обыгрывается ими самими как борьба. Например, в специальных магазинах продаются «бомбы» для этой партизанской войны: цветочные семена, спрессованные в круглую форму, – реквизиты для театрального представления. Стоит такая «военка» много дороже обычных семян. Можно привести и другие примеры: книжные «библиотечные» шкафы, стоящие на улице, замки на городских мостах – другой пример индивидуализации пространства. Разумеется, большая часть этой индивидуализации пространства – фиктивна. Одежда, пища и техника – как правило, результат массовой продукции, отличающейся друг от друга только дизайном. Шрифты, напоминающие рукописные, намеренно запрограммированные ошибки и неравномерности поддерживают эту иллюзию.

Хипстеры начинают борьбу против джентрификации под лозунгом «Пусть наш квартал остается грязным!». Новоотремонтированные дома забрасываются краской и замазываются граффити. Пустые дома захватываются. Витрины новых магазинов и кафе закидываются камнями. В их кварталах нарочито приветствуются разные, максимально разные стили. Только на мейнстрим смотрят со снисходительной насмешкой. То, что нравится многим, мгновенно устареваает. Интересно в этом контексте и то, кого относят к хипстерам. Граница «свое – чужое» здесь максимально размыта. Хипстеры – это всегда другие. Сам человек – неповторимый индивид, которого нельзя отнести ни к какой группировке и ни к какому соци-



Борьба за грязь. Район хипстеров, начало XXI в. (Источник: Öllerer, 2011)

альному движению. Все, что ученый может типологизировать, тут же безнадежно устаревает.

Что обозначает такой вектор развития для современного города? Какой прогноз может дать современный урбанист? Обозначает ли интеграция грязного и бедного в эстетическую культуру и диверсификация стилей конец сегрегации? Учитывая напускной характер этого социального движения, в этом можно усомниться. Быть хипстером дорого. Дорога экологически чистая и необычная еда, дорога индивидуальная одежда и очень дорог неспешный образ жизни. Кто не может позволить себе напускного безразличия к материальному и тонкого ценительского вкуса, остается за дверью этого нового прекрасного мира. Сегрегация может потерять свою пространственную компоненту и перейти в поле вкуса и хабитуса по Бурдые [3]. Возможно, что дихотомное понимание разницы [9] уступит место гибриднему, трансдифферентному, где между богатством и бедностью, властью и бессилием, безнадежностью и уверенностью в будущем найдется место для различных оттенков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ При этом происходит смешение понятий: горожанину становится трудно понять, кто приезжий, а кто коренной житель, чья культура маргинальна, а чья центральна, и вообще кто цивилизован, а кто – варвар. Например, в Берлине-Кройцберге в 1960-е годы возникла турецкая община, вытеснившая до 85 % немецкого населения, в конце 1970-х многие из домов в этом квартале были оккупированы радикально-левой немецкой молодежью, которая вытеснила эмигрантов. Начиная с 1990-х годов левую молодежь и эмигрантов вытесняет творческая и платежеспособная публика.

Список литературы

1. Baldermann Joachim, Georg Hecking & Erich Knauß, 1976
Baldermann Joachim, Georg Hecking & Erich Knauß, 1976 Wanderungsmotive und Stadtstruktur. Stuttgart: Karl Krämer.
2. Bodenschatz Harald & Harlander, Tilman, 2010
Bodenschatz Harald & Harlander, Tilman, 2010 Stadtwohnen, in: Harth, A. & Scheller, G. (eds.): Soziologie in der Stadt- und Freiraumplanung. Analysen, Bedeutung und Perspektiven. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, pp. 297-318.
3. Bourdieu, Pierre, 1979
Bourdieu, Pierre, 1979 La Distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Ed. De Minuit.
4. Brusten, Manfred & Hurrelmann, Klaus, 1976
Brusten, Manfred & Hurrelmann, Klaus, 1976 Abweichendes Verhalten in der Schule – eine Untersuchung zu Prozessen der Stigmatisierung. München: Juventa.
5. Deutscher Städtetag (ed.; 1976)
Deutscher Städtetag (ed.; 1976) Arbeitshilfe für Wanderungsmotivuntersuchungen. Köln: Deutscher Städtetag.
6. Fiedrichs, Jürgen, 1975
Fiedrichs, Jürgen, 1975 Soziologische Analyse der Bevölkerungs-Suburbanisierung, in: Akademie für Raumforschung und Landesplanung (ed.) Beiträge zum Problem der Suburbanisierung. Hannover: Schroedel, pp. 39-80.
7. Friedrichs, Jürgen, 1981
Friedrichs, Jürgen, 1981 Stadtanalyse. Soziale und räumliche Organisation der Gesellschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag.
8. Friedrichs, Jürgen & Nonnenmacher, Alexandra, 2008
Friedrichs, Jürgen & Nonnenmacher, Alexandra, 2008 Führen innenstädtische Wanderungen zu einer ethnischen Entmischung von Stadtteilen? In: Hillmann, F. & Windzio (eds.): Migration und städtischer Raum. Chancen und Risiken der Segregation und Integration. Opladen: Budrich UniPress, pp. 31-48.
9. Griem, Julika & Rauscher, Janneke, 2014
Griem, Julika & Rauscher, Janneke, 2014 Differenzen: Zur Einleitung, in: Frank, Sybille; Gehring, Petra; Griem, Julika; Haus, Michael (eds.): Städte unterscheiden lernen. Zur Analyse interurbaner Kontraste. Frankfurt am Main: Campus, pp. 127-134.
10. Hillmann, Felicitas, 2008
Hillmann, Felicitas, 2008 Migration und städtischer Raum: Chancen und Risiken der Segregation und Integration, in: Hillmann, F. und Windzio, M. (eds.): Migration und städtischer Raum. Chancen und Risiken der Segregation und Integration. Opladen: Budrich Uni-Press, pp. 9-27.
11. Kaufmann, Albert, 1975
Kaufmann, Albert, 1975 Umfang und Struktur der Wohnungsmobilität. Wien: Institut für Stadtforschung.
12. Lamnek, Siegfried, 1977
Lamnek, Siegfried, 1977 Kriminalitätstheorien – kritisch. Anomie und Labeling im Vergleich. München: Wilhelm Fink.
13. Öllerer, Klaus, 2011
Öllerer, Klaus, 2011 Hausbesetzungen: ein Teil unserer Kultur? http://www.hallolinden.de/2011/html/bericht_36-11.html
14. Schütz, Alfred, 1971
Schütz, Alfred, 1971 Das Problem der sozialen Wirklichkeit. Den Haag: Nijhof.

Архитектурно–художественная интеграция открытых городских пространств (Париж, Барселона, Лиссабон, Ереван, Нижний Новгород)

Architectural–art Integration of Open city Spaces (Paris, Barcelona, Lisbon, Yerevan, Nizhny Novgorod)

М. В. Дуцев / M. V. Dutsev

Ключевые слова: город, общественное пространство, концепция, художественная интеграция.

Key words: city, social space, concept, art integration.

Методы формирования открытых городских пространств изучает и реализует дизайн городской среды как специальная отрасль, активно развивающаяся сегодня. Современный город обладает целым спектром открытых пространств – это городские площади различного градостроительного значения, парки, скверы, бульвары, сады, набережные, открытые эспланады памятных мест, фрагменты естественного природного ландшафта, дворовые территории жилых комплексов. Их роль в формировании целостного городского организма, «образа города», в осуществлении специальных и универсальных функциональных процессов велика и многогранна. Следовательно, ошибочно считать организацию этих зон задачей узкоспециализированного направления, поскольку они по своей природе аккумулируют целый спектр социальных, функциональных, средовых, культурных и экологических, а также личностных эмоциональных аспектов жизнедеятельности человека и жизни города в целом.

В открытых пространствах происходит объединение архитектуры и искусства на фундаментальном уровне, стержнем которого является «ген» архитектурно-художественной интеграции, заложенный в их природе. Кроме этого, дизайн среды одновременно проявляет черты современного искусства и новейшей архитектуры как экспериментальная область их продуктивного взаимодействия. Концептуальное и образное начала питают персональную систему ценностей архитектора, отражая два взаимосвязанных «мира»: мысли и чувства. В рамках концепции, в т. ч. художественной, разрабатывается и формулируется центральная идея произведения в пересечении различных составляющих архитектурного решения: градостроительного, функционального, конструктивного, формообразующего. Художественный образ, прежде всего, адресует к чувствам и переживаниям человека в совокупном восприятии архитектурного пространства: символических и знаковых систем, метафор, аллюзий и т. д. В этом плане образный подход обладает более широким значением по сравнению с концептуальным, так как ориентирован на

весь спектр возможных индивидуальных прочтений. Так складывается собирательный художественный образ, «авторами» которого могут стать все «потребители» открытого городского пространства.

Рассмотрим основные направления формирования интеграционной концепции открытых городских пространств. В деятельностном аспекте первостепенное значение приобретает понимание пространства как места реализации жизненных интересов человека, что отражается в социальной детерминированности всех составляющих. В систему общего взаимодействия активно включаются принципы многомерного диалога, социальной адаптации, элементы концепции игры. Осуществление необходимых процессов связано с функциональной программой, объединяющей наиболее распространенные специальные и универсальные функции: рекреационную и коммуникативную, познавательную и развивающую, развлекательную и игровую, спортивную и оздоровительную, эмоционально ориентированную.

В открытых городских зонах интеграционное свойство архитектурного пространства проявляется наиболее отчетливо, поскольку они традиционно играют роль промежутка, буфера на стыке структурных частей города. В определенном смысле такие пространства можно назвать разрывами плотности городской ткани, «пустотами», которые начинают аккумулировать различные функции, становясь местами социальной активности.

Социальное направление интеграции – социально активированное пространство

Это направление интеграции связано с социальной функцией открытого городского пространства как демократичного места отдыха, общения и развлечения, где нивелируются социальные барьеры. Для более легкого контакта с потребителем архитекторы обращаются к концепции игры: человек легче адаптируется в эмоционально наполненной и «дружелюбной» игровой среде. Востребованным современным подходом является организация определенных точек эмоциональной активации. К их числу можно отнести устройство временных экспозиций и выставок под открытым небом, которое стало распространенной тенденцией интеграции искусства в городскую среду, направленной на соучастие и эмоциональное сотворчество зрителя-пешехода, а также игровое наполнение центров притяжения и транзитных пространств (парковых зон, площадей и набережных европейских и некоторых отечественных городов). Ярким примером служит пространственная среда Парижа, объединяющая фотовыставки на берегах Сены и на площади Лионского вокзала, свободное уличное искусство около Центра Жоржа Помпиду и т. д. Своеобразные амфитеатры парка современной скульптуры вдоль левого берега Сены создают зоны социальной привлекательности: здесь можно встретить прохожих, отдыхающих, танцующих.

Концепция игры отсылает к родовым чертам человека («человек играющий» Й. Хейзинга), приглашая к участию представителей различных социальных групп,

взрослого и ребенка, занятого, спешащего по делам и свободно прогуливающегося – это способ шагнуть за рамки привычного контекста повседневных забот в доступной и приятной форме. Игровой подход вряд ли можно назвать самостоятельным – он часто становится органичной частью концепции диалога, активно задействован в эмоционально ориентированной и социально адаптированной организации общественных пространств и природных комплексов, участвует в городском дизайне.

«Игра» как форма общения провоцирует к ответному действию, «ищет» участника, побуждая тем самым к многомерному диалогу людей, человека и пространства, архитектурных пространств. Образно-символический подход трактует архитектуру на уровне знака, символа, в своей граничной форме приближая к концептуальному искусству: от философской притчи или интеллектуального ребуса – до архитектурной шутки, иронии, «игрушки». Это направление имеет глубокие корни в европейской архитектурной традиции – приемы ассоциативной игры чаще использовались именно в архитектуре парковых павильонов и пространств для созерцания природы. Яркий пример современного провокационного дизайна – временная инсталляция «Стихи для землян» (Адриан Виллар Ройас, осень 2011 г.) в саду Тюильри в Париже в виде гигантской белой «трубы», контрастирующей с реальным окружением.

Объектный уровень выражается непосредственно в игровом дизайне среды, который объединяет «игрушки» и «игры», формы городского искусства, знаковую городскую мебель, тематические экспозиции. Игровой дизайн задействует объекты современного искусства: статичные и динамичные скульптурные формы, граффити, инсталляции. Приемы игры тесно взаимосвязаны с художественными принципами, которые проявляются в острой динамичной композиции, в интенсивном колористическом решении, в активном использовании ритмов, сложной скульптурной пластики и т. д. В игровом ключе внедряются также актуальные принципы формообразования (дигитальные и параметрические формы), мультимедиа и интерактивные системы. Таким образом, актуальное социальное направление интегрирует теоретические начала, диалогические и игровые подходы, яркие образные решения, направленные на создание эмоционально ориентированной городской среды – пространства для свободного общения, развлечения, хорошего настроения.

Художественное направление интеграции – пространство искусства

Художественная концепция трактует городское пространство как интегральное произведение искусства, которое формируется по закону синтеза искусств на базе архитектуры с использованием принципов градостроительного искусства и искусства синтеза искусств. В поле взаимодействия включаются пространственные (живопись, графика, скульптура, фотография), временные (музыка, литература) и пространственно-временные искусства (архитектура, театр, танец, кино), а

также комплексы архитектурных искусств [1]. Таким образом, художественное направление реализуется в единстве составляющих: пространственной, временной и пространственно-временной.

В средовом дизайне совместно участвуют различные системные уровни: искусство на уровне закона или абстракции; монументально-декоративное искусство в пространстве города (панно, мозаика, сграффито), современная скульптура, а также городская мебель, малые архитектурные формы – предметный уровень; тематическая экспозиция, игровой дизайн среды, праздничное оформление пространств – методологический уровень. Синтез искусств представлен одновременно как авторский метод и общекультурная закономерность.

Пространство считается основополагающей категорией в архитектуре и трактуется в данном контексте как интегральное архитектурно-художественное пространство. Ценным ориентиром при анализе данной категории послужили две теоретические модели пространства, сформулированные академиком А.В. Иконниковым: перцептивное и художественное. Перцептивное пространство «соединяет отражения реального пространства органами чувств человека, приведенные к интегральному представлению» [2]. Художественное пространство предполагает совокупность художественных образов взаимодействующих искусств и условий их синтеза. Обе модели учитывают личное отношение человека и представляют два своеобразных «полюса»: непосредственное восприятие в первой модели и структурированную образную систему второй, задающую вектор понимания художественной концепции. В противостоянии этих полюсов – драматургия образного восприятия открытого городского пространства, которое повсеместно наполнено символами и при этом дает свободу их прочтения.

Тесно взаимосвязанным с пространством «инструментом» синтеза является пластика как категория художественной формы. Пластика зачастую интегрируется в архитектуру на уровне композиционного закона организации пространства, а также находит проявление в традиционных и актуальных формах скульптуры, резьбы и других видов монументально-декоративного искусства.

Многие приемы создания яркой образности пространства связаны с использованием цвета: от интенсивных спектральных цветов, нарушающих привычную «повседневность» среды, до спокойных, нейтральных оттенков, обеспечивающих визуальный комфорт. Цвет может нести определенную знаковую информацию, помогая в пространственной ориентации или отождествляясь с узнаваемыми явлениями предметного или природного мира.

Особое значение в художественной концепции интеграции приобретают закономерности, связанные с категорией времени как «четвертого измерения» в двух основных ракурсах. Во-первых, ощущение времени отражает реальное восприятие человеком пространства, которое изменяется в разное время года и суток, зависит от состояния погоды и т. д., а также продиктовано «внутренним» переживанием времени конкретным индивидом в определенных условиях. «Композиция – это и есть соединение разновременного в изображении», – отмечал

художник В. Фаворский [2]. Среди универсальных закономерностей искусства необходимо обозначить композиционные приемы ритма (метра) и заданного направления (осей), которые предопределяют развитие во времени. Наиболее действенным средством преобразования временной последовательности в пространственную является ритм, который также служит способом выражения динамики процессов и динамических закономерностей формообразования.

Иное понимание времени связано с понятием хронотопа как пространственно-временного единства (физиолог А.А. Ухтомский), которое каждый раз фиксирует интегральную идентичность настоящего (мгновения, периода, эпохи). В аспекте формирования перцептивного пространства именно к этому понятию адресуют воспоминания о прошлом, ощущение настоящего и ожидание будущего. В области средового дизайна обращение к переживанию времени, в первую очередь мотивов прошлого, стало традиционным направлением. Реальные или вымышленные контексты переосмысливаются для создания художественного образа времени с использованием различных выразительных средств: метафор, аллюзий, цитат...

Звук и мелодия, равно как и тишина, – явления, развивающиеся во времени, с использованием которых реализуется музыкальность среды открытых городских пространств. Стоит отметить, что применение искусственного звукового сопровождения в открытых пространствах явно проигрывает естественному звуковому полю, которое «программируется» архитектором или формируется спонтанно. Это могут быть «живые» концерты, голоса отдыхающих, шелест листвы, плеск воды и т. д. Звуки природы играют при этом особую эмоциональную роль, как, например, мелодии водных родников в Центре искусств «Каскад» в Ереване [6] или воспроизводимые «фонограммой» звуки водной фауны в парке Диагональ Мар (Барселона). Особого внимания заслуживает синтез музыки и природы, реализуемый, к примеру, в популярном феномене «поющих фонтанов» (Париж, Рим, Барселона, Ереван, Санкт-Петербург).

Третья фундаментальная категория рассматриваемого ряда, движение, заложенное в восприятии архитектуры при смене пространственных впечатлений во времени, является опосредованным участником концепции «пространство – время». Движение чаще всего выражается в художественных и символических формах архитектурного решения (динамика ритмов, формообразования, декоративных элементов), а также в сценарной организации открытых пространств: упорядоченные или хаотичные перемещения потоков людей, последовательность смены «пространственных картин», чередование открытых и закрытых ландшафтов. Продолжением и развитием концепции движения представляется актуальный для современной и новейшей архитектуры процесс ее театрализации, направление, которое следует понимать в широком контексте следования законам театра, театральной игры, а также кино, телевидения, зрелища – «шоу» как явления культуры. Вероятно, в открытых пространствах города эта тенденция выглядит наиболее оправданно, так как опирается на вековую культурную традицию (эсте-

тика карнавала, мистерии, городского праздника, массового действия, ярмарки) и связана с потребностью развлечения, зрелища в ходе повседневной жизни.

Собирательным центром любой художественной системы является «художник», обладающий авторской системой принципов и методов. Следуя родовым качествам искусства, художественная концепция открытых городских пространств обладает выраженным интеграционным началом: она участвует в формировании мысленного и реального художественного образа, соединяющего многополярные явления и качества посредством авторской творческой концепции архитектора.

Полиинтеграция – интегральное пространство города

Пространство города всегда формируется как многомерная среда. На пересечении различных направлений рождаются комплексные формы взаимодействия, которые объединяют сразу несколько видов интеграции в единую систему. Одно из актуальных проявлений комплексного архитектурно-художественного начала в городской среде можно обозначить как концепцию «тотального дизайна», который распространяется на все уровни средовой организации: градостроительный, объектный, детальный. Концепция дизайна городского пространства закономерно раскрывается в сочетании основных социально ориентированных направлений: функционального, концептуального, художественно-эстетического, экологического, конструктивно-технологического, экономического и эргономического, соответствующих шести принципам дизайна по Л.А. Зеленову [4].

В ряде случаев аспект эстетической привлекательности ложится в основу функциональной программы – пространство становится объектом городского искусства, а игровые подходы активизируют и поддерживают архитектурную коммуникацию. Так, ось водных бассейнов и фонтанов Парка Наций выставки Экспо-98 в Лиссабоне демонстрирует пример синтеза искусств в игровой интерактивной среде. В оформлении искусственного канала и фонтанов используется керамическая мозаика насыщенной цветовой гаммы, плавно переходящей от холодной к более теплой по мере движения. В ансамбле реализуется сценарий смены впечатлений – это «живая» система, объединяющая пространства тихого отдыха и созерцания с точками активации, фонтанами, которые «оживают» по случайной закономерности.

Показательным примером воплощения «тотального» дизайна является организация городского пространства Барселоны, города с богатой и разнородной культурной традицией. Сегодня повсеместный дизайн стал здесь определенным «стилем», непреложным правилом любого нового строительства или реконструкции, диктующим нестандартный рисунок замощения, озеленения и освещения, размещения городской мебели. Художественные темы разнообразны и несут отпечаток индивидуального авторского вкуса: аллюзии к керамике А. Гауди в парке Диагональ Мар (арх. Э. Мираллес), сюрреалистическая фантазия в парке Пабло Нуи (арх. Ж. Нувель), «искусственная» природа Порты Форума. Включение художественных компонентов также повсеместно: скульптура «Женщина с птицей»

Х. Миро, современная композиция «Давид и Голиаф», гипертрофированный «Кот» Ф. Ботеро.

Персональные подходы современных архитекторов демонстрируют единство различных направлений интеграции. Концепция социально-активированной среды архитектора Б. Чуми наиболее полно проявилась в разработке проекта парка Ля Виллет в Париже, ставшем одним из наиболее знаковых для XX века примеров организации рекреационной зоны в историческом городе. Авторская теория «пустот-активаторов» напрямую перекликается с философией «точки-события» А. Бергсона и А. Пуанкаре. Используя метод суперпозиции, Б. Чуми внедряет в природный контекст жесткую ортогональную систему из «фоли», шуточных красных объектов с разнообразными семантическими значениями, которые можно интерпретировать как своеобразные «социальные активаторы», притягивающие людей и организующие пространственную структуру парка [5].

В последнее время особую популярность приобрели пограничные подходы, связанные с экспериментальной разработкой открытых пространств в форме проектных семинаров и фестивалей. К таким начинаниям можно отнести ежегодный молодежный архитектурный фестиваль «О'город», организованный в Нижнем Новгороде по инициативе студентов Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета (ННГАСУ). Арт-объекты, включенные в среду «Нижегородского музея деревянного зодчества» на Щёлоковском хуторе (2009 г.), набережной Гребного канала (2010 г.), Почаинского оврага (2013 г.) и Александровского сада (2014 г.), оказались способными «взорвать» привычный контекст места и помогли новому прочтению знакомых городских пространств.

Творческий метод французского художника Ксавье Жюйо, профессора, заведующего кафедрой пластических искусств в Архитектурной школе «Париж-Ля Виллет», соединяет несколько направлений: понимание пространства города как «сцены» социального действия, экспериментальное погружение в природу воздушной и водной стихий, модные тенденции альтернативного архитектурного образования, а также традицию концептуального искусства XX века. Среди множества реализованных автором провокационных проектов – динамическое оформление финала церемонии торжественного открытия Олимпиады в Альбервиле (1992 г.), масштабные инсталляции в Париже, Женеве, Венеции, Сиднее... В этих знаковых для современного искусства работах фрагмент городской ткани превращается в арт-объект, адресованный публике. Сегодня основной экспериментальной базой художника является бывший портовый комплекс города Шалон, пригорода Парижа, где проводятся международные мастер-классы. Текущие интересы художника связаны с изучением энергии ветра и водных потоков во взаимодействии с человеком.

В 2011 и 2012 годах К. Жюйо обратился к Стрелке в Нижнем Новгороде, уникальному месту слияния Оки и Волги, где по мысли художника должен проводиться ежегодный студенческий проектный семинар «Подъемные силы», направленный на раскрытие интегрального потенциала пространства в синтезе природных сил, современных технических достижений и интуитивного творчества участников. Состо-

явшиеся семинары объединили представителей интернациональной молодежной бригады «Ля-Вилетт», студентов и преподавателей ННГАСУ, которым удалось почувствовать силу стихии в городском контексте. Этого, к сожалению, нельзя сказать о жителях всего города, поскольку доступ на территорию Стрелки, где сегодня располагается нижегородский порт, строго ограничен. В перспективе запланированы более масштабные инсталляции с использованием устойчивых к ветровым нагрузкам материалов интенсивных цветов, свето- и кинопроекций на подпорную стенку. Город и его жители станут соучастниками эксперимента: Стрелка и река образуют сцену, а естественные склоны противоположного берега предстанут открытым зеленым амфитеатром. Экспериментальный проект «Подъемные силы» успешно реализуется Ксавье Жюйо в ряде регионов России: в Москве на Яузе, в Сибири на Енисее, на нижегородской Стрелке и на берегу Финского залива.

В заключение необходимо отметить, что в рамках статьи подробно проанализирован только ряд базовых подходов к архитектурно-художественному формированию открытых городских пространств в социально ориентированном, художественном и комплексном ракурсах интеграции с обращением к различным городским контекстам на основе актуального архитектурного опыта [6]. Целостная система интеграционной концепции формируется в единстве ее пересекающихся направлений: социального, художественного, контекстуального, инновационного и полиинтегративного.

Список литературы

1. Норенков, 1991 Норенков С. В. Архитектоническое искусство. – Н. Новгород: Волго-Вятское кн. изд-во, 1991. – 99 с.: ил.
2. Иконников, 2006 Иконников А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. – М.: КомКнига, 2006. – 352 с. – С. 57-59.
3. Дuceв, 2012 Дuceв М. В. Концепция архитектурно-художественного единства города (на примере Еревана) // Приволжский научный журнал. – Н. Новгород: ННГАСУ, 2012. – № 1. – С. 94-99.
4. Зеленов, 2005 Зеленов Л. А. Система эстетики: Учеб. пособие. – М. – Н. Новгород: РАО, 2005.
5. Рябушин, 2005 Рябушин А. В. Архитекторы рубежа тысячелетий. – М.: Искусство XXI век, 2005. – 288 с. ил. – С. 106.
6. Дuceв, 2012 Дuceв М. В. Архитектурно-художественное формирование открытых городских пространств [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов (электрон. журн.) / Урал. гос. архитектур.-худож. акад. – Екатеринбург, 2012. – № 40. – URL: http://archvuz.ru/2012_4/4

Елена Одаровская и судьба школы Мордкина в Москве Из истории учителей балета в советский период

Helen Odarovskaya and fate of school of Mordkina in Moscow From History of Teachers of Ballet in a Soviet Period

Е. С. Федорова / E. S. Fedorova

Впервые публикуется статья о жизни звезды балета Серебряного века, а позже известного педагога и учителя балета Елены Одаровской. «Всея Москве» были известны ее уроки в школе Гнесиных. Одаровская – ученица Михаила Мордкина. Считалось, что его школа закончила свою жизнь на Родине, поскольку он эмигрировал в США и стал одним из основателей современного американского балета. Однако скромные балетные «группы» связывали традиции. Учителя музыки или балета сыграли значительную роль в передаче культурных традиций на разных городских сценах.

First time published article on life and art of Silver age ballet star, afterwards famous Moscow tutor Helen Odarovskaya. "All The Moscow" were known to her lessons at school Gnessin. She, Michel Mordkin's student, developed his ballet art traditions in Russia and this is thought to be the breakthrough of the current research. It is supposed that his school died in its homeland as he emigrated to USA and became the contemporary American ballet founder. However, modest ballet "group" linked tradition. Music teacher or ballet played a significant role in the transfer of cultural traditions in different urban scenes.

Начну как будто издалека. Утвердилось и вполне доказано, что российские культурные начинания, зародившиеся в недрах русской классической культуры, не найдя себе пристанища в постреволюционной России, стали развиваться вне ее и в конце концов реализовались в культурные плоды западноевропейской цивилизации. Это можно отнести даже к имени никогда не гонимого на Родине Сергея Ивановича Танеева – ибо его ученики волею судеб прожили свою профессиональную жизнь за границей.

Теперь становится очевидным, что ученики Танеева не разрывали внутренних связей с русской музыкальной культурой, а порой стремились внести свой вклад в ее развитие. Удивительный факт, в 1961 г. одну из музыкальных версий песни «Гармонист» на слова советского поэта Исаковского написал эмигрант, парижан-

Автор выражает искреннюю глубокую признательность за помощь в подготовке публикации племяннице Е.М. Одаровской-Ванькович Галине Павловне Шилтовой, директору музея-квартиры Гнесиных Владимиру Владимировичу Троппу, библиографу Государственной центральной библиотеки искусств Татьяне Аркадьевне Мордкович, а также сотрудникам ЦГАЛИ, Театрального музея имени А. А. Бахрушина, Центральной научной библиотеки СТД, директору ДМШ имени С. И. Танеева Гугули Георгиевне Ревазишвили.



*Е.М. Одаровская.
Конец 1960-х гг. РГАЛИ*



Одаровская на сцене. Архив Одаровской-Шилтовой

нин, ученик Танеева Владимир Иванович Поля. Ему было 86 лет, жизнь на чужбине была прожита и клонилась к закату, а потребность хотя бы косвенно участвовать в музыкальной жизни России оставалась. Среди композиторов, принесших свет танеевской музыкальной мысли на Запад, – штутгартский композитор Георг фон Альбрехт. Но главное свое произведение, некий музыкальный итог поисков и инноваций, оперу «Отче наш», он писал за границей о России и для России, завещав осуществить ее первую постановку на Родине. Хотя предложений поставить эту оперу в Европе было немало, большим усилием воли Альбрехт удержался от соблазна видеть ее поставленной при жизни. Скажем, что завещание его осуществилось через 35 лет после смерти композитора¹. Назовем среди известных европейских величин также парижского композитора Леонида Леонидовича Сабанеева. Вспомним композитора Льва Николаевича Муравьева, ученика Поля, то есть «музыкального внука Танеева»².

Имени Сергея Ивановича никогда не касались запреты, а имена его учеников-эмигрантов долгие годы находились «под спудом», и потому музыкальной общественности ничего не могло быть известно о жизни классической русской культуры в новых формах в европейском пространстве.

Что же говорить о тех именах, чьи обладатели определенно заявляли в эмиграции о своей несогласии с коммунистическим развитием России, как, например, это происходило с великим балетмейстером Михаилом Мордкиным? Его имя было вычеркнуто из русской художественной истории, разумеется, никакого развития его наследия на оставленной Родине быть не могло. Мы расскажем об этом ниже. В последние десятилетия XX в. в России общеизвестным стало только одно: Мордкин – основатель американского балета.

Успешная деятельность на Западе соотечественников – представителей классической культуры – сегодня оказалась открытием для нашего общества, чем оно занято и заинтересовано. Я имею в виду «общество» не в самом широком смысле, но скорее как содружество профессионалов. Исторически это оправданно, для дальнейшего развития позитивно. Гораздо менее исследуются вопросы: как существовало классическое наследие в музыкальной культуре советского периода, выживало ли, а может быть, преумножалось?

Думается, в области музыкальной культуры именно Гнесины обеспечили и продлили плодотворную жизнь классики внутри «новой советской культуры». Конечно, присвоение имени Танеева научной библиотеке Гнесинского института имело глубокие основания. Руководила ею долгие годы друг, муза, а потом и жена Михаила Фабиановича Гнесина – музыкант и художница Галина Маврикиевна Ванькович³ (1893–1976). Но речь здесь пойдет не о ней – у Галины Маврикиевны была сестра, младше ее пятью годами, Елена Маврикиевна (1898–1988). Благодаря ей в недрах гнесинской школы без какого бы то ни было объявления продолжила свою жизнь другая великая дореволюционная классическая традиция – школа балета Михаила Мордкина...

Предыстория

Одаровская волею судеб на несколько лет стала ведущей балериной Харькова и окунулась в его художественную жизнь. Музыкально-театральный салон архитектора Владимира Николаевича Покровского (1864–1924) и его жены Анны Сергеевны, ур. Вырубовой (1885–1975), в Харькове расцвел на пике культуры Серебряного века.

Другом семьи был поэт Максимиллиан Волошин, неизменно останавливавшийся в доме Покровских по приезду в Харьков (в годы ненастья он спасал Владимира Николаевича от тюрьмы и расстрелов). Он был связан и с хозяйкой дома, Анной Сергеевной Вырубовой, общей теософической деятельностью⁴.

Елена Маврикиевна Ванькович-Одаровская – скромная подвижница русской классической школы балета. Ее значительность, конечно, угадывалась и взрослыми, и детьми, но в те времена никому бы не пришло в голову что-либо уточнять, «внутренний цензор» всегда стоял на страже. А вот простой и неприятный предмет «Ритмика для детей младшего возраста», трактовавшийся как почти необязательный «кружок», Одаровская незаметно превратила в некое чудо классического становления профессионала. Разумеется, не удалось бы Одаровской реализовать свои дарования на педагогическом поприще, не найди она благодатного пристанища в «музыкальном доме Гнесиных», неизменной поддержки всех Гнесиных, а особенно Елены Фабиановны. Хорошо известно, как умело Елена Фабиановна стремилась «пристроить к делу» людей гонимых, репрессированных, просто «людей из бывших», коль видела в них талант и трудоспособность. Конечно, всякий раз Гнесина рисковала собственным благополучием – при всей благосклонности властей – и прекрасно это осознавала. Такие

были времена, расположенные к злодеям и удобные для злодеяний, и не стоило бы это забывать. А сейчас вряд ли найдется руководитель, способный так рисковать для дела, хотя даже сравнивать невозможно последствия такого риска сейчас – и в те времена.

Звезда Серебряного века – на рубеже культурных эпох

О, эта ритмика и знаменитая на всю Москву седая красавица Елена Маврикиевна, с высокой прической, стройная, статная до неправдоподобия, за ней струился шлейф неясных, глухих слухов – она одна из последних «смолянок»⁵.

Я позже узнала, что балерина Ванькович-Одаровская родилась в 1898 году. Когда я у нее училась, в середине 60-х, ей было совсем близко к семидесяти, но и тогда она оставалась придирчивым и очень строгим педагогом. У нее была одна непостижимая черта – Одаровская как-то умела лично воздействовать на малышей пяти-шестилетнего возраста, и это влияние, как правило, оказывалось удивительно прочным, с взрослением «не выветривалось».

На уроках царила непререкаемая власть Елены Маврикиевны. Она была такой «холодный кипяток». Уроки Одаровской пользовались известностью и имели успех в Москве, множество детей интеллигенции прошли эту школу [1].

Род Ваньковичей – старинный польско-литовский княжеский род, восходящий концу XV века. Галина Маврикиевна в преклонные годы интересовалась своей родословной, ее польский кузен Кароль прислал ей подробное генеалогическое древо, хранящееся ныне в РГАЛИ⁶.

Елена Маврикиевна вышла замуж за талантливого театрального художника Николая Константиновича Пеленкина (1888–1931). Времена были тяжкие, смутные, есть сведения, что в 1919 году Пеленкина арестовывало московское ЧК по политическим соображениям⁷. Луначарский свидетельствует: «Художником Пеленкиным уже созданы весьма остроумные макеты» [2]. Премьера состоялась в 1925 году. В конце 1924 или начале 1925 года он счастливо женат на волшебной красавице. Но, видно, с волшебными красавицами счастье долгим не бывает..

Внезапно влюбившись в кого-то (мы не знаем), Одаровская оставила мужа, а он не смог перенести эту потерю – свел счеты с жизнью. Событие тенью легло на все ее дальнейшее существование, она не переставала вспоминать и сокрушаться и, видимо, себе не прощала. По крайней мере, несмотря на романы, выйти замуж больше не решилась.

Итак, Леля Ванькович училась в балетной студии Михаила Мордкина, что располагалась на Петровке, 15, на углу Столешникова переулка. О замужестве ее мы и узнаем из письма Мордкина⁸ – уже из Америки, он не хотел терять связи с ученицей, уезжая, звал ее с собой:

«15.01.1025. Нью-Йорк. Hotel Sylvania/Philadelphia.

Милая Елена Одаровская!

Встретился с Екатериной Кречетовой – вспомнили Вас – говорят, Вы вышли замуж! От души желаю счастья, успеха в новой жизни – снова начинаю кипеть –

возможностей много – как только закончу свою первую работу – буду творить что-либо новое – много талантливой молодежи. Америка усиленно танцует. Большие успехи за эти годы, когда я не был здесь.

Видел Анну Павлову. Все так же хороша.

Привет. Пишите. Буду отвечать. *New York, Princess 3Theatre 9, Street of Broadway, Moris Gest. for M. Mordkin. Мих. Мордкин*».

Что значит имя Мордкина для предреволюционной эпохи? Бесспорно, оно и сейчас на слуху – но лишь, по излюбленному выражению А.В. Луначарского, «у цеховиков», у узкого круга профессионалов. Меж тем это художественный деятель России первого ряда, и всевозможные эпитеты «великий», «выдающийся» и «знаменитый» без оговорок соответствуют фигуре Мордкина в русском балете. По артистизму на сцене он удостаивался сравнения с Шаляпиным, в балетной пластике соперничал с Нежинским, как организатор балетов – с Дягилевым (кстати, и по скверности и неуживчивости характера вполне сравним с последним). Он был ведущим танцовщиком Большого театра, но одновременно постановщиком танцев в Камерном и Художественном театрах. Станиславский высоко ценил Мордкина, который «отвечал» за «пластическое и ритмическое воспитание» во МХАТе. Его постоянными партнершами были Гельцер, Балашова, Коралли, а Анна Павлова сама избрала его своим партнером. Л. Бакст даже считал, что Павлова «всецело подпала под губительный гипноз Мордкина». Их сложные отношения кончились разрывом, но так или иначе именно Мордкин вовлек ее в участие в «Русских сезонах» Дягилева [3].

Итак, в июле 1917 года Зиминская опера переименована в Театр Совета рабочих депутатов. На ветхом листочке – обороте бланка Конторы Императорских театров! – мы находим удостоверение Одаровской. И сам «бланк», и его содержание красноречиво характеризуют эпоху. Это не просто «служебный пропуск», но, бесспорно, «охранная грамота»: «Удостоверяю настоящим, что предьявитель сего Елена Маврикиевна Одаровская служит в театре Совета рабочих депутатов. Мебель, книги, костюмы, белье, обувь и разные украшения, находящиеся в занимаемом ею помещении, не могут подлежать реквизиции. Народный комиссар по просвещению А. Луначарский. Штамп: Комиссариат народного просвещения. Отдел гастрольных театров».

В книге Е. Я. Суриц о Мордкине встречаем следующий эпизод, рассказанный балетмейстером одному американскому журналу: «Известно, что подобные грабежи, хищения и уничтожения ценностей обезумевшей толпой шли в те дни по всей Москве. Мордкин, видя, что остановить грабежи ему самому не под силу, обратился к одному из комиссаров. Тот принял сторону артиста, но действия его потрясли Мордкина: на его глазах комиссар попросту расстрелял тех, кто рвался попользоваться театральным имуществом» [3, с. 100].

Известно, что во второй половине 1920-х Одаровская начала преподавать: в Камерном театре, в Профсоюзном ансамбле и пр. С 1939 года начинают набирать популярность ритмические занятия Одаровской при институте имени Гнеси-

ных. Она ушла со сцены? Бесспорно, из-за своей болезни легких. Но где была, кем работала до конца 1930-х? Неизвестно. В годы войны она появляется в Мари-Эл, в эвакуации, преподает, ставит балетные номера, входит даже в «Летопись театра Мари-Эл» [4]. Остается загадочной ее непрекращающаяся дружба с Арманом Хаммером. Как известно, Хаммер бывал в России, встречался в разные годы с Брежневым, с Горбачевым и... с Одаровской. Елена Маврикиевна однажды обмолвилась, что в 1920-е Хаммер звал ее в Америку вместе с некоей «подружкой», но она отказалась.

Да, вот еще – Одаровская блестяще владела английским. Удивительная история, ее мы знаем по фильму «Мы из джаза», происходит, когда в 1934 году в СССР приезжает американская джазовая певица Целестина Коул (в фильме ее играет Вероника Долина). Знаменитый джазист Александр Варламов (правнук известного композитора XIX в.) пишет для нее произведения, которые певица исполняет в театре «Эрмитаж»: «Желтая роза» и «Лаллабай» (Колыбельная). Английские стихи к песням сочиняет Елена Одаровская. Сегодня их записи легко можно найти в Интернете. Нужно объяснить, что Коул появляется в Союзе по приглашению дяди, Роберта Робинсона – американского рабочего, приехавшего работать в СССР и ставшего заложником советской пропаганды. Он получил депутатский статус, однако в Америку его не выпускали, зато разрешили пригласить в СССР племянницу...

Еще из необыкновенных историй про Одаровскую: однажды в семейном кругу, где присутствовали племянница Елены Маврикиевны и ее сын, она рассказала, как Михаил Афанасьевич Булгаков как-то увлекся беседой с ней, проговорили ночь напролет, и Булгаков попросил разрешения написать рассказ о событиях ее жизни. Вполне возможно, что публикация до сих пор вне поля зрения булгаковедов.

После смерти Елены Маврикиевны ее племянница, опасаясь, как бы в чужие и равнодушные руки не попали семейные фотографии тети Лели, сожгла многие из них. А у Галины Павловны была своя «историческая память». Она рассказывала мне, что однажды в дом ее отца-хирурга постучался «энкавэдэшник», которого буквально вернул с того света блестящий военный хирург, и, рискуя своей головой, предупредил: за хирургом «должны прийти». Отец тут же взял рюкзак и исчез в неизвестном направлении. Больше года о нем ничего не знали. Это иногда в годы «большого террора» спасало. Спасло и его. Отец вернулся. А через некоторое время тот же человек постучался в их дом, прося взять любимую собаку, – он знал, что настала его очередь, теперь «энкавэдэшника» должны арестовать. И арестовали. Собака осталась в семье, к ней привязались. Когда началась война, немцы подошли к дому, собака зарычала – пулеметная очередь сразила ее наповал...

Вторая жизнь. У Гнесиных

Елена Маврикиевна была наделена разнообразными способностями – и музицировала на фортепиано, и пела, и стихи писала (тетрадошка ее стихов тоже

ныне утеряна), и рисовала. Ее маленькие гуаши, изобразившие дом Гнесиных на Собачьей площадке, висят при входе в мемориальную музей-квартиру Гнесиных.

Что досталось ей, артистке и красавице, на долю в ее долгой жизни? Педагогическая работа с малышами. Одиночество. Все так. Однако же ей сказочно везло в жизни. Ее не коснулись репрессии. Она получила квартиру в кооперативе «Гнесенец» на Новокузнецкой, созданном усилиями Е. Ф. Гнесиной. Наконец, простую «ритмику» для малышей возраста детского сада она превратила из заурядных уроков в большое культурное явление художественной Москвы. И прежде всего Одаровская сама олицетворяла красоту балетного искусства. Здесь нет позднего преувеличения значимости событий, фантазий об особой красоте поколения, родившегося в самом конце XIX века, призову в союзники Майю Михайловну Плисецкую: «Когда я сейчас перебираю в памяти балерин того времени, то вижу, что многие из них были просто красавицами... Не хочу сказать, что сейчас извелись ладные, привлекательные балерины. Но какая-то порода, кажется мне, ушла из стен театра...» [5].

Она следовала тому принципу российского классического исполнительского воспитания, на котором еще до сих пор оно держится: брать на обучение практически всех детей, следить за возможностями каждого – они проявляются только в процессе развития ребенка. Без каких бы то ни было поблажек, в рамках классической «школы». А школа ее самой была превосходной, безупречной. Вот и подтверждение сказанному – заметка в газете, видимо, «Вечерней Москве». «Много лет Елена Маврикиевна Одаровская, в прошлом известная балерина, руководит группой ритмики и танца при Институте имени Гнесиных. К поступающим предъявляется единственное требование: иметь хоть малейший слух. В группе не воспитывают профессиональных артистов, хотя наиболее способные уходят в балет. Главное же – ребенок учится понимать и любить музыку, видеть и ценить красоту движений. На днях состоялся отчетный концерт группы, где выступили воспитанники от 4 до 14 лет»⁹. Обратите внимание, занятия Одаровской называют безликим, ни к чему не обязывающим словом «группа».

Следует заметить – с Гнесиными Елену Маврикиевну связывали не только рабочие и творческие, но и тесные личные, сердечные и почти семейные отношения. Ее очень ценила Елена Фабиановна и написала о ее деятельности точные и правдивые слова. Оказывается, из ее «группы» вышло более двадцати артистов Большого театра¹⁰.

В популярном в те годы журнале «Огонек» [6] утверждается даже, что, мол, «много кружков... во дворцах пионеров, клубах хореографических коллективов... Хорошо, если таких кружков, где царили бы музыка, ритм, увлеченность, было бы больше. Пусть работают они в школах, красных уголках при домоуправлениях...».

Но далее автор статьи позволяет себе высказаться по существу: «Двадцатую осень приводят к ней новичков – пятилетних малышей. И начинается сложный, кропотливый, трудоемкий процесс – приобщение их к настоящему, большому искусству. Поначалу питомцы Елены Маврикиевны не знают даже, какая нога у них

левая, какая правая. А уже через год они умеют различать музыкальные фразы, определять сложные ритмы, дирижировать и, конечно же, танцевать, двигаться под музыку легко, грациозно, непринужденно. Елена Маврикиевна разработала свою систему занятий с малышами. И главное в ней – развивать у ребят чувство ритма, пластичность, умение слушать и понимать музыку... Почти два часа продолжается урок, а малыши, увлеченные движением, захваченные музыкой, не устают... Солистки Большого театра Наталия Рыженко и Мария Городская, артистки эстрады Наталья Шапшай и Людмила Зенькова в свои пять лет начинали танцевать в кружке Елены Маврикиевны Одаровской» [*Курсив мой.* – Е. Ф.] Вот чистая правда, увиденная глазами стороннего человека: во-первых, уникальная художественная школа позволяла уже через год работы с младшим возрастом «поставить детей на профессиональные рельсы»; во-вторых, вне зависимости от целей и способностей выучка всех детей в самой первой стадии профессиональна (другим подходам противоречит «физиологичность» балета и музыки); в-третьих, Одаровская воспитывала широкий круг серьезных любителей искусства, в то же время ее профессиональный подход обеспечил появление многих артистов музыкальных театров.

Об Одаровской сохранилось мало литературных свидетельств, по крупице собирались они в Музее Бахрушина, РГАЛИ, Центральной библиотеке по искусству, Музее-квартире Гнесиных, Библиотеке СТД. Потому целесообразно, мне думается, полностью воспроизвести в примечаниях рукопись Г. Т. Тимофеевой, найденную мною в фондах РГАЛИ¹¹ и всецело посвященную занятиям Одаровской. Но и здесь, в этой в общем-то «ученической», но честной и точной рукописи, вы увидите слабый импульс «веяния иных миров», следы большой классической русской культуры, запретную символическую сказочность, парящую как будто за пределами советской действительности: «...красится и кроится марля, шелк и другие ткани – и вот уже группа девочек является обладательницей воздушных и белоснежных балетных платьиц... А вот и костюм кота, зайчиков... костюмы различных национальностей, и все блещет яркими красками. И весело детям в них выступать... После такого концерта все расходятся веселые, и как-то не сразу верится, что это выступали обычные дети» [*Курсив мой.* – Е. Ф.]

Одаровская выполнила свое предназначение. В середине XX в. распались связи со многими школами русского классического искусства и гуманитарной науки. А эта ниточка русской балетной школы Михаила Мордкина протянулась в сегодняшний день. Имя ее – и до сих пор «марка профессионализма», символ правильного балетного воспитания.

В связи с этим мне пришли на ум недавно высказанные соображения профессора МГУ и моего мудрого долголетнего руководителя С. Г. Тер-Минасовой: «В преподавании важны две компоненты: привлекательная и интересная для учащихся личность преподавателя и его любовь к ученикам – и любовь преподавателя к предмету, профессионализм. Однако, оказывается, эти два качества в реальности довольно редко соединяются. Как обнаруживает мой многолетний опыт, для успешного процесса обучения достаточно одной из компонент»¹².

«Ее обожали все», – сказал мне директор музея-квартиры Е.Ф. Гнесиной, В.В. Тропп, – «однако до сих пор о ней никто не написал». Конечно, близость к Гнесиным как-то утешала ярких сестер от почти неизбежных репрессий. Но теперь становится известно, что в судьбе, безусловно, внешне пригретых властью Гнесиных далеко не все было так гладко [1]. Власти по каким-то им только ведомым причинам не хотели ставить памятник на могиле Елены Фабиановны. Спустя десять лет после ее смерти старенькая Елена Маврикиевна собрала свои сбережения, заказала эскиз скульптору Л. Е. Кербелю – и памятник был поставлен на Новодевичьем. Надо отдать должное тогдашнему председателю Союза композиторов и ученику Гнесиных Тихону Хренникову. Узнав об этом, он, видимо, в душе ужаснулся крохоборству власти, отдал ей часть денег от Союза композиторов...

В одинокой старости Одаровская любила перелистывать альбомы фотографий своих балетных учениц, все о них знала и помнила. Старалась тренировать свою угасающую память заучиванием больших стихотворных произведений, намеренно выбирала трудные фрагменты и просила племянницу следить по книге, строчка за строчкой, правильно ли выучила. Тогда ей было очень близко к 90 годам. В общем, артистическое в ней не выдыхалось. Бывает так, что за талант принимается цветение самой молодости, а сходит цветение – и перед нами обыденность. Талант Елены Маврикиевны был ее природой, время на него не повлияло.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Георг фон Альбрехт (1891–1976) – крупный русско-немецкий композитор, просветитель, литератор, автор поставленной Г. Г. Исаакином в 2011 г. в России оперы «Отче наш», ученик С.И. Танеева. См. Георг фон Альбрехт. От народной песни к додекафонии. – М., 2006.

² В. И. Поль (1875–1962) – композитор, пианист, педагог; как и Георг фон Альбрехт, учился композиции у С. И. Танеева в Москве; кроме того, художник (ученик Н. Н. Ге); принимал участие в создании Русской консерватории в Париже; один из директоров издательства «М. П. Беляев, Лейпциг». Л. Н. Муравьев — ученик и друг композитора В. И. Поля. Важно отметить среди дружески-творческих связей Георга фон Альбрехта непрерывную линию нескольких поколений русско-европейских композиторов, наследников московской школы композиции С. И. Танеева: развитие традиций танеевской школы в Европе еще мало изучено в отечественном музыковедении. Круг их (объединяемый также издательством М. П. Беляева) не распался в эмиграции (Русской музыкальной нотопечатательской фирмой «М. Р. Belaieff, Leipzig» издано огромное число русских музыкальных сочинений, начиная с романсов и кончая симфониями и операми). См. Михаэль фон Альбрехт. Путешествие моей жизни. – М.: Лабиринт, 2010. – С. 160-161.

³ Ей М. Ф. Гнесин посвятил Сонату для скрипки и фортепиано G-Dur Op. 43 (1928).

⁴ Музей А. А. Бахрушина. Ф. 597, Ед. 10.

⁵ РГАЛИ, ф. 970, Оп. 25, Ед. хр. 980, ЛЛ. 1, 10, 16, 18, 20.

⁶ РГАЛИ, Ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 1297. Письма Кароля Ваньковича. Г.М. Ванькович на польском языке.

⁷ См. <http://lists.memo.ru/d26/f50.htm>.

⁸ Музей А. А. Бахрушина. Ф. 597, Ед. 3.

⁹ Музей имени А. А. Бахрушина, Ф. 597, Ед. 10, б/д.

¹⁰ РГАЛИ, Ф. 970, оп. 25, ед. хр. 980.

¹¹ Тимофеева Г. Т. Очерки о Е. Ф. Гнесиной, Р. М. Глиэре и Е. М. Одаровской и их работе в музыкальном училище и школе имени Гнесиных. Машинопись с правкой автора, 1953. Ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 1006. – С. 44-52.

¹² Ломоносовские чтения – 2014. ФИЯР МГУ имени М. В. Ломоносова. Круглый стол».

Список литературы

1. Гнесина, 2003 Елена Фабиановна Гнесина. Воспоминания современников / Ред.-сост. М. Э. Риттих. 2-е изд., доп. – М.: Практика, 2003. – 363 с., 42 илл. Подг. текста В. В. Троппа и И. П. Шеховцовой.
2. Письмо..., 1924 Письмо Луначарского А. И. Сумбатову-Южину 29.09.1924 [Электронный ресурс]. – URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/neizdannye-materialy/pisma-k-a-i-uzinu-sumbatovu>
3. Суриц, 2006 Суриц Е. Я. Артист балета Михаил Михайлович Мордкин. – М., URSS, 2006.
4. Макарова, 2011 Макарова Н. А. История развития марийского танцевального искусства в XX в. // Молодой ученый. – 2011. – № 7. – Т. 2. – С. 37-41.
5. Плисецкая, 2010 Майя Плисецкая. Читая жизнь свою. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – С. 87.
6. Кафанова, 1963 Кафанова Л. Музыка, ритм, увлеченность // Огонек. – 1963. – № 11. – С. 28-29.

Открытые театральные пространства и идентичность горожанина: студенческая публика Москвы и Петербурга в начале XX века

Opened Theatrical Spaces and Identity of City Dweller: Student Public of Moscow and Petersburg at the Beginning of XX Age

О. В. Чуракова / O. V. Churakova

Анализируются проблемы культурного ландшафта города в прошлом. Театры, музеи и библиотеки российских городов начала XX века рассматриваются как важные разделы субкультуры (в том числе студенческой).

Ключевые слова: город, городская жизнь, театр, студенческая субкультура, культурный ландшафт города.

The article analyzes problems of cultural landscape of the city in the past. In Russian cities at the beginning of XX century the theatre like museums and libraries was an important section of citizen's subculture (including student's one).

Key words: the city, city's life, the theatre, student's subculture, cultural landscape of the city.

«Ведущая антитеза диалогического бицентризма русской культуры – спор столиц», – полагают исследователи. – «Москва стала живым музеем отечественной памяти, а Петербург – тревожащим душу источником грозных перемен. В Москву ездили за покоем и душевным комфортом, за отдыхом, а в Петербург – делать дела» [1]. Культурное двухголосие столиц достаточно хорошо изучено [2, 3, 4, 5, 6, 8]. «Языки» Москвы и Петербурга стали средством идеологической, литературной и художественной полемики, начало которой можно отсчитывать от удачного каламбура Н. В. Гоголя. Писатель подметил, что «Москва женского рода, а Петербург – мужского». В русле сравнения столиц немало интересного дает тема посещения театров студенческой молодежью Москвы и Петербурга/Петрограда в предреволюционный период.

В начале XX века два крупнейших города России имели черты сходства во внешнем облике и культурном ландшафте, стиле жизни и социальной стратификации. «Мегаполисы» на грани веков украсились особняками в стиле модерн, торговыми центрами – пассажами, зданиями ресторанов и театров; городские окраины обросли доходными домами, фабриками, казармами для рабочего люда. Но Москва даже внешне оставалась более патриархальной: в первопрестольной градоформирующей доминантой служил Кремль, было множество старинных церквей; центр города опоясывала Китайгородская стена, все части поселения были обозначены Триумфальными и иными воротами – арками. На окраинах

древнего города улицы сохранили очарование деревянных домов и уютных «московских двориков», запечатленных на знаменитой картине Василия Polenova. Интересно, что с озеленением центров в больших городах России было сложно. Современники свидетельствуют, что в Москве «в центре ни одна улица, кроме Неглинного проезда, не имела деревьев на тротуарах, да и те приходилось защищать металлической оградой, т. к. лошади извозчиков объедали с них кору» [Гуревич]. В официальной столице империи была та же ситуация: исключая городские скверы и немногочисленные парки, деревьев, а уж тем более цветочных клумб, на улицах почти не было.

Петербург начала прошлого столетия носил черты императорской придворной культуры: дворцы и роскошные особняки XVIII-XIX вв. соседствовали с богатыми храмами (в отличие от Москвы, в центре города были представлены и инославные конфессии), пяти-шестиэтажными домами с дорогими квартирами, фешенебельными гостиницами и магазинами. Как метко заметил писатель Евгений Замятин: «Императорский период, сравнительно мало заметный в Москве, на улицах и площадях, на набережных и в парках Петербурга, оставил целую бронзово-каменную летопись» [7]. Однако на окраинах города атмосфера была иная: это был истинный Петербург Достоевского («этот гнилой, склизкий город...») с доходными домами, дворами-колодцами, кабаками и ночной жизнью с грабежами и насилием. Кстати, слово «гопники» произошло как раз от жителей дореволюционной городской петербургской окраины: на Лиговском проспекте в конце XIX века располагалось Государственное общество призрения, куда со всех частей столицы свозили малолетних беспризорников (в советское время оно было переименовано в Государственное общежитие пролетариата, то есть аббревиатура ГОП осталась). Таким образом, европейский лоск столицы был обманчив, поэтому стоит прислушаться к мнению Д. С. Мережковского: «Надо прожить в Европе несколько лет, чтобы понять, что Петербург все еще не европейский город, а какая-то огромная каменная чухонская деревня» [9]. «Златоглавую» же писатель описывает с умилением: «Лицо Москвы все еще напоминает лицо пушкинской няни Арины Родионовны – «голубка дряхлая моя». Но что-то есть в этой дряхлости юное, вечное» [9].

Еще одной приметой времени было появление на улицах столиц многочисленных автомобилей, а среди новых развлечений горожан – посещение летних полей. Самолеты (аэропланы, бипланы) поднимались на небольшую высоту, так что публика могла наблюдать за полетом крылатых машин. Вообще городской стиль жизни в начале XX века предполагал непременно участие жителей в увеселениях. Для развлечения горожан в Москве и Петербурге заливались катки, были даже летние «скетинг-ринки» для роликовых коньков. Последние посещали в основном состоятельные люди и редкие для начала прошлого века спортсмены, а публика «попроще» проводила летнее время в городских садах. В Москве это были «Эрмитаж» и «Аквариум», в Петербурге – Александровский и другие [10]. Однако если в московских общественных садах проходили эстрадные выступления и гастроли театров оперетты, то в Петербурге сады и парки предназначались

для степенных прогулок граждан. Развлечения столичная публика могла найти в цирках, народных домах (прототипах советских клубов и домов культуры), кабаке, кафе-шантанах и многочисленных открывшихся в 1910-х годах кинотеатрах. Например, только на одном Тверском проспекте в Москве к 1914 году было пять «кинематографов». Стоит отметить, что репертуар синематографа в те годы был в основном фривольного содержания. И потому подлинные ценители искусства шли за приобщением к духовным ценностям в театр. Посещение театра непременно входило в программу досуга «культурного» горожанина. В 1914 году журналисты писали: «Сядьте в московский трамвай – вагон наполнен театральными разговорами. Мы заполнены театром всех видов и направлений» [13].

В культурном споре Москвы и Петербурга театральная тема занимала достаточно весомое место. Анализ репертуара театров конца XIX – начала XX века позволяет констатировать тот факт, что императорский театральный Петербург был более ортодоксален, ибо здесь цензура была наиболее жесткой. Московские театры могли позволить себе более либеральный репертуар. Тем не менее в обеих театральных столицах театры делились на государственные и частные. В ведении дирекции Императорских театров находились следующие: в Петербурге – Мариинский (театр оперы и балета с постоянной французской труппой), Александринский (старейший национальный театр предназначался для постановок русской драмы), Михайловский (здесь ставились драмы французских и русских авторов). Был еще Эрмитажный театр и ряд других дворцовых (в Петергофе, Царском Селе, Гатчине), но в начале века они работали нерегулярно и предназначены были для «особых случаев» [12].

В Москве было три театра: Большой – для оперы и балета, Малый – для русской драмы, был еще в 1898-1907 гг. Новый театр, но он не оправдал себя и его закрыли. Эти театры на грани веков задавали тон в театральной жизни второй столицы. Они финансировались из государственной казны, репертуар был подотчетен петербургским чиновникам и потому весьма старомоден [12, с. 49-50]. Кроме этих «центральных» театров были и «окраинные» – в усадьбе Архангельское и Останкинском дворце.

После отмены в 1882 году монополии императорских театров на постановки в Москве и Петербурге начался расцвет театральной жизни. Строились новые здания для частных трупп (например в Москве – театр Корша, Новый театр, «Парадиз» др.), создавались театральные коллективы. Но главное – грань XIX и XX веков в России была отмечена становлением новой театрально-драматической эстетики К. С. Станиславского, а первые десятилетия XX века – новаторских идей и приемов А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова, Н. М. Фореггера. Спор между традиционалистами и революционерами шел и на театральных подмостках, и на страницах журналов. Новаторы клеймили сторонников реализма (в том числе и МХАТ) как «данников натурализма», а их театры называли «богадельнями для людей со слабой фантазией». Станиславский обозначал модернизационные процессы как появление «ирреального на сцене» [11].

Успех постановок у зрителей определялся вкусовыми пристрастиями, модой, любопытством в случае появления новых спектаклей и прочими факторами. Представляется интересным обратиться к рассмотрению такого сегмента театральной аудитории, как студенчество. Студенческая публика была одной из самых подготовленных и массовых, и от реакции именно этих зрителей зависел зачастую успех театральной постановки.

В отличие от Западной Европы, где студенческие центры находились в основном в небольших городках или городских предместьях, в России самая активная университетская жизнь протекала в столицах: «старой» (Москве) и «новой» (Санкт-Петербурге), в региональных центрах (Казани, Харькове, Киеве). Доминантами культурного ландшафта российских «мегаполисов» начала XX века были театры, музеи, вернисажи, высшие учебные заведения, библиотеки, а позднее – синематограф, кафе-шантаны, танцевальные клубы. Частью студенческой субкультуры были походы в театр, на выставки, в музеи, на публичные лекции ученых, поэтические и танцевальные вечера. Статистика свидетельствует, что театром увлекались более 80 % студентов обоего пола [14 – 20].

Студенческая молодежь обеих столиц отличалась вполне достойным «культурным обликом». По статистическим данным одного из самых «брендовых» образовательных учреждений г. Санкт-Петербурга, Высших женских (бестужеских) курсов, например, в 1909 году 52 % респонденток в течение учебного года посещали музеи и вернисажи столицы (от одного до трех раз). Были и те, кто бывал в музеях чаще, наиболее активные – до 30 раз за семестр. Но это были те 6,3 % студенток, которые в дальнейшем (в анкете семинария была графа «Планы на будущее») мечтали посвятить себя служению искусству [14, с. 136-137]. Таким образом, осуществлялась вовлеченность в формирование городского культурного ландшафта студенческой молодежи и их интеграция с творцами культуры. Для студентов и студенток было важно если не общаться с представителями художественных кругов и городской богемы, то хотя бы «дышать одним воздухом» с ними, ощущать свою сопричастность к очагам культуры и искусства. В этом были и возможности, и опасности большого города: с одной стороны, потенциал для развития личности, с другой – риск отвлечься от учебной деятельности: поход в театр требовал время на приобретение билетов, сборы, дорогу, просмотр представления и пр. Для того чтобы достать «дефицитный» билет, студенты иногда дежурили по ночам или выстаивали многочасовые очереди в кассу театра, так как покупать билеты у спекулянтов-«барышников» студенты не могли. Вне сомнения, после посещения спектакля или выставки перейти к «зубрежке» научного материала было не так просто. Кроме того что студенты пренебрегали учебной работой в угоду пристрастию к культурной жизни города, они рисковали какое-то время «жить впроголодь», извлекая из кошелька зачастую немалые суммы на приобретение билетов в театр. Один из студентов сетовал, что приходится «переходить на один чай с булкой, чтобы сэкономить некую театральную сумму» [24]. И, называя «мотивы непосещения и редкого посещения зрелищ» в 1915 году, курсистки-бестужевки на первое место

поставили «недостаток средств» (41,8 % респонденток), на второе – недостаток времени (16,5 %), и лишь немногие (6,7 %) отвергли театр из-за отсутствия интереса [15, с. 135].

Как известно, юноши и девушки в начале XX века из всех уголков России стремились в столицу и крупные города за мечтой: получить достойное образование, профессию, а кроме того, вкушать радостей городской жизни, в том числе и духовных. Очень важно разобраться, делался ли данный выбор осознанно? С одной стороны, возраст студентов был, в отличие от дня сегодняшнего, значительно выше. Например, на высшие женские курсы в первое время принимались женщины от 21 года, позднее – окончившие курс гимназии без ограничения в возрасте. Но все же это были достаточно молодые люди, которые должны были пройти «испытания на прочность» искушениями и рисками города. Например, Санкт-Петербург был самым крупным городом в стране: 2,5 миллионов жителей к 1917 году. Вжиться в атмосферу северной столицы сразу удавалось не всем. «Гений места» Петербурга, а в особенности Петрограда (с 1914 года), делил пришельцев на «своих» и «чужих». Анализ ценностных ориентаций студентов и слушательниц курсов выявляет явный диссонанс в удовлетворении материальных и духовных потребностей молодых горожан.

В большинстве своем в вузах и на курсах учились юноши и девушки из провинциальных городов, и столичная жизнь давала им возможность не только получать образование, но и участвовать в политической, общественной и культурной жизни города. Как правило, материальная сторона жизни для многих студентов начала XX века была весьма тяжелой: хроническая финансовая нужда, трудно решаемый «квартирный вопрос», плохое питание, необходимость иметь заработок приводили к физическим и психологическим перегрузкам и профессиональным заболеваниям – «академическому травматизму». Ситуация еще более осложнилась в период Первой мировой войны, когда положение многих студентов оказалось просто катастрофическим и зачастую приводило к явному душевному кризису петербургских жителей, а особенно – жительниц. Однако, тем не менее, студенты не переставали ходить в театры и на выставки, выкраивали из своего скудного бюджета деньги на книги и подписку газет. Таким образом, столичные города давали возможность большинству студентов удовлетворить свои духовные запросы полностью.

Очень важно разобраться в вопросе о мотивации культурных практик российского студенчества Москвы и Петербурга. Первая причина частого посещения театров и музеев молодежью уже была названа: часть студентов и студенток была ориентирована на деятельность в области искусства в будущем, и для них посещение культурных «очагов» было частью процесса социализации и приобретения профессиональных компетенций. Но это была самая незначительная часть городской молодежи.

Пожалуй, у большинства юношей и девушек походы в театр (как и на выставки и в музеи) были своего рода ритуалом в семантическом поле студен-

ческой жизни. Стиль жизни большого города порождает привычки – ритуалы сродни языческим или христианским обрядам. Подобным образом большинство россиян посещают храмы: важными считаются внешняя маркировка, поведение на территории церкви и некоторые ритуальные действия (поставить свечу за здравие и упокой близких, купить иконку, написать записочку для поминания священником родных и пр.). К посещению театра очень трепетно относились девушки: для них было важно, в чем они будут на спектакле, кто еще будет там, кто пойдет провожать их вечером после представления. Интересно последить и географические ориентиры культурной жизни больших городов. Как правило, театры располагались в центре города, а студенты жили на периферии, и это усиливало смысловую нагрузку «культпоходов». Но в молодом возрасте расстояние преодолевалось с охотой и не служило препятствием для посещения заветных мест.

Не изменили своим привычкам ходить в театр или на танцевальные вечера петербургские девушки и в годы Первой мировой войны, и даже в период начавшихся революционных потрясений и гражданских распрей. Например, молодая поэтесса Ирина Одоевцева вспоминала, как в Петрограде в 1919 году «ходила на балы пешком – в валенках, проваливаясь по колено в снежные сугробы» и тем не менее была счастлива, ибо «в балах было что-то великодержавное, какое-то трагическое величие и великолепии», и на этих вечерах, «щелкая зубами от холода», они веселились от души [21]. Интересно, что оказавшись в благополучной обстановке респектабельных столиц Европы, где к услугам российской эмигрантки были шикарные авто и музыкальные салоны, Ирина не могла так же искренне веселиться, как в родном городе.

Еще одним мотивом для посещения «очагов культуры» учащейся молодежью в крупных городах России было проявление городской и корпоративной идентичности: студенты ощущали себя частью интеллектуальной элиты страны. Кроме того, большинство из них были выходцами из семей «средних» сословий (среди вузовских питомцев мало было аристократов и почти не было городских пролетариев, а тем более – люмпенов), поэтому с детства они были приобщены к культурным мероприятиям, в том числе к театру. Например, по данным 1904 года из московских юношей (в дальнейшем ставших студентами) во время пребывания в средней школе в театре бывали 96 % опрошиваемых, бывали часто – 39 % [20, с. 13]. Неслучайно исследователи полагают, что основы «культурных ориентиров российской «прединтеллигенции» диктовались привычками и вкусами товарищей, но задавались домашней культурой среды» [22]. Например, историк Н. Дружинин был приобщен к театру и музыкальной культуре с детства – он рос в семье «со средствами», купеческой по положению, мещанской по происхождению [23]. Детей в таких семьях обучали музыке, молодежь в них участвовала в домашних театральных постановках и ученических концертах.

Сформированные в детстве и отрочестве духовные ориентиры юноши и девушки переносили в самостоятельную жизнь. Отсюда традиция театральных ка-

пустников, столь популярная в городской студенческой и театральной среде. Стоит согласиться с авторитетным мнением специалистов, что «интерес к искусству, в особенности – к театру, составлял основу самосознания студенчества как социальной группы с особым культурным горизонтом... высокими духовными притязаниями. Это коллективная идентификация...» [22].

Наконец, еще одной группой студентов были истинные ценители искусства, и они делились на «меломанов и драматистов». Как известно, в культурной географии столичных городов символическими ориентирами были театры музыкальные (позднее номинированные как «театры оперы и балета») и драматические. В Москве это прежде всего дихотомия «Большой» и «Малый» театр, причем локализация их по соседству усиливала смысловую оппозицию. Посещали студенты и другие музыкальные центры, например в Москве – частные оперные театры Саввы Мамонтова и Сергея Зимина, в Санкт-Петербурге/Петрограде главным музыкальным театром, куда стремились попасть студенты, был Мариинский, наряду (и рядом) с консерваторией. Драматические же театры были рассеяны по городу. И спектр их репертуара был широк: от «классической» Александринки до новаторского театра Комиссаржевской.

Диапазон вкусовых предпочтений студенчества был необычайно велик: среди юношества были поклонники всех направлений театрального творчества. Любопытные данные демонстрируют материалы переписей студенчества. Например, в 1904 году студенты Московского сельхозинститута примерно одинаково разделили свои интересы между любителями оперы и драмы. В 1905 году среди студентов Московского университета перевес был на стороне почитателей музыкального жанра, еще больше приверженцев оперы было среди петербуженок-курсисток (по переписям 1909 и 1915 гг.). Кроме того, девушки жаловались, что в столице «нет хороших драматических театров» или в театрах драмы их «не удовлетворяет постановка» [14].

Знаменательно, что студенты в меньшей степени любили балет, полагая, что это «низкое искусство», как и танцевальные постановки в кафе и клубах. Подобное же отношение было к посещению оперетты, кафе-шантанов. Возможно, была еще одна причина того, что балетом не были увлечены студенты: билеты на такие мероприятия стоили очень дорого, и это было привилегией аристократии.

Стоит отметить и тот факт, что студенты зачастую сами участвовали в театральных и музыкальных постановках, организовывали любительские театры, носившие, как правило, временный характер. Но, к примеру, именно в таком театре начинал свой путь на большую сцену знаменитый Л. В. Собинов, о чем он поведал в своих мемуарах.

Таким образом, анализ театральных вкусовых пристрастий и мотивации посещения театров молодыми горожанами Москвы и Петербурга дает материал для выявления различных аспектов стиля городской жизни России, позволяет реконструировать повседневную жизнь столиц в 1900-е годы. Источники демонстрируют, что активное участие студентов в культурной жизни города является

проявлением не только корпоративной идентичности, но и самоидентификации их как «горожан», «столичных жителей». Театр как часть студенческой субкультуры в городах России в начале XX века, по мнению ученых, играл «важную роль в социализации девушек и юношей как представителей очередных, новых поколений образованного класса» [26].

В начале XXI века проблема роли театра в жизни горожан (в том числе и учащихся заведений высшего образования) вновь актуальна и может быть прочитана в различных дискурсах. Например, тема «театр как часть субкультуры столичного жителя» могла бы прозвучать в русле истории повседневности и актуализирована теми моментами, которые не могли быть озвучены в периоды партийной ангажированности исторической науки. Например, облик московских и петербургских театралов мог бы быть более ясно «прорисован» с помощью введения в научный оборот новых документов: мемората, статистических данных, в том числе, например, приведенных в «Половых переписях российского студенчества» и материалах студенческих семинариев [22, 25]. А изучение «театральной составляющей» субкультуры жителей самых крупных городов страны в начале XX века могло бы помочь воссоздать картину жизни прошлого в более ярких цветах и реконструировать особенности городского культурного пространства России.

Список литературы

1. Проблема..., 1997 Проблема «Москва – Петербург в русской культуре». Исследования, публицистика, мемуары конца XVIII – начала XX века / Сост. И. Л. Беленький // Россия и современный мир. – 1997. – № 3-4.
2. Беленький, 1997 Беленький И. Л. Библиография Москвы и Петербурга // Россия и современный мир. – 1997. – № 3. – С. 242-253.
3. Петербург..., 1994 Петербург как феномен культуры: Сб. ст. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1994.
4. Шарафадина, 2013 Шарафадина К. И. Литературно-культурный диалог российских столиц: Монография. – СПб.: СПГУТД, 2013.
5. Москва – Петербург..., 2000 Москва – Петербург: pro et contra. Диалог столиц в истории национального самосознания. – СПб: РХГИ, 2000.
6. Смирнов, 2000 Смирнов С. Б. Петербург – Москва. Сумма истории. – СПб.: РГПУ им А. И. Герцена, 2000.
7. Замятин, 2000 Замятин Е. Москва и Петербург // Москва – Петербург: pro et contra. Диалог столиц в истории национального самосознания. – СПб: РХГИ, 2000. – С. 552-572.
8. Исупов, 2000 Исупов К. Г. Диалог столиц в историческом движении // Диалог столиц в истории национального самосознания. – СПб: РХГИ, 2000. – С. 6-81.
9. Мережковский, 2014 Мережковский Д. С. Петербургу быть пусто [Электронный ресурс]. URL: <http://merezkovskiy.lit-info.ru/merezkovskiy/kritika-mer/peterburgu-byt-pustu.htm> (дата обращения 10.11.2014).
10. Китаев, 2010 Китаев А. В. История Санкт-Петербурга – Петрограда – Ленинграда. Открытые пространства: сады и парки: Дисс. ... канд. ист. наук. 07.00.02. – СПб., 2010.

действие 2

11. История..., 2011 История русского театра. – М.: Эксмо, 2011.
12. Теляковский, 1965 Теляковский В. А. Воспоминания / Предисловие Д. И. Золотницкого. – Л., М.: Искусство, 1965. – 481 с.
13. Москва..., 2014 Москва театральная в начале XX века // Москвоград. – 2014. – № 3.
14. Слушательницы..., 1912 Слушательницы С.-Петербургских высших женских (бестужевских) курсов: по данным переписи (анкеты), выполненной статистическим семинарием в ноябре 1909 г. – СПб.: Стат. семинарий С.-Петерб. высш. жен. курсов, 1912.
15. Слушательницы..., 1916 Слушательницы Петроградских высших женских (бестужевских) курсов на втором году войны. Бюджет. Жилищные условия. Питание. По данным переписи (анкеты), выполн. Стат. семинарием в конце окт. 1915 г. Под ред. (и с предисл.) проф. А. А. Кауфмана. – Пг.: Стат. семинарий Петрогр. высш. жен. курсов, 1916.
16. Членов, 1909 Членов М. А. Половая перепись московского студенчества и ее общественное значение. – М.: Студ. мед. изд. комис., 1909.
17. К характеристике..., 1911 К характеристике современного студенчества (по данным переписи 1909–1910 гг. в С.-Петерб. технол. институте) / Под ред. и с предисл. прив.-доц. М. В. Бернацкого и при участии д-ра Д. П. Никольского). – СПб.: Науч. экон. кружок при СПб. технолог. ин-те, 1910; 2-е изд. – 1911.
18. Еврейское..., 1911 Еврейское студенчество в цифрах (по данным переписи 1909 г. в киевском университете и политехническом институте). – Киев: Печатня Иосифа Шенфельда, 1911.
19. Кауфман, 1912 Кауфман А. А. Русские курсистки в цифрах // Русская мысль. – 1912. – № 6. – С. 63–93.
20. Страница..., 1909 Страница из половой исповеди студенчества (Сведения 100 опрочных листов половой переписи студенчества 1904 г.). – М.: Тип. т-ва «Обществ. польза», 1909.
21. Одоевцева, 1989 Одоевцева И. На берегах Сены. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 21.
22. Иванов, 2014 Иванов А. Е. Больше, чем досуг (театр и культура повседневности дореволюционного студенчества) // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 2. – С. 31–44. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/856/860/index.html> (дата обращения 10.10.2014).
23. Дружинин, 1990 Дружинин Н. М. Воспоминания, мысли, опыт историка. – М: Наука, 1990. – С. 260.
24. Курбский, 1912 Курбский В. Очерки студенческой жизни (из дневника бывшего студента). – М.: Тип. лит. т-ва И. Н. Кушнеров и К., 1912. – С. 62.
25. Петрова, 1999 Петрова Т. Э. Студенчество начала XX века как объект социолого-библиографического анализа // Социологические исследования. – 1999. – № 3. – С. 121.
26. Иванов, 2008 Иванов А. Е. Студенчество России конца XIX – начала XX вв.: социально-историческая судьба. – М.: РОССПЭН, 2000. – С. 176–195.

Центральная столичная площадь как канал и как сообщение: опыт коммуникационного анализа центральных площадей нескольких мировых столиц

The Central Square in a Capital City as a Channel and a Message: an Attempt at Communicative Analysis of Central Squares of Some World Capitals

М. К. Голованивская / M. K. Golovanivskaya

Проводится коммуникационный анализ ряда центральных столичных площадей, таких как Красная площадь, площадь Шарля де Голля, площадь Капитолия, площадь у Стены Плача, Трафальгарская площадь, площадь Азади. Площади рассматриваются как властный канал связи, анализируемый методом компонентного анализа. Центральная столичная площадь, рассмотренная как канал связи, содержит ряд немаловажных компонентов, учет которых в державной риторике вскрывает немало ценной культурологической информации.

The paper discusses the communicative properties of central squares in some capital cities of the world, such as the Red Square in Moscow, Place Charles de Gaulle (a.k.a. Place de l'Étoile) in Paris, the National Mall in front of US Capitol in Washington, DC, the square in front of the Western Wall in Jerusalem, Trafalgar Square in London, and Azadi Square in Tehran. The squares are treated as a communication channel used by governmental power and are subjected to component analysis. A view of a central square in a capital city as a communication channel allows one to detect a few important elements that are effectively used in governmental rhetoric. A study of these elements allows the researcher to unearth a wealth of information about the respective national cultures.

Рассмотрим центральную столичную площадь (далее ЦСП) как место властной коммуникации с народом. Ведь в этом состоит одна из главных, если не главная, ее особенность. То же можно сказать и в отношении центральной площади любого города, но локализованно. В случае столицы мы можем смело обобщать коммуникацию до странового масштаба – вот и вся разница. В площадной коммуникации такого рода – глубокая архаика. Когда-то, в эпохи, когда не было СМИ, именно на ЦСП приходил глашатай и рассказывал о властных указах [1]. Таким образом, ЦСП – это коммуникационный канал со всем, что его характеризует, включая то, о чем говорил Маршалл Маклюэн в своей знаменитой книге «Понимание медиа»: media is message [2]. Что же это за канал – ЦСП? Что мы можем в этой связи сказать об адресанте, адресате, сообщении и самом канале?

ЦСП для нас в этом исследовании – не градостроительный феномен, архитектурный ансамбль или исторический памятник, что для целого ряда других задач было бы не только оправданно, но и необходимо [4, 5, 6]. История городов, их типология, типы планировок (круговые и квадратно-гнездовые), как и история и типология различных площадей, неплохо изучены и описаны. Наиболее ценной в рамочном отношении для нас явилась работа Макса Вебера «Город» [7], наиболее полной по обобщению и обзору может считаться книга Елены Трубиной «Город в теории» [8]. Классификация столиц по различному набору критериев представлена в работе С. А. Тархова «Столицы» [9]. Исследователи также обращали свое внимание на феномен главной улицы города [10].

В этой работе мы оставим в стороне агоры и форумы, каструмы и полисы, особенности городов торговых, приморских, горных, находящихся на перекрестках торговых путей и вдали от них. Это же касается и идеальных городов и площадей эпохи Возрождения, давших европейцам и их колониям представление об эталоне. Для синхронного коммуникационного анализа неважно, как мыслили центральную площадь мастера эпохи барокко [11, 12]. Наша задача – определить именно коммуникационные системы координат. Некоторые исследователи площадей уже отмечали, что помимо других функций у площади как таковой есть и функция общения [13]. Но они имели в виду общение прежде всего межличностное, эквивалентное тому, что происходит на интернет-форумах.

ЦСП как коммуникационный канал вполне может быть помещена как звено в известную формулу коммуникативного акта Р. Якобсона [14]: (целеполагающий) адресант, сообщение, адресат, контекст, канал, код. Канал здесь и есть ЦСП. ЦСП в качестве зафиксированного канала державной риторики маркируется статусом и имеет особый регламент. Все, что на ней находится, принимается властью как дополнительный смысл к речам и действиям, происходящим на ЦСП. Власть может выбрать площадь с историей, и тогда ее послы насытятся этим смыслом. Власть может назначить ЦСП любую точку на карте, хоть в чистом поле, и тогда именно это «чистое поле» начнет работать как канал и станет частью послания.

Площадь как канал, нагруженный смыслом, может быть прочитана как знак, имеющий, как и положено, означаемое и означающее. Власть часто «редактирует» ЦСП: сносит, достраивает или модифицирует при помощи информационных кампаний смысл находящих на ней объектов. ЦСП, как и столица (тоже при расширении могущая трактоваться как центральное место, центр), могут переназначаться, если власть хочет обнулить канал с его смысловой нагрузкой, использованный другой властью до нее. Сменить столицу, ЦСП – значит иначе опосредоваться, сменить властный контекст. Ведь, как убедительно показывает Н. Г. Щербинина, и сам город может рассматриваться как символический конструкт [15]. Примеров радикальных смен места центра именно в коммуникативных целях немало. Из недавних – перевод столицы Казахстана из Алматы в Астану [16], перенос маркировки «центральная» с площади Согласия в Париже на площадь Шарля Де Голля (Звезды).

Одновременно с признанием ЦСП важнейшим каналом державной риторики мы полагаем и ее саму, как уже говорилось, одним из типов властных высказываний, и в этом смысле она включена в один ряд с Конституцией, флагом, гимном, изображениями на деньгах, линейкой общегосударственных праздников (какие-то праздники предыдущей власти отменяются, какие-то добавляются, и это также смеет богатую смысловую нагрузку) и т. д. Само по себе назначение «главной» имеет, как правило, институциональные последствия (то же самое справедливо и в отношении флага, гимна, конституции как сакрализованного предмета). ЦСП нередко переподчиняется – уходит из городской юрисдикции в общегосударственную (как, например, Красная площадь), входит в протоколы президентской инаугурации (почти все главные столичные площади имеют этот элемент в инаугурационной процедуре), именно на ней и только на ней проходят мероприятия, на которых власть и народ совместно совершают некие знаковые ритуалы, все это закреплено в регламентах и имеет законную силу.

Власть как адресант имеет свои четкие характеристики [18 – 23]. Исторически власть мыслит себя сакральной и произошедшей через сакральность, она мыслит себя посредником между небом (высшим) и землей (миром людей), и то место, куда она приходит для встречи с народом, также сакрализуется через ее постоянное возвращение туда. Отсюда происходит регламент, принятый на ЦСП, он касается формы одежды, норм поведения, запретов на некоторые проявления и т. д. (именно с этой системой запретов и любит «работать» современное искусство в ЦСП, эксплуатируя очевидные смыслы, генерируемые объектами, находящимися на площади в своих целях). Но ЦСП – это не только сакральное пространство, но и пространство низовое, поскольку на него приходят простые смертные. Это принципиально важный цивилизационный феномен, соединяющий в себе противоположности, именно особая зона, куда снисходит власть и восходит народ. Адресант коммуницирует через этот канал – ЦСП, но, как и положено, с учетом профиля адресата, с учетом его особенностей (которые обычно определяются через приверженность к хлебу и зрелищам, что не всегда так). Все, что находится на площади и составляет содержательную сторону канала коммуникации, работает как клей между властью, ею сиюминутной коммуникацией, и народом, указывая на источник силы власти, источник веры (доверия) народа, высвобождаемый народом потенциал, который власть может использовать для выживания и процветания. Прибегнем к метафоре: властная коммуникация – это электрическая цепь, которая не может быть замкнута без такого принципиально важного архаического звена, как ЦСП. Язык архитектуры как таковой власть ценит особенно, противопоставляя формы, живущие во времени, сиюминутным коммуникационным формам: правители, одержимые своей исторической ролью, считали необходимым высказаться и в плоскости архитектурного стиля (стиль Муссолини, сталинский «ампир», стиль династии Мин, стиль эпохи Рамсеса III, стиль эпохи Александра I), полагая, что визуальная составляющая их риторики зримо увековечит их

эпоху [24]. В этом смысле европейские «королевские» площади – увлекательные и уникальные объекты, позволяющие восстановить возможные лакуны в воссоздании представлений правителей тех или иных эпох, тех представлений, о которых они непременно хотели бы сказать городу и миру.

О чем же всегда говорит власть? Рассуждения на эту тему также обстоятельны и многочисленны [24] и находятся в самых различных областях знания. Разобраться в инвариативных смыслах властных посланий поможет теория речевых актов и так называемых иллокутивных функций высказываний. Возьмем здесь классификацию Г. Г. Почепцова, учитывающую в себе и предложения Дж. Остина, и предложения Дж. Серля [25, 26]. Итак, по характеру прагматического компонента высказывания бывают: констативные (утверждение), промиссивные (обещания), менасивные (угрозы), перформативные (поздравления, благодарности, извинения, гарантия, назначения), директивные (приказы и просьбы) и квеститивы (вопросы). Удивительным в применении этой классификационной сетки к властной риторике является именно процентный сдвиг, определенный нами опытным путем при анализе властных речей (взяты послания президента Путина и Ангелы Меркель в 2014 году), и статистика повседневного общения [27]. Если в повседневном общении высказывания разных типов соотносятся так: констатив – 40 %, квестив – 25 %, промиссив – 15 %, менасив – 10 %, директив – 10 %, то во властной коммуникации пропорция совсем иная: власть констатирует (23 %), обещает (38 %), приказывает (25 %), угрожает (15 %), спрашивает (5 %). В реальности эти иллокутивные функции в случае властной коммуникации расширены: власть говорит в терминах гордости за свершения, благодарности за поддержку, власть объявляет на площади о главных событиях, приносит клятвы, утверждает идентичность народа и власти, их близость. Коммуникация ритуализирована и напоминает текст молитвы, где все слова определены один раз и навеки, тем существеннее те смыслы, которые привносит в это самостоятельная риторика канала коммуникации.

Перечисленный набор представлений о специфике верховной власти вполне универсален, но отнюдь не предполагает наличия на центральной столичной площади привычного европейского набора: здание власти, храм, острог, рынок и т. д. Принципиально по-разному, при идентичном понимании власти, выглядят центральные площади Иерусалима, Мекки или Тегерана. Разные миры, разная логика политического бытия – разные центральные площади с разным набором и смыслом коммуникационных элементов. При описании и анализе площадей мы будем использовать не эталон, не матрицу, от которой будем вести смысловой отсчет (таким эталоном исследователи часто предлагали считать римский форум), а набор критериев – абстрактный и свободный, не привязанный ни к какой конкретной территории и эпохе. Этот набор критериев увязывает адресанта с его особенностями, адресата и канал, не навязывая интерпретации никакой точки отсчета.

Поговорим теперь об адресате. Адресатом коммуникации является народ в широком смысле этого слова. Важно помнить, что само представление о народе существенно менялось от эпохи к эпохе, современное представление о народе

как движущей силе истории, легитимизирующей власть, появилось относительно недавно (с марксистским учением об истории). Однако практика плебисцитов – римская, и такое назначение ЦСП (как и их соответствующее название) известно давно. Это немаловажный момент, определяющий особенности ЦСП (не обязательно только столичной) как коммуникационного канала. Если на ЦСП власть спрашивает у народа согласие или несогласие с тем или иным законом, то сама эта площадь как канал должна нести эту коммуникацию: «Это ваша площадь, площадь вашего законотворчества, вашей обратной связи с властью». Как мы увидим, многие элементы ЦСП, на первый взгляд непонятно откуда взявшиеся, происходят именно от этого. Это реверанс в сторону вкусов и пристрастий простого народа, манипулятивная техника.

По качеству адресат в случае центральной столичной площади в корне отличается от людей, пришедших на привокзальную или торговую площадь. И адресант, и адресат знают, в какой коммуникационной линейке они в данном случае состоят. На ЦСП народ, человек представлены в самом обобщенном виде, как в храме. Привокзальная площадь заполняется приезжающими, отбывающими, носильщиками, таксистами, встречающими и т. д. То есть людьми, имеющими частную, локализованную характеристику. Отойдя от площади, они легко станут кем-то еще, легко переменят этот свой временный статус на другой. То же самое и с торговой площадью, наполненной продавцами, покупателями, грузчиками и т. д. Люди же, пришедшие на ЦСП – не в магазины, не в музей, а именно на нее, особенно в торжественный момент, – выступают в своем генерализованном воплощении – это граждане страны, народ, метафизическая общность. Участие в этой особенной коммуникации, событие, которое происходит с ними на ЦСП, люди, как правило, определяют для себя как высокий момент, они испытывают гордость, волнение, чувство единения с историей, народом, страной. Это антиобыденные эмоции. Установка адресата, его ожидания – часть ситуации общения, своеобразного договора, крайне важного для успешности коммуникационного акта. ЦСП может де-факто, а не только де-юре считаться главной только в том случае, если этот договор есть. Как мы увидим далее, с этим не всегда бывает гладко. При этом важно, что приходящий на площадь люд, народ, среднестатистический гражданин или иностранец, маркирующийся именно через это свое обобщенное свойство, он скорее всего обыватель, а не эксперт в архитектуре и не знаток истории. Как правило, люди «слышали звон» и не более. Информацию об элементах центральной площади они черпают из семейных рассказов, учебников, художественных фильмов, городских мифов, табличек на зданиях (где помещается не более нескольких фраз), иностранцы, как правило, – из путеводителей. Так, Лобное место, многократно показанное в фильмах именно как место казни, как таковое и воспринимается, несмотря на историческую правду о том, что казнены тут были немногие. В наших интерпретациях мы будем следовать за «народным смыслом», а не за исторически достоверными данными, определяя коммуникацию через центральную площадь как феномен массовой, а не элитарной культуры.

Центральная площадь способна передавать сообщения во всех коммуникационных формах – визуальной, звуковой, событийной. Возможность площади являться местом действия, а не исключительно проводящим каналом существенно отличает ее от каналов, только проводящих информацию, таких как печатные и электронные СМИ. Именно поэтому коммуникация, происходящая через главную площадь, имеет статус реальности и не может быть отменена, дезавуирована, как это возможно со СМИ.

Для того чтобы уловить особенности коммуникации, генерируемой центральными столичными площадями и отдельными их элементами, обратим внимание на такие моменты, потенциально способные оказаться значимыми: происхождение названия, исторические названия, датировка в качестве главной, говорящие особенности расположения, упоминаемые в коммуникации, особенности функционирования, событийный ряд, значимые объекты, наличие сакрального двойника, связь именами собственными и т. д.

Обоснуем значимость для коммуникации именно этих моментов. Происхождение названия нередко несет в себе ключевую информацию. Оно дает один из главных смысловых акцентов. Историческое название нередко просвечивает сквозь название сегодняшнее и дает дополнительный смысл.

Как мы увидим дальше, географические и другие особенности обычно наделяются глубоким смыслом: центр – это начало, въезд – это точка доступа, перекресток – это коммуникация. Набор объектов, наличествующий на площади, – это смысловые элементы сообщения, то, что было решено использовать как коммуникационные единицы. Те изменения, которые вносила власть, редакция – напрямую указывают на изменение смысловых единиц и, в конечном счете, элементов самого послания.

Смыслы, генерируемые объектами, – константные элементы властного послания. Наличие/отсутствие рядом сакрального двойника свидетельствует об особенностях функционирования площади, о которых мы писали выше. Связь с именами собственными, реальными людьми или мифологическими персонажами – прямая смысловая интервенция в послание. Признание площади де-факто ЦСП свидетельствует о работающем канале связи.

Обратимся к анализу примеров и начнем с Красной площади в Москве. Красная площадь была многие века и остается сегодня главной столичной площадью – центральным коммуникационным каналом власти. Отчасти площадь, как и Московский Кремль, сохраняла свое значение и в период, когда столица находилась в Санкт-Петербурге: русские цари венчались на царство и короновались по-прежнему в Успенском соборе Кремля, и попадали они туда через Спасские ворота (Спасскую башню) – главные сакральные ворота и Российской империи, и сегодняшней России [28], соединявшие своим шпилем небо и землю. Именно через Спасскую башню въезжают кортежи сегодняшних президентов на инаугурацию, именно часы (куранты) на Спасской башне отмеряют время страны, являясь эталоном московского времени. Сам вид этой башни с курантами известен всему

миру и символизируют российскую верховную власть. Очевидно, что этот элемент смысла Красной площади остался неизменным с XV века и устанавливает знак равенства между принципиально сакральным пониманием власти прошлого и настоящего. Эпоха большевиков и советского государства не нарушает этой традиции, Мавзолей находится у Спасской башни (каноническое фото – вид сбоку, Мавзолей на фоне Храма Василия Блаженного и Спасской башни), да и некрополь начинается именно около нее. В. И. Ленин и его преемники никак не отрицали главного посыла башни, ставящей знак равенства между историей, временем и властью. Именно Ленин в 1918 году дал указание починить куранты («Надо, чтобы эти часы заговорили нашим языком»).

Однако многое другое здесь редактировалось активно. Во-первых, доступ в башню, как и в Кремль, была закрыт вплоть до конца 1950-х годов. Н. С. Хрущёв особенно гордился тем, что открыл Кремль и Красную площадь для свободного посещения. Значит, один из важных параметров, где лежит изменение посыла, – это вопрос, открыта площадь для народа или закрыта. То есть это канал, который включается и выключается властью, что не позволяет ему работать произвольно, он ею приватизирован.

Сегодня из канала стерта память об Октябрьской революции, о Сталине, осталась проблематизированная память о Ленине, но проблематизация тут чуть ли не важнее наличия самой мумии. При этом открыт ГУМ, опять ставятся новогодние елки (они были тут с 1699 года, когда был издан царский указ о переходе на юлианский календарь), проводятся праздники из регистра и русской, и западной массовой культуры. Ель – символ вечности, возобновления, жизни и смерти [30], главная декорация новогоднего поздравления президента Российской Федерации. Шпиль, антенна, столб, соединяющий небо и землю, ось, на которую опирается власть, присоединяясь заодно и к древней европейской традиции, впрочем, очень издавна любимой на Руси. Большевики чувствовали тут свою оппозицию былому миру острее – сам ритуал празднования Рождества (отнюдь не пролетарский ритуал с Вифлеемской звездой, венчающей елку) был возобновлен только в 1935 году с привязкой исключительно к Новому году. Вифлеемскую звезду меняли на красную, инструктаж по празднованию Нового года проводился повсеместно с большой тщательностью. Чтобы старый мир не фонил. Власть хотела вернуть себе этот любимый народом праздник, недаром в живописной лениниане Ленин и дети у елки – один из распространенных сюжетов.

Название «красная» однозначно ассоциировано с понятием «красивая», хорошая, годная, лучшая [31], а также святая (ср. «красный уголок»). Название не изменялось с XVI века. Исторические названия площади – Торг, Пожар – сегодня забыты. ГУМ – это именно главный магазин страны, важный смысловой акцент: торговля – вот что любит народ, тут же поблизости и Охотный ряд, и Китай-город – такова Москва, таково гнездо российской власти. Иначе говоря, власть в главной своей коммуникации далеко от магазина не отходит (Сталин из опасений покушения ГУМ закрыл, Хрущёв же открыл, желая быть самым народным генсеком

в истории СССР). Народ любит покупать, торговать; магазин, торг – значимый к русской картине мира элемент, и власть держит тут магазин, апеллирует к нему как к смысловой обобщенной категории, когда хочет показать заботу о народе, понимание его нужд.

Крайне важна для Красной площади и символика нулевого километра – родового нутра. Сюда сходятся все дороги, тут центр радиальной планировки города и тут – главный магазин, рядом с Лобным местом и напротив Мавзолея. Нулевой километр – это начало, символически-мифологическая мать, но также и святость: «Символизм центра приобретает универсалистский характер вне привязки к географически выверенному месту. К примеру, под центром на Руси понимали и Святую Землю, откуда вытекало самоназвание «Русь святая», и город небесный Иерусалим (российскую христианскую столицу могли номинировать Новым Иерусалимом)» [28].

Симметричным по отношению к этой идее центра выступает Лобное место (жизнь/смерть) – место казни и оглашения царских указов, хорошо известное по знаменитой картине В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни». В современном российском мифе об особенностях власти нередко присутствует представление о ее антигуманности (известное противопоставление европейского гуманизма и российской привычки не ценить человеческую жизнь), образным олицетворением которого и является эшафот, включенный в контекст главной державной риторики (объект крайне редкий). Тот факт, что отсюда чаще оглашали царские указы (онтологический признак ЦСП), послания не смягчает: власть говорит, распоряжается, встав на плаху – этот посыл актуальнее исторической правды.

Тема смерти генерируется здесь (напомним – для массовой коммуникации) трижды: Лобное место, Мавзолей, некрополь у Кремлевской стены. При всей полемике, восхвалениях щусевской архитектуры и в особенности саркофага, идущих в просвещенной среде, Мавзолей однозначно воспринимается как связанный со смертью и с не-Европой символ [33], составляющий очень типичные для русского сознания пары Лобному месту: власть – народ, верх – низ, Запад – Восток.

Знаковым на Красной площади является памятник князю Минину и гражданину Пожарскому, за последние сто лет ушедший на периферию властной коммуникации (его даже двигали при Сталине, чтобы не мешал парадом) и вновь возвращавшийся в самый ее центр. Сегодня смысл, генерирующийся этим памятником, без сомнения, центральный в коммуникации власти – это спасение Отечества от распада, мобилизация русского человека на краю пропасти. Сам Иван Мартос, создатель памятника, комментировал его идею так: «Минин устремляется на спасение Отечества, схватывает своей правой рукой руку Пожарского – в знак их единомыслия – и левой рукой показывает ему Москву на краю гибели». Классицист Иван Мартос специально трудился над русскостью образов Минина и Пожарского, исполненных в стилистике античных героев: античная туника Минина очень похожа на русскую вышитую рубаху, волосы его пострижены в скобу, отнюдь не на античный манер, и т. д. Сегодняшняя власть выдвинула этих героев на первый

план, дополнительно поддержав их и саму идею события праздником Народного единства 4 ноября.

Однако пока намерения власти остаются недоусвоенными: как показывают опросы [35], суть праздника пока что осознана в низкой степени. В частности, потому, что значительно актуальнее для сегодняшнего россиянина тема Второй мировой войны. Наиболее актуальная сегодняшняя героика связана с ней, и разные люди неоднократно выступали с инициативой поставить на Красной площади памятник ее героям [36]. Однако установление такого памятника де-факто означало бы включение образа И. В. Сталина во властную коммуникацию (все-таки эту победу без Сталина трудно представить), что до последнего времени в намерения власти не входило [37].

Важным образом державной визуальной коммуникации на Красной площади является Храм Василия Блаженного (иностранцы корреспонденты, как правило, ведут свои репортажи именно из этой точки). Актуальные ассоциации, вызываемые этим памятником, могут быть обобщены так: сила юродства на Руси по отношению к власти [38] (широко известно, что Иван Грозный ходил к Василию Блаженному за советом). И второй компонент смысла: за чудесные умения на Руси – погибель от власти, «высовываться нельзя» (все знают, что зодчие Барма и Постник были ослеплены по приказу Ивана Грозного, чтобы нигде больше не смогли построить ничего подобного. Легенда эта активно используется в российском искусстве, например, в фильме А. Тарковского «Андрей Рублев»). И еще один аспект значения собора: для русского ока этот собор – эталон красоты, что совершенно не так для почитателей европейской традиции. Это русская красота, где все смешено – и запад, и восток, это самость, самобытность (несмотря на то, что находящийся в Санкт-Петербурге Храм Спаса-на-Крови цитирует многие его архитектурные решения). Вот такой здесь получается смысловой набор.

Исторический музей в контекстах восприятия Красной площади цитируется мало, да и стоит он к ней спиной. Так же нечасто упоминается Церковь Казанской Божьей Матери, однако рассуждения о чудотворных иконах и, в частности, этой встречаются нередко [39] – вера в чудо будоражит умы россиян и, безусловно, является одной из ярких особенностей современного русского менталитета.

Рядом с Красной площадью находится ее сакральный двойник – Московский Кремль, гнездо и синоним власти на Руси. Это сакральный город и по сей день, со всеми регламентами, вытекающими из этого для посетителей. «Там царицы спят и цари», там вершится сегодняшняя власть. В Кремле по большому счету народу делать нечего, власть для этих встреч сама придет к нему на Красную площадь – на парад 9 Мая, поздравить с наступающим Новым годом.

Период бурной европеизации, который можно считать завершившимся в 2014 году, также внес перемены в Красную площадь, прежде всего в область событийных практик. Каток, концерты иностранных рок-звезд, даже пресловутый чемодан «Луи Виттон». Если каток гражданами принимается, то остальное – нет. «Почему эта вакханалия должна происходить у стен Кремля, перед Спасскими во-

ротами, куда государь входил с непокрытой головой, рядом с обетным храмом русских царей? – пишет в «Известиях» А. Л. Баталов, доктор искусствоведения. – Во время последнего концерта были проведены замеры. Оказалось, что громкость звука в 100 раз превышает допустимую норму. Если количество децибелов превышает границы, для памятника это не полезно» [40]. Здесь очевидно следующее: многие смыслы властной коммуникации, предложенные во время президентства Д. А. Медведева, были воспринятыми элитой, но не народом, воспринимающим Красную площадь как канал. Никакая десакрализация площади через присутствие там различных форм современного искусства народу не нравится, он не считает это формой властного послания. Похоже, что и сама власть больше так не считает, учитывая ее реакцию на рекламный чемодан «Луи Виттон» [41], акции художника Павленского, прибывающего тестикулы к брусчатке, и выступления Pussy Riot на Лобном месте.

Обратимся теперь к примеру совершенно другой властной коммуникации – площади перед Стеной Плача в Иерусалиме. Стена Плача, Западная стена, или А-Котель – стена в Старом Городе, уцелевшая после разрушения Второго Храма римлянами в 70 году н. э. Это одна из величайших святынь иудаизма, в то время как площадь перед ней была создана волевым усилием власти менее 50 лет назад. Свидетельства о том, что сама стена является символом веры, надежды и местом молитв, относятся, как указывают все справочники, к 4 веку н. э. Название стены, во всех вариантах говорящее, и определяет порождаемый ею смысл (как бы оно ни переводилось на тот или иной язык: *The Western Wall* – англ., или *mur des lamentations* – франц.). Площадь образовалась после шестидневной войны в 1967 году и была создана осознанно как символ израильской государственности: Бенни Моррис свидетельствует о том [42], что в течение сорока восьми часов после захвата Стены военные – без формального приказа правительства – спешно приступили к разрушению всего марокканского квартала Муграби, располагавшегося в четырех метрах от Стены. Чтобы расчистить место для площади, была снесена мечеть Шейха Эида, построенная поверх медресе Афдилае, одной из трех или четырех исламских школ Иерусалима, сохранившихся со времен Саладина. 650 человекам – членам 106 арабских семей – было ночью приказано покинуть свои дома. Новая власть нового государства создавала ЦСП – место для прямого общения со своими гражданами. Каждый израильтянин знает это. И воспринимает эту историю как актуальную, свою собственную. Власть завоевала территорию, вернула родину – это важный аспект образа власти, вещающей на этой площади, и важная часть ее послания. В результате описанных действий крошечное пространство перед Стеной Плача было трансформировано в большую площадь (20 000 квадратных метров вместо бывших 140), получившую название Площадь Западной Стены, являющуюся де-факто синагогой под открытым небом. Власть дала своему народу самый большой и святой храм. Не театр, не фонтан, а именно храм. Здесь происходят знаменитые на весь мир нескончаемые молитвы и богослужения, служащие символом Израиля, здесь проходят коллективные

собрания, совершается бар-мицва, здесь приносят присягу новобранцы элитных частей израильской армии, проводятся торжественные церемонии в День Независимости Израиля. Площадь находится в юрисдикции раввина Стены и Министерства по делам религий, что не относится к находящимся около нее двум аркам. У Стены Плача есть еще одна функция: она служит своеобразным почтовым отделением для тех, кто хочет отправить Богу письмо, обратиться с просьбой. Хорошо известно, что все щели Стены Плача заполнены записками, которые раз в год, в Судный день, извлекаются и захораниваются на древнем еврейском кладбище Масличной горы, в месте под названием Гниза, где также хоронят обветшалые свитки Торы. Таким образом, молитва на площади у Стены Плача дает возможность двоякого обращения к Богу – устного, через молитву, и письменного, с формулированием своей просьбы, причем статус этой просьбы обязательно будет сакрализован [43].

Регламент на площади достаточно строгий: чтобы попасть на нее, нужно подвергнуться осмотру, пройти сквозь рамку металлоискателя, сюда не пропускают туристы в шортах и с оголенными руками. Главный смысл, который генерирует площадь, единый и для адресанта, и для адресата, – это всемогущество молитвы, позволившее евреям победить свое 2000-тысячелетнее изгнание. Слезы по разрушенному храму, вера, молитва, надежда – все это едино и для власти, и для народа, и именно этот смысл площадь помогает передать. «Мы – государство, основанное на вере, мы – богоизбранный народ, и поэтому мы можем обратиться к Господу напрямую. У нас нет разделения на общественное и частное, личное, они неотделимы друг от друга», – вот сконфигурированный смысл.

Рядом со Стеной Плача есть сакральный двойник, Храмовая гора, обнесенная стенами прямоугольная площадь, возвышающаяся над всем Старым Иерусалимом. Место первого и второго разрушенных храмов, здесь же должен будет стоять и третий храм. Сегодня эта территория мусульманская, она находится в ведении мусульманского духовенства, на ней расположены две мусульманские святыни: мечеть Аль-Акса и Купол Скалы, и поэтому назначить эту площадь центральной евреи не могут.

В каком-то смысле отказ от традиции виден в факте назначения главной столичной площадью площади Шарля де Голля (Звезды) в Париже [44]. Никакого места для сбора народа тут нет, площадь образована опасным перекрестком и Триумфальной аркой посередине, доступ к которой затруднен. То есть это площадь для ритуалов легко перекрывающей движение власти, и в центре ее находится символ, памятник, а не объект реальной жизни, впоследствии ставший символом. При таком наборе «не» важно еще одно: появление этой площади не значилось ни в одном градостроительном проекте, что для Парижа – вещь исключительная. Окончательный ее облик сформировался лишь в 1854 году, когда префект Парижа барон Осман добавил к площади, тогда напминавшей скорее развилку, еще семь улиц, и всего от арки стало исходить двенадцать лучей. Ничего примечательного в самом этом месте нет и ничего примечательного с этим местом не связано.

Париж изобилует площадями с богатой историей: например, площадь Согласия – одна из бывших королевских площадей – подошла бы на роль главной куда больше. За ней и история, и идеальная планировка с древнеегипетским обелиском посредине, а сама площадь представляет собой огромное открытое пространство с фонтанами, способное вместить множество людей. Не менее славны, удобны и красивы и Вандомская площадь, и площадь Бастилии. Но решено было главную площадь делать здесь и тем самым четко артикулировать во многом неожиданное властное послание: мы опираемся на нашу имперскую славу, на имперское прошлое, как бы отсутствие знаково важных других смыслов ни резало глаз сегодня.

Де Голль – создатель современного государства, президент V Республики, любимец французов, его именем площадь назвали в 1970 году, сделав исключение: у французов переименования не приняты. Однако вся коммуникация площади, где совершенно нет места для сбора людей (парады проходят на Елисейских Полях), – не о де Голле, а о наполеоновских победах. Площадь состоит из Триумфальной арки, строившейся в античном стиле по распоряжению Наполеона в честь победы при Аустерлице (1806 год). Закончена она была позже, в 1836-м, скорее для маркировки центра пересечения проспектов, названных в честь маршалов Франции (Карно, Марсо, Ош), а также в честь побед, одержанных французским оружием (авеню Фридланд, Ваграм, Йена). Самый известный из проспектов – Елисейские Поля, чье название также связано с военной темой, а именно с Элизиемом. Елисейские поля – это благодатные дали, куда отправляются по окончании брэнной жизни любимые богами герои-победители. Под аркой у Могилы Неизвестного Солдата горит Вечный огонь (с 1923 года). Каждый год 14 июля президент Франции принимает здесь военный парад. Возложение цветов к Могиле Неизвестного Солдата входит в инаугурационный ритуал, кортеж новоизбранного президента едет сюда в машине с открытым верхом по Елисейским Полям, вдоль проспекта стоят граждане и приветствуют его.

Этим исчерпывается набор значимых элементов. Нет никакой коммуникации, связанной с королевской традицией, куртуазностью, верой, с другими смыслами, которые являются цивилизационными достижениями французов с точки зрения внешнего мира. В центре сообщения – фигуры двух печально завершивших свои дни, но давших Франции качественно новую государственность военачальников. Впрочем, об их достижениях на этом поприще – ни слова. Нет упоминания ни о конституции, ни о кодексах (не будем забывать, что наполеоновский кодекс просуществовал беспрецедентно долго, отдельные его статьи работали еще в 1970-е годы). Но гордиться сегодняшняя высшая французская власть предлагает именно ратным подвигом, и только им, несмотря на присущее Франции во второй половине XX века очень мощное антивоенное движение и сложную для национальной гордости историю участия страны во Второй мировой войне.

Итак, коммуникационная цепочка в данном случае может быть представлена так: генералы, победы, слава, вечная память.

При всей былой модности Елисейских Полей (вспомним известную песню Джо Дассена «Елисейские Поля»), сегодня это отнюдь не самое знаковое и не самое посещаемое место. Говорить о посещении площади – совсем невозможно, она для этого не предназначена. Французы по опросам [45] считают главной площадью скорее именно площадь Согласия, не воспринимая того посыла, который направляет им власть через площадь Звезды. При всем великолепии вида на площадь с высоты, с самолета, при всей гордости французов Наполеоном и де Голлем для главной державной коммуникации это место и этот месседж мало годятся. Не то место, не то время, не тот посыл, не тот адресат.

А вот Трафальгарская площадь – это попытка сформулировать похожий посыл, но иным способом. Она считается главной в Лондоне скорее номинально [49]. Это имперская площадь с некоторыми незавершенностями и вольностями, которые размывают всегда крайне серьезную имперскую риторику.

У места этого есть своя хорошо известная история, легитимизирующая ее особенную выделенность. Перед находящейся здесь колонной Нельсона расположен перекресток Чаринг-Кросс, на котором власть монархическая и светская выясняли свои отношения. В Великобритании, а не только в Лондоне, хорошо помнят, что здесь когда-то находился поклонный крест, который установил Эдуард I в память о своей супруге Элеоноре Кастильской, – истории, связанные с королевскими семьями и женами королей, пользуются в стране большой популярностью и по сей день. Во время английской революции крест снесли, и на его месте казнили цареубийц. Городские предания полны историй об этом. Позже тут находился памятник казненному Карлу I, а рядом с ним – позорный столб, где публично наказывали преступников. Но следов этого сейчас нет (как на Красной площади). Есть только память, непреходящий атрибут такого коммуникационного канала, как ЦСП. Площадь «держится» на колонне и четырех постаментах. Главный элемент площади – колонна адмирала Нельсона, вокруг нее четыре пьедестала, на трех из которых памятники: Георгу IV, лорду Хэвлоку, сэру Чарльзу Напиру. Четвертый постамент, как правило, пустует. Также здесь находятся Национальная галерея, Церковь святого Мартина-на-Полях, арка Адмиралтейства.

Какой смысл генерируют эти объекты? Колонна Нельсона – классический элемент центральной европейской площади, имперская колонна, славящая героя-победителя. Эта колонна – идеальный образец триумфального сооружения античности, символ величественности, победы, высокой цивилизации. О памятниках, находящихся на трех постаментах, того же нельзя сказать ни формально, ни персонально: Георг IV был одним из непопулярных монархов Великобритании, и о нем молва хранит предание, что он купил себе это место за 9000 гиней [46]. Лорд Хэвлок – колонизатор, подавивший мятеж в Индии, известен мало, еще менее – сэр Чарльз Напир, завоеватель индийской провинции Синд. Двойственность адресанта, двойственность объектов на площади. Представим произносящего державную речь, к примеру, премьер-министра, уткнувшегося взглядом в четвертый постамент. В сентябре 2005 года на нем экспонировалась скульптура, изображавшая беременную художницу-инвали-

да Элисон Лэппер. В 2007 году ее сменила инсталляция из разноцветного стекла «Модель отеля» германского скульптора Томаса Шютте. С 6 июля по 14 октября 2009 года (в течение 100 суток) проводилась акция скульптора Энтони Гормли под названием «Один и другой», в ходе которой на пьедестале каждый час, сменяя друг друга, стояли 2400 обычных британцев. В 2013-м мэр Лондона Борис Джонсон открыл здесь скульптуру гигантского Синего Петуха художницы Катарины Фрич, призванного, по ее словам, «отражать ирреальность окружающего мира, привносить чувство галлюцинации и неопределенности в строгий архитектурный ансамбль площади» [47]. Принуждение, диктат, странность, неудобство истории и свобода современности, десакрализация сакрального – вот, очевидно, какую оппозицию в современной коммуникации задает четвертый постамент. Не получается коммуникации, канал барахлит.

Лондонская Национальная галерея, экспонирующая более 2000 шедевров западноевропейской живописи, обозначает абсолютную включенность Великобритании в контекст высокого европейского искусства, о чем не дает забыть королевская семья, покровительствуя этим и другим галереям. Очевидно, что основание маркировать эту площадь как главную дает не в последнюю очередь Церковь Святого Мартина-на-Полях – самая знаменитая приходская церковь Лондона, среди прихожан которой – обитатели Букингемского дворца и королевская семья. Само здание представляет собой античный храм коринфского ордера, на шпиле церкви – золотая корона.

Арка Адмиралтейства – еще одна цитата силы античного мира, от которой начинается дорога в Букингемский дворец. Античная цитата усилена фонтанами, особенно маркирующими место благородного отдыха.

Но многое в функционировании площади все же позиционирует ее как ЦСП. Здесь устанавливается роскошная рождественская елка, через Трафальгарскую площадь ежегодно 1 января проходит новогодний парад, идущий к зданию Парламента и Биг-Бэну [48], именно на этой площади проходит ежегодный помпезный парад в честь для рождения королевы. Все это королевская риторика. Весь этот событийный ряд превозносит монархию, которая отсюда коммуницирует не с людьми, а только с Богом (в церкви Святого Мартина).

Как мы могли бы обобщить смысл, генерируемый этими объектами? Многократно процитирована имперская античность (и колонна, и арка, и церковь), задан акцент на роль королевской семьи и ее связи с Богом, обозначена связь с высшими образцами европейского искусства, в лучших традициях римского ритуала выражено поклонение первому герою Англии, героической битве, победе. При этом четко обозначена и английская странность, отличность от остальных, проявляющаяся в том, что главная имперская королевская площадь слегка недоделана и используется для альтернативных видов искусства.

Говоря об английской странности, в полной мере присутствующей и на этой площади, стоит упомянуть и историю с гигантскими электронными часами, установленными здесь в 2012 году для отсчета времени до начала Олимпийских игр. Часы эти вскоре сломались и ломались несколько раз, как и сам этот коммуникационный канал.

Еще одна площадь, состоящая из одного объекта (как и площадь Звезды, и площадь у Стены Плача), только созданная совсем с нуля, – это центральная площадь Тегерана, Азади. Создание этого коммуникационного канала относится к 1971 году, после революции 1979 года площадь была переименована. В плане она представляет собой овал, вписанный в овал, и в этом многие видят тайный знак, обозначение бесконечности. Происхождение названия площади – от слова на фарси, означающего «свобода». Комментарии тут излишни – вот она, рамка всех властных высказываний, звучащих здесь. В 1971 году площадь называлась площадью Башни памяти шахов (Башня Шахияд) – другая риторическая рамка, построенная в честь 2500-летия Персидской империи. Но сейчас отчет времени начался, как это часто бывает, с революции, которую увековечивает нынешнее название ЦСП Тегерана. Находится эта площадь на въезде в Тегеран – это своеобразные ворота города, никакого сакрального двойника у площади нет и в данном месте не может быть. Со всех сторон, прямо как на площади Звезды, эту площадь ограничивают шоссе, по которым мчатся машины, но здесь вокруг огромные газоны, на которых могут собираться люди, что они регулярно и делают. Газоны, как и сама башня, исполнены в футуристическом стиле, и этот элемент смысла крайне важен для властных посланий. Чтобы подчеркнуть этот акцент, Азади называют еще Эйфелевой башней Тегерана, символизирующей развитие, прогресс, величие. Башня Азади представляет собой гигантскую конструкцию из белого мрамора, напоминающую сложенные в молитве руки. В основании расположен музей, настоящая сокровищница с золотом, драгоценностями, эмальями. Там же находятся библиотека, суперсовременные конференц-залы. Главный символ Тегерана функционален, несмотря на то, что сам повод сооружения башни и площади – это 2500-летие Персидской империи. Полезный современный объект, одновременно высокий символ, исполненный в стиле хай-тек (с элементами мусульманской архитектуры) – вот важный посыл башни. Башня должна хорошо смотреться с самолета, с высоты, Бог должен мочь любоваться ею – эта мысль архитектора Хоссейна Аманата очевидна. И последнее важное обстоятельство, отмеченное мемориальными табличками, – Башня создана на деньги крупных предпринимателей Ирана и является воплощением мусульманской этики: богатый должен делиться со своим народом.

Итак: ислам – стимул прогресса, он дает свободу, и порукой тому – мусульманская этика. Ни с какими именами собственными это место не связано, ведь «нет Бога, кроме Аллаха». Функционирование площади маркирует ее как главную: здесь проходят шествия, гуляния, которые завершаются у арки, концерты с элементами лазерного шоу и светомузыкой. Приходит сюда и высшая государственная власть. Президент Ирана неоднократно выступал здесь перед многотысячной толпой. Можно с уверенностью констатировать, что эта площадь признана главной двумя сторонами – и адресантом, и адресатом.

Итак, смысловая цепочка, генерируемая площадью, такова: вера (молитва), прогресс, сверхсовременность, величие, красота, точка входа, символ свободы для земли и небес, справедливость (мусульманская этика).

Отметим, что такое решение – осознанный выбор власти Ирана. Иран – одно из древнейших государств мира (его история прослеживается на протяжении последних пяти тысяч лет), и существовали все возможности привязать маркировку «центральная» к куда более исторически обусловленному месту.

Идея прогресса и устремленности в будущее выражена и на площади Тяньаньмэнь, существенно напоминающей Красную площадь. Схожесть тут во многом: так же, как и на Красной площади, тут есть сакральные ворота, в честь которых площадь названа (Врата Небесного спокойствия ведут в Запретный город к Императорскому дворцу, они же изображены на гербе Китая и являются главным символом страны подобно Спасской башне), здесь есть мавзолей Мао Цзэдуна, памятник Народным героям (по своему замыслу отдаленно напоминающий памятник Минину и Пожарскому). Но здесь есть и сверхсовременный оперный театр – вещь немыслимая на Красной Площади (театр находится в некотором отдалении, примерно на таком же расстоянии, как и Большой театр от Красной площади, но все путеводители включают его – что значимо – в состав площади Тяньаньмэнь), он включен не в контекст площади, а в ее текст.

Площадь считается главной с 1 октября 1949 года, когда на ней Мао Цзэдун объявил о создании КНР, то есть она была использована как коммуникационный канал первым лицом государства, что и дало основание закрепить ее статус в качестве ЦСП. Два начала слились в одно: начало эры новой китайской государственности и географический центр, который находится именно здесь. Важный элемент послания – это величие, понятое и артикулированное буквально: это самая большая площадь мира, ее вместимость около 1 млн человек. При этом площадь жестко регламентирована, особенно у мавзолея Мао Цзэдуну. Смыслонесущими элементами площади являются Ворота, ведущие к сакральному двойнику, Памятник народным героям и мавзолей Мао Цзэдуна. Важные нюансы смысла добавляют Дом народных собраний и современный Национальный оперный театр.

Итак, новый Китай отсчитывает свою историю от середины XIX века. Памятник народным героям, сооруженный 1958 году, на своих барельефах представляет события периода с 1840 по 1949 годы (сжигание опиума во время первой опиумной войны, восстание в деревне Цзиньтянь, Учанское восстание, движение 4 мая, движение 30 мая, няньчанское восстание, антияпонская война, переход через Янцзы), – все это главные сюжеты из китайских школьных учебников истории.

«Мемориальный комплекс председателя Мао» (открыт в 1979 году), в отличие от мавзолея Ленина, фактически функционирует как развлекательно-мемориальный центр с пятью залами, среди которых кинозал, зал, где собраны растения, цветы, а также картины, изображающие китайские достопримечательности. Можно ли сказать, что эти залы и гербарии десакрализуют память Мао, – вопрос. Ведь «Священное и духовное в Китае – понятия весьма причудливые, несопоставимые с теми, что присутствуют в западной религиозной традиции» [50].

Дом народных собраний, построенный к десятилетию КНР в сентябре 1959 года, также транслирует идею гигантизма. Здесь каждой административной еди-

нице Китая (всего их 34) посвящен особый зал, убранный в соответствии с местными традициями, но главное – то, что банкетные залы вмещают 7000 человек. Об этом возвещают и таблички на здании, и всевозможные буклеты.

Большой национальный оперный театр дает державной коммуникации яркий новый, неожиданный акцент. Эта конструкция напоминает марсианскую летающую тарелку, в которую складывается эллипсоидный купол из стекла и титана. Купол этот плывет среди искусственного водоема – сверхсовременное чудо, построенное французским архитектором Полем Андрэ в 2007 году. Запретный город, площадь Тяньаньмэнь и оперный театр с гигантским залом на 6500 зрителей четко формулируют посыл власти, понимающей перспективу Китая как линию, идущую из прошлого в настоящее и будущее. Глядя на Национальный оперный театр, посетитель площади ощущает, что Китай уже ступил в будущее и планирует там доминировать.

Все перечисленные объекты генерируют четкий смысл: великое прошлое, гигантизм, центр-начало-начал, вечная память героям, культ личности, развернутый в досуговость, социализм, устремленность в будущее. На площади празднуются главные праздники Китая, проходят официальные демонстрации (1 Мая, на годовщину КНР), парады, в том числе и военные, торжественные возложения цветов, торжественные поднятия флага. Здесь же в 1989 году происходила знаменитая студенческая демонстрация, жестоко разогнанная с помощью армии, что подчеркивает тот факт, что именно эта площадь рассматривается и властью, и народом как важнейший коммуникационный канал.

Определение центральной площади Вашингтона – вещь неочевидная. Как это было и в случае с Лондоном. Например, на эту роль вполне подошла бы лужайка перед Белым домом или площадь Лафайетт, которая скорее парк или сквер, нежели площадь в традиционном понимании этого слова.

Единство англо-саксонской традиции в Великобритании и США выражается среди прочего в отношении к городским площадям, в частности центральным, как правило, называемым словом «square». В них нередко гармонично сочетаются именно площадь и парк, соединяя и возможности, предоставляемые посетителям: тут можно совершать не только некие сакральные действия – поклоняться памятникам, присутствовать при инаугурации, но и просто отдыхать на лужайке. То же значение имеет и слово «mall», обозначающее аллею, тенистое место для гуляния, центр развлечений. Площади с лужайками, площади с парками – вот что нередко встречается в англосаксонском мире и, в частности, в США. То есть в самом наименовании здесь выражена идея отдыха, расслабления, свободы, единения с природой – смысл, чуждый миру романскому, видящему площадь вымощенной плитами или брусчаткой, или миру славянскому, представляющему площадь как пустое место внутри стен или застройки, начавшее непременно моститься достаточно поздно (Красная – в 1804 году).

Если все же искать центральную площадь Вашингтона по тем признакам, о которых мы говорим, – площадь, где происходят ключевые события, во время которых власть непосредственно общается с народом, – тогда этот статус умест-

нее всего присудить площади перед Капитолием, где проходит инаугурация президентов США и многие другие действия, в частности протесты против действий власти. Здесь же водружается и главная рождественская ель – знак, как мы уже видели, немаловажный. Площадь эта тоже в существенной части представляет собой парк. Ее ограничивает Капитолий с одной стороны и Мемориал Линкольна – с другой. Между ними – открытый сквер с пешеходными дорожками, местами для игр на открытом воздухе и прочими атрибутами досуга на природе. Идеальная рациональная конструкция, куда история не внесла ни одной соринки. Название площади происходит от находящегося в начале площади Капитолия и холма, на котором он стоит. Цитата властных реалий Древнего Рима, не дающего спокойно спать поколениям политиков, измеряющим величие своей страны Римской империей. Как в Риме, где есть Капитолийский холм и Капитолий, в котором проходили заседания сената и народные собрания, – буквально так же и в Вашингтоне.

Эта площадь стала главной с 1800 года, когда было завершено строительство Белого дома и весь квартал получил главный акцент своего позиционирования как места власти. То есть свой смысл все символы, находящиеся на ней, транслируют два века.

Есть у этой площади и другой признак центральности, близкий римскому рацио, – эта площадь является идейно-градостроительным центром, основой планирования округа Колумбия, его географическим центром. Особенности функционирования комплекса – площади и всего, что к ней прилегает, – в досуговом уклоне, ассоциированном с идеей свободы и открытого доступа к местам, где власть осуществляет свои функции. Свободный доступ, открытость – это и есть десакрализация, равенство, выражающиеся в отнятом у власти праве на тайну.

Если взглянуть обобщенно, то площадь связана с именами трех президентов США, внесших свой максимальный вклад в государственное строительство страны, и с памятью о войнах, павших в трех войнах, в которых участвовали Соединенные Штаты. Капитолий, президенты и славные воины – римское имперское послание, говорящее о силе, власти и подвиге. Но досуговой акцент дает свои смысловые нюансы, о которых мы сказали чуть выше.

Мемориал Линкольна (построен в честь 16-го президента США, одного из самых любимых американцами) – сейчас одно из самых популярных мест отдыха как у местных жителей, так и у туристов. С его ступеней открывается, как говорят американцы, «iconic view» на National Mall, монумент Вашингтону, отражающий бассейн и Капитолий, тем более что доступ в мемориал открыт 24 часа в сутки. Гармоничный красивый вид с богатой перспективой и далеким горизонтом. Это обстоятельство, а также особенности функционирования других объектов на площади добавляют в послание принципиально важный для американцев смысл – свободу (сила, власть, память, слава, свобода). Тема свободы подчеркнута также и отражающим бассейном: около него в 1963 году стояли тысячи чернокожих американцев, которые слушали произносившего свою историческую речь «I have a dream» («У меня есть мечта») Мартина Лютера Кинга.

Но есть и еще нюансы. Отражающий бассейн открыт в 1923 году у мемориала Линкольну и является самым большим отражающим бассейном в Вашингтоне (длина 618 м, ширина 51 м, глубина от 46 до 76 см). Он дает помимо всего прочего уникальную возможность для фотографирования (десятки миллионов фото в год). Это продуманный и запланированный элемент массовой культуры, включенный в контекст площади. Тему «самого-самого» продолжает монумент Джорджу Вашингтону, открытый в 1888 году: монумент является самым высоким в мире каменным сооружением и одновременно самым высоким в мире обелиском, который поднимается над городом на высоту почти 170 метров. Все это – «забота о том, чтобы людям было не скучно»: самое большое, самое высокое, самое-самое призвано вызывать восхищение простака, восприятие которого учтено во многих проявлениях культуры США. Гигантизм. Прямо как на площади Тяньаньмэнь.

Римская тема также срифмована – в Мемориале Джефферсона, открытом в 1943 году. Здание представляет собой мраморную ротонду открытого типа, окруженную со всех сторон ступеньками, и напоминает древнеримский пантеон. Внутри мемориала находится статуя Томаса Джефферсона и отрывок Декларации Независимости – текст, сакральный для американцев. Но главный римский знак – это, без сомнения, открытый в 1800 году Капитолий: огромные колонны, величественный купол. Начало строительства положено Джорджем Вашингтоном, именем которого названа столица. Все сходится воедино, как в простом пашьянсе. Следуя римским идеям рациональности и красоты, именно Капитолий находится в географическом центре и делит город на четыре квадранта. Власть систематизирует, подчиняет территорию правилу – это важный имперский знак, лежащий в основе множества американских политик в самых разных областях. Итак, цепочка прирастала звеном: разум, сила, власть, память, слава, свобода. В обеих частях здания заседает Конгресс. В южной части здания – нижняя палата парламента, в северной части – верхняя. На площади перед Капитолием раз в четыре года собирается до 3 млн человек послушать инаугурационную речь нового президента США. Еще здесь происходит, к примеру, ежегодный марафон чтения Библии, начатый в 1990 году. Здесь же торжественно зажигается новогодняя елка. Сюда, на ступени Капитолия, приходят протестующие (например, многократно приходили противники войны в Ираке). Площадь Капитолия – безусловно, главная площадь Вашингтона, но, вероятно, не главная площадь США по популярности. Вашингтон и Нью-Йорк коррелируют так же, как Площадь Капитолия и Таймс-сквер. Вся суэта, многолюдность, броуновское движение жизни – все это в Нью-Йорке, Вашингтон – город чиновников, здесь жизнь скучная, сосредоточенная, размеренная.

Подведем некоторые итоги. Вот так может быть представлен список означаемых/означающих (табл. 1), которые были зафиксированы нами при описании рассмотренных семи площадей (очевидно, он может быть расширен с расширением количества площадей, а при описании всех ЦСП мира он может быть исчерпывающим). Важно также, что с точки зрения означаемого несущественно разделение означаемого на объекты, процессы и события. И то, и другое, и третье

действие 2

может давать одно и то же означающее, поэтому в таблице мы видим и объекты, находящиеся на площадях, и события, там происходящие.

Таблица 1

Означающее и означаемое

Означающее		Означаемое [50]
Эшафот	1	Кара, смерть, назначенная властью
Башня	2	Связь с небом, защита, надзор
Колонна	3	Империя, прошлое, история, вертикаль власти
Арка, ворота	4	Империя, сила, история, вход в историю и современность
Стена	5	Защита, непреодолимая преграда, охрана, отделение власти
Некрополь	6	Память, вечность (вневременность), каталог значимых персон/событий
Мумия	7	Сакральное тело, бессмертие, почеть
Статуя героя (героев), памятник герою	8	Память, выставление образца для подражания
Храм	9	Связь с небом, торжество титульной религии
Памятник	10	Обозначение эталонного события
Центр	11	Начало, исток
Перекресток	12	Разнонаправленное движение, коммуникация
Въезд	13	Начало, точка доступа, средостение
Театр, досуговые площадки	14	Развлечение
Музей исторический	15	История, репрезентация официальной истории
Музей искусств	16	Репрезентация официальной культуры
Огонь	17	Воинство, мужской символ, очищение, вечная память, бессмертие
Вода	18	Женский символ, чистота, отдых, нега
Часы	19	Эталонное время
Парк, сад	20	Культура в античном понимании, досуг, свобода
Магазин	21	Торговля, бренд, деньги
Инаугурация	22	Легитимизация власти
Военный парад, присяга	23	Сила, защита, смотр
Демонстрация-поддержка	24	Проявление лояльности народа к власти, смотр народа
Демонстрация-протест	25	Отрицание власти, отдельных действий/институтов
Властные речи, высказывания	26	Базовая коммуникация власти и народа
Официальные торжества, театрализованные представления	27	Единение власти и народа в радости

Окончание табл. 1

Означающее		Означаемое [50]
Концерт	28	Профанный досуг, десакрализация
Каток, гуляния и др. национальные формы праздничного досуга	29	Национальная досуговая идентичность
Объекты современного искусства	30	Десакрализация, свобода
Высокотехнологичный современный объект	31	Прогресс, устремленность в будущее
Коллегиальный орган власти (парламент)	32	Соуправление, широкий фундамент власти, опора на народ
Ритуальное дерево на Рождество, ель	33	Магия, обновление, вечность, надежда
Мистическая символика	34	Сговор с высшими силами
Объекты большого размера	35	Гигантизм

Какой набор этих элементов представлен на каждой из семи площадей, показано в табл. 2.

Таблица 2

Присутствие элементов на площадях

Площадь	Присутствующие элементы (см. нумерацию по табл. 1)
Красная площадь	1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 34
Площадь перед Стеной Плача	5, 9, 18, 22, 23, 26, 27
Площадь Звезды	4, 8, 10, 12, 17, 22, 23, 26, 34
Трафальгарская площадь	3, 4, 8, 9, 10, 12, 16, 18, 23, 26, 29, 30, 33, 34
Площадь Азади	2, 4, 9, 12, 13, 14, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34
Площадь Тяньаньмэнь	4, 5, 7, 8, 10, 11, 14, 15, 18, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 35
Площадь Капитолия	3, 4, 8, 10, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 32, 33, 34, 35

Вес каждого из этих смысловых компонентов (то, как часто каждый из них повторяется) представлен в табл. 3.

Таблица 3

Вес смысловых компонентов

1 раз	2 раза	3 раза	4 раза	5 раз	6 раз	7 раз
1	2, 3, 7, 19, 28, 32, 35	5, 11, 15, 29, 33	9, 24, 25	4, 8, 10, 22, 27, 34	-	23, 26

Что мы видим? Из этих семи площадей ни одна не является исключением по какому-то одному и только одному параметру.

Эшафот, некрополь и магазин-торговля – такой набор встречается только на Красной площади. На двух из представленных семи площадей встречается башня – на Красной площади и на площади Азади (очевидно из опыта, что этот критерий более потенциален). Смыслов, встречающихся у всех семи площадей, – два, это военный парад (демонстрация и смотр военной силы) и прямые властные речи, приносящиеся первыми лицами государства на площади. Чаще всего повторяющаяся по какому-то признаку «компания» площадей – Красная площадь, площадь Тяньаньмэнь и площадь Капитолия (эти площади совпадают по тем или иным признакам 14 раз). У этих площадей есть много общего в коммуникации. В порядке убывания к ним присоединяются площадь Азади и площадь у Стены Плача. Есть три площади, коммуницирующие при помощи одного элемента, – Площадь Звезды, Площадь у Стены Плача и Площадь Азади. Все они относительно новые и относятся к периоду, когда для выражения смысла собиралась не цепочка символов, а множество элементов собирались в одном символе. Площади с наибольшим количеством элементов – Красная площадь, Площадь Капитолия и Площадь Тяньаньмэнь. Несмотря на то, что две последние достаточно новые, можно предположить, что в этой многокомпонентности выражены архаические представления власти о послании и канале коммуникации: много означает много смысла. Безусловно архаичным является способ выражения идеи величия через количественную величину, через большие размеры, что характерно для площади Тяньаньмэнь и площади Капитолия. Волюнтаристская смена канала властной коммуникации может помешать успешности коммуникации. Власть – субъект действия, и в данном случае тоже, но предлагаемый канал должен быть убедительным, то есть содержать наиболее значимые маркеры национальной культуры. Отсутствие в списке какого-то ключевого маркера может оказаться фатальным, как мы видели это в случае с площадью Звезды.

Сопоставительный анализ ЦСП, сделанный методами коммуникативистики, не только дает ключ к сравнительному изучению властной культуры и властной коммуникации разных регионов и культур, но и позволяет разглядеть адресата этой коммуникации. Использование метода коммуникационного анализа в данном случае позволяет получить новые результаты в самых различных областях гуманитарного знания, а возможность анализа полного списка ЦСП может сделать такое исследование исчерпывающим, предложить универсальную типологию площадей с точки зрения того канала, который они создают для коммуникации власти со своим народом.

Список литературы

1. Куле, 2004 Куле К. СМИ в Древней Греции. – М.: НЛО, 2004.
2. Маклюэн, 2007 Маклюэн М. Понимание медиа: внешнее расширение человека. – М.: Гипербория, 2007.
3. <http://polit.ru/news/2014/12/04/totalitarianism/>

4. Боде, 1987 Боде Б. Столичный центр. Основные положения его развития // Архитектура и строительство Москвы. – 1987. – № 6/-
5. Зитте, 1993 Зитте К. Художественные основы градостроительства. – М.: Стройиздат, 1993. – С. 145-147.
6. Иконников, 1985 Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. – М.: Искусство, 1985. – 175 с.
7. Вебер, 1932 Вебер М. Город. – Петроград: Наука и школа, 1923.
8. Трубина, 2011 Трубина Е. В. Город в теории. – М.: НЛО, 2011.
9. Тархов, 2007 Тархов С.А. Столицы // География. – № 3. – 2007. <http://geo.1september.ru/article.php?ID=200700311>
10. Боженкова, 2001 Боженкова С. Феномен главной улицы города: Тверская улица и Невский проспект. http://www.researcher.ru/practice/issl_work/sh1553/kurs2001/kurs_2001-2-02.html
11. Архитектура..., 1979 Архитектура городских площадей // Бунин А. В., Сваренская Т. Ф. История градостроительного искусства: в 2 т. – М.: Стройиздат, 1979.
12. Лотман, 2001 Лотман М. Ю. Символические пространства // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров / Статьи, исследования, заметки. – СПб.: Искусство, 2001. – С. 297-334.
13. Невзоров, 2007 Невзоров А. Ю. Московские площади конца XX – начала XXI веков: взаимосвязь функций и пространства: Автореф. ... кандидата архитектуры. – М., 2007. – С. 12.
14. Яacobсон, 1975 Яacobсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 143-158.
15. Щербинина, 2011 Щербинина Н.Г. Образ города как символический конструкт // Вестник Томского государственного университета. – № 3 (15). – 2011.
16. <http://www.akorda.kz/ru/category/astana>
17. <http://www.echo.msk.ru/news/1211799-echo/comments.html>, <http://pavel-shipilin.livejournal.com/15508.html>
18. Гоббс, 1991 Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного или гражданского / Соч. в 2 т. – М., 1991.
19. Луман, 2001 Луман Н. Власть. – М.: Праксис, 2001. – 256 с.
20. Фрезер, 1980 Фрезер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1980.
21. Пропп, 2000 Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000.
22. Леви-Стросс, 2008 Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. – М.: Академический проект, 2008. – 520 с.
23. Фуко, 1996 Фуко М. Воля к истине: по сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. с франц. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.
24. Шейгал, 2001 Шейгал Е. И. Власть как концепт и категория дискурса / Эссе о социальной власти языка. – Воронеж, 2001. – С. 57-64.
25. Почепцов, 1981 Почепцов Г. Г. Предложение // Иванова И. П., Бурлакова В. В., Почепцов Г. Г. Теоретическая грамматика современного английского языка. – М., 1981. – С. 161-281.
26. Серль, 1986 Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 17: Теория речевых актов. – М., 1986. – С. 151-169.

действие 2

27. Moeschler, 1994 Moeschler, Jacques, et Reboul, Anne. Dictionnaire encyclopédique de pragmatique. Paris, 1994.
28. Сакрализация..., 2005 Сакрализация власти в истории цивилизаций / Под ред. Д. М. Бондаренко. – М.: ЦЦРИ РАН, 2005. – 548 с.
29. <http://slovari.yandex.ru/~книги/Символы,%20знаки,%20эмблемы/Башня/>
30. <http://christsymbol.ru/tag/рождество/>
31. Даль, 1955 Даль В. И. Толковый словарь русского языка. – М., 1955. – Т. 2. – С. 187.
32. Маслов, 2006 Маслов А. А. Китай: укрощение драконов. Духовные поиски и сакральный экстаз. – М.: Алетея, Культурный центр «Новый Акрополь», 2006. – С. 24.
33. <http://www.historicus.ru/509/>
34. <http://books.google.ru/books?id=FAUuHBijnZUC&pg=RA3-PT80&lpg=RA3-PT80&dq=Мы+передвигали+памятник+Минину+и+Пожарскому+ближе+к+храму&source=bl&ots=TWwcvqqMQI&sig=bW5PdQcWnrs89u6uf4x-1FBo-JU&hl=ru&sa=X&ei=BjmBVIHaGYSAU6KBg6AH&ved=0CBwQ6AEwAA#v=onepage&q=Мы%20передвигали%20памятник%20Минину%20и%20Пожарскому%20ближе%20к%20храму&f=false>
35. <http://4november.ru/narod.html>
36. <https://iom.anketolog.ru/2013/05/09/den-pobedy/>
37. http://tatar-centr.blogspot.ru/2013/04/9_17.html
38. Иванов, 1994 Иванов С. А. Византийское юродство. – М.: Международные отношения, 1994.
39. http://vk.com/wall-16880142_2017
40. izvestia.ru/news/315858
41. <http://www.vesti.ru/theme.html?tid=105494>
42. Making, 2008 Making Israel (ed), University of Michigan Press, 2008. – Pp. 239.
43. http://world.lib.ru/d/denis_p/stenaplachazapadnajastenawierusalime.shtml
44. Джонс, 2006 Джонс К. Париж: Биография великого города. – М.: Эксмо, СПб.: Митгард, 2006.
45. <https://opinionpublique.wordpress.com/les-instituts-de-sondage-francais-produisant-des-etudes-dopinion/>
46. Акройд, 2005 Акройд П. Лондон: биография. – М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2005.
47. <http://ria.ru/culture/20130725/952100073.html>
48. <http://ruconnect.co.uk/11341/v-londone-prohodit-novogodniy-parad-ulichnyih-artistov-so-vsego-sveta/>
49. <http://www.ons.gov.uk/ons/search/index.html?pageSize=50&sortBy=none&sortDirection=none&newquery=trafalgar+square>
50. <http://zhitanska.com/content/masonstvo-interesnye-fakty>
51. Энциклопедия..., 2004 Энциклопедия: Символы, знаки, эмблемы. – М.: АСТ, 2004. – 556 с.

В Киеве шумели контракты...

Contracts Made Noise in Kiev...

Е. С. Зинькевич / Y. S. Zinkevych

Предметом данной статьи являются концерты Ф. Листа в Киеве в 1847 году, во время знаменитых «Киевских контрактов» (годовой Крещенской ярмарки). Атмосфера этих концертов воссоздана в киевских газетах того времени. Лист играл не только свои сочинения и переложения, но и открывал национальных композиторов. Великий пианист, композитор и просветитель выступал также в Санкт-Петербурге, Варшаве, Праге и других столицах, создавая общее музыкальное пространство.

Ключевые слова: Киев, контракты (Крещенские ярмарки), концерты Ф. Листа.

The subject of this article is the concerts of F. Liszt in Kiev in 1847 during the famous Kiev Contracts (annual Epiphany fair). The atmosphere of these concerts and townspeople's opinion is recreated by the Kievan newspapers of that time.

Key words: Kiev, Contracts, concert, Liszt.

Крещенская ярмарка в этом, недавно наступившем, 1847 году была особенно многолюдной: массу приезжих (по официальным данным – около 4 тысяч человек, немалая цифра для города с населением в 50 тысяч¹) [7] составили и разноязыкий торговый люд, и владельцы окрестных поместий с чадами и домочадцами, и молодежь, устремившаяся на приемные экзамены в Киевский университет (набор на второе полугодие шел с 13 января). Гостиницы, постоянные двory, сдававшиеся внаем квартиры и «углы» – все было заполнено. Днем бурлил ярмаркой Подол, а вечером залы Контрактового дома и университета были отданы музыке: Контракты – это и разгар концертного сезона².

И вот в эти-то оживленные дни, когда киевляне уже свыклись с необычным для «ветхого града» (как именовали его газеты) многолюдьем, пронеслась весть о приезде Ференца Листа. Тут начался такой всеобщий ажиотаж, что на его фоне горячий ритм Контрактов стал казаться эпически-неторопливым. «Лист – это было первое слово, которым встречал каждый своего знакомого», – пишет очевидец [6]. О нем говорили на улицах, в светских гостиных, в студенческих аудиториях. Одни восхваляли «падишаха клавиш», «Наполеона пианистов» (эпитеты репортеров) – здесь первенствовали те счастливицы, которым довелось слышать Листа в одной из столиц во время его недавнего приезда в Россию в 1842 и 1843 гг.; другие сомневались в правдивости известий и приезде «знаменитого, баснословного для киевлян Листа»; третьи подогревали всеобщее любопытство, делясь анекдотическими слухами, один нелепее другого: «Говорят, Лист из фортепьяно сделал другой инструмент, непохожий



Ф. Лист. 1840-е.
Кумир Европы



КИЕВЪ — Контрактная ярмарка. № 77.
Надпись фотографа Маркова, Крестьянск № 6.

1849 г. Контрактная ярмарка

ни на один из выдуманных человеческой изобретательностью!», «Руки его так длинные, что он в одно мгновение бросает их то в одну, то в другую оконечность инструмента!», «При игре у него не видно вовсе пальцев от чрезмерной быстроты», «Он даже не только играет руками в обычном их положении, но и наизнанку!», «Он играет одновременно на двух роялях!».

Словом, как свидетельствуют толки, разнесенные киевскими и одесскими, московскими и петербургскими газетами (столицы обижались, что Лист предпочел им Киев, а Одесса сама ждала к себе пианиста – отсюда их повышенный интерес к событию), «весь город пришел в движение, как муравейник, когда попадает в него большой жук... и приводит в страшную суматоху и путаницу копошащееся племя, совратив с обычной колеи все его занятия, отношения, забавы. Движение сообщалось и в окрестности, в соседние города, губернии; по всем направлениям поскакали эстафеты к родным и знакомым, чтобы они спешили подивиться и поклониться чудодею. Расстояния, неприятности пути, издержки, все это не существовало... для огромного количества поклонников европейской знаменитости...» [8]. В Киев хлынул новый поток приезжих, опять требовались места в гостиницах – уже переполненных. Но главной заботой было – попасть на концерты.

...Три месяца назад Листу исполнилось 35 лет. Он был в расцвете духовных и физических сил. До нас дошел его словесный портрет, составленный примерно в описываемое время П. Д. Селецким (в будущем – первым председателем Киевского отделения Русского музыкального общества). Любая фотография – даже самая совершенная – не заменит этого живого свидетельства современника: «Лет тридцати с небольшим, худой, мускулистый; живые карие глаза, светящиеся умом и священным пламенем искусства, длинный нос, небольшой рот с тонкими губами и саркастической улыбкой, высокий лоб, каштановые

волосы, зачесанные наверх и ниспадавшие почти до плеч, безукоризненный туалет, множество маленьких орденов на цепочке в петлице черного фрака... Обширный ум, стоящий выше обыкновенного уровня, отличное образование, ученость, начитанность, легкость красноречиво объясняться и писать на всех европейских языках, сила характера, твердость убеждений, последовательная логичность в самом обыкновенном разговоре – вот интеллектуальные качества Листа. При этом богатый, щедрый до расточительности, откровенный и прямодушный...» [9].

К приезду в Киев Лист – в зените своей пианистической славы: он стал человеком-легендой, его первенство давно признано, его реформы в фортепьянном исполнительстве вошли в практику. А ведь приняты и поняты они были далеко не сразу и не всеми. Когда в 1839 году Лист впервые дал сольный концерт, где играл исключительно один (или, как сказал Гейне, «в сопровождении своего гения»), многие восприняли это как неслыханную дерзость. Реакцию этих «ценителей» жестоко высмеял А. Серов, набросавший в письме к Стасову, как он сам называл, «сцену из общественной жизни – с природы от слова до слова»: «Обед в дворянском собрании; время между супом и вторым блюдом. Х. (путейский майор): Скажите, Н.Н., вы слышали Листа? – Н.Н.: Да, слышал в среду. – Х.: Скажите же, на чем он играет, на фортепьяно? – Н.Н.: Да, на фортепьяно. – Х.: И хорошо? – Н.Н.: О, превосходно! – Х.: То есть уж все трудности ему нипочем? – Н.Н.: Решительно; он из фортепьяно делает все что хочет. – Х.: Но ведь, признаться, я вовсе не люблю фортепьяно. Что это за инструмент, какая-то бренчалка, гусли! – Н.Н.: Я почти вашего мнения и всегда предпочту певучий инструмент, как скрипка, виолончель. – Х.: И Лист играл один, без музыки? – Н.Н.: Да, совершенно один, без всякого оркестра. – Х.: Ну вот, это уж напрасно; ведь музыка в оркестре очень много придает!»³ [3, с. 416].

Столь же беспощадно высмеял невежественных «меломанов» и В. Стасов, изобразив монолог противника листовских новшеств: «Какое самолюбие! Какое раздутое самомнение! Меня одного, дескать, довольно. Слушайте меня одного, больше никого не надо. Потом эта манера поставить для себя маленькую эстраду на самой середине залы, словно островок среди океана, словно высокий престол какой над головами толпы, – и оттуда лить на всех потоки своей силы и власти. И потом опять, какая музыка у него назначена была на афишах: не только фортепьянные вещи, которые и составляет настоящую его, единственную задачу, – нет, этого ему для его безмерного самолюбия мало – ему надо заменить собою и оркестр, и человеческие голоса» (имелись в виду листовские транскрипции оперных и других произведений) [3, с. 411-412].

Теперь, в 1847 году, вряд ли кто-нибудь мог осмелиться на подобное высказывание: побоялся бы уронить себя в глазах «просвещенного общества». Но это не значит, что жизненный горизонт Листа был таким уж безоблачным,

пианист и сейчас имел, по словам рецензентов, «и своих партизан, и своих противников».

Концерты Листа в Украине были восприняты как явление экстраординарное. Доказательство тому – не только эпитеты и сравнения, щедро раздаваемые «европейской знаменитости» рецензентами, но и небывалая активность прессы. «Киевские губернские ведомости», единственная тогда газета в Киеве (выходила раз в неделю по пятницам), была невелика по объему и носила сугубо официальный характер. Имевшаяся в ней так называемая «неофициальная часть» представляла собой пеструю смесь «культурной» информации и полезных советов по актуальным для киевлян вопросам: сообщение об открытии в Эдинбурге памятника Вальтеру Скотту соседствовало с рецептом приготовления сливочного масла впрок; эссе о частной жизни древних римлян – с советом по устройству навозных ям; заметка о киевской драматической труппе – с рекламой средства для «мытья линючего материала»; в одном ряду оказывались еврейские религиозные секты и новые средства спасения утопающих; проблема сохранения спаржи свежей и ранние браки Закавказья и т. п. Так что появление на этом фоне обширной и обстоятельной рецензии на концерт Листа – достаточно красноречивое свидетельство.

Первый концерт в Киеве был назначен на 23 января в Контрактовом доме – центре Киевских контрактных ярмарок. Два следующих – в зале университета⁴. В афишах значились оригинальные произведения Листа («Хроматический галоп», «Венгерская мелодия»), транскрипции и фантазии (в том числе на тему «Соловья» Алябьева), а также произведения Бетховена, Шопена, Вебера, импровизации на заданные темы. Вполне можно предположить, кто из известных киевлян был в числе слушателей Листа. Помимо (естественно) киевских учителей музыки, это мог быть и первый ректор Киевского университета М. Максимович, и Н. Костомаров – в будущем известный историк, и те, чьи имена оставили след в топонимике Киева: герой войны 1812 года, потерявший под Бородино руку, генерал-губернатор Д. Бибииков⁵; киевский гражданский губернатор И. Фундуклей⁶. Это и первая начальница Института благородных девиц (которому еще не исполнилось и десяти лет) П. М. Нилова (урожденная Бакунина), выросшая в доме Г. Р. Державина (его любимая племянница). Это и Николай Ге, будущий художник, а тогда – ученик Первой киевской гимназии, и многие другие, составлявшие цвет киевской интеллигенции 40-х годов прошлого века.

Дадим слово киевским газетам. На первый концерт «билетов положено было выпустить 600 из уважения к публике, т. е. для сохранения ее неделимой от удушения и расплюснутия. Не успевшие захватить себе билета похожи были на умирающих от голода, которые вотще обращаются во все стороны, моля о куске хлеба. Несмотря однако на ограничение, в зале очутилось до 800 человек. /.../ Контрактовая зала представляла в эту минуту любопытное зрелище. Назначенная для купли и продажи, обведенная вокруг каймою лавочек с чеп-

чиками, фарфоровою посудою, гуммиэластиковыми калошами, бухарскими халатами, персидскими коврами и разным мелким дрязгом, – эта зала превратилась вдруг в храм, куда пришли поклонники для услыхания неслыханного, для восприятия тайно-действенного глагола звука. Явился и жрец его, удивленный таким соседством; раздались обычные рукоплескания – в знак приветствия. Лист сел, потрянул своей гривой, положил вещие персты на клавиши, и струны зарокотали. Начался фейерверк звуков, какая-то фантазмагория, где между искрами, радужными лучами, ракетными вспышками и среди грома, журчания ручейков, трелей и щелкания соловья проглядывали мотивы из Лучии, Нормы, Шуберта, задумчивые мазурки Шопена, классическое «Анданте Бетховена; и все это фантастическое явление звука пронеслось, как тревожный сон, сверкнув в заключение хвостом хроматической гаммы /.../ галопа»⁷ [8].

Но восторженное признание было не единственной реакцией на листовские концерты в Киеве. В охватившей общество «моде» на Листа соединялась и подлинная любовь к искусству, и обычный обывательский бум. Газеты донесли до нас разноголосицу мнений, где рядом с искренним восхищением было и непонимание игры Листа, в которой не видели ничего, кроме «необыкновенной суматохи по клавишам»; кого-то интересовала в первую очередь денежная сторона успеха и т. п. Были и отзывы, отдававшие болгаринским душком, в которых чувствовалось не просто непонимание новаций Листа или мелочная зависть к его славе (было и такое!), а четкая установка: неприятие независимого, смелого художника, не склоняющегося перед высокопоставленным мнением. Чего стоит, например, пассаж, завершающий отзыв на первый концерт Листа в Киеве: «Я заметил про себя, что окончательное рукоплескание походило не столько на неудержимый взрыв восторга, как на шум бесчисленного стада, бегущего за передним бараном» [8]. Сколько презрения к киевской публике, которая сравнивается со стадом баранов! То же высокомерие – и в рассказе о концерте в университетском зале: «Все было нарядно, помахивало на столицу (как квас на сотерн в погребке ярмарочного виноторговца)». А дальше – неприкрытые нападки на Листа: «Лист больше инструмент, нежели человек в своей игре... Лист растратил и погубил свой талант посреди ветреной и мелочной жизни французского общества...» [8] и т. д.

Подобные высказывания были очень на руку полицейским властям Киева, которых встревожил приезд Листа, не скрывавшего своего сочувствия свободолобивым устремлениям Венгрии и Польши. За каждым его шагом внимательно следили агенты полиции, о чем свидетельствуют документы: докладная записка генерал-губернатору Д. Г. Бибикову чиновника особых поручений Неумана и рапорт кременецкого полицмейстера Слесаренко. В них высказывается предположение – «не предназначен ли половинный сбор денег для другой какой-либо цели» (читай – в кассу освободительного движения)⁸. Тревога полицейских чиновников вполне понятна: в условиях усиления революционного и национально-освободительного движения (в 1848 году

оно охватит почти всю Европу, в связи с чем Министерство внутренних дел Российской империи выдаст циркуляр, запрещающий въезд в Россию иностранным музыкантам) Лист, который недавно побывал в Венгрии (апрель-май 1846) и встречался со многими деятелями венгерской оппозиции, был в глазах властей очень опасен. Тем более что и местная интеллигенция, особенно студенчество, воспринимало его как посланца народа, борющегося за независимость. По воспоминаниям современников, «студенты Киевского университета... волновались как по поводу политического события. Во время концерта восторженный шум не умолкал. Листа вместе с креслом, на котором он сидел, носили на руках» [2, с. 5].

Подозрения властей о политической подоплеке гастролей Листа подогревались высокими ценами на билеты его концертов: 3-6 рублей серебром⁹. Правда, как сообщали «Киевские губернские ведомости», Лист большие суммы пожертвовал на благотворительные цели, но, возможно, он действительно хотел потрясти мощну местных богачей по причинам, которые так тревожили полицию. Во всяком случае, вряд ли Листом двигал исключительно коммерческий интерес. Это полностью противоречило его натуре, в которой современники единодушно отмечали благородство, широту, великодушие. Об этом свидетельствует и то внимание, с которым Лист отнесся к местной художественной интеллигенции.

Став главной киевской сенсацией, Лист был, что называется, нарасхват. Местная аристократия старалась заполучить его в свои дома, как модную новинку: отовсюду сыпались приглашения на обеды, приемы, ужины. Это давало пищу злословию и обывательским пересудам, которые разносились газетами. Действительность, конечно, мало соответствовала этим сплетням. Общительный и не чуждавшийся знаков внимания, Лист охотно откликался на приглашения, но никогда не поступался при этом своими принципами. Если он мог, играя перед императорской фамилией в Зимнем дворце, демонстративно прервать игру, когда Николай Первый начал разговаривать со своим адъютантом (за что последовала высылка Листа из Петербурга), то и в Киеве он не искал расположения аристократии. Это она нуждалась в Листе. Его же интересовала местная художественная интеллигенция, среди которой он находил истинных ценителей искусства. Кого из киевлян можно назвать в их числе? В первую очередь это музыканты-профессионалы: И. Витвицкий – композитор и пианист, преподававший фортепьяно и ансамбль в Институте благородных девиц и в частном пансионе де Мельян¹⁰; А. Ванко (выходец из Австрии) – преподаватель фортепьяно и теории музыки в том же институте; А. Паночини (настоящая фамилия – Поноцкий, чех по происхождению) – пианист и дирижер, преподаватель музыки в киевском французском пансионе Гедуэна, где через 5 лет (в 1852 г.) у него будет учиться Н. В. Лысенко. Все трое – молодые музыканты (младшему – Паночини – 26 лет), для которых приезд Листа был истинным праздником. Они встретили Листа в приготовленной для него квартире, ввели

его в курс городской музыкальной жизни, порекомендовали дома, где возможно музыкальное общение.

По совету своих киевских коллег Лист наносит визит семейству Крагельских, живших на Госпитальной. 16-летняя пианистка-любительница Алина Крагельская (училась у Витвицкого, брала уроки у Карла Черни) была большой почитательницей выдающегося пианиста. Лист прослушал в ее исполнении свои транскрипции и переложения («Лесного царя» и увертюру к «Вильгельму Теллю» Россини) и был настолько восхищен ее игрой, что предложил свою помощь в дальнейшем музыкальном совершенствовании. Он советовал ей поступить в Венскую консерваторию и сулил девушке блестящее пианистическое будущее. На следующий день Лист снова был у Крагельских: привез им билеты на свои концерты, а во время выступления любезно усадил Алину рядом с собой, чтобы она могла наблюдать за его игрой (своего рода бесплатный мастер-класс). Толпа тут же нарекла ее «невестой Листа, пленившей его здесь, в Киеве, своим талантом» [1, с. 31].

Большим почитателем и благодарным слушателем Листа был и жених Алины Крагельской – молодой профессор кафедры истории Киевского университета Николай Иванович Костомаров, сподвижник Тараса Шевченко по Кирилло-Мефодиевскому братству, до разгрома которого оставалось немногим больше месяца¹¹.

Приезд в Киев стал важной вехой в жизни Листа. Отсюда, дав 2 февраля заключительный концерт, Лист отправился в другие города Украины: Житомир, Немиров, Бердичев, Кременец, Одессу, Николаев, Елисаветград (теперь – Кировоград)¹². Эта поездка стала последним концертным турне Листа, завершившим его пианистическую карьеру. Отныне он никогда не выступал публично (редким исключением были благотворительные концерты), всецело посвятив себя композиторскому творчеству. Киев открыл новую страницу и в личной жизни Листа: на одном из концертов он познакомился с Каролиной Сайн-Витгенштейн, которая вскоре стала спутницей его жизни.

Украинские впечатления оставили след и в творчестве Листа: в Воронинцах (усадьба княгини Витгенштейн), где композитор гостил в феврале-марте и октябре 1847 года, он записал украинские народные песни, на основе которых возникла «Украинская баллада». Тогда же были написаны и другие произведения: «Польские мелодии», «Колосья», «Жалобы», в которых также отразился украинский фольклор.

Личные связи Листа с Украиной прерываются в 1848 году¹³, но память о его выступлениях сохранилась надолго. А вскоре и Лист-композитор завоевывает сердца своих украинских поклонников: с 60-х годов XIX в. (когда музыкальная жизнь Киева обретает систематический характер благодаря организации здесь отделения РМО) его произведения входят в репертуар украинских исполнителей. Одним из пионеров в этой области был Н. В. Лысенко, который 22 января 1867 г. исполнил в концерте Киевского отделения РМО парафраз

Листа на темы «Риголетто» Верди. Интересно, что именно с Листом связано новое начинание в концертной практике Киевского отделения – тематические концерты. Первый из них состоялся 20 ноября 1886 г. и был посвящен Листу (это был год его 75-летия и год его смерти). Лекцию о жизни и деятельности Листа прочитал известный киевский адвокат и рецензент Л. Куперник (отец писательницы Т. Щепкиной-Куперник).

...Лист, всегда называвший себя венгром, в то же время считал своим домом всю Европу. Отрадно думать, что, хоть и на короткое время, таким домом – хлебосольным и радушным, добрым и понимающим – стал для Листа Киев.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По данным на 1845 г. население Киева составляло 50137 человек.

² Контрактная (Крещенская) ярмарка проводилась в Киеве с 1797 г. и проходила (варьируясь по точным срокам) между 7 января и 8 февраля.

³ Описанная сценка «подслушана» Серовым во время концертов Листа в России в 1842 г. (Петербург).

⁴ Есть также сведения о выступлениях Листа в Институте благородных девиц. Все даты – по старому стилю.

⁵ Губернаторствовал в 1837-1852 гг. Его имя впоследствии носил Бибиковский бульвар, теперь – бульвар им. Т. Г. Шевченко.

⁶ Был губернатором в 1839-1952 гг. Фундуклеевской называлась нынешняя ул. Богдана Хмельницкого.

⁷ Все отклики на пребывание Листа в Киеве опубликованы в полном виде [10].

⁸ Центральный государственный исторический архив Украины, ф. 442, оп. 797, ед. хр. 61, л. 27. С полным текстом этих документов можно познакомиться в [11].

⁹ Если сравнить их с рыночными ценами, о которых сообщалось в каждом номере «Киевских губернских ведомостей», то это станет совсем очевидным: пуд муки первого сорта стоил 1 руб. 10 коп., четверть овса – 1 руб. 30 коп., фунт коровьего масла – 18 копеек, фунт лучшей говядины – 3 с половиной копейки. Ясно, что на концерты Листа могли попасть лишь люди состоятельные.

¹⁰ В некрологе Иосифа Фомича Витвицкого (1813-1866) газеты писали о нем как о «старейшем из учителей музыки при Киевском институте благородных девиц» (работал там в 1840-1865 гг.). «Были в этом заведении учителя гораздо талантливей его, но ни один из них не пользовался такою репутациею у родителей воспитывающихся девиц, как покойный Витвицкий. Начальству института не было отбоя от просьб помещать детей в списки его учениц. И надо отдать ему справедливость: как ни незначительна плата за институтские уроки (по 30 р. в год за час в неделю), но покойник, принимая ученицу, трудился с нею добросовестно, нисколько не менее, чем с ученицами в городе, у которых получал по 3 р. за час. Витвицкому обязаны своим музыкальным развитием несколько замечательных исполнительниц на фортепьяно. В кругу своих товарищей-музыкантов он пользовался почетом как очень хороший исполнитель и сочинитель многих небольших пьес» [4].

¹¹ После ареста Н. Костомарова родители невесты разорвали помолвку. Алина Леонтьевна Крагельская (по первому браку Кисель) обвенчалась с Костомаровым через 28 лет (в 1875 году), после смерти первого мужа. Умерла в Киеве в 1903 году. Записки А. Л. Костомаровой опубликованы в [1]. Фрагменты ее воспоминаний, касающиеся общения с Листом, приведены в [10, с. 64-65].

¹² Отклики на концерты Листа в других городах Украины опубликованы в [11].

¹³ Лист приезжал в Воронинцы весной 1848 г. и выехал оттуда в Веймар вместе с Каролиной Сайн-Витгенштейн.

Список литературы

- | | |
|---|---|
| 1. Автобиография..., 1922 | Автобиография Н. И. Костомарова. – М., 1922. |
| 2. Богданов, 1880 | Богданов Н. А. Очерк деятельности Киевского отделения РМО. – К., 1880. |
| 3. Стасов, 1952 | Стасов В. Лист, Шуман, Берлиоз в России // Избр. соч. в трех томах. Т. 3. – М., 1952. |
| 4. Киевлянин, 1866 | Киевлянин. 12.02.1866. |
| 5. Киевская старина..., 1864 | Киевская старина. 1864. Т. VIII. |
| 6. Киевские губернские ведомости, 1847 | Киевские губернские ведомости. 21.02.1847. |
| 7. Киевские губернские ведомости, 1847 | Киевские губернские ведомости. 04.04.1847. |
| 8. Московский городской листок..., 1847 | Московский городской листок. 28.02.1847. |
| 9. Записки..., 1864 | Записки Петра Дмитриевича Селецкого // Киевская старина. – 1864. – Т. VIII. – С. 628. |
| 10. Зінькевич, 1989 | Зінькевич О. Ференц Ліст у Києві // Українська музична спадщина. – К.: Музична Україна, 1989. |
| 11. Зінькевич, 1995 | Зінькевич О. Ференц Ліст в Україні // Український музичний архів. – Вип. 1. – К.: Центрмузінформ, 1995. |

Инфо-бокс в «театральном» пространстве города (на примере Берлина)

The Info-box in the «Theatre» Urban Space (the Case of Berlin)

А. Л. Гельфонд / A. L. Gelfond

Рассматривается архитектура информационных блоков – инфо-боксов, которые приобретают определенную значимость в освоении новых общественных пространств. Объекты трактуются как временные, их роль в городской среде ограничивается периодом строительства крупных социально и коммерчески значимых сооружений. Тема разобрана на примере инфо-боксов, построенных в Берлине в 1997–2011 гг. Статья сопровождается авторскими фотографиями.

Ключевые слова: инфо-бокс, исторический центр, общественное пространство, театральное действие, временное.

The article dedicated to the architecture of information blocks - info-boxes that acquire a certain importance in the development of new public spaces. Objects are treated as temporary, their role in the urban environment is limited to the period of construction of large socially and commercially important plants. Subject dismantled example info boxes, built in Berlin in 1997–2011 years. Article is accompanied by the author's photographs.

Key words: info-box, historic center, public space, theatrical performance, temporary.

Инфо-бокс – достаточно новый и редкий тип архитектурного объекта, становление которого связано с развитием, с одной стороны, информационной культуры, с другой стороны – культуры коммуникаций. Словарь иностранных слов и выражений дает среди множества значений понятия «бокс» следующее определение: «бокс – нечто похожее на коробку по функции отделения от окружающего пространства (изоляция)» [1]. С этой точки зрения, в самом термине «инфо-бокс» заключена оппозиция: «открытое» (информация) и «закрытое» (ее хранение). И на этом дуализме строится архитектурный тип, призванный доступностью для адресата снять противоречия идеологии.

Первым таким объектом, который приобрел широкую известность в современной архитектуре, стал красный инфо-бокс на Потсдамской площади в Берлине – временное сооружение, служившее в течение целого ряда лет знаком-символом грандиозной стройки. Необходимо отметить, что превращение «развала» в центре одной из европейских столиц в праздник, максимальное открытие процесса стройки для жителя города, трансформация этого процесса в театральное действие, строительной площадки – в динамичный музей под открытым небом было достаточно смелым мероприятием, которое, впрочем, увенчалось успехом.

«Отношение жителя города к стройке, как правило, однозначное: стройка – это неизбежное неудобство и источник волнения, связанного с шумом, затрудненным движением пешехода и транспорта... Редко восприятие строительного процесса восходит к восприятию его как вестника будущего, как явной приметы поступательного движения вперед» [2]. Такое положение вещей возникает в большой степени из-за того, что стройка – процесс совершенно закрытый от будущего потребителя, закрытый не только обязательным забором, а недостатком информации, что неизбежно будит опережающую негативную реакцию. В последние годы стало принято максимально полно информировать горожанина о новом строительстве, размещая планшеты с видовыми точками строящегося объекта, именами заказчиков, подрядчиков и проектировщиков на ограждениях котлована. Но в ряде исключительных случаев (крупный масштаб и большая продолжительность строительства, его социально-экономическая значимость) возникает новый тип сооружения – инфо-бокс, призванный в течение определенного ряда лет играть информационную, просветительскую и воспитательную роль.

Строительство многофункционального общественно-делового центра на Потсдамской площади в Берлине велось с 1994 по 2005 год. На тот период это была самая крупномасштабная и оживленная строительная площадка Европы, и стройка притягивала к себе особое внимание профессионала и обывателя.

Здание информационного блока на Потсдамской площади было возведено как сооружение временное именно на период строительства (в 2005 году оно было снесено). Инфо-бокс был запроектирован в 1995 году архитекторами Т. Шнайдером и М. Шумахером из Франкфурта-на-Майне [3]. Информационный блок и строящаяся Потсдамская площадь – излюбленное место прогулок горожан, предмет их гордости, уверенности в завтрашнем дне. Такое восприятие превращает заборы, котлованы, просматриваемые сверху на несколько этажей вглубь, монорельсы и стрелы кранов – в театральные декорации, а нас – в зрителя и участника действия [2].

Инфо-бокс давал всесторонний обзор происходящего на Потсдамской и Лейпцигской площадях в период стройки: и визуальный, и информационный. Вид строек и котлованов дополнялся видеофильмами, эскизами, слайдами и мультимедиа, представляющими архитектурное пространство в окончательном виде. Поднятый на восемь метров над землей на разнонаправленных стальных опорах диаметром 40 см, он словно парил над окружением, несмотря на небольшую высоту. Первое впечатление от стройки, а необходимо отметить, что она велась в несколько очередей, посетитель павильона получал уже на террасах открытых лестниц. Собственно бокс – 3-этажный красный параллелепипед высотой 23 м, длиной 62,5 м, шириной 15 м, его конструктивная схема – железобетонный каркас 7,7 на 9 м [3]. Функционально здание содержало разноуровневые видовые площадки, выставочные пространства, магазины книг и сувениров. В видеозале постоянно шел круговой показ видеофильма – от первых идей, зародившихся у архитектора Ренцо Пиано, до законченного ансамбля. Художественный образ па-

вильона строился на сочетании красных плоскостей из навесных стальных пластин и больших остекленных плоскостей, ортогональных и угловых.

Обладая откровенно сопутствующей функцией, небольшим масштабом и играя по определению соподчиненную роль, инфо-бокс обладал всеми присущими своему типу составляющими: информативностью, многофункциональностью, самодостаточностью, образностью.

С 2011 года в Берлине ведется стройка, которой отводится серьезная роль в формировании общественных пространств исторического центра города. Это создание Гумбольдт-Форума и Городского дворца на Дворцовой площади. Эта территория имеет богатую историю – после слияния в XIV веке поселений Берлин и Кёльн она стала местом зарождения города. Строительство Берлинского городского дворца началось в XV веке при курфюрсте Фридрихе II, но наиболее значительные работы проводились с 1699 года, когда над проектом реконструкции стал работать архитектор Андреас Шлютер [4]. Городской дворец превратился в выразительное произведение в стиле барокко.

Во время Второй мировой войны здание сильно пострадало при бомбардировках – сохранились только наружные и внутренние несущие стены и некоторые отдельные помещения. После частичной реконструкции здесь заседала Народная палата ГДР, проводились выставки и празднества, но в 1950 году дворец снесли [4]. Площадь, значительно расширившаяся после освобождения от развалин, была переименована в площадь им. Маркса и Энгельса, историческое название было возвращено в 1994 году. С 1 мая 1951 года площадь стала постоянным местом проведения демонстраций.

В 1976 году на части территории, освободившейся после сноса Городского дворца, было построено новое здание – Дворец Республики, архитекторы Хайнц Граффундер, Карл-Эрнст Свора, Вольф-Рюдигер Айзентраут, Гюнтер Кунерт, Манфред Прассер и Хайнц Ауст. Дворец Республики выполнял функции дворца культуры, в нем же проводились заседания Народной палаты ГДР. После объединения Германии, в 1990 году Дворец Республики был закрыт, с февраля 2006 до конца 2008 года здание было поэтапно снесено. Открытое городское пространство Дворцовой площади ожидает осуществления подготовленного федеральными властями большого проекта Гумбольдт-Форума со строительством Городского дворца, что возвратит этому месту и центральному ядру Берлина [5] в целом историческую идентичность. Гумбольдт-Форуму отводится роль агоры.

В 2008 году был объявлен международный конкурс на проектирование Городского дворца. В нем участвовали 85 архитектурных бюро: 78 – из Германии и 7 зарубежных. Были премированы проекты, которые выполнили Сергей Чобан, Раймар Хербст, Ханс Коллхоф, Кляйнхус + Кляйнхус, Кристоф Меклер, Экчели и Кампаньола, Куэн Мальвецци, Франко Стелла [6]. Победителем стал проект итальянского архитектора Франко Стелла. В 2013 году началось строительство Городского дворца. Согласно проекту воссоздаются три барочных фасада, а четвертый, обращенный к реке Шпрее, решается в современном стиле [6]. В здании

разместятся Этнологический музей и Музей азиатского искусства, Центральная и Земельная библиотеки Берлина, а также научное собрание Университета им. Гумбольдта. Окончание строительства планируется на 2019 год [4].

...Обо всем этом повествуют экспонаты Гумбольдт-бокса, возведенного в июне 2011 года на Дворцовой площади по проекту архитекторов Торстена Крюгера, Кристиана Шуберта, Бертрама Вандрейке. Временная постройка была возведена, чтобы информировать о ходе строительных работ. Предполагается, что Гумбольдт-бокс будет находиться на этом месте в течение восьми лет. Пятиэтажный объем площадью 3000 квадратных метров и высотой 28 метров содержит выставочные залы, смотровые площадки, универсальные помещения для проведения различных мероприятий. Архитекторы называют это сооружение «коммуникативной пространственной скульптурой» [7].

Конструктивная схема сооружения – стальной каркас с навесным фасадом из пенобетона. Между фасадной плоскостью и каркасом имеется 30-сантиметровый зазор, в котором установлено осветительное оборудование, подчеркивающее стальную конструкцию и выявляющее многогранную структуру здания [7]. Система светового решения сооружения является частью его пространственной концепции. Освещение, вечерняя подсветка и световые шоу подчеркивают многофункциональное назначение и временный характер сооружения [8]. По авторской задумке, бокс как временное сооружение должен постоянно обновляться. Это решается также за счет светового решения, которое позволяет фасадным плоскостям сиять разными цветами. Кроме того, цвет и форму инфо-бокса преобразуют световые шоу: из многогранного прозрачного монитора он превращается в разноцветный вращающийся глобус. Фактическое воплощение метафоры Иосифа Бродского: «Квадрат, возможно, делается шаром». Этот художественный подход подчеркивает игровой характер объекта.

Выставка *Zerstoeerte Vielfalt* («Разрушенное разнообразие»), посвященная событиям 1933–1938 гг., размещена на площади напротив Кафедрального собора и Старого музея. Решенная в виде пропиленовых рекламных тумб, она позволяет проследить эволюцию визуальной информации: от «объявления на столбе» до инфо-бокса.

Художественный образ инфо-боксов решается как самодостаточный, не восходящий к образу строящегося объекта. Бокс – ящик, копилка информации, экран телевизора, на котором отражается презентация будущего архитектурного сооружения и полный обзор стройки. С точки зрения привычной объектной типологии, инфо-бокс ближе всего к павильону, преобразованному в соответствии с требованиями пост-индустриального общества. Он – временное сооружение – организует и удерживает общественное пространство, которого, собственно, еще не существует. Для этого объект должен обладать необходимыми типологическими чертами, близкими объектам дизайна: яркостью художественного образа, малым масштабом, компактной формой, простотой планировочной и конструктивной схемы, высокой технологичностью. Многофункциональность внутреннего

действие 2

содержания и запоминающаяся внешняя форма превращают временный бокс в важную составляющую большой и продолжительной стройки. Вокруг инфо-бокса возникает некое виртуальное информационное пространство, роль которого – предвосхитить появление реального общественного пространства, привлечь к нему внимание, раскрыть его своеобразие и необходимость для адресата, а следовательно, заранее обеспечить его жизнеспособность [9].

Список литературы

1. Словарь..., 2001 Словарь иностранных слов и выражений. – М.: АСТ, 2001. – 976 с.
2. Гельфонд, 1999 Гельфонд А. Л. Стройка как театральное действо // Россия в культуре мира: Тез. докл. II Междунар. Нижегород. ярмарки идей. XXVII академ. симпоз. – Н. Новгород, 1999. – С. 318.
3. Kieren, 1997 Kieren M. Neue Architektur Berlin 1990–2000 / M. Kieren. – Berlin: Jovis, 1997. – 323: ill.
4. Фюллинг Фюллинг Т. Строительство городского дворца. Маркс и Энгельс должны исчезнуть из центра города [Электронный ресурс] – URL: <http://komiunity.ru/sutvremeni>
5. Kluener, 2008 Kluener Hans-Werner. Berliner Plaetze. Photographien von Max Missmann. Berlin: Nicolai, 2008.
6. Flierl, 2009 Flierl Th. Humboldt Forum Berlin. Das Projekt / Th. Flierl, H. Parzinger. – Berlin: Theater der Zeit, 2009. – 287: ill.
7. Гумбольдт-бокс Гумбольдт-бокс [Электронный ресурс]: официальный сайт компании OSRAM. – URL: http://www.osram.ru/osram_ru/applications/case-studies/2012/humboldt-box/index.
8. Neues Schloss Neues Schloss: Multimedia-Ausstellung + Panoramaterrassen laden ein [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.humboldt-box.com>
9. Гельфонд, 2014 Гельфонд А. Л. Роль инфо-бокса в формировании общественного пространства (на примере Берлина) // Приволжский научный журнал. – Н. Новгород: ННГАСУ, 2014. – № 1. – С. 76-79.

Город в современной русской драме: герой или площадка сценического действия? (на примере пьесы Е. Гришковца «Город»)

City in the Modern Russian Drama: a Hero or a Setting? (based on Yevgeni Grishkovetz's play "City")

Л. Г. Тютелова / L. G. Tutelova

Рассматриваются проблемы драматического пространства в современной пьесе. Специфика этого пространства свидетельствует о новых поэтических традициях, возникших в эпоху индивидуального авторского творчества вследствие стремления драматургов выступить в роли создателя своего Мира. В силу этого пространственный образ становится действующим лицом драмы, раскрывающим специфику противоречий внутреннего мира современного человека.

Ключевые слова: драматическое пространство, сценическая площадка, хроно-топ, антропоцентрический сюжет, герой, автор.

The work considers some problems of the dramatic space in the modern drama. Peculiarities of this space indicate new poetic traditions which appeared in the epoch of individual author's creative activity and were the result of playwrights' aspiration for the role of creators of their own worlds. Because of that the space image becomes a character of a drama and discovers the specifics of contradictions of the modern person's inner world.

Key words: dramatic space, setting, chronotop, anthropocentric plot, hero, author.

В конце XVIII столетия в европейских литературах, в том числе и в русской, происходят принципиальные изменения в области поэтики. Творческий акт более не мыслится раз и навсегда совершенным, а потому лишь дающим возможности его повторения. В рамках новой поэтики автор соучаствует в процессе создания мира. Результатом его творчества более не является готовый мир, в котором герои помогают автору обнаружить неизменную, раз и навсегда заданную суть вещей и явлений. Перед читателем возникают отдельные жизненные картины. В них отражаются особенности индивидуального авторского видения действительности в тот или иной момент ее развития.

Если останавливаться на драме, то в ней драматическое пространство обретает временные характеристики, определяет особенности поведения человека и специфику представляемого события, то есть становится хронотопическим образом. Таковым он не был в классической драме. В ней пространство отчуждено от драматического события, оно «неизменно становится ареной непосредственного действия и только в этом качестве имеет значение как для героев, так и для понимания драмы в целом» [6, с. 25].

В новой поэтической ситуации, чтобы понять логику драматического действия, зритель должен знать, где и когда герой будет действовать. На сцене представлен мир, который, с одной стороны, не зависит от человека, находящегося в его границах. С другой стороны, драматическая реальность может возникнуть перед читателем, а часто и зрителем лишь тогда, когда она оказывается кем-то воспринятой и освоенной, будь то герой или так называемый ремарочный субъект. Эта зависимость мира и человека в конечном итоге становится одной из проблем, требующих решения.

В итоге в русской драме XIX века проявляются две тенденции. Одна заключается в том, что в центр авторского внимания встают проблемы мира, определяющие содержание образа драматического героя, а потому его поступка, позволяющего обнаружить основные законы социума. Другая тенденция свидетельствует о том, что человек стремится к относительной автономии: он не только участник социальной жизни, но и соглядатай, что открывает его потенциальные возможности, не реализованные в основном действии драмы. Поэтому драматическое действие усложняется: перед зрителем открываются сценические картины, а также картины внутренней жизни персонажа, часто, как это происходит, например, у Чехова, автономной по отношению к непосредственному сценическому действию.

И в итоге внешнее действие, происходящее на сцене, характеризует не столько отдельного героя, сколько мир в целом. И этот мир, метафорой которого и является пространственный образ, становится главным героем драмы. Один из самых ярких примеров – «Вишневый сад» Чехова. Судьба заглавного образа и есть история, рассказанная четырьмя действиями пьесы. Первое – сообщение зрителю о надвигающейся катастрофе, торгах, на которых должен быть продан сад. Именно это и объясняет, почему только что вернувшиеся домой люди нервно возбуждены. Второе – тревожное ожидание катастрофы. Третье – продажа сада. Четвертое – его гибель под ударами топора. В итоге возникает сюжет, который уже нельзя назвать антропоцентрическим. Не судьба человека, жизнь пространства в его фокусе.

Но «Вишневый сад» – одно из исключительных явлений нашей литературы. Более привычен сюжет антропоцентрический. В его фокусе – человек, стремящийся занять по отношению к миру позицию автономного наблюдателя, и в то же время не имеющий такой возможности. Это в большей мере пьесы о намерениях, попытках ослабить действие пространства, теснящего человека, лишаящего его права быть свободным, быть, как ему кажется, самим собой.

Например, в «Месяце в деревне» Тургенева сценической площадкой становится Усадьба. Это пространство, в котором стираются границы между домом и садом, между миром человека и природным миром. Оно кажется предельно широким, живущим своей собственной жизнью. И в то же время дворянская усадьба – ограничивающее человека социальное пространство, где быть собой – это быть человеком социальных предрассудков, а потому потенциально

несвободным. Собственно, у Тургенева возникает оппозиция свободы и величия природного пространства и несвободы пространства социального. А поскольку они неразрывно связаны, как Дом и Сад, Поле и Усадьба, то противоречия в жизни человека оказываются трагически неразрешимыми.

Та же неразрешимость противоречий человеческой жизни показывается и Чеховым. Но в его драме на периферию авторского внимания, а потому внимания читателя/зрителя уходит мир, автономный по отношению к герою, о чем свидетельствуют чеховские ремарки. Даже тот, кому принадлежит речь в них, не просто рисует картину мира, которую способен нарисовать всякий, а создает свою собственную реальность подобно тому, как это делают и основные действующие лица пьесы. Сравним:

– Тургенев: «Театр представляет сад. Направо и налево, под деревьями, скамейки; прямо малинник» [8, с. 309];

– Чехов: «Сад. Видна часть дома с террасой... (Выделено мной. – Л.Т.)» [9, с. 63]; «Астров. Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно... Не хочется уезжать отсюда» [9, с. 113].

Чеховская ремарка, как и реплика героя, свидетельствует о личном присутствии и индивидуальном восприятии действительности, словно и не существующей вне этого восприятия.

В итоге центральной сценической площадкой драмы XX века становится пространство, сотворенное человеком, близкое ему и в то же время определяющее его существование и содержание его личности.

На протяжении века это пространство то расширяется до масштабов целого Мира (см. «Мистерию-буфф» В. Маяковского), то сужается до масштабов Города, Дома, Квартиры (см. пьесы М. Булгакова, например). Причем чем уже пространство, тем острее чувствуются конфликты, определяющие существование современного человека. И драматургия конца XX века не противоречит этой тенденции. В частности, об этом свидетельствует творчество Е. Гришковца.

В его пьесах на первом плане оказывается человек, стремящийся вступить в диалог с другим. Затрагивая разные темы, герой ищет путь к себе и разворачивает перед собеседником свой Мир, оказывающийся у него миром Города. Собственно, об этом свидетельствуют и комментарии автора, который утверждает: «Я попытался спроецировать вовне диалог, который продолжается внутри меня» [4].

Гришковец чаще всего обходится без интерпозитивных ремарок. Ему не нужен дополнительный голос, с помощью которого перед читателем возникает сценическое пространство. Функции ремарочного субъекта переданы герою и в монологических драмах Гришковца, и в тех, в которых Гришковец обращается к традиционной форме диалогов нескольких персонажей, как в случае «Города». Эта пьеса наилучшим образом позволяет показать, что составляет основное содержание мира человека, его Города, и определить его основные противоречия.

Пьеса «Город» – это несколько сцен, разыгрываемых персонажами перед зрителем. Сценическая площадка трансформируется в зависимости от того, кто

на нее выходит и какой момент своей жизни представляет. На ней появляются «телефон», «стул», «самое видно место» тогда, когда Он и Она выясняют отношения в своей квартире. «Стол», за которым можно пить чай, когда Максим приходит в гости к Нему. «Кровать», когда Он и Она разыгрывают сцену бессонной ночи, и т. д.

В монологических сценах никакие предметы и вовсе оказываются не нужны, поскольку взгляд героев направлен не вовне, а сосредоточен на них самих: возникает образ пространства не внешнего, а внутреннего. При этом драматическое действие осуществляется в границах сцены, имеющей свое неизменное оформление.

В итоге кажется, что Гришковец возвращается к ситуации, когда драматическое место является лишь нейтральным по отношению к действию местом драматического поступка, иными словами, драматическое пространство лишается качеств хронотопического образа.

Но стоит обратить внимание на принципиальное различие: в классической драме не имел значение бытовой план пространственного образа, поскольку сценическая площадка была местом диалога героя и Творца, чей замысел и должен был реализовать персонаж в пространстве своей судьбы. Герой XX века, в том числе и герой Гришковца – Он, не столько спорит с Творцом, сколько себя видит в роли творящего субъекта. И одним из основных пространственных образов, сотворенных героем, оказывается заглавный образ Города.

Интересно, как театр визуализирует пространственный образ, показывая одновременно специфику протекания в нем времени, а потому открывая их взаимосвязь, то есть указывая на Город как особый тип хронотопа.

Так, в 2002 году в Москве появились два «Города». Один – Город Александра Назарова, поставившего пьесу Гришковца в «Табакерке» (художник спектакля – Лариса Ломакина), другой – Иосифа Райхельгауза в «Школе современной пьесы» (художник спектакля – Давид Боровский).

В «Табакерке» были использованы бумажные декорации «с нарисованными обоями, газовой плитой, шкафами». Они «всего лишь легкие ширмы, отделяющие, как в японском домике, кухню от спальни, спальню от прихожей» [2]. А потому это пространство с лишь намеченными границами оправдывает внешнее действие пьесы, но не обуславливает его. И в конечном итоге не совсем точно реализует замысел Гришковца.

Намного удачнее оказалось решение Райхельгауза. В его театральной работе Город был не схемой, а местом, населенным живыми людьми, наполненным звуками реального города, подчиненным его ритмам, его времени. Марина Давыдова, в частности, писала: «Он (режиссер) верно почувствовал, что одним из основных героев «Города» является сам мегаполис – с его шумами, запахами, гулками дворами, нарядными фасадами и пугающей изнанкой. Зрителям, толпящимся у парадного входа театра, выдают схему, на которой нарисовано, как попасть в «Город». Идти надо буквой «зю», мимо строительных лесов и спрятав-

шихся от глаз прохожих нежилых зданий, чтобы потом, поднявшись по шаткой лестнице, войти в «Школу современной пьесы» с черного хода. Здесь вам выдадут программку, где сообщается, что гардероб, туалет и буфет не работают и что весь спектакль вас будет сопровождать реальный шум с Трубной площади» [5]. В итоге у зрителей возникает ощущение, что действие пьесы разворачивается не на кухне, в комнате, а именно в Городе с его ритмами, звуками, событиями.

При этом у Гришковца без человека нет Города, но и без Города нет человека. И в этой неразделимости – основная проблема центрального героя пьесы. Он ощущает себя замкнутым в круге повседневности (работа, дом, непрерывающиеся звонки, невозможность чего-то хотеть, к чему-то новому стремиться). А потому хронотоп Города современной пьесы – это хронотоп повседневности с ее неизменностью, повторяемостью, а потому враждебностью человеку. И несвобода современного человека, как говорит этот хронотопический образ, – это несвобода не от социума, а от форм организации современной цивилизации, в которой каждый уходит от самого себя и попадает в круг механических повторений. И в то же время, как это было еще у Чехова, повседневность – единственное пространство существования человека. В нем есть своя поэзия, тайна, которая неизменно заставляет возвращаться в знакомые места. Поэтому в пьесе звучат слова героини: *«Я же родилась в этом городе. И он для меня такой один. Другого не будет. В смысле, такого, где есть школа, в которой я училась, где... ну и так далее. Родной город»* [3].

Но это один из финальных монологов пьесы. Отправной точкой движения действия становится признание героя в том, что его Город – уже не его: *«Вот я хожу по городу, я его так знаю, здесь вся моя жизнь, за его пределами у меня ничего нет, и никого, почти никого, а сейчас я не чувствую его как город. Я его не чувствую... Я его вижу. И вижу я строения, между ними дороги... в землю зарыты трубы, провода, люки кругом, чуть поглубже метро... Но на самом деле, относительно размеров планеты, не так уж глубоко, так... чуть-чуть. Много столбиков, тоже с проводами, фонариками, много деревьев. Но это не тот город, который я любил...»* [3].

Город современного человека – природное («много деревьев») и творимое («строения, дороги, провода, метро») пространство. Но у Гришковца тут нет противоречия. Для него важно иное: Город – часть большего: страны, мира, планеты («относительно размеров планеты...»). А следовательно, и человек – часть чего-то большего. Но когда он перестает видеть и чувствовать свой Город, часть отрывается от целого и пытается целостность восстановить.

Театр точно визуализирует проблему. В спектакле «Школы современной пьесы» нет традиционной сцены: «...прямо посередь зала натыканы стремянки – ровно четыре, по числу главных персонажей. Они сидят там, как странные неприкаянные птицы на насесте, высоко над головами зрителей» [7]. Сидят и пытаются выговориться. В их неподвижности – неподвижность Города. Алена Карась, один из первых зрителей спектакля Райхельгауза, нашла, как мне кажется, точное определение: «Мир окостенел и замер в бесконечном однообразии будней» [7].

Хронотоп современного города – это пространство времени, которое может показаться застывшим. В нем можно двигаться, но не меняться, что и предстоит открыть герою Гришковца, как и понять, от кого зависит движение жизни, а следовательно, и облик города.

Персонаж, не столько осознающий, сколько ощущающий возникшую в его жизни проблему (*«то, что я хочу сказать, во мне существует не в виде слов, а как-то... по-другому как-то»* [3]), показан драматургом в ситуации принятия решения. Это решение не событийное, мысль о нем не порождена каким-то конкретным сценическим событием. Она владеет героем и до того, как он оказался перед зрителем в сценическом пространстве. На сцене мы его застаем в тот момент, когда он пытается не осуществить задуманное, а объяснить его.

Герой видит свой Город тем враждебным пространством, которое виновно в его нынешней дезориентации: *«...как представляю, что буду вот тут жить всегда, вот тут... в этом городе, на этой улице, в этой квартире... Всегда! Так все, мне не то что ремонт, мне посуду мыть не хочется...»* [3]. Он признается, что Город, который он любил, гордился, вне которого он просто себя не мыслил, замещен Городом, в котором нет загадок, тайн, чьи разгадки зависят от усилий человека, его способностей, его выбора. Кажется, что все уже известно, просчитано: *«Но из-за того, что все сводится к конкретным срокам и цифрам – столько-то денег и столько-то лет, то становится как-то смертельно скучно, а точнее тошно... И я бы, честно говоря, предпочел бы просто найти эти деньги, вот так... на улице, и вообще бы не работать»* [3].

Возникает оппозиция «тогда – теперь» (*«Вот, казалось бы, совсем недавно я ощущал время так: что-то было давно, что-то не очень давно, а что-то вчера... А сейчас для меня все давно. Все...»*) [3].

В итоге герой не может назвать Город своим: *«Понимаешь, вроде бы все нормально, то есть я вижу, что все вроде как я хотел... ты, Сашка, работа, город... Но я не помню, не могу вспомнить, как я мог всего этого хотеть. И как мог быть всем этим доволен. Понимаешь, я все теперь вижу по отдельности. И все это – отдельно от меня... А самое главное – время»* [3].

Модель творимого мира – временного – замещена миром готовым и законченным – пространственным. В итоге герой выпадает из времени, а потому Творец превращается в «готового героя» [1], по М. М. Бахтину. Для готового героя нет ни прошлого, ни будущего, он всегда равен себе самому.

Герой Гришковца полагает, что единственная возможность вернуть себе существование во времени, а не вне его, в Моем Городе, а не в том, который стал чужим, – это совершить пространственное перемещение. Другое место заставит действовать так, как персонаж не поступал в ставшем чужим Моем Городе. Он станет другим, потому что будет не на своем месте. Но это иллюзия. Новые поступки героя могут быть лишь иным выражением инерции и окостенелости его нынешней жизни, точнее – его самого.

А потому время в свой мир может вернуть только человек. Недаром драматург показывает: Город как временное пространство способно расширяться до бесконечности, становиться всеобъемлющим, быть не только городом героя, но и его жены, отца, друга, людей знакомых и незнакомых, чьи истории и судьбы помогают персонажу объяснить самого себя. При этом пространство расширяется не само по себе, а благодаря герою, способному видеть себя не изолированно от остальных, а рядом с другими, в тесной связи с ними. Так, герой может поставить себя на место беременной жены: *«Я что-то тебе восторженное сказал, а сам подумал: «Бог мой, ужас! Это ужас!.. Это природа, космос... космос! И я в этом участвую...»* [3].

Нынешнее состояние заставляет искать одиночества. Поэтому первое, что Он делает, – выключает телефон. Ему кажется, что так можно защититься от внезапных вторжений чужих в его приватный мир. Мой Город сужается до пространства комнаты, лишается своего главного качества – безграничности, способности вобрать в себя космос, то есть способности быть Миром, где соприкасаются и взаимодействуют судьбы людей, а потому есть прошлое, настоящее и будущее.

Существование во вневременном пространстве, точнее – в пространстве, где есть только «тогда» и ничем не сменяемое «теперь», пугает. Герой чувствует себя «беспомощным». Поэтому ему видится выход – уехать не куда-то, а уехать из Города: *«Цель другая: не быть где-то, а не быть здесь»* [3]. Но другим стал не город, иным стал человек, а потому и его город. Иным стало восприятие обыденности: из будней исчезла поэзия, осталось только ощущение пустоты и безвременья. И только постепенное возвращение в мир героя Друга, Жены, Отца и даже незнакомого ему ранее Таксиста возвращает ему и его Город, и его самого.

Вступая в диалог с другим, Он уверен, что другой не в состоянии его понять. Во-первых, ему трудно объяснить происходящее (*«Ничего не могу ответить. Сформулировать не могу. Не знаю, чего сказать»* [3]). Во-вторых, другой и есть другой, ничто не сближает Его и Максима, Его и Жену, Его и Отца, Его и Таксиста. Но каждая сцена открывает степень заблуждения героя, поскольку его изначальные представления о другом оказываются неверными:

«Максим (передразнивает): Да как ты смеешь так про мою жизнь говорить? Я не понял. Что ты себе позволяешь? У меня есть свои конкретные причины делать у себя дома ремонт. Конкретные мои причины и мои смыслы... «Я тебе завидую, твоему ремонту». И в этом во всем слышно столько высокомерия: мол, я такой тонкий и страдаю, а хотел бы быть попроще, вот как ты, Макс, и видеть смысл делать ремонт» [3].

«Она: А почему ты решил, что я терплю и что мне плохо? Почему ты решил, что я чего-то жду? Почему ты опять решил за меня? Я живу так, как я хочу! Я живу с тобой, это мой дом... это моя жизнь... Я устала, но мне не нравится, что ты определил мою жизнь как несчастную. А от тебя зависит не все, Сережа, далеко не все...» [3].

«Отец: Ты что ж, думаешь, то, что с тобой происходит, это так ужасно необычно и уникально? Что я об этом никакого представления не имею? Так вот, не думай так. Ты только не пойми это, ну, мол, что я считаю, что это несущественно и несерьезно... Нет, я так не считаю. Это, возможно, и серьезно, и сильно, и даже глубоко. Но все это я в свое время прошел по полной программе. У тебя, конечно, свои детали, но ничего нового ты мне не сообщил...» [3].

И особо важной видится последняя сцена – «Разговор в такси». Она обнаруживает степень родства героя не только с близкими, но и с чужими людьми. В ней Город героя начинает приобретать предельно конкретные очертания, в него возвращается событие, а потому и время, Город вновь становится Моим Миром:

«Он останавливает машину.

Он: Здравствуйте! Мне до... (Называет название улицы, вокзала или како-го-то другого места.) За сколько доедем?

Водитель: Минут за пятнадцать» [3].

Примечательно, что автор не называет место поездки, но показывает, что оно должно быть предельно конкретным. При сценической постановке это могут быть места того города, где идет спектакль. Тем самым герой выходит в пространство жизни, как бы стирая границу между искусством и реальностью. И Город становится реальным, объединяющим героя и его читателя/зрителя – «я» и «другого», отражающим их сходства и открывающим пути разрешения противоречий, лежащих в основании драматической ситуации пьесы.

В финале герой на сцене остается один, но не остается одиноким («Он остается один, стоит, наклонив голову, улыбается, качает головой» [3]). Последний жест говорит о продолжающемся диалоге с собой и с другим, который и является основанием жизни, ее движения и целостности.

Таким образом, в новейшей драме конца XX века в случае Гришковца Город не является местом традиционного драматического действия, определяющим особенности его течения, как в русской драме XIX века, не становится героем, чья судьба находится в фокусе авторского внимания, как в «Вишневом саде» Чехова, но претендует на роль альтер эго персонажа, представляющего метаморфозы его образа: от Творца до «готового героя» и обратно – Творца Моего Мира.

В итоге возникают два лика города. Город, из которого герой бежит, поскольку чувствует себя несвободным, перестает быть самим собой. И Город – Мой Мир – пространство времени, течение которого – и условие существования Города, и свидетельство участия человека в жизни пространства, где происходит взаимодействие всякого «я» с «другим», а потому и понимание каждым самого себя.

Эти два лика – две маски одного лица, Города повседневности, воплощающего собой и однообразие, предсказуемость буден, и поэзию, неповторимость жизни личности, чье пространство – все та же повседневность. Именно от этой личности зависят временные характеристики хронотопа Города. Либо человек воспринимает его как пространство безвременья и оно становится таковым,

либо человек ощущает его ритмы как ритмы жизни, идущей от прошлого к настоящему и имеющей перспективы в будущем.

Список литературы

1. Бахтин, 1975 Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. литература, 1975. – 504 с.
2. Гердт, 2002 Гердт О. Городок в табакерке // Газета. – 2002. – 9 января. – URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_tab_gorod.htm
3. Гришковец, 2003 Гришковец Е. Как я съел собаку и другие пьесы. – М., 2003. – URL: <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/gorod.txt>
4. Гришковец, 2003 Гришковец Е. Время героев-интеллектуалов ушло. И это ужасно обидно // Известия. – 2003. – 7 октября. – URL: <http://izvestia.ru/news/282235>
5. Давыдова, 2002 Давыдова М. Ищу лишнего человека // Время новостей. – 2002. – 1 марта. – URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_shsp_gorod.htm
6. Ищук-Фадеева, 1993 Ищук-Фадеева Н. И. Типология драмы в историческом развитии. – Тверь: ТГУ, 1993. – С. 25.
7. Карась, 2002 Карась А. Бегство из города // Российская газета. – 2002. – 28 февраля. – URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_shsp_gorod.htm
8. Тургенев, 1979 Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т.: Сочинения в 12 т.: Т. 2. – М.: Наука, 1979.
9. Чехов, 1978 Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т.: Сочинения в 18 т.: Т. 13. – М.: Наука, 1978. – 524 с.

Движение как форма актуализации времени в городском пространстве как в архитектурной среде

Movement as a form of Time Updates in Urban Spaces as in the Architectural Environment

М. Ю. Журавлев, Р. О. Макаров, Е. В. Тимашев / M. Yu. Zhuravlev, R. O. Makarov, Ye. V. Timashev

Работа посвящена вопросу времени в городской среде как архитектурной системе. Предмет исследования составляет актуализация времени в виде движения на различных уровнях структурной организации среды. Предлагается хроно топологическая модель распределения городских систем на глобальном уровне, рассматриваются примеры в масштабах архитектурного объекта. Делаются выводы о значимости фактора времени и движения как формы его актуализации в формировании городского пространства.

Ключевые слова: теория архитектуры, архитектурная среда, городское пространство, фактор времени, движение.

This paper addresses the issue of time in an urban environment as an architectural system. The research subject is actualization of time in the form of movement at different levels of structural environment organization. It's assumed chrono topological model of the distribution urban systems at the global level, we consider examples of the scale of the architectural object. We make conclusions about the importance of the time factor and the movement as a form of its actualization in the formation of urban space.

Key words: theory of architecture, architectural environment, urban space, the time factor, the movement.

Повсеместное ускорение процессов освоения пространства и все большая доступность информации способствуют наведению междисциплинарных связей, поиску новых сочетаний и смыслов. В представлениях архитекторов пространство города выступает в качестве архитектурной среды, как правило, рассматриваются ее пространственные закономерности. Однако в новых научных реалиях интерес представляют и временные особенности, которые в архитектурной науке традиционно играли второстепенную роль; время и движение как форма его актуализации оставались недостаточно изученными в данной области знания.

На начальном этапе исследования представляется необходимым рассмотреть городскую среду на ее высшем масштабном уровне, где городские системы воспринимаются как единичные объекты, где происходит абстрагирование от их внутреннего содержания и от дифференциации на конструктивную, функциональную и эстетическую компоненту¹. Здесь город, как и каждый архитектурный объект, представляется объектом хроно топологическим. Опираясь на основные характеристики (длительность существования, численность

населения), можно построить его пространственно-временное тело: в одном измерении – время непрерывной заселенности, в другом – пространственная протяженность. Ограничив количество объектов определенной выборкой² и разместив их соответственно реальному расположению, получим общую картину. Такое, обогащенное временной компонентой, представление дает новое понимание развития городских систем и открывает новые возможности.

1. Сделать более полным восприятие глобальных изменений архитектурной среды (на данном уровне – городских систем). Привычной картиной расселения была «плоская» географическая карта, которая отражала характер расселения в конкретный момент времени. Новый подход обеспечивает возможность синхронизировать и сравнить процессы развития городов и благодаря этому наблюдать влияние глобального исторического процесса на эволюцию городских систем: рост в периоды расцвета цивилизаций или в силу общего роста численности населения Земли; стагнацию и смерть во времена миграций, крупных войн и эпидемий.

2. Представить городскую систему в новом свете. Традиционно город воспринимался узко пространственно, иногда представлялся в виде ряда отдельных состояний его пространственной структуры, соответствующих отдельным датам истории. В данном случае город является единой динамичной системой (процессом), последующее состояние которой неотделимо от предыдущего, что дает возможность увидеть городское образование в своем развитии целиком, оценив не только его пространственные, но и временные масштабы.

Действительно, город априорно связан со временем и в период своего существования неизбежно меняется. «Большой город – это постоянная трансформация» [5], – замечает лауреат Притцкерской премии (1985) австриец Ханс Холляйн. Широко известны примеры, когда городская система претерпевает кардинальные изменения за короткий срок: бурный рост Лас-Вегаса и Дубая, стагнация Детройта, который всего за несколько лет потерял 75 % своего населения. Вместе с тем город проявляет высокую устойчивость к инструментам управления. Признанный мастер моделирования развития городской системы Джей Форрестер подтверждает это, указывая на то, что «сложные системы сопротивляются большинству административных мероприятий». Мало того что система остается нечувствительной к воздействию, она также проявляет признаки «сопротивления и противодействия внешним усилиям»³ [6, с. 121–122]. Смена фаз жизненного цикла городской системы главным образом зависит от течения времени и в меньшей степени от управленческих мероприятий. Закономерности развертывания данного цикла соответствуют общим для всех систем макроалгоритмическим закономерностям⁴. «Город – хозяин своей судьбы <...> саморегулирующаяся система, которая прогнозирует свое собственное развитие во времени. Город – не жертва внешних обстоятельств, все зависит от его внутренней жизни» [6, с. 139], – заключает Форрестер.

В части внутреннего содержания городской системы фактор времени проявляется в виде трех основных характеристик среды, рассмотренных ниже: а) собственно время, длительность существования системы; б) скорость, характер движения внутри системы; в) ускорение, инерция, способность к изменениям.

Характеристикой возраста, или длительности существования (а), обладает не только городская система в целом, но и все ее элементы. Исторически складывающийся город формируется постепенно. Древнейшее поселение своим появлением определяет место исторического центра в будущем, это территория с наиболее длительным сроком существования. Поселение растет, заселяются все новые территории, увеличивается разность возрастов старых и новых участков. Каждое время, каждый исторический период по-своему влияет на пространственные характеристики организуемой среды: участки территории отличаются масштабом, плотностью, застройкой, принципами ее формирования и др. Не только градостроительные образования (города, районы и т. д.), но и каждый отдельный объект несет на себе «метку» времени, характеристика возраста свойственна элементам архитектурной среды на всех уровнях, от агломерации до предметов интерьера. Таким образом формируется разнообразие исторического ландшафта.

Роль движения (б) в жизни города трудно переоценить, эта проблема хорошо изучена, но остается одной из наиболее острых. Как заметил Артуро Сория-и-Мата (1844–1920), испанский инженер, философ, автор концепции линейного города, «из проблемы городского транспорта вытекают все другие проблемы градостроительства» [Прокуратов 2011]. Движение, его характер, ритм, направление являются значимой составляющей образа города, формируют его индивидуальность. Китайский художник Лю Синьцзян доказывает это своей работой City DNA («Городская ДНК»), в которой внутригородское движение проявляется как фактор самоидентификации градостроительной системы. Скорость движения также является характеристикой, дифференцирующей городской ландшафт. Каждому его участку свойственна определенная скорость. Вблизи центральной оси скоростной магистрали она максимальна, по мере удаления от нее вглубь квартала (улица, проезд, пешеходные участки территории, здание) средняя скорость падает до минимальных значений. А. Э. Гутнов предложил использовать понятия «каркас» и «ткань» для дифференциации городской территории [1]. Такая двоичная модель используется им для зонирования пространства по интенсивности протекания процессов, она в основном зависит скорости. Следовательно, можно полагать, что хорошо известное архитекторам разделение на каркас и ткань есть разделение из критерия скорости движения.

Изменяемость или устойчивость (в) – еще одна важнейшая характеристика городской среды. Каркасу, играющему структурообразующую роль, как и всем энергоемким явлениям, свойственна относительная устойчивость и

неизменяемость под воздействием внешних факторов. Ткань же более подвижна и восприимчива к изменениям, в ее основе – способность отдельных элементов системы находиться в постоянном развитии, изменении, совершенствовании. Неустойчивые, изменяемые формы в городской среде соседствуют с относительно устойчивыми, долговременными. Данная особенность составила методологическую основу стиля метаболизм (от греч. μεταβολή – «превращение, изменение»). Приверженцами этого стилистического направления середины XX в. постулировался принцип изменчивости: архитектурная среда выступала в роли живого организма, способного реагировать на меняющийся контекст. Для реализации этой возможности объект также должен состоять из подвижной ткани и организующего каркаса. Памятники метаболизма хорошо иллюстрируют формообразующую функцию темпоральных характеристик среды. Примером тому служит широко известная башня Накагин (Nakagin Capsule Tower) в Токио архитектора Кисё Курокавы, первое капсульное здание, построенное для практических целей. Здание состоит из двух бетонных стержней (11 и 13 этажей) и 140 мобильных модулей («капсул»), которые являются автономными функциональными ячейками: квартирами или офисами. Каждый модуль крепится к каркасу лишь четырьмя болтами и при необходимости может быть перенесен, образуя новую конфигурацию здания.

В силу подобных планировочных решений архитектурный объект и среда в целом приобретают качество изменчивости: подвижности конструктивной, функциональной и эстетической. Есть основания полагать, что время в различных его проявлениях – возраст, движение (скорость), устойчивость (ускорение) – представляет собой начало, потенцирующее изменчивость и пространственное многообразие архитектурной среды, а также является одним из главенствующих факторов формирования и развития городского пространства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Если мы хотим преуспеть в понимании сложных систем, нужно устранить барьеры между различными дисциплинами, областями знаний. Взаимодействия этих факторов часто бывают более важны, чем внутреннее содержание любого из них, взятого в отдельности. И если в процессе осуществляемого нами изучения и нашего мышления эти факторы будут изолированы, взаимодействие их никогда не попадет в поле нашего зрения», – высказывался по этому поводу Дж. Форрестер [6, с. 119].

² Общецивилизационное пространство было разделено на регионы (Европа; Россия и зона ее культурного влияния; Арабский Восток; Центральная, Южная и Юго-Восточная Азия; Северная Америка; Латинская Америка; Австралия и Океания; Африка). В пределах каждого из них выбраны по 10 городов по критериям времени непрерывной заселенности и современной численности населения.

³ Один из классиков архитектуры, Ле Корбюзье, на этот счёт писал: «Дело в том, что реконструкция крупного современного города – это поистине великая битва. А

действие 2

можно ли вступать в сражение, не зная в точности целей, которых с его помощью собираешься достигнуть? Мы находимся именно в такой ситуации. Власти, поставленные в тупик, бросаются во всякого рода авантюры, прибегая к помощи пеших и конных жандармов, звуковых сигналов и светофоров, навесных переходов, подземных пешеходных дорожек, городов-садов, упраздняют трамваи и т. п. Делаются отчаянные усилия, чтобы сдержать дикого зверя. Но зверь – Большой Город – слишком силен, так можно лишь пробудить его ярость. Что придумают завтра? Нужна программа действий» [4].

⁴ См. также работы Д.В. Денисова [2].

Список литературы

1. Гутнов, 1990 Гутнов А. Э., Глазычев В. Л. Мир архитектуры: Лицо города. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 350 с.
2. Денисов, 2011 Денисов Д. В. Универсальная восьмерица: мера времени, человека и истории. – Самара: СамГУПС, 2011. – 178 с.
3. Журавлев, 2012 Журавлев М. Ю. Категория времени в теоретических концепциях архитекторов // Известия КГАСУ. – Казань: Казанский гос. арх.-строит. ун-т, 2012. – № 3(21).
4. Ле Корбюзье, 1970 Ле Корбюзье. Архитектура XX века / Пер. К. Т. Топуридзе. – М.: Прогресс, 1970. – 304 с.
5. Прокуратов, 2011 Прокуратов А. Ю. Архитектура и революция // Проектирование и строительство гражданских зданий. Сайт Александра Прокуратова. – 3.12.2011. – URL: http://konstr.narod.ru/A_R.htm.
6. Форрестер, 1974 Форрестер Дж. Динамика развития города / Ред. Ю. П. Иванилов, А. П. Иванов, Р. Е. Оганов / Пер. с англ. М. Г. Орловой. – М.: Прогресс, 1974. – 285 с.

ЭПИЛОГ

«Город как театр»:
теория и практики

Вадим Сидур.
«Зов к миру»: между
городами и странами.

Трансдисциплинарность города: теория, практика и «креативщики»

Transdisciplinarity of City: Theory, Practice and «Creatives»

Е. Я. Бурлина / E. Y. Burlina

Обсуждается актуальность философско-культурологических исследований города, их трансдисциплинарный и междисциплинарный дискурс. Тема «Город как сцена» связывает практики и цивилизационные концепции. Данный аспект предполагает поиски универсальных методик, приемлемых для практиков и теоретиков. Авторская группа выдвигает гипотезу хронотопии – пространственно-временной диагностики города. В этом контексте анализируются также «креативщики» – междисциплинарные кадры, которые создают стиль и образы на городской сцене. Проблемы рассматриваются главным образом на примерах российских «городов-миллионеров».

Ключевые слова: трансдисциплинарность города, хронотопия, городская сцена, актеры и актеры, стиль и дух города.

The article discusses the relevance of philosophical and cultural studies of the city, their transdisciplinarity and interdisciplinary discourses. The theme of «The City as stage» connects practices and civilizational concepts. This aspect involves the search for universal methods acceptable to practitioners and theorists. Author's group hypothesizes chronotope – space-time diagnostics of the city. In this context, examines «creatives». Mainly examples of Russian big cities – «mehr million».

Keywords: transdisciplinarity of city, chronotopie, urban scene and «city as scene», the actors and the actors, which create the style and spirit of the city.



Научная тема «Город» погружена в практику, но тут же возносит к «миссии», стратегиям и парадигмам философии. Трудно назвать другую сферу, в которой так размахисты были бы движения от факта к цивилизационным обобщениям. Подобный подход, не укладывающийся в дисциплинарные и научные рамки, сегодня определяют как трансдисциплинарность [17].

Начнем с понятий «дух города», «воображаемые значения», «город как цивилизация», «город как стиль», «город как текст», «места памяти в городе», «гении места» и др. В них кристаллизуются концепции различных гуманитарных наук – от истории, географии, культурологии до философской гносеологии, теории цивилизаций. В то же время они практичны и быстро уходят в повседневную коммуникацию. К числу таких понятий относится понятие «город как сцена»: метафора, практики, исследования и философия.

Когда художники или дизайнеры говорят «улица как музей», «город как сцена», они подразумевают новые практики: например фестивали современного искусства на улицах, памятники и туристические «линии» по улицам города, пешеходки с ролевыми скульптурами и мизансценами истории, уличные выставки, ландшафтные инсценировки парков, набережных, карнавальные шествия и «День города», авангардистский дизайн площади перед театром, музеем, университетом, банком или даже автобусной остановкой [18].

Подобные инсценировки города популярны в последние десятилетия в российских «городах-миллионерах». Например, Большая Покровская в Нижнем Новгороде, «Казанский Арбат» (улица Баумана в Казани), «Кировка» в Челябинске, «красная» и «зеленая» линии в Перми, в Самаре – набережная и «музейный квартал», где исторически соседствуют театрализованный литературный музей А. Н. Толстого, единственный на Волге католический костел и музей авангарда. Сюда охотно приходит молодежь, а также зарубежные профессора, приезжающие на научные конгрессы. Сценичность города выдвигает исследо-



П.Г. Щедровицкий.
Проекты городских стратегий



И.Р. Пригожин (1917–2003)

вательские вопросы: какой слой горожан «заказывает музыку», какова семантика районирования, какие группы ее принимают и многие другие.

Иной предмет «городской сцены» подразумевается в классическом романе и философии. Город - декорации для героев, городские пейзажи - символы бытия и социальной философии. Например, мы ссылались на символы Петербурга в семiotике Ю.М. Лотмана; ниже обращаемся к образу Парижа, Кёнигсберга у М.К. Мамардашвили. Для контраста с современностью сошлемся на «Сагу о Форсайтах» лауреата Нобелевской премии и гуманиста Джона Голсуорси и представленные в романе престижные адреса лондонской сцены: респектабельный особняк в центре, на Монпелье-сквер, аристократический пригород Ричмонд. «Собственник» Сомс разъясняет молодой жене-француженке, что не стоит упоминать район Сохо в разговоре с родственниками, живущими на Парк Лейн [5]. Символика городской сцены позволяет романистам прояснить философию своих героев, в данном случае «форсайтов», которые никогда не продают собственность, но только повышают ее цену и вкладываются в новую и более престижную недвижимость. Разумеется, в романе Голсуорси им противостоят персонажи с другой философией.

Приведем пример философствования эпохи модерна, также немислимого без городских мизансцен. Как тонко заметила Ханна Аренд о Вальтере Беньямине, «мы вряд ли поймем, почему ключевой фигурой им написанного стал фланер». Без семантических полей городской сцены непонятен фланер-интеллектуал, фланер – городской житель, влиятельная фигура в европейской культуре и философии довоенной Европы [2].

И еще два постоянных персонажа «городской сцены»: авангард и китч. Авангардные конструкции на улицах города еще недавно шокировали европейцев, но сегодня повсеместно приняты, как, например, скульптуры Ники де Сен-Фалль в центре Цюриха или Ганновера. Успешность этих практик порождает исследовательский вопрос: кто и как продвигал авангардные объекты на городскую сцену? Данный вопрос касается и наблюдаемой повсеместно «китчевости». Например, пейзажи Парижа, Москвы или Нижнего Новгорода, в прямом смысле слова выставленные на асфальт и проникшие на кухни для украшения холодильников. Традиционный жанр изобразительного искусства «захвачен» массовой культурой. Соперничество авангарда и китча на улицах города репрезентирует разные сообщества, и это – предмет научного анализа города и перспектив городского развития.



Ники де Сент-Фалль – новый символ на городской сцене Ганновера

Приведенные выше примеры (от Голсуорси, Беньямина до Н. де Сен-Фалль, Николая Куклева) представляют трансдисциплинарность предмета «Го-

род как сцена». Теперь рассмотрим корпус исследователей, близких нам по пониманию «городской сцены».

Книжные полки ученых и «просто читателей» уставлены бестселлерами о городе, которые трудно отнести к какой-то одной дисциплине. Урбанистика соседствует со значимыми историко-культурными, социологическими, управленческими «врезками». Самые читаемые российские урбанисты – В. Л. Глазычев, один из тех, кто задал трансдисциплинарную повестку города [7], Е. Г. Трубина, создатель собрания новейших концепций мировой урбанистики [33], П. Вайль, автор современной энциклопедии культуры и духа городов мира «Гений места» [6].

Аналогичная ситуация наблюдается с зарубежными научными изданиями, связывающими «право на город» с конституированием общества через культуру [35], а жизнь «малого города» – с отражением общеевропейских сдвигов [43]. Цивилизационные концепции К. Касториадиса, Ш. Эйзенштадта, Б. Нельсона и Й. Арансона легко используются для интерпретации трансформаций постсоветских городов [27].

Стоит сослаться в контексте «города» на современных российских философов, и прежде всего на Г. П. Щедровицкого [39, 40]. В текстах М. К. Мамардашвили нередко присутствуют классические примеры города, не укладывающиеся ни в какие дисциплинарные рамки. Они поучительны, но недостаточно востребованы.

Лекции Мамардашвили о Прусте «завязаны» на бальзаковском Париже. «Растињяк смотрит с холма на расстилающийся перед ним Париж и произносит следующую фразу: *Maintenant entre nous*. Если переводить буквально, она будет звучать так: а теперь между нами. И я, и ты – Париж – поставлены на карту, и посмотрим, что будет. Один на один!» [20]. Из вызова городу как определенному символу (цивилизации, этики успеха, джунглей) следует развертывание концепции европейского индивидуализма, немыслимого без сцены буржуазного города.

«Кантианские вариации» также начинаются с города. Идет описание прогулки молодого философа по Кёнигсбергу, которое заканчивается познанием «усилий во времени», интерпретацией кантовских способов мышления и аргументации, соответствующих «месту и времени». Мамардашвили связывает в единую ткань город, внешность молодого человека, эпоху, мышление, этику и послания будущему. Приведем несколько цитат: «Обыватели Кёнигсберга, видя Канта проходящим по улице, называли его «красавчик-магистр» или «магистр-красавчик»... Карамзин, который путешествовал по Европе и заехал в Кёнигсберг, а путешественники того времени считали себя обязанными знакомиться с джентльменами



Бурлаки. Скульптор Н. Куклев

тех городов, которые они проезжали, был покорен очарованием вежливого, воспитанного, обаятельного существа... Кант для меня – это элемент духовной жизни космополитической Европы, в которой только на волне Возрождения возникает цивилизованный светский слой, тоненький, и Кант чувствует принадлежность к этому тоненькому цивилизованному слою. Отсюда и абсолютная обязанность просвещать юношество, давать образование тем, кто его хочет и кто с толком для благого дела может им воспользоваться» [21].

От городской сцены – к этике и цивилизационным формам-приставкам к человеку: «Цель этих усилий не в том, чтобы хорошо устроить жизнь, а чтобы создать форму – приставку к самому себе, приемлемую именно для этого пространства и не содержащую в себе зла, уродства и извращения». Из этических позиций Просвещения следует мощный философский жест, обращенный к современности: «Чтобы на земле что-то выросло, надо создавать культурный слой почвы, класть миллиметр за миллиметром, сантиметр за сантиметром – и так довольно долго» [21]. Цепь размышлений такова, что их не уложить в структурное членение философии, у Мамардашвили нет границ между философией и другими гуманитарными дисциплинами [26].

Итак, мы привели несколько примеров, в которых город используется как некая сцена, на которой играют свои роли теоретики и практики, используя «город» для постановки (сочинения, проектирования, реализации, исследования, изучения, социального опознания и социального признания) самых конкретных и самых общих философских идей. Это и есть поворот «к трансдисциплинарности города». Он совершается в разнообразнейших формах и жанрах, в том числе в текстах «городских стратегий», которые сочиняются в каждой мэрии [4].

Еще одно любопытное проявление трансдисциплинарности – философские формулы в медийных источниках. Например, популярный российский интернет-журнал Urbanurban выносит в заголовок следующую философскую заявку: город – это идеи, люди, технологии, меняющие пространство [44]. Сходные слоганы, пропагандирующие глобализм, универсальность урбанистических практик, важны и для других массовых современных изданий (например, о Москве: «Большой город», «Город-афиша», Where Moskau).

Отдельное направление трансдисциплинарности – современная риторика управленцев культуры. Не можем не упомянуть некоторых министров культуры XX – XXI вв. Это легендарный Андре Мальро, на идеях которого воспитывались поколения столичных интеллектуалов и провинциалов. В нашей стране в последние десятилетия авторитетен Михаил Швыдкой – государственный деятель, эрудированный театровед, просветитель глобального уровня. Сошлемся на известную книгу министра культуры ФРГ Кристины Вайс [45], в которой была обоснована концепция инсценирования на улицах городов. Кристина Вайс особенно продвигала новые, авангардные формы. Нельзя не упомянуть программную формулу С. А. Капкова, бывшего министра культуры Москвы, реализованную в проектах повседневной жизни столицы: «Город – это люди» [16].

Примечательно, что разные группы москвичей, кардинально отличающиеся по социальному и возрастному уровню, с большим одобрением приняли новые проекты. Успех открытых пространств в парках, проектов музеев, театров, библиотек как новых культурных центров состоял в том, что они, с одной стороны, были реализацией «высоколобых» теорий, а с другой стороны, благодаря умелым кадрам превратились в реальное пространство, объединяющее горожан.

Итак, «город» – не только междисциплинарная, но и трансдисциплинарная тема. Она предполагает поворот к оригинальным практикам (морфология города, субкультуры, миллионеры, нищие, зрители оперы, гуманитарные кадры и т. д.) и непрерывному вниманию к книжной полке, на которой появляются новые теоретические интерпретации. «Город» для исследователя предполагает умение «читать» цивилизационные процессы по площадям, улицам, публике в театре и видеть в них модернизационные сдвиги. «Город» для практиков прежде всего ориентирован на проекты, привлекательные для горожан. Культурное проектирование требует профессионалов, которых сегодня называют «креативщиками», акторами городской сцены, а в прошлом говорили об артистах и интеллигентах.

Создание пространственно-временного портрета города – универсальный метод его постижения. Он применим в разных дисциплинах. Хронотоп и хронотопия позволяют увидеть в повседневных практиках глобальные связи и время маленького и особенного города [30, 13].

Хронотоп и хронотопия города

В прежних изданиях мы подробно рассматривали становление понятия «хронотоп» – от классиков XX века А.А. Ухтомского, М.М. Бахтина, И.Р. Пригожина до современных российских и зарубежных «пользователей» хронотопии. Теперь обратимся для примера к одной конкретной статье К. Шлёгеля – известного немецкого профессора истории, широко использующего методы измерения темпов, скорости для оценки общих тенденций культуры: «Волжские гастроли оркестра Кузевецкого: некоторые размышления об отношении столицы и провинции на закате Российской империи» [37]. Немецкий профессор использует темпоральную методологию: это не столько история названного путешествия в фактах и деталях, сколько измерение по документам и фактам трансформаций в культурном пространстве России начала XX века. Шлегель считает возможным «измерять» темп трансформаций через очевидные, повседневные процессы. Например, время широкого распространения роялей в имениях и скорость формирования самостоятельных симфонических оркестров в волжских городах; темп пополнения библиотек европейскими журналами; время распространения моды от Варшавы до Баку. На измерении названных фактов повседневного времени основывается вывод Шлёгеля о стремительной модернизации в России начала XX века. ««Провинциальные мальчики» из Солнцевки ехали прямо в Висбаден или Париж» [37, с. 160–161]. Речь идет о С. С. Прокофьеве, родившемся в глухой провинции – деревне

Солнцевка возле Донецка, где в имени его отца был рояль, приезжал настройщик (что свидетельствует о массовом спросе), а мать играла Бетховена и Шопена.

Хочется добавить, что российская провинция начала XX века предоставляет множество других примеров стремительного вхождения в европейскую культуру молодежи из провинции. Персональный успех всегда основан на сложившейся инфраструктуре и наличии учителей – трансляторов высокой культуры. Витебский учитель М. З. Шагала Юлий Пэн, учившийся у И. Е. Репина, максимально сократил путь своего питомца к Петербургу, а потом и к Парижу. Этот образованный мастер и учитель был исключительным и в то же время типичным персонажем. Или домашние библиотеки Дягилевых в Перми, родителей А. Н. Толстого на глухом хуторе под Самарой. Это также мотор для «провинциальных мальчишек», которые «с первой попытки» завоевывали столичную публику и изысканных профессионалов. При этом речь не обо всей провинции и провинциальных городах в целом, но об отдельных «культурных гнездах» и талантах: «В городе сталкиваются разные временные масштабы, различные трудовые и жизненные ритмы. В Петербурге живут различные столетия, даже эпохи на разных этажах одного и того же дома» [37, с. 157]. Временные показатели (темпы, скорость распространения) выстроены в единую систему. Они показывают: в одном поколении появляются библиотеки, рояли, столичные учителя, самодеятельные оркестры, во втором поколении провинциальные ученики становятся лидерами европейской культурной элиты.

Возьмем совсем другой пример имплицитного использования хронотопии для диагностики городов. Профессор А. Н. Зорин – ученый из Ульяновска, посвятивший много лет изучению застройки провинциальных городов Поволжья XVI – XX вв. [9, 10]. Ученый анализирует растягивавшийся на века темп застройки и хаотичную морфологию поселений Поволжья, делая на этой основе глобальные выводы. По его мнению, мучительное стремление власти модернизировать города сверху упиралось в одну и ту же проблему: «нищета, необразованность и политическое бесправие населения. Все остальное – производно от положения человека». По мнению Зорина, власть имела характер колониальной администрации. Российские реформы «не были ответами на вызовы времени, а были задачами, которые поставлены перед подчиненными» [11]. Реформы всегда запаздывали и никогда не кончались. Добавим ремарку: методологический поворот от хаотичных городских застроек к положению человека и темпу реформ имеет, несомненно, трансдисциплинарный характер.

И еще сошлемся на книгу профессора Саратовского государственного университета С. А. Мезина, в которой на основании старых воспоминаний создается не просто обаятельный образ европейского города на Волге, пропахшего сушеной рыбой и семечками. В Саратове, по мысли ученого, переплелись разные национальные, образовательные и временные пласты, и потому темп культурного синтеза был стремительным. И посыл к современности: вот это мы и потеряли... [22, 23].

«Я и не знал, что говорю прозой», – можно повторить вслед за мольеровским героем. Темпоральные методики давно распространены не только в анализе художественных текстов, но также, как мы видели, в самых разных научных контекстах.

Применение приемов хронотопии к анализу современных российских городов выявляет новые проблемные поля [8]. Назовем некоторые типичные пространственно-временные сдвиги.

Хронотопия постсоветских «городов-миллионеров» началась с расширения пространства: исторического, профанного и глобального. Вместе с тем в разных городах, в том числе «миллионерах», очевидно новое социокультурное расслоение: рядом с модными «пешеходками», реконструированными парками, набережными выросли закрытые и охраняемые районы особняков; рядом с детскими площадками «для всех» расцвела школьная сегрегация по признаку «богатых» и «бедных», «своих» и «чужих».

Начнем с расширения исторического пространства постсоветских городов, которое имеет свои этапы. В 1990-х годах поворот к истории был символом перестройки. Новое значение приобрели исторические имена городов, понятие «исторические памятники» и элитная застройка в старых районах городов.

Это был период повального переименования крупных городов, проходившего под девизом «возвращение исторического имени». Лидерами, выступавшими за открытие прошлого, стали выдающиеся люди науки, культуры, политики. Их чтили как гениев места, за ними шли горожане Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Екатеринбурга, Волгограда, Твери. «Это сладкое слово Самара» – писали чуткие журналисты, подразумевая сладкое слово «свобода». Подобные процессы происходили и в малых городах [19].

Следующим этапом стала тотальная трансформация повседневного пространства, связанная со строительным бумом и «евроремонтом». Пространство



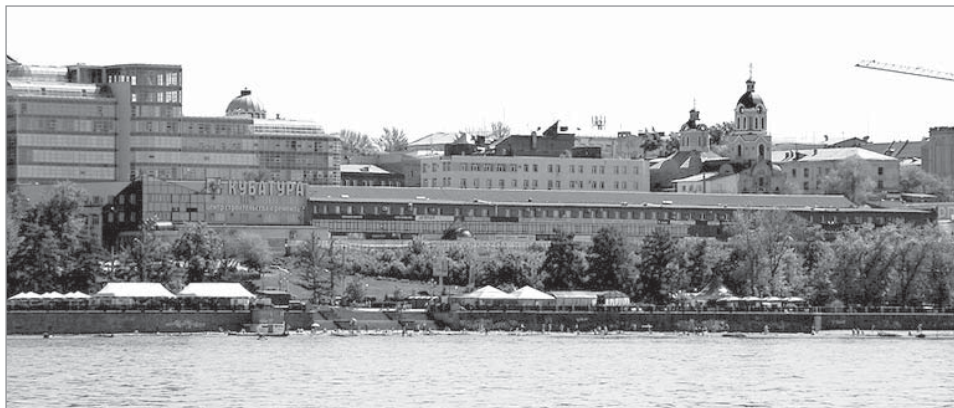
Новые городские пространства. Фото Владимира Сверкалова



Самарская набережная как сцена



Старые городские пространства. Фото Нины Дюковой



Волжский фасад города. Склад «Кубатуры»

ежедневной жизни стремительно застраивалось удобными магазинчиками, маршрутками, парикмахерскими, аптеками. Мировые торговые гиганты, такие как «Икеа», «Реал», «МегаСити», «Ашан», и прочие сетевые супермаркеты глобализировали повседневное пространство российских «городов-миллионеров». Глобализация поместилась внутри торговых центров и стала новой городской сценой для молодежи.

Это совпало с вхождением в быт информационных сетей. Нельзя не поразиться стремительности цивилизационных перемен, глядя на провинциальных пенсионеров, не расстающихся с мобильными телефонами на грядках и дачах. Новое значение в больших российских городах получили аэропорт, вокзал, открывающие ворота в мир и доступные многим. В прежде «закрытых» «городах-миллионерах», подобных Нижнему Новгороду, Самаре, Челябинску, стали осуществляться прямые авиарейсы в любую точку мира.

Вместе с тем очевидны и совершенно противоположные векторы хронотопии: социокультурное расслоение по имущественному признаку, районы для «бедных», коттеджные поселки внутри города, огороженные заборами. Джентрификация как «открытие» старых и запущенных районов превратилась в урбанистический оксюморон: «закрытая джентрификация». Например, Остоженка в Москве, прячущая роскошные коттеджи за высокими заборами в километре от Кремля [1]. Или профиль волжского променада – старая набережная в Самаре, изуродованная закрытыми складскими помещениями. Об этих тенденциях, так же как о дефиците общественных, медицинских, образовательных пространств, подробнее шла речь выше, в статьях наших коллег (см. Л. Г. Иливицкая).

«Безымянка» и «город» – еще одна тенденция крупных российских городов, трансформирующаяся в постсоветский период. Традиционный для индустриальных городов раскол исторических и рабочих районов модифицируется, о чем также подробно пишет один из участников нашей авторской группы. Разрыв между

индустриальными районами и «городом», с одной стороны, стирается: метро, благоустройство, сетевые торговые центры. Однако, с другой стороны, «безымянка» – маргинальные районы – не исчезает, но перемещается в новые пространства.

Еще один важный поворот: «советское прошлое» как предмет конфликта и забвения. Обратим внимание на тотальный дефицит культурного проектирования по названной теме. На месте старых заводов отсутствуют памятные знаки, заводские конструкции стираются не только с лица земли, но и из городской памяти. Как будто бы завод не существовал на этом месте 30–50–70 лет, как будто на нем не работали поколения высокопрофессиональных инженеров и рабочих. Старые культурные формы (доски почета, аллеи героев труда) ощущаются как неуместные, а новых проектов («Прощай, Ленин», «Судьбы инженеров», «Женщины-конструкторы» и т. п.) – нет. Удаление памяти об индустриальном прошлом переживается некоторыми слоями горожан как кошунство. «Скелеты в шкафу» вываливаются всегда не вовремя.

Поскольку воспоминания об эпохе индустриализации в СССР расцениваются как нечто не соответствующее стандартам глобализации, сошлемся на концепцию «Европейской культурной столицы – 2010» в Эссене, городе одного из центральных регионов Западной Европы. Здесь законсервированы шахты и устаревшие металлургические производства. Однако улицы городов и километры автомобильных дорог увешаны указателями: «Кольцо индустриальной культуры». Это – объединенный культурно-исторический маршрут по территориям бывших заводов и шахт, превращенным в музеи. Заводские трубы здесь называют памятниками культуры, а бывшие металлургические прокаты превращают в театральные пространства. По «Кольцу индустриальной культуры» ездит множество школьных экскурсий, на которых рассказывают, как необходим был труд шахтеров и металлургов. В бывших цехах проходят выставки, студенческие спектакли и дискотеки, а ветераны рассказывают о преданности шахтерской профессии.

Уместно вспомнить, что в 2010 году самый крупный город Рурского региона стал «Культурной столицей Европы». Одним из основных подготовительных проектов Эссена было собрание «памяти», а именно воспоминаний, дневников, воссоздающих антропологию индустриализации. На этой основе силами ученых, режиссеров, дизайнеров создавались разнообразные креативные практики, связанные с прошлым региона, начиная с того, что на городском вокзале можно купить открытку с лицами шахтеров в касках: «Привет из Эссена», а прямо у вокзала стоит памятник шахтерам. В любом книжном магазине Рура можно найти издания разных жанров по индустриальной культуре: альбомы, исследования, а также книги и игры для детей.

Суммируя идеи рурского проекта, можно сказать, что индустриальное прошлое умерло, однако вполне почетно похоронено и сопровождается благодарной памятью потомков. Между прошлым и настоящим нет варварского раскола. К тому же все названные акции формируют привлекательный имидж Рурского региона – крупнейшего производственного и торгового пространства Европы.

Цветовые спектакли на водонапорной башне «Цолль ферайн» признаны ЮНЕСКО памятником индустриальной культуры [46].

«В каком пространстве мы живем?» – вопрос, сформулированный профессором Натальей Васильевной Зубаревич [12]. Пространственно-временная диагностика подводит также и к проблеме типологии городов с точки зрения их гуманитарного и культурного потенциала. В разных российских городах, регионах, поселениях и селах – разная жизнь. Города ранжируют по бюджетам, населению, состоянию дорог и жилых фондов и многому другому. Всплывает вопрос: насколько поддается подсчетам гуманитарная составляющая того или иного города? Как она выглядит в «городах-миллионерах»?

Рейтинги последних лет показывают, что качество жизни города определяется не только состоянием жилого фонда, дорог, но и уровнем школ, университетов, парков, театров [32]. Жителям необходим привлекательный «дух города», ощущение города как сцены и пространства, приятного для людей. Имидж «столицы», «третьей столицы», «запасной столицы» компенсирует комплексы второсортности и провинциальности. В условиях постиндустриального общества и высокой мобильности названные факторы серьезно влияют на оценку качества жизни и привязанности людей к своему городу, о чем свидетельствует богатый материал рейтингов и конкретных исследований. Это подтверждает и диагностика пространственно-временных трансформаций города – хронотопия.

На сцене города «креативщики», акторы, интеллигенция или «гуманитарные кадры»?

Городам, претендующим на высокое качество жизни, требуется слой качественных и разнообразных гуманитарных кадров. Они могут быть выпускниками гуманитарных вузов, архитекторами, директорами и сотрудниками музеев, журналистами и дирижерами, дизайнерами и учителями. Некоторых из них называют «креативщиками», «актерами», проектантами. Е. В. Бакшутова считает, что это традиционная и атипичная виртуальная группа, которая в России в XIX веке получила имя «интеллигенции» [3].

Для нас несомненно, что деятельность подобного кадрового корпуса также трансдисциплинарна. Она направлена на создание особого пространства: карнавалов, дней города, уличных представлений, дизайна улиц и площадей. В этом пространстве приятно провести повседневное время и вознестись в глобальные миры «музейной ночи», где история постигается в музее, побывать на открытии Олимпиады, совершить велосипедную прогулку. Создание подобного гибридного пространства «между» высокой культурой и повседневностью, интеллектом и спортом, лекцией и развлечением требует участия особых профессионалов.

Профессиограмма в этой сфере трудно уловима. Кадры такого рода обладают нетривиальным интеллектуальным багажом, новыми техниками, в том числе проектными и менеджерскими, связаны между собой виртуально и ориентированы на деятельность между властью и горожанами. Город всегда



Город как «ПОМОСТ».
Афиша театрального фестиваля
в Новокуйбышевске

зависел от их философии и интеллекта, как показывает, например, история Санкт-Петербурга [24, 25]. Высочайшим примером может быть современный Эрмитаж. Там работают мирового класса исследователи и хранители, что не мешает режиссерам, дизайнерам и композиторам создавать массовые видеошоу. «Бал истории» на Дворцовой площади в декабре 2014 года, посвященный 25-летию Эрмитажа, посетило 600 тысяч петербуржцев [47].

Эпохальные «креативщики» и интеллектуалы – авторы программы открытия Олимпиады 2014 года. Архитектор, художник и человек мира Георгий Цыбин в сотрудничестве с российским телепродюсером Константином Эрнстом и режиссером Андреем Болтенко вы-



Олимпиада. Открытие.
Автор – архитектор Г. Цыбин



вели на массовую сцену всю национальную историю [29]. Она сложилась в пять картин с центральным символом для каждой эпохи: тройка как символ пути и русской истории, бал как представление Российской империи, начало XX века и Революция – паровоз, авангард А. В. Архипова и Я. Г. Черняхова, а потом и космос, ракета. Все как будто предельно просто. Однако, комментируя выбор создателей этого грандиозного представления, Григорий Ревзин – один из лучших современных историков архитектуры – показывает, на каком колоссальном инновационном и интеллектуальном базисе была построена массовая программа о путях русской истории [28, 29].

В контексте темы о профессиограмме современных креативщиков обратим внимание на то, что каждый из авторов – одновременно выдающийся продюсер, пиарщик. Цыбин – архитектор мирового класса и постановщик опер в Ла Скала, Мариинском театре и на других лучших мировых сценах. К тому же они – интеллектуалы и философы русской культуры, знаковый пример профессиограммы современных «креативщиков».

Только на первый взгляд кажется, что у «креативщиков», формирующих городские образы и стиль, главенствует менеджмент, мобильность, управление. На самом деле требуются незаурядные философские идеи, оригинальная интерпретация традиций и глобализации. Подготовка подобных кадров в разных «городах-миллионерах», судя по нашим авторам, выглядит по-разному. В статьях этого альманаха невольно и естественно представлены «креативщики» из разных российских городов. Эмпирические сюжеты позволяют высказать некоторые общие гипотезы об «актерах и актерах» современной городской сцены.

Теодор Курентзис – художественный руководитель и дирижер Пермского театра оперы и балета. Связанный с разными культурами, называющий себя последователем Аристотеля и учеником петербургских дирижеров, он восхищает и провоцирует публику своего города. Примечательно, что интервью у него брали вузовские ученые – Оксана Игнатъева и Олег Лысенко, которые выступают также и авторами оригинальных теоретических статей о городе. Заголовок интервью с Т. Курентзисом выглядит как концепция городской сцены: «Театр может стать центром города, излучающим свет».

Разумеется, кадры для города готовят университеты. Городские проекты великого реформатора Казимира Малевича представляет Ю. А. Грибер – доктор культурологии из Смоленска. Там, где есть научная школа, рождаются свежие диссертационные работы. Университет может стать центром города.

Проблема городской сцены всплывает в статьях альманаха «Город как сцена» в совершенно неожиданных исторических контекстах: о великих артистах прошлого, создававших общее культурное пространство; о выдающихся учителях, которые использовали для этого уроки музыки или балета. Попытаемся суммировать разные идеи, представляя статьи и авторов этого альманаха.

Профессор Е. С. Зинкевич пишет о концертах Ференца Листа в Киеве. Лист – бесподобный герой для темы «Город как сцена». Великий пианист, композитор, но

также и умелый «provokator», властвовавший над городами и странами. Е. С. Зинкевич не просто представляет гравюры старого Киева XIX века с его ярмарками, возами и театром, в котором выступал великий пианист. Перед нами – портрет великого артиста XIX века, создававшего общее культурное пространство Европы.

Совсем другой сюжет, относящийся к временам советской Москвы, исследует профессор Е. С. Федорова. Героиня ее статьи – легендарная учительница балета Е. М. Одаровская, сподвижница Е. Ф. Гнесиной. Е. С. Федорова открывает морфологию «закрытого арбатского пространства» и доказывает, какими значимыми фигурами на городской сцене в советскую эпоху были учителя музыки, балета, живописи. Они были трансляторами редкой культуры.

Теперь переключимся на современность и «университетскую вертикаль». В одних городах приоритет экономистов и юристов оставил гуманитариев за границами рынка труда. Однако в других – именно в постсоветский период – сформировались научные школы культурологии, дизайнерские и медийные факультеты. На пороге XXI века появился новый тип «креативщиков»: дизайнеры с ученой степенью, директора театров и музеев с диссертацией по культурологии.

Поучителен опыт Саранска и Ярославля, где реализована вся «вертикаль» гуманитарных кадров: от подготовки учителей, актеров, музейщиков, клубных работников, дизайнеров, специалистов по туризму, сервису – до кандидатов и докторов наук, исследующих разнообразные аспекты региональной и городской культуры. Научную школу культурологии в Мордовском государственном университете им. Н. П. Огарёва возглавляет заслуженный деятель науки профессор Н. И. Воронина; в Ярославском государственном педагогическом университете – заслуженный деятель науки профессор Т. С. Злотникова. Великие женщины!

Сошлемся на исследования доктора культурологии, заместителя министра образования и науки Челябинской области Г.М. Казаковой, профессора И. Я. Мурзиной, посвященные культурной миссии Урала. Авторы справедливо отмечают, что современный термин «миссия» соответствует понятиям «предназначение», «стратегическое видение», «философия», «политика» [14]. Сформулированное исследователями содержание стратегий уральских городов сыграло огромную роль в культурном проектировании. Работа над «стратегиями региона» начиналась еще в социологических исследованиях профессора В. С. Цукермана в 1970-х годах и созданной им научной школы; в деятельности профессора Т. М. Синецкой и других коллег, работающих на стыке университетских исследований, деятельности творческих союзов и проектирования в сфере культуры. Благодаря им новую жизнь получают театры, музеи, улицы города.

Статьи авторов из уральских городов – Екатеринбург, Челябинска, Магнитогорска, Перми – показывают, как расширились гуманитарные факультеты и специальности в университетах. Один пример: в Уральском государственном федеральном университете (г. Екатеринбург) работают более 10 гуманитарных диссертационных советов, что означает наличие студентов, магистрантов, аспирантов по гуманитарным специальностям. Молодые люди заведуют культурологи-

ческими кафедрами. Молодые директора музеев пишут диссертации, они мобильны и быстро решают любые менеджерские вопросы.

И в заключение еще несколько строк о коллегах из «дальнего зарубежья», которые расширили наши представления о корпусе современных профессионалов для городской сцены. Среди них есть и опытные, и молодые авторы. Однако все они работают на стыке интеллектуальных идей и провокативных практик, создавая некое новое городское пространство.

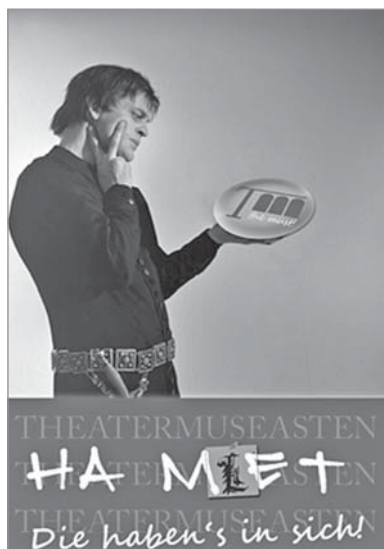
Представьте, что вы пришли на одну из выставок «гамлетовской серии»: «Немецкие Гамлеты». Хотя она называется частично по-английски: Tell my Story. Hamlet auf dem deutschen Theater von 1600 bis heute (2014). Автор концепции – доктор Винрих Майсциес, директор Театрального музея города Дюссельдорфа, социолог культуры, автор книг, концепции, выставок в открытых пространствах и внутри Театрального музея.

Придя на выставку, вы можете бродить среди текстов, висящих как белье на веревках; можете получить интервью у великих исполнителей, сидя у монитора; можете рассмотреть витрины с торговыми брендами «Гамлет». Здесь один конкретный зал, в котором находятся четыре параллельных экрана. На них одновременно говорят четыре немецких актера в роли Гамлета. А в центре зала стоит подиум, на который может подняться каждый, чтобы увидеть на экране себя самого... в роли Гамлета.

Первое, что хотелось бы воскликнуть автору этих строк, воспитанному на «Гамлетах» Г. М. Козинцева, И. М. Смоктуновского, М. М. Казакова, В. С. Высоцкого: «Это не Гамлеты! Это немецкий менталитет». Именно так. Выставка, посвященная теме разных культурных пространств. Трюки массовой культуры использованы интеллектуалами и дизайнерами, ищущими диалога со зрителями. Сошлемся на фундаментальное исследование Д. Майсциеса и К. Бланк, предшествующее всей серии «гамлетовских» выставок [42].

Таким образом, в теме «Город как сцена» мы выделили три основных гипотезы: трансдисциплинарность города как методология, хронотопия как метод и трансдисциплинарные практики новых кадров.

Как показывают статьи этого альманаха, кадры для городской сцены рекрутируются из разных инфраструктур: театр и музей, «вертикаль» университета, творческие союзы, общественные клубы. Приводится множество примеров, когда эти инфраструктуры заменяет в одном лице первоклассный учитель, театр, библиотека или «культурное гнездо». На стыке истории, повседневности и будущего рождаются новые «креативщики»: интеллектуалы, наце-



Немецкий Гамлет – Густав Грюндгенс

действие 1

ленные на практики. Их цель – сделать свой город живым и приятным, открыть в городе глобальное культурное пространство. Бывает, что эта цель остается утопией. Но на сцене города утопии иногда становились реальностью.

В городском пространстве, по П. Г. Щедровицкому, «прошлое» и «будущее» не существуют как абстрактные идеи, а практически соседствуют. Город «говорит о «том-что-принадлежит-прошлому» и о «том-что-представляет-собой-будущее» в реальности человеческих форм самоопределения и образов жизни» [40].

Не можем не добавить в самом конце следующее. Все авторы публикуемых статей являются актерами и актрисами на городской сцене. Их интеллектуальный потенциал и живые практики дарят надежды.



21 мая 2014 г., после конференции в СамГМУ «Гуманитарное обеспечение инноваций в медицине» на городской сцене Самары: профессор М. Егер (Эссен), профессор А. Лихтенберг (Дюссельдорф), член-корреспондент РАН Б. Г. Юдин (Москва), профессор Д. В. Михель (Саратов)

Список литературы

1. Акишин, 2014
Акишин А. Джентрификация Остоженки и ее последствия. Джентрификация с русским акцентом. – 2014, октябрь [Электронный ресурс]. – URL: <http://urbanurban.ru/>
2. Аренд, 1997
Аренд Х. Вальтер Беньямин / Пер. с англ. Б. Дубина // Иностранная литература. – 1997. – № 12 [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/12/>
3. Бакшутова, 2013
Бакшутова Е.В. Интеллигентский дискурс: Монография. – Самара: ПГСГА, 2013. – 184 с.
4. Бурлина, Кузовенкова, 2014
Бурлина Е., Кузовенкова Ю. Городские стратегии: трансдисциплинарные формы и жанры // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2014. – Т. 16. – № 2-4. – С. 792-795.
5. Бурлина, Голубинов, 2013
Бурлина Е., Голубинов Я. и др. Философско-культурологические аспекты исследований индустриального города // Аспирантский вестник Поволжья. – 2013. – № 7–8. – 17 с.
6. Вайль, 2006
Вайль П. Гений места. – Колибри, 2006. – 488 с.
7. Глазычев, 2003
Глазычев В. Глубинная Россия: 2000-2002. – М.: Новое издательство, 2003. – 328 с.
8. Гун, 2014
Гун Г.Е. Художественная культура города: структура, динамика, перспективы: Автореф. дисс. ... доктора культурологии. – Челябинск, 2014.
9. Зорин, 2001
Зорин А.Н. Города и посады дореволюционного Поволжья. – Казань, 2001.
10. Зорин, 1992
Зорин А.Н. Горожане Среднего Поволжья во второй половине XVI – начале XX в.: историко-этнографический очерк. – Казань, 1992.
11. Зорин, 2009
Зорин А.Н. Население и пространство провинциальных городов России // Культура городов Российской империи на рубеже XIX – XX веков. – СПб.: Европейский Дом, 2009. – С. 192.
12. Зубаревич, 2005
Зубаревич Н.В. Россия регионов: в каком социальном пространстве мы живем? // Независимый институт социальной политики. – М.: Поматур, 2005.
13. Иливицкая, Бурлина, 2014
Иливицкая Л., Бурлина Е. Методология пространственно-временной диагностики: хронотоп и хронотопия // Полифония городских пространств. В 2 т. – Самара, 2014. – Т. 2. – С. 38–76.
14. Казакова, 2013
Казакова Г.М. Регион как социокультурный феномен: Монография. – М.: НОУ УРАО, 2013. – 164 с.
15. Казакова, 2006
Казакова Г.М. Культурная миссия Урала // Челябинск-арт. – 2006. – № 3 (28).
16. Капков, 2001–2015
Капков С.А. [Электронный ресурс]. – URL: <http://govoritmoskva.ru/blogs/379/>; <http://snob.ru/selected/entry/89314>; <http://izvestia.ru/news/583858>.

17. Киященко, Моисеев, 2009 Киященко Л.П., Моисеев В.И. Философия трансдисциплинарности / Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2009. – 205 с.
18. Коржова, 2013 Коржова Н., Коржов Р. Улица как музей – музей как улица // Центр современного искусства [Электронный ресурс]. – URL: <http://street-museum-street.ru/>
19. Лаппо, 2009 Лаппо Г.П. Топонимические размышления георурбаниста [Электронный ресурс]. – URL: <http://geo.1september.ru/article.php?ID=200402405>
20. Мамардашвили, 1995 Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). – М., 1995. – 233 с.
21. Мамардашвили, 2002 Мамардашвили М.К. Кантианские вариации. – М.: Аграф, 2002. – 320 с.
22. Мезин, 2004 Мезин С.А. Старый Саратов в воспоминаниях деятелей культуры. – Саратов, 2004. – 81 с.
23. Мезин, 2003 Мезин С.А. Взгляд из Европы: французские авторы XVIII века о Петре I / Изд. 2-е, испр. и доп. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2003.
24. Мосолова, 2002 Мосолова Л.М. Историография XX века в глобальном и региональном развитии культуры // Регионы России: социокультурные аспекты художественных процессов нового и новейшего времени. – СПб.: Астерин, 2002. – 104 с.
25. Смирнов, 2002 Смирнов С.Б. Петербург как феномен европеизации культуры России в XVIII – начале XXI вв. // Регионы России: социокультурные аспекты художественных процессов нового и новейшего времени. – СПб.: Астерин, 2002. – 104 с.
26. Мотрошилова, 2007 Мотрошилова Н.В. Мераб Мамардашвили: философские размышления и личный опыт. – М., 2007.
27. Прозорова, 2014 Прозорова Ю. Постсоветские трансформации в России: цивилизационно-аналитический подход // Неприкосновенный запас. – 2014. – № 6 (98).
28. Ревзин, 2002 Ревзин Г. Очерки по истории архитектурной формы. – М.: ОГИ, 2002.
29. Ревзин, 2014 Ревзин Г. Три года спустя. Сцена с танцующими куполами // Сноб. – 10.02.2014 [Электронный ресурс]. – URL: <http://snob.ru/profile/5326/print/71640>
30. Римон, 2012 Римон Е.Я. Освящение времени: штрихи к описанию хронотипа малого города // Город и время. Интернациональный научный альманах. В 2 т. – Самара, 2012. – Т. 2. – С. 187–194.
31. Самойлова, Стрижакова, 2005 Самойлова Н.А., Стрижакова О.Н. «Богатство» и «бедность»: контрасты полярных пространств города (на примере Самары и Нижнекамска) [Электронный ресурс]. – URL: www.old.jourssa.ru/2005/4/2dSamoylova.pdf
32. Топ-10, 2014 Топ-10 лучших для жизни городов России [Электронный ресурс]. – URL: www.vestifinance.ru/articles/52634

33. Трубина, 2011
Трубина Е.Г. Город в теории: опыты осмысления пространства // Новое литературное обозрение. – М., 2011. – 520 с.
34. Трущенко, 1994
Трущенко О.Е. Престижный адрес. Социально-пространственная сегрегация в Москве // Социологический журнал [Электронный ресурс]. – URL: <http://jour.isras.ru/index.php/socjour/article/view/111>
35. Харви, 1989, 2009
Харви Д. Городской опыт. Harvey D. The Urban Experience. Oxford: Blackwell, 1989 / Пер. В.В. Вагина. – 2009.
36. Цыбин, 2014
Цыбин Г. [Электронный ресурс]. – URL: <http://snob.ru/selected/entry/72010>
37. Шлёгель, 2009
Шлёгель К. Волжские гастроли оркестра Кусевицкого: некоторые размышления об отношении столицы и провинции на закате Российской империи // Культуры городов российской империи на рубеже XIX – XX веков. – СПб.: Европейский дом, 2009. – 428 с.
38. Щедровицкий, 2005
Щедровицкий П.Г. и др. Формула развития: Сб. статей. – М.: Архитектура-С, 2005. – С. 224.
39. Щедровицкий, 2005
Щедровицкий П.Г. В поисках формы: Сб. статей. – М.: ФГУП «ЦНИИАТОМ-ИНФОРМ», 2005. – С. 179.
40. Щедровицкий, 2013
Щедровицкий П.Г. Город «3D» [Электронный ресурс]. – URL: <http://tass.ru/opinions/1596977>
41. Щедровицкий, 1990
Философия развития и проблема Города [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.archipelag.ru/agenda/rovestka/evolution/formula/philosophy/> (дата обращения – 02.04.2015).
42. Meiszies, 2013
Meiszies W., Blank K. Sein oder Nichtsein.Hamlet auf dem deutschen Theater. – Leizig, Henschel, 2013. – 160 S.
43. Schmidt-Lauber, 2010
Schmidt-Lauber B. Mittelstadt. Urbans Leben jenseits der Metropole. – Campus Verlag. Frankfurt, New York. – 304 S.
44. Urbanurban, 1999
Интернет-журнал [Электронный ресурс]. – URL: <http://urbanurban.ru>
45. Weiss, 1999
Weiss Ch. Stadt ist Bühne. Kulturpolitik heute – Gebundene Ausgabe – 30. März 1999.
46. Welterbe Zollverein
Welterbe Zollverein [Электронный ресурс]. – URL: <http://zollverein.de>; Welcome to the fascinating world or the design! [Электронный ресурс]. – URL: <http://en.red-dot.org/371.html>
47. На Дворцовой... 2014
На Дворцовой площади Петербурга пройдет «Бал истории» в честь 250-летия Эрмитажа [Электронный ресурс]. – URL: <http://tass.ru/spb-news/1628012>

Гуманитарные пространства и акторы городской сцены

Humanitarian spaces and actors of a city scene

Е.А. Гранкина / E.A. Grankina

Обозначены социокультурные грани городского пространства, в центре которых – гуманитарные кадры. Подразумеваются активизаторы (акторы) культурной жизни города, формулирующие его дух, образы, семантическую наполненность.

Ключевые слова: гуманитарные грани города, гуманитарное пространство, гуманитарные кадры.

In article are designated humanitarian sides of city space on which actors of a city scene have impact. They are meant as the activators of cultural life of the city which formulate its nature and create its semantic fullness.

Keywords: humanitarian sides of the city, humanitarian space, humanitarian specialists.

Каждый город представляет собой своего рода сцену, некое социокультурное пространство, в котором утверждается городская идентичность. Гуманитарными «организаторами» этого пространства может выступать что угодно – театр, школа, высшее учебное заведение, городской парк, библиотека, музей, арт-кафе, городской миф, памятник, событие. Обращая внимание на гуманитарные аспекты пространства, можно наблюдать, как потеря гуманитарной составляющей приводит к рурализации, и наоборот: появление и развитие нового типа гуманитарного пространства – образовательного, культурного, художественного, несущего в себе символический капитал, новые семантические поля, – вносит свой вклад в социально-экономическое развитие. Подчеркнем особо, что гуманитарное пространство различных российских городов и регионов продуцирует свой особенный тип личности («петербуржец», «сибиряк», «волжанин»), собственную систему социальных и культурных связей.

Г.М. Казакова справедливо констатирует тот факт, что «региональными властями не всегда грамотно, исторически обоснованно позиционируются столь разнообразные и зачастую непохожие друг на друга российские города и регионы» [4]. По ее мнению, для более действенного управления социокультурной сферой необходимо исходить из четкой культурной миссии, выражающей философию, историко-культурные традиции, ценностные ориентиры города/региона, которые лежат в глубинных пластах бытия города, и извлечь их из этих культурно-исторических «недр» могут редкие специалисты и мастера [5]. То есть необходимы кадры особого рода, способные реформировать и создавать семантику городского пространства. Прежде чем будут воплощены какие-либо проекты, они должны появиться в головах, поэтому вопрос наличия гуманитарных кадров для города первостепенен.

В роли таких «локомотивов» выступают известные люди: культурные деятели, интеллектуалы, ученые, управленцы, преподаватели вузов, архитекторы, бизнесмены, журналисты и т. д. Прежде всего в этой среде функционируют «активизаторы», создающие ее гуманитарную наполненность. «Гуманитарная сцена города» – не только метафора, она включает в себя предметные вопросы для научного анализа.

Обратимся к примерам постсоветской трансформации городов, когда на старой городской сцене «меняют декорации». Например, хотя памятники Ленину и устояли во многих городах, но центральные площади с его скульптурным изображением теперь «выступают исключительно как удобное публичное место, не имеющее особого символического наполнения» [3], а сами Ленины порой оказываются в необычном контексте. Пример приводит доцент Европейского университета в Санкт-Петербурге И. Утехин: «В Астрахани, в центре сада, протянутого вдоль кремлевской стены, Ленин стоит по-прежнему, но выглядит каким-то сузлым и потерянным: по обе стороны от него возлежат две женские фигуры – аллегии рек Невы и Волги» [8]. Физический облик города во многом отражает глубинные процессы трансформации городского пространства, в котором зачастую параллельно выстраиваются разные системы координат. О.Л. Лейбович отмечает подобную смену семантических полей в Перми: «Двойственность городской символики: казино на Комсомольском проспекте, коммерческий банк на улице Ленина, которая скорее дезориентирует горожан, нежели помогает им распознать координаты нового социального мира» [6]. Подобную смысловую многослойность и «полифонию городских пространств» анализируют авторы из Самары [7].

Процессы семантической и смысловой перекодировки всегда происходят в городах и проходят определенные этапы. Д.Н. Замятин отмечает, что простые городские нарративы (основанные на исторических фактах и событиях, биографиях выдающихся людей города и т. д.) ориентированы на встраивание в «большие истории» и «большие мифологии» на уровне страны и региона, иногда и всего мира. Кроме того, такие разрабатываемые и культивируемые на местном уровне мифы получают точки опоры в виде памятных мест, будь то музей-квартира, памятник, бюст, памятная доска на стене дома, культовый объект, памятная могила и т. д. [1]. Удачные тому примеры есть и в Самаре: многие специалисты считают, что установленный не так давно на волжской набережной памятник одному из основателей города – воеводе Григорию Засекину, работа скульптора К. Саркисова, обогатил гуманитарное пространство Самары, связав историю с современностью. Монументальная классика и эффектное расположение памятника преобразили городское пространство и представления горожан о самих себе. Другой интерактивный памятник, также установленный на волжской набережной Самары, – «Бурлаки». Скульптор Н. Куклев делает фактом современной жизни цитаты культурного наследия прошлого: великое создание И.Е. Репина, вытекающее из прошлого и реальных видов современной Волги.

Отличительной чертой новых гуманитарных городских пространств является их все большая персонализация, то есть наполнение сегментов городской среды дополнительным ценностным содержанием, создание лично-ориентированных форм.

На городскую сцену выходят культурные герои, находится место юмору, скульпторами создаются памятники совсем иного рода, жанровые скульптуры, которые как бы приглашают сделать с ними что-то. «Многие из этих фигур сознательно спроектированы так, чтобы с ними можно было взаимодействовать: статуя фотографа на Малой Садовой словно просит взять ее под руку, шемякинский Петр в Петропавловке гостеприимно подставил всем желающим свои колени» [8]. Новые интерактивные памятники не только связывают город с историей, мифом места, но и вовлекают зрителя в этот нарратив. Кроме того, продолжает Д.Н. Замятин, «региональные мифы» должны под держиваться региональными и локальными мероприятиями: театральными действиями, перформансами, празднованием памятных дат и т. д. [1]. Гармонично вплетать эти разноплановые элементы в единую ткань городского пространства, осмысляя потенциальные образные пласты города, – задача гуманитариев-проектантов.

Безусловно, акторами городских пространств являются и гуманитарно подкованные управленческие кадры. Для «продвижения» города необходимо присутствие в рядах руководителей людей, получивших гуманитарное образование или степень. Перефразируя мысль философа Х. Ортеги-и-Гассета об ученом, скажем: «Нужно гуманитаризировать чиновников», ведь во многом именно они определяют культурный облик города, утверждая новые идеи его развития. Яркий пример – команда С. Капкива, который одним из первых в Москве начал формулировать идеологию свободных общественных пространств. В 2011–2013 гг. по Москве прокатился самый настоящий «парковый бум»: московские парки стали задавать новые форматы отдыха, стали местом проведения крупных городских праздников и фестивалей, а парк им. Горького вошел в десятку самых посещаемых общественных пространств мира. Проектанты имели за плечами московское образование, аспирантуры, зарубежные стажировки, это осведомленные и креативные профессионалы на городской сцене.

Необходимость взращивания новых гуманитарных кадров приводит нас на вершину образовательного айсберга – к диссертационным советам как квинтэссенции образовательного потенциала города. Диссертационные советы по гуманитаристике, безусловно, являются градообразующими гуманитарными институтами: они не только подпитывают кадровый состав вузов, но и создают общую интеллектуальную среду города, привносят в сферу культуры молодые умы, дают городу высокопрофессиональных журналистов, театрам – эрудированных экспертов, музеям – профессионалов-гуманитариев. Например, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет с диссертационным советом по культурологии является колыбелью научной школы профессора Н.И. Ворониной, занимающейся теоретическими и прикладными проблемами теории и истории культуры, в том числе национальной. Занимаясь изучением вопросов своей регионалистики, кафедра подпитывает кадровые институты города.

Город без ученых, вузов и диссертационных советов представляет собой формальный населенный пункт. Профессиональные гуманитарные кадры необходимы ему для расширения и углубления гуманитарных пространств и открытия их новых граней. В сфере повседневной креативности и рекреации это журналисты, актеры,

сотрудники музеев, фестивальные деятели и т. д. Среди самарских примеров – плеяда молодых двигателей культуры: А. Рымарь, К. Зацепин, И. Саморуков. Все – выпускники Самарского государственного университета, кандидаты филологии, журналисты, музейные деятели, акторы социокультурного пространства столицы губернии. К. Зацепин, заместитель директора Самарского областного художественного музея, курирует масштабные выставочные проекты. В Самарском музее модерна в усадьбе Курлиных И. Саморуков, деятель самарского современного искусства, основал лекторий «Формы и смыслы модерна», привлекающий постоянную публику. А благодаря А. Рымарю Самарский литературный музей, располагающийся на территории усадьбы А. Толстого, превратился из простой мемориальной квартиры семейства Толстых в довольно насыщенное гуманитарное пространство с резонансными проектами, такими как «Город S на реке V», «Литературная география Самары», «Мир – текст – музей» (получивший грант «Меняющийся музей в меняющемся мире») и др.

Совокупность гуманитарных граней города представляет собой некий комплекс, включающий и региональный менталитет, и наполненность физического пространства смыслами и символами (вехи прошлых эпох и символы современности), и полилог ценностей, и живые общественные пространства, и гуманитарное образование. Смысловое наполнение этих аспектов формируют деятельные акторы городской сцены – кадры-гуманитарии во всех сферах, в том числе в области управления.

Список литературы

1. Замятин, 2014
Замятин Д.Н. Геокультурный брендинг города: от локальных мифов к стоимостному инжинирингу // Город как вызов: Сб. статей междунар. науч. конф. Пермь, 16–17 мая 2014 г. / Под общ. ред. О.В. Игнатъевой; Перм. гос. гуманит.-пед. ун-т. – Пермь, 2014. – 318 с.
2. Кабацков, 2011
Кабацков А.Н., Казанков А.И. Индустриальный город в переходную эпоху // Повседневность индустриального города: Сб. статей. Под ред. О.Л. Лейбовича / Изд. Пермского гос. техн. ун-та. – 2011. – 105 с.
3. Казакевич, 2001
Казакевич А.Н. Символика места: забывание и фрагментация «советского» в ландшафте Минска // Неприкосновенный запас. – 2001. – № 6 (80) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.nlobooks.ru/node/1575>
4. Казакова, 2006
Казакова Г.М. Культурные миссии регионов России (на примере Урала и Сибири) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 7 (21). Ч. II: Общественные и гуманитарные науки: научный журнал. – СПб, 2006. – С. 51–60.
5. Казакова, 2006
Казакова Г.М. Культурная миссия Урала // Автограф. Челябинск-АРТ. – 2006. – № 3 (28). – С. 5–6.
6. Лейбович, 2012
Лейбович О.Л. Символическое пространство большого города // Вестник Пермского научного центра. – 2012. – № 2 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.academia.edu/3111433/Символическое_пространство_большого_города
7. Полифония..., 2014
Полифония городских пространств. Философско-культурологические теории и хронотопия: Сб. науч. статей / Рук. проекта Е.Я. Бурлина. В 2 т. Т. 2. – Самара: Медиа-книга, 2014.
8. Утехин
Утехин И. Место действия. Публичность и ритуал в пространстве постсоветского города [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.strelka.com/ru/press/books/mesto-deisviya>

Düsseldorf Die vielbedeutende neue Stadtbühne

Miki Reimann

Der Aufsatz vergleicht Ideen, Praktiken und Bilder, die das Zentrum der Stadt Düsseldorf kürzlich neu formatiert haben. Entworfen von einem der berühmtesten Architekten unserer Zeit, Daniel Libeskind, entsteht am Ende des Jahres 2013 im Herzen der Hauptstadt von Nordrhein-Westfalen ein neues Viertel. Der neue Mittelpunkt ist sowohl ein Geschäfts- als auch Einkaufszentrum, welcher auf der Nordseite die Bogenform des Hofgartens annimmt, um sich an die Ausläufer des Parks anzuschmiegen. Der Aufbau erinnert an eine Theaterszene mit Dekorationen, Kulissen und einem Auditorium, doch bleiben einige Helden dieser neuen Stadtbühne hinter den Kulissen, was die Bedeutung und Image des gesamten Projekts zu mindern droht. Der Aufsatz identifiziert diese, erläutert den Hintergrund und stellt sie in den Kontext der neuen Stadtbühne.

Schon immer positionierte sich die Stadt Düsseldorf als eine Hauptstadt – Hauptstadt von Nordrhein-Westfalen, Hauptstadt der Mode, der Medizin. Eine Stadt die von Einflüssen aus aller Welt inspiriert wird, zukunftsweisend und kontaktfreudig ist. Die internationale «Messe Düsseldorf» sowie der Flughafen «Düsseldorf International» sichern die Globalisierung. Ende 2013 eröffnet an der Nordseite der Königsallee ein neuer städtebaulicher Glanzpunkt – der Kö-Bogen. Entworfen wurde das zweiteilige Gebäudeensemble mit den sanft geschlenkerten, ganz entgegengesetzten strukturierten Fassaden aus Glas, Stein und Aluminium von dem New Yorker Stararchitekten Daniel Libeskind. Der Bau verlief buchstäblich vor den Augen der Bürgerinnen und Bürger: aus den Fenster der vorbeifahrenden Straßenbahn oder von dem eigens dafür errichteten Turm konnten sie dem Bau zusehen. Jetzt, da der zauberhafte Bogen bereits bewohnt und der Architektur- und Landschaftsprojekt beliebt ist, vor ihm, wie in einer Parterre die Bürger und Besucher auf Parkbänken Platz nehmen können, stellt sich heraus, dass jeder ihn wohlmöglich mit anderen Augen sieht. Dieses Problem soll in dem Aufsatz näher beleuchtet werden, doch zunächst ein paar Worte über den Charakter und die Identifikation der Stadt.

Wenn man sagt „Düsseldorf ist näher an Brüssel denn an Berlin“, will man die Internationalität und Globalität der Stadt unterstreichen. Düsseldorf ist eine Welthauptstadt und verbindet Erfolg und Lifestyle. Seine Bürger sind Weltbürger. Sie interessieren sich für Kultur, Kunst und den Fortschritt. Düsseldorf liebt „Schiki-Miki“ – Schmuck, Kleidung und Komfort, aber auch Brands, denn diese sichern das Image der jungen, erfolgreichen und progressiven Stadt. Architektonische Experimente, welche sich andere Städten nicht zu planen trauen, setzt Düsseldorf bereits um: das Gebäude des Landtages mit Elementen der russischen Avantgarde; das 72,55 m hohe Stadttor entworfen vom Architekturbüro Petzinka, Overdiek und Partner; sowie das unnachahmliche Millennium-Projekt: die „fließenden“ Gehry-Bauten am Neuen Zollhof, nach Architekten und Designer Frank O. Gehry.

Aber das Highlight von Düsseldorf sind wohl seine Parks, besonders der älteste in Europa „Hofgarten“, wo entlang des Parks delikate Schwäne paare schwimmen und mit sich die Seele der Stadt tragen. Hier spazierten eins große Denker wie Goethe, Heine und Napoleon, dessen Besuch 1811 mit dem berühmten Ausspruch von Düsseldorf als Klein-Paris einhergeht; sowie

große Russische Künstler, die Ende des XIX Jahrhunderts an der Kunstakademie Düsseldorf studierten: u.a. Alexey Bogolyubov, Ivan Shishkin. Hier auf dem „Ananasberg“ an der Landskrone steht die Skulptur „der Mahner“ des russischen Künstlers Vadim Sidur (1924 – 1986), welche 1985 von der Stiftung Van Meeteren der Landeshauptstadt Düsseldorf geschenkt wurde. Die fast 5m hohe Skulptur stellt eins der besten Denkmäler der Postmoderne dar.

Die urbane Szene, umrahmt der Liebeskind-Bogen gekonnt. Das Gebäude besticht durch seine ungewöhnliche Form: den rechten Winkel vermeidend, setzt es sich wellenförmig fort, während seine Unregelmäßigkeiten mit unseren Sehgewohnheiten spielen. Der Bogen dient als Grenze, als halbrunder Theaterraum. Das Publikum betritt den Bogen wie ein Schauspielhaus. Die Parklandschaft mit Parkbänken im Inneren bildet die Parterre, wo sich das Publikum niederlassen und das Bild der vorbeischwimmenden Schwäne genießen kann. Ein wenig „Shiki-Miki“ aber das sollen die Düsseldorfer doch lieben. Hinter dem Streifen Wasser erkennt man die Denkmäler im Hofgarten. Sie wirken von hier wie Schauspieler auf einer Bühne. Auf der Rasenfläche sieht man die „Liegende Figur in zwei Teilen“ des Künstlers Henry Moore, welche am 10. Juli 1983 enthüllt wurde. Darüber erhebt sich auf dem Hügel Sidur´s „der Mahner“. Das Denkmal wirkt von hier in seiner ganzen Gewalt. Es erhebt sich, schwebt und schreit seine Nachricht förmlich aus. Seine Macht tritt zum herausragenden Bild der städtischen Szene bei.

Demgegenüber, an der Frontseite des Bogens wird zum Wiederaufbau des Stadtzentrums ein denkmalgeschütztes Palais verwandelt. Die Stiftung van Meeteren überlässt das Palais Ende 2013 der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, welche so die Möglichkeit erhält, ihr Informationsangebot in stadträumlich bequemerer Lage besser anzubieten. Das alte Bankhaus fließt dadurch sinngemäß in die Umstrukturierung ein und bildet eine proaktive Investition in die Zukunft und ihre Gestalter.

Zurück zur Frage nach der Bedeutung der Umstrukturierung:

Braucht denn ein gewöhnlicher Bürger zu wissen, dass auf dem Hügel im Hofgarten, einer Bühne gleich, ein Denkmal eines Moskauer Bildhauers steht? Dass dieser Bildhauer Vadim Sidur heißt und dass er eins in der sowjetischen Armee gekämpft und dort fast tödlich verletzt wurde? Dass es sein Denkmal ist, der von dort aus zur Welt appelliert? Schwer zu sagen. Als im Nachkriegs Moskau der junge Deutsche Kunstmäzen Udo van Meeteren Sidur in seinem Atelier besuchte und dort zufällig eine kleine Kopie der Skulptur sah, sagte er, er wolle sie in Düsseldorf aufstellen. Woraufhin Sidur fragte, „Meinen Sie, dass man es Ihnen erlaubt?“.

Vielleicht muss der gewöhnliche Bürger diese Details auch nicht wissen, aber für das Image der schillernden Stadt am Rhein ist dieses Drama der Ideen inmitten der neuen Stadtbühne doch wichtig. Dabei ist der wohl wichtigste Held hinter den Kulissen – der Ehrenbürger Udo van Meeteren, dessen Motivationen sowie die Philosophie seiner Stiftung am besten in den Geleitworten zum „Mahner“ zum Ausdruck kommen:

Mensch dieser erde,
Wer du auch bist,
Woher du auch kommst,
Wohin du auch gehst,
Bedenke,

Gott, der allmächtige,
Hat dir dies leben geliehen,
Unterscheiden zu lernen,
Das gute vom bösen.
Nutze dein leben,
Das gute zu tun.

Дюссельдорф: многозначная новая сцена города

Düsseldorf: Multiple-valued New stage of City

Мики Рейман / Micky Reyman

Сопоставляются идеи, практики и образы, которые переформатировали центр Дюссельдорфа. В конце 2013 года по проекту одного из самых известных архитекторов современности Даниэля Либескинда в самом центре столицы земли Северный Рейн – Вестфалия построен новый квартал. Новый центр является одновременно торговым и деловым, к тому же рекреативным, позволяя наслаждаться парком и лебедями внутри города. Новый проект отличается театральнойностью и напоминает сцену театра с декорациями, кулисами и зрительным залом. Однако некоторые герои этой сцены оказались незамеченными. Это сужает образ и имидж проекта в целом. В статье обсуждается следующая ситуация: центр уже построен, но некоторые его образы еще не опознаны.

Дюссельдорф, как известно, позиционирует себя в качестве столичного города: столица земли Северный Рейн – Вестфалия, столица моды, медицины. Город, вдохновляемый идеями со всего мира, устремленный в будущее, город контактов. Интернациональная выставка Messe и аэропорт Düsseldorf International гарантируют глобализм.

В конце 2013 года закончено строительство Кё-боген – «дуги Кё», «дуги Кё-нигс Аллее». Разработанный и построенный из двух частей ансамбль зданий с нежными, очень разных видов фасадов из стекла, камня и алюминия – дитя известного нью-йоркского архитектора Даниэля Либескинда. В новых зданиях уже открылись дорогие бутики, кафе, офисы. Строительство шло буквально на глазах горожан: из окна трамвая, со специально сооруженной башни все строительство просматривалось насквозь. Однако сейчас, когда замечательная дуга уже заселена, когда перед ней, как в партере, сидят горожане на скамеечках, когда архитектурный и ландшафтный проект уже полюбили, обнаруживается, что все видят его по-разному. Именно эту проблему хотелось бы сейчас поставить. Однако вначале несколько слов о характере и идентификации города.

Когда говорят, что «Дюссельдорф ближе к Брюсселю, чем к Берлину», каждый понимает, что в этом случае близость измеряется не километрами. Дюссельдорф – интернациональный город, объединяющий в себе успех и стиль жизни. Его граждане являются гражданами мира. Они интересуются культурой, искусством и уважают прогресс. Дюссельдорф любит «шики-мики» – украшения, наряды, комфорт, уют и, конечно, бренды, ведь именно они помогают поддержать имидж молодого, состоявшегося и прогрессивного города. Именно в Дюссельдорфе появились архитектурные эксперименты, когда другие города на это еще не решались:

здание Ландтага с элементами русского авангарда, «городские ворота» высотой 72,5 метра архитектора Карла-Хайца Петцинки, неподражаемый проект миллениума, созданный Фрэнком Гери, – «текущие дома» на Рейнской таможне.

Но и это еще не все. Чисто дюссельдорфская «изюминка» – парки. Старейший в Европе Хофгартен. Вдоль парка плавают чудесные лебединые пары, и в них вся душа Дюссельдорфа. По аллеям Хофгартена ходили многие знаменитости, такие как Гете, Гейне и Наполеон, визит которого в 1811 году сопровождается знаменитым изречением «Дюссельдорф – мой маленький Париж». Так же – и это специально для русских читателей – на этой аллее бывали Алексей Боголюбов, Иван Шишкин, которые учились в Дюссельдорфской академии художеств в конце XIX века.

И здесь сделаем одну очень важную ссылку, которая непосредственно связана с трансформацией центра. В Хофгартене, на Наполеоновском холме, в 1985 году был установлен памятник московского скульптора Вадима Сидура «Взывающий» (бронза, высота 4 м 80 см). Это был проект просвещенных интеллектуалов и меценатов. Так в Дюссельдорф попал один из лучших памятников постмодерна.

Теперь вернемся к городской сцене, которую окружила дуга Либескинда: изысканная, сине-стеклянная, с типичными либескиндовскими молниями – разрезами окон. Дуга – граница, круглое театральное пространство. Публика входит внутрь дуги, как в театр, и рассаживается внутри этой дуги, чтобы полюбоваться безмятежными лебедями, чудесной, как декорации, речкой. Немножко «шики-мики», но это и любят дюссельдорфцы. За полоской воды хорошо видны памятники Хофгартена. Они как персонажи на сцене. Мощный памятник героям Прусской войны, «Лежащие» Генри Мура. И самая центральная фигура на холме – «Взывающий». Памятник летит, просит, обнимает, кричит о мире. Выдающийся образ городской сцены.

Нельзя не упомянуть, что за «Кё-боген», на новой уютной площади Яна Веллена, стоит старый особняк с новым названием. На фасаде выются флаги земли Северный Рейн – Вестфалия, а на доске у входа написано: «Дом университета» (Haus der Universität). Газеты писали, что к реконструкции центра города в 2014 году этот особняк был подарен университету. Имя мецената – Удо ван Меетерен (Udo van Meeteren). Именно ему принадлежит и проект установки памятника Вадима Сидура в 1985 году на Наполеоновском холме в Хофгартене Дюссельдорфа.

Здесь мы подходим к проблеме многозначности образов городской сцены.

Нужно ли обыкновенному бюргеру знать, что там, на холме, как на сцене, стоит памятник московского скульптора? что имя мастера – Вадим Сидур, что он воевал в Советской Армии и был почти смертельно ранен? что это его памятник вызывает к миру? В послевоенной Москве Сидур был «широко известен в узких кругах». Немецкий меценат случайно оказался в его мастерской, увидел маленькую копию скульптуры и сказал, что хотел бы установить ее в Дюссельдорфе. Сидур спросил: «А вам разрешат?!»

Может быть, обывателю знать это неинтересно. Но имиджу блистательного города на Рейне эта драма идей, поставленная на городской сцене, нужна.

На табличке под памятником Вадима Сидура есть слова. Они сочинены Удованн Меттереном. Он стоит за кулисами.

*Человек этой Земли,
Кто ты ни есть,
Куда ни идешь,
Откуда ни пришел,
Помни.
Бог всемогущий подарил тебе этот мир,
Чтобы научить тебя отличать добро от зла.
Употреби свою жизнь, чтобы творить добро.*

Список литературы

1. Бурлина, 2007 Бурлина Е. Я. Кто вы, Вадим Сидур? На границе Москвы и Дюссельдорфа // Межкультурная коммуникация. Толерантность. Избранные статьи 1997–2007. – Самара, 2007. – С. 298–294.
2. Бурлина, 2000 Бурлина Е. Северный Рейн – Вестфалия. Семь нот в пространстве без границ // StaLaPlan – 2000: Альманах. – Вып. 2. – Дюссельдорф, 2000. – 60 с.
3. Eimermacher, 1986 Eimermacher Karl. Moskuer Keller-Kunst. Sidurs Beitrag zur europäischen Kultur, in: Osteuropa, 1986. – S. 1046-1047.
4. Eimermacher, 1992 Eimermacher Karl und Gisela Riff. Vadim Sidur. Kunst im Zeitalter des Schreckens. – Gerhard Marcks Stiftung, 1992.
5. Воловников, 2004 Вадим Сидур – Карл Аймермахер. «О деталях поговорим при свидании...»: Переписка. – Подготовил В. Воловников. – М.: РОСПЕН, 2004.
6. Сидур, 2004 Сидур М.В. Вадим Сидур: Монография. – М.: Московский государственный музей Вадима Сидура, 2004.
7. Сидур, 2014 Юбилейная выставка «Между мирами. Вадим Сидур и его творчество» в Москве [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rg.ru/2014/06/27/siedur-site.html>

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Авторы и альманахи о городах: 2012 – 2015.....	4
ПРОЛОГ	7
<i>Вахштайн В.С. / МОСКВА</i>	
Лейбницевский город: заметки по социальной топологии.....	8
<i>Грибер Ю. А. / СМОЛЕНСК</i>	
Сценическая архитектура в городском дизайне Казимира Малевича.....	20
«Театр может стать центром города, излучающим свет»: интервью с Теодором Курентзисом, художественным руководителем Пермского академического театра оперы и балета имени П. И. Чайковского.....	29
<i>Бокурадзе Д.С. / САМАРА</i>	
Театральный фестиваль в индустриальном городе. «Несравнимые времена».....	36
ДЕЙСТВИЕ I.	
Российские города: «миллионеры» и региональные центры	41
<i>Байдина Д. Е., Лисовец И. М. / ЕКАТЕРИНБУРГ</i>	
Город-завод как сценическое пространство современной культуры: перформанс-трансформации.....	42
<i>Барабошина Н.В. / КАЗАНЬ</i>	
Медиаконцепт «Казань – третья столица».....	49
<i>Леготина А.В. / ОРЕНБУРГ</i>	
Пути развития стиля модерн в архитектуре Оренбургской губернии.....	54
<i>Лысенко О. В. / ПЕРМЬ</i>	
Город как стиль: методология исследования.....	60
<i>Игнатьева О.В., Лысенко О.В. / ПЕРМЬ</i>	
Трансформация визуального пространства современного города (на примере Перми).....	69
<i>Красноборов М.А. / ПЕРМЬ</i>	
Пермский академический театр оперы и балета в исторической памяти пермяков.....	84
<i>Лысенко О.В., Чашухин А. В., Клемешов А. С. / ПЕРМЬ</i>	
Портрет зрителя оперного театра: приглашение к разговору.....	91

<i>Лейбович О.Л., Казанков А.И. / ПЕРМЬ</i>	
Время и деньги в «Пермском культурном проекте»	101
<i>Цукер А. М. / РОСТОВ</i>	
Ростовский музыкальный клуб	109
<i>Кривопалова Н. Ю. / САМАРА</i>	
Молодежь в городском пространстве Самары в 1960-е годы	121
<i>Иливицкая Л. Г. / САМАРА</i>	
Новые районы Самары: пространственно-временные параллели.....	127
<i>Бурлина Е.Я. / САМАРА</i>	
Самара. Филармония. Олимп. Воображаемый музей	137
<i>Голубинов Я. А. / САМАРА</i>	
Самара как пространство памяти и культурного проектирования	141
<i>Цыганова Я.М. / САМАРА</i>	
Губернские города Среднего Поволжья как «места памяти» в общественном сознании России второй половины XIX – начала XX вв.	152
<i>Кузовенкова Ю. А. / САМАРА</i>	
Историческая динамика медицинской сферы на «городской сцене» Самары.....	160
<i>Денисов Д. В. / САМАРА</i>	
Самарская конурбация: алгоритм восьми сторон света как модель генезиса и освоения пространства	171
<i>Воронина Н. И. / САРАНСК</i>	
Антропологическое видение символического пространства города	179
<i>Костромицкая А. В. / СИМФЕРОПОЛЬ</i>	
Город как полипространственная система: синхронический метод исследования (на материале Симферополя).....	188
<i>Кириленко Е. И. / ТОМСК</i>	
Медицинская тема в городском ландшафте	196
<i>Шаповалова Т. А., Кокаревич М. Н. / ТОМСК</i>	
Городские сумасшедшие в российском пейзаже	203
<i>Зубанова Л. Б. / ЧЕЛЯБИНСК</i>	
Театр истории и театр повседневности: два подхода к интерпретации социальной реальности	212
<i>Павлова А. Ю. / ЧЕЛЯБИНСК</i>	
Челябинск как сцена самопрезентации молодежных субкультур	223
<i>Точилкина А. С. / ЧЕЛЯБИНСК</i>	
Театр в городе и город в театре: проблемы и перспективы формирования театральной среды Челябинска.....	228
<i>Шуб М. Л. / ЧЕЛЯБИНСК</i>	
Город как сцена: образы прошлого и идентификация горожан в пространстве промышленного города.....	235
<i>Гун Г. Е. / МАГНИТОГОРСК</i>	
Художественная культура индустриального города и роль гуманитарной интеллигенции (на примере Магнитогорска).....	244

Злотникова Т. С. / ЯРОСЛАВЛЬ	
Душа и тело города	251
ДЕЙСТВИЕ II. Столицы мира	267
Шиллинг Е. Ю. / ГЕТТИНГЕН	
Городские преобразования как театральные спектакль	268
Дуцев М. В. / НИЖНИЙ НОВГОРОД	
Архитектурно-художественная интеграция открытых городских пространств (Париж, Барселона, Лиссабон, Ереван, Нижний Новгород).....	276
Федорова Е. С. / МОСКВА	
Елена Одаровская и судьба школы Мордкина в Москве.	
Из истории учителей балета в советский период.....	284
Чуракова О. В. / АРХАНГЕЛЬСК	
Открытые театральные пространства и идентичность горожанина: студенческая публика Москвы и Петербурга в начале XX века	294
Головановская М. К. / МОСКВА	
Центральная столичная площадь как канал и как сообщение: опыт коммуникационного анализа центральных площадей нескольких мировых столиц	303
Зинькевич Е. С. / КИЕВ	
В Киеве шумели контракты.....	327
Гельфонд А. Л. / НИЖНИЙ НОВГОРОД	
Инфо-бокс в «театральном» пространстве города (на примере Берлина)	336
Тютелова Л. Г. / САМАРА	
Город в современной русской драме: герой или площадка сценического действия? (на примере пьесы Е. Гришковца «Город»).....	341
Журавлев М. Ю., Макаров Р. О., Тимашев Е. В. / САМАРА	
Движение как форма актуализации времени в городском пространстве как в архитектурной среде	350
ЭПИЛОГ. «Город как театр»: теория и практики.	
Вадим Сидур. «Зов к миру»: между городами и странами	355
Бурлина Е.Я. / САМАРА	
Трансдисциплинарность города: теория, практика и «креативщики»	356
Гранкина Е.А. /САМАРА	
Гуманитарные пространства и акторы городской сцены	376
Reimann Miki / DÜSSELDORF	
Düsseldorf. Die vielbedeutende neue Stadtbühne	380
Рейман Мики / ДЮССЕЛЬДОРФ	
Дюссельдорф: многозначная новая сцена города.....	382

Научное издание

БУРЛИНА Елена Яковлевна (руководитель проекта)

Авторская группа:

ИЛИВИЦКАЯ Лариса Геннадьевна

КУЗОВЕНКОВА Юлия Александровна

ГОЛУБИНОВ Ярослав Анатольевич

ГОРОД КАК СЦЕНА

История

Повседневность

Будущее

ТОМ 1

Редактор, корректор Г.В. Загребина

Дизайн, верстка Е.А. Образцова

Бумага офсетная. Печать офсетная

Формат 70x100/16

Объем 9,5 п. л.

Тираж 500 экз. Заказ № 1072

Отпечатано в типографии ООО «Медиа-книга»

443070, г. Самара, ул. Песчаная, 1

Тел. (846) 267-36-82

e-mail: izdatkniga@yandex.ru