

Е. Бурлина (*руководитель проекта*), **В. Майсциес, Л. Иливицкая,**
Ю. Кузовенкова, Я. Голубинов, Н. Барабошина,
Д. Бокурадзе, Е. Шиллинг

Полифония городских пространств

**Философско-культурологические
теории и хронотопия**

том II

Самара
2014

E. Burlina (*project leader*), **W. Meiszies, L. Ilivitskaya,**
Yu. Kuzovenkova, Ya. Golubinov, N. Baraboshina,
D. Bokuradze, E. Schilling

Polyphony of urban spaces

**Philosophical and cultural
theory and chronotopia**

vol II

Samara
2014

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

УДК 394.014+101.1
ББК 60.546.21+87.251.1
Б91

Б91 **Е. Бурлина** (руководитель проекта).
ПОЛИФОНΙΑ ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ. Философско-культурологические теории и хронотопия: Сборник научных статей / Авторы статей: В. Майсциес, Л. Иливицкая, Ю. Кузовенкова, Я. Голубинов, Н. Барабошина, Д. Бокурадзе, Е. Шиллинг. В 2-х т. Т. 2. – Самара: Медиа-книга, 2014. – 156 с.

ISBN

Горожане по-разному осмысляют «город во времени», а также «время в городе», которое считают личным. Представления о «месте-времени» характеризуют их идентификацию. Базовые понятийные инструменты предлагаемого исследования – хронотоп и хронотопия – разработаны русской классической гуманитаристикой. Авторы сборника научных статей приходят к выводам об «идентификационных волнах», о «пространственно-временных разломах», присущих крупным российским городам, а также в целом о трансдисциплинарности философско-культурологического дискурса урбанистики. Сборник статей является результатом совместной работы российских авторов и их коллег из Германии. Издание предназначено для специалистов, преподавателей, студентов, а также для всех тех, кто интересуется проблемами города.

УДК 394.014+101.1
ББК 60.546.21+87.251.1
Б91

ISBN

© Авторы, 2014

Введение в проблему диагностики города и хронотопии

Елена Бурлина,
профессор, доктор философских наук
Самара, РФ

Патриарх современной философии, немецкий философ Юрген Хабермас, обращаясь еще в конце 1980-х гг. к российским философам, писал, что теперь для них «открывается роль философов как диагностов своего времени, выступающих не в качестве профсоюзных или партийных кадров, а в качестве интеллектуалов» [1]. В 2000-е гг., апеллируя к западным коллегам, он также многократно и в разных контекстах повторяет идею о готовности философии «переступить границы между языками и дискурсами, одновременно оставаясь восприимчивой для холистических фоновых контекстов». В ряде общих социокультурных вопросов философы подготовлены лучше, чем другие интеллектуалы (писатели или ученые): в силу этого «они могут внести особый вклад в самопонимание современных обществ в плане диагностики времени...» [2].

Можно назвать большой круг идей авторитетных ученых-гуманитариев, которые относятся к диагностике времени, и в том числе актуальных для исследования урбанистических практик. Нельзя не процитировать В.В. Иванова, который изысканно связывает экономические задачи с семиотикой города, а энергетические характеристики – с социальными и этическими

ограничениями: «Решение экономических задач невозможно без исследования семиотики города и его смыслов. Согласно моделям развития городов, ориентированным на их энергетические характеристики, устойчивость может достигаться за счет собственно семиотических ограничений – таких как отношение к прогрессу, роль этических норм» [3].

Участие научно-гуманитарного сообщества в урбанистических практиках – это вопрос методологии, готовности к «диагностике времени» и, разумеется, креативности. Запрос такого рода в обществе, несомненно, есть. Одна из самых очевидных, по нашему мнению, ниш – это востребованные ныне в России «стратегии развития городов». В структуре данных документов обязательно присутствуют масштабные философские разделы и понятия. Например: «создание единого культурного пространства города», «погружение в Прошлое и перспективное видение Будущего» [4].

«Стратегия развития города» – это особая форма: научный текст и управленческий документ, составленный представителями власти, науки и широкого городского сообщества. Подобные тексты приняты сегодня во всем мире, они обсуждаются как в Кёльне, Лос-Анджелесе, так и в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Самаре и сотнях других городов [5, 6]. Стратегия развития города – одна из самых мощных и востребованных коллективных акций с участием властных структур, профессионального и гражданского сообщества [7, 8]. Они публикуются в виде книг, пособий, интернет-сайтов. Издания адресуются всем слоям населения, в том числе и молодежи, которая на основе знакомства со стратегическими планами развития города может сделать осознанный выбор жизненного пути [9].

Миссия города – обязательный раздел подобных документов. Это своего рода философское обобщение специфики города, в котором связываются его историческое прошлое и будущее с деятельностью горожан в настоящем; вербализируются самые желанные и важные смыслы городского развития и бытия.

Приведем в качестве примера один из разделов Концепции «Культура Казани» (Приложение к решению Казанской городской думы от 29.04.2009 №4). Раздел называется так, как могла бы называться философская диссертация: «Формирование единого культурного пространства города». Расшифровка, правда, пока включает только набор услуг, связывающих разные районы города: «повышение адресности культурных услуг, ориентация услуг на конкретные группы и категории потребителей; расширение использования открытых городских пространств для проведения массовых культурных мероприятий; совершенствование системы информирования горожан о культурных программах города; создание малобюджетных передвижных выставочных проектов и концертных площадок» [10]. Однако создание единого культурного пространства для разных районов города – промышленных и центральных, имеющих большую историю и заселенных мигрантами – требует глубокой диагностики прошлого, вызовов настоящего и принципиально нового «видения» будущего.

Таким образом, осмысление миссии города – одно из базовых научно-гуманитарных оснований стратегических документов городского развития. Во всем мире признается сегодня готовность гуманитариев разных профессиональных интересов (историков, журналистов, философов, культурологов, филологов, социологов, психологов и многих других) к диагностике сложных цивилизационных явлений, лежащих на пересечении разных дискурсов, выходящих к трансдисциплинарности.

В проектируемом нами исследовании предполагается применить фундаментальные философские категории пространства-времени для диагностики города. Сама по себе идея пространственно-временного измерения феноменов культуры, и в том числе городских пространств, очевидна. С.Н. Иконникова пишет в «Истории культурологических учений», в разделе, который называется «Хронотоп культуры»: историческое измерение: «Пространство и время являются необходимыми координатами историче-

ского измерения культуры. Каждый факт, событие, памятник или открытие в истории культуры всегда имеют достаточно четкие пространственные и временные контуры, обозначенные ответом на вопросы: «Где?» и «Когда?» Единство этих двух жизненно связанных координат выражено в понятии «хронотоп» [11].

Диагностика городских пространств входит в прогнозы географов, экономистов и включает философско-культурологические аспекты. В книге Л. Харрисона и С. Хантингтона «Культура имеет значение» приводятся 25 онтологических признаков, через которые культура «входит» в экономику в том числе через время и его смыслы. Общество выбирает модус времени, подходящий динамичному и способному к модернизации обществу [12].

В предлагаемом сборнике статей «городские пространства» трактуются в философско-культурологическом дискурсе. Это мир городских улиц, проспектов, в которые помещено определенное городское сообщество, «городское пространство»; это физика и метафизика города. Городские пространства воспринимаются как некая органическая и символическая система, определяемая как объемами, архитектурной, символикой, близостью или отдаленностью от природы, так и идентификацией горожан, дающей ощущение некоего единства, мира, системы данного городского пространства.

Обратим внимание на специальный выпуск журнала «Отечественные записки» (2002, № 6), посвященный «городским пространствам». Понятие «пространство», так же как и производное «городские пространства», Гасан Гусейнов считает характерной «меткой» дискурсов 1990-х годов. Оно становится применимым к любой теме разговора («криминальное пространство», «информационное пространство», «пространство философствования», «интеллигентское пространство» и т. д.). Ученый приводит огромное множество разнообразных примеров семантики понятия «городское пространство», отсылающих к совершенно разным плоскостям (спиритуальный континуум,

вечное место, географическая локализация, помещение духовного обживания, а то и просто модное слово) [13–15].

Подобное понимание пространства стало ключевым для современных географов, которые диагностируют с его помощью глобальные процессы страны. Например, В.Л. Каганский отмечает «поляризацию пространства России», проявляющуюся в том, что в главных центрах доминирует работа со знаками и символами (политика, масс-медиа и др.), а на периферии, а точнее сказать, в глубинке – с вещами (производство или натуральное хозяйство). «В центрах жизнь зависит от курса доллара, а в провинции – от погоды и урожая картошки, овощей» [13–15].

А.И. Трейвиш говорит о «западно-восточной асимметрии» России и о разных временах, в которых живут российские городские пространства: «Люди здесь и там живут как бы в разных эпохах, социальных и ментальных координатах. В течение «переходного» десятилетия поляризация нарастала: центры пытались модернизироваться и монетаризироваться, а периферия нищала, забывала о деньгах, опускалась куда-то в глубь феодальных времен, во власть кормилицы-земли, кормильца-леса и их квази-хозяев» [13–15].

Д.Н. Замятин – автор концепции и ряда известных работ, выполненных с целью изучения образов и пространственно-временных параметров географических мест. Он так определяет свой метод: «Итак, гуманитарно-географические образы города – это система упорядоченных взаимосвязанных представлений о пространстве и пространственных структурах какого-либо города, а также система знаков и символов, наиболее ярко и информативно представляющих и характеризующих определенный город» [16]. Сошлемся на его же рецензию фундаментальной работы американского исследователя Эдит Клоус – директора Центра российских, восточноевропейских и евразийских исследований Канзасского университета «Россия на краю: воображаемые географии и постсоветская идентичность» (США, 2012), благодаря которой мы включаемся в сходные исследования

зарубежных авторов. Вот что пишет Д. Замятин в своей научной рецензии: «В центре внимания Клоус – современные российские авторы и тексты, ставшие своего рода символическими ценностями постсоветского публичного дискурса». Среди них Пригов, Дугин, Пелевин и роман «Чапаев и Пустота», Улицкая, а также произведения В. Войновича, Т. Толстой, В. Сорокина, В. Маканина, фильмы «Война» А. Балабанова, «Кавказский пленник» и «Монгол» С. Бодрова-старшего. Отобраны произведения, выражающие постсоветскую идентичность 1990–2000-х гг. «В заключение Клоус сжато формулирует основные выводы. По ее мнению, в воображаемой географии постсоветской России запад и юг выступают как источники более разнообразного и открытого мышления, тогда как север и северо-восток ориентированы на догматическое мышление» [17].

Выделим работы доктора философских наук Д.Г. Горина – пространственно-временная методология анализа городских пространств разносторонне представлена в его монографиях и других работах, на которые мы уже не раз ссылались [18, 19].

Попробуем последовательно прояснить ряд ключевых понятий разрабатываемой нами концепции: диагностика, пространство-время, темпорально-топосная диагностика, хронотоп, а также обосновать ее новизну и актуальность.

Диагностика – двойное знание (от греч. *Diagnostikos*), то есть знание плюс распознавание. Под диагностикой обычно понимается познавательная и интерпретационная деятельность, сопоставляющая нормативные признаки с данным индивидуальным объектом.

«Диагностика» понимается как двойное знание, поскольку в ней есть онтологические и гносеологические аспекты, умноженные на интерпретацию и извлечение сопутствующих смыслов. Не существует познания вне времени и пространства – таким образом, каждое новое познание совершается как пространственно-временная диагностика.

Под пространственно-временной диагностикой города мы понимаем выявление и анализ смыслов, закрепленных и откристиализованных в его пространстве (от семантических значений архитектоники города, семантики улиц и площадей до принятых в городе маркеров и топонимов).

Одним из ключевых для нашего проекта является понятие «хронотоп», связанное с именем М.М. Бахтина: «Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и изменяется временем» [18]. Сошлемся на методологию пространственно-временного исследования российской цивилизации, предложенную Д.Г. Гориним, с которым мы солидарны в понимании «ворот хронотопа» для выхода к сфере городских и идентификационных смыслов: «Наше прикосновение к сфере смысла оказывается возможным только через «ворота хронотопов», т. е. только в том случае, когда смысл принимает знаковую форму, имеющую какое-либо пространственно-временное выражение» [18].

На понятии «хронотоп» базируются предлагаемые интерпретации пространственно-временных типов городов, что позволяет выйти на трансдисциплинарный характер исследования. Трансдисциплинарность в изучении города успешна тогда, когда «в пространстве мы читаем время», как пишет и называет свою книгу культовый немецкий автор, профессор Карл Шлёгел [22]. Подобно тому, как инновационные проекты в сфере технических наук порождают новые приборы или системы, в современных философских и культурологических исследованиях есть место для интерпретаций, адресованных обычным горожанам. Подобно тому, как инновации в медицине, возникающие на базе фундаментальных исследований, завершаются созданием новых препаратов, в урбанистических практиках просматривается трансдисциплинарность. На основе анализа разнообразных хронотопов формируется диагностика будущего. Это и есть сфера трансдисциплинарности [23].

Выявление разных хронотопов дает возможность говорить о методологии хронотопии. Понятие «хронотопия» подразумевает взаимодействие

разных консонантных и диссонантных хронотопов. Выступая в качестве пространственно-временного анализа города и городских образов, хронотопия позволяет интерпретировать различные городские пространства. Ключевыми вопросами данной интерпретации-диагностики являются систематизация городских пространств и их типология.

Интерпретация смысловой многослойности городских пространств – один из самых заметных дискурсов в философско-культурологических исследованиях города. Эта тема породила целый поток российских культурологических работ. Многие авторы говорят сегодня о «смыслах» городских пространств, о «многообразии» городских пространств (см. ранее, в обзорах тома 1 «Полифония городских пространств. Исследовательский проект»).

Актуальность теоретической идеи о смысловой множественности городских пространств, глубоко погруженной в социальные отношения, – одна из центральных идей Ж. Бодриера. Он пишет: «Город перестал быть политико-индустриальным полигоном, каким он был в XIX веке, теперь это полигон знаков, средств массовой информации, кода... Он весь представляет собой гетто телевидения, рекламы, гетто потребителей/потребляемых, заранее просчитанных читателей, кодированных декодеровщиков медиатических сообщений, циркулирующих/циркулируемых в метро, развлекающих/развлекаемых в часы досуга и т. д. Каждое пространство/время городской жизни образует особое гетто, и все они сообщаются между собой» [32].

Развивая тему, мы вводим понятие «полифония городских пространств». Полифония – музыкальный термин, употребляемый и за пределами музыкальных текстов: полифонический роман, полифония смыслов и т. п., что подразумевает одновременное «звучание», то есть бытие и бытование, разных феноменов. Они могут сочетаться диалогично, «консонантно», но могут быть «диссонантны» – несовместимы до резких неснимаемых противоречий. Подобно тому, как М.М. Бахтин пишет о «полифоническом ро-

мане», мы говорим о «полифонических городских пространствах», подразумевая их взаимодействие, культурную открытость или, напротив, закрытую диссонантность. Принимая осмысленность и многообразие модусов пространства-времени в городе, мы хотели бы также подчеркнуть одновременное, полифоническое «звучание», то есть функционирование, участие осмысленных «голосов города».

Концепция хронотопии предполагает также создание некоторой типологии городов по признакам места и времени. Известную русскую поговорку «Что ни город, то нор» можно было бы перефразировать: «что ни город, то хронотоп»; либо «что ни город, то диагноз». Нам представляется актуальной «карта хронотопов», позволяющая подойти к пространственно-временной типологии города. Добавим, что типологии городов сильно различаются в аспекте той или иной научной дисциплины.

«Четыре России» – тема Натальи Васильевны Зубаревич, вызвавшая всеобщий интерес как в академической, так и в широкой медийной среде¹. В основе цикла ее статей 2010–2014 гг. лежит анализ российских регионов, городов разного типа и их экономических перспектив. Зубаревич делит на четыре «папки» региональные города по демографическим и экономическим признакам. Главным образом: столицы – крупные города – малые города – сельские поселения. Внутри каждой группы есть лидеры, середина, аутсайдеры. Крупные города внутри себя имеют три принципиально различные группы: первая группа – миллионники; вторая группа – от 500 тыс. до миллиона; третья группа – от 200 тыс. до 500 тыс. «В советское время почти все крупные российские города были промышленными... В 2000-е годы произошло разделение городов на промышленные и преимуществен-

¹ В альманахе «Город и время» (Самара, 2012) была опубликована статья Н.В. Зубаревич – доктора географических наук, профессор кафедры экономической и социальной географии географического факультета МГУ, директора региональной программы Независимого института социальной политики. Фундаментальная работа профессора Е.В. Зубаревич детально анализировалась авторами проекта ранее.

но сервисные». Промышленные города остаются локомотивом развития страны с учетом заработной платы, занятости и доходов бюджета [33]².

Типология городов и регионалистика – актуальнейшая тема для каждой страны. Можно с таким же успехом задаться вопросом «сколько Германий», «сколько США», поскольку регионы больших стран значительно отличаются друг от друга по своему экономическому «весу»: индустриальный мотор СРВ и пахотные угодья Райн-Пфальц, богатеющая год от года Бавария и бедная Нижняя Саксония [34]. В лидеры выходят регионы с инновационными промышленными предприятиями – такова природа современного лидерства Баварии в Европе или Калифорнии в США. Сервисные города, а также города, специализирующиеся только на сервисных и креативных индустриях, существенно слабее. Комплекс производственных, сервисных и креативных индустрий гарантирует городу устойчивый стратегический потенциал.

В постсоветской России вопрос о типе города порождает многослойные, в том числе философские и стратегические вопросы: как адаптировать город к новым цивилизационным моделям; каким должно быть оптимальное соотношение индустриального и сервисного в данном городе; какие новые смыслы и идентификационные модели горожан необходимы. Наконец, философский и идентификационный стержень: понятная людям миссия и стратегия города.

Топосно-темпоральные условия рождения и роста российских городов обладают собственной спецификой. Их история полна трагических инверсий, вынужденного забвения и борьбы с самими собою за самоопределение.

Среди огромного количества городов России «золотая моя столица» была и остается единственным воплощением власти. Городские пространства столичного города Москвы в советскую эпоху застраивались

² В альманахе «Город и время» (Т. 2. – Самара, 2011. – С. 7) также приведены данные из мониторинга 2010 г., любезно предоставленные Н.В. Зубаревич.

так, чтобы все типы властных символов были постоянно предъявлены: Кремль, Мавзолей, прямые как стрела проспекты и подземные дворцы в метро.

Но наряду с Москвой была и другая «гардарика»: с «закрытыми городами», с малыми и большими «безымянками», рожденными в 1930-е гг. «Географическое высокомерие», как шутил один докторант, не позволило акцептировать место провинциальных, закрытых или лишенных имени городов. «Безымянка», в которой проходила жизнь сотен тысяч людей, оставалась неопознанной. Параллельно и независимо друг от друга несколько авторов альманаха «Город и время» написали и об этих городах в пространственно-временном аспекте, который является основанием для всякой городской диагностики.

В предлагаемой нами типологии выделены следующие группы российских городов, кардинально отличающиеся по пространственно-временным параметрам.

Первая группа – «срединные» города-миллионики: например волжские города, республиканские столицы, подобные Саранску, Чебоксарам. Они могут отличаться по количеству жителей, могут иметь разный экономический потенциал. Общее у них то, что они родились в эпоху становления Российского государства, строились по периметру страны и играли важную охранительную, стабилизационную и интеграционную роль на всех этапах истории. Города такого типа имеют сходные культурно-цивилизационные и антропологические основания: место и время рождения, комплекс «запасной столицы» и др.

Вторая группа – индустриальные города с их старой заводской культурой и «непреложным прошлым», то есть довлеющим заводским прошлым, которое держит в плену и не позволяет трансформироваться. В эту же группу входят «закрытые» или «безымянные» города, так и не сросшиеся с «городом», что тоже подтверждает давление прошлого.

Третья группа – огромный океан «малых городов», по-своему переживающих свое «культурное пограничье». Однако и здесь формируется своя полифония городских пространств и свои хронотопы малого города.

Москва и Санкт-Петербург – обе российские столицы занимали и занимают особое место на «карте пространственно-временного измерения». Москва – столица «властных» смыслов и структур со своими особыми символами, а сегодня еще и крупнейший глобальный «коридор» мира. Мы подняли большое количество материалов по столичной тематике, прежде чем пришли к подобным выводам. С воодушевлением отнеслись к проницательной диагностике постсоветских городов у немецкого историка и культуролога профессора Карла Шлёгеля. Поразительно меткой нам кажется его интерпретация «евроремонта» сначала в Москве, а потом в других постсоветских городах, то есть массовая смена строительных стандартов и технологий как показатель трансформаций городских пространств в постсоветских городах, но прежде всего в Москве.

Петербург, куда, по собранным нами данным, ездят «скорее отдохнуть, чем заниматься бизнесом», «скорее учиться, чем искать работу», обладает бесконечно разнообразным образовательным пространством. Огромную роль в этом смысле играют традиции города, ценности интеллигентности и дисциплины. Используя метафору Ю.М. Лотмана, можно сказать, что образовательные пространства Петербурга имеют характер «более европейский, чем Европа».

Особое место на карте современных «городских смыслов» имеют города, претендующие на роль «третьей столицы» после Москвы и Санкт-Петербурга. Примечательно, что Казань, Екатеринбург, Нижний Новгород и другие «третьи столицы» выдвигают инновационные стратегии развития, прежде всего «креативные» и «сервисные»: глобальные фестивали, мировые спортивные празднества типа Универсиады.

Таким образом, выявление разных хронотопов дает возможность прочесть временные реальности и смыслы города, проследить борьбу разных идентификационных образов города во времени, о которой мудро сказал Ю.М. Лотман: «...даже самый европейский Петербург – не Европа, но и не Азия» [36]. По нашему мнению, «борьба за самость» – признак здоровья города и способности к росту.

Пространственно-временная интерпретация города и городской культуры – хронотопия – новый трансдисциплинарный «продукт». Хронотопия – методология, которая может принести результат, а может и оказаться нагромождением схоластических операций. Хронотопия – не волшебная палочка, но инструмент, смотря в чьих руках он оказывается.

Наша исследовательская группа, чьи научные статьи публикуются в данном сборнике, располагает определенным заделом в разработке представленной темы.

Изучению «хронотопов культуры», по М.М. Бахтину, мы посвятили много лет жизни. Концепция культурных различий хронотопов была изложена еще в нашей докторской диссертации «Жанрообразование в культуре как социокультурный процесс» [44], а также в ряде учебных книг и монографий автора этих строк [45–47]. В названных работах мы сравнивали хронотоп города эпохи Возрождения и его новые жанры (станковая картина, опера, роман) с хронотопом России, породившим «русские жанры бытия» (полифонический роман, «хоровая картина», народная музыкальная драма). Идеи пространственно-временной диагностики прорастали в диссертациях нашей научной школы и ее учеников.

Диссертации Л.Г. Иливицкой [37], Ю.А. Кузовенковой [38], Н.В. Барбошиной [39] внесли свой несомненный вклад в развитие хронотопии и хронотипии. Также по теме развития проекта издан целый ряд статей, опубликованных в журналах, рекомендованных ВАК [40–43].

Список литературы

1. Хабермас Ю. Философ – диагност своего времени // Вопросы философии. – 1989. – № 9. – С. 80-89.
2. Habermas J. Edmund Husserl über Lebenswelt, Philosophie und Wissenschaft, in: Ders. Texte und Kontexte. Frankfurt/M., 1991. S. 34-48.
3. Иванов В.В. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 165-179.
4. Вторая стратегическая сессия «Факторы развития Самары (с погружением в Прошлое и перспективным видением Будущего)». – Режим доступа: <http://www.samara2025.ru>.
5. «Стратегии развития крупных городов» // Итоговый сводный доклад форума «Стратегии крупных городов. Инвестиционные строительные программы» Международной ассамблеи столиц и крупных городов (МАГ) (г. Москва, 8-9 декабря 2008 года). – Режим доступа: <http://www.libed.ru/.../420196-1-strategii-razvitiya-krupnih-gorodov-sbornik>.
6. XIII Общероссийский форум «Стратегическое планирование в регионах и городах России: обновление стратегий, обновление смыслов» (27-28 октября 2014 г., Санкт-Петербург). – Режим доступа: <http://www.leontief-centre.ru/news>.
7. Гринчель Б.М., Костылева Н.Е. Методология и практика городского стратегического планирования. – СПб: ИРЭ РАН, 2000. – 88 с.
8. Динни К. Брендинг территорий. Лучшие мировые практики / Под ред. К. Динни; пер. с англ. В. Сечной. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013. – 336 с.
9. Виноградов В.Н., Эрлих О.В. Стратегический план Санкт-Петербурга для школьника: Учеб. пособие для учащихся 10-11 классов. – СПб: МЦСЭИ «Леонтьевский центр», 1999. – 28 с.
10. Сборник документов и правовых актов муниципального образования города Казани // Режим доступа: [http://www.kzn.ru/sites/default/files/sbornik_dok/sbornik_48\(126\)_for_portal.pdf](http://www.kzn.ru/sites/default/files/sbornik_dok/sbornik_48(126)_for_portal.pdf).
11. Иконникова С.Н. История культурологических учений. – СПб.: Питер, 2005. – 474 с.
12. Harrison Lawrence E., Huntington Samuel P. Culture Matters: How Values Shape Human Progress. – New York: Basic Books, 2000.
13. Гусейнов Г. Пространства фрагмента // Отечественные записки. – 2002. – № 6: Городские пространства. Режим доступа: www.strana-oz.ru/2002/gorod+strana
14. Тревиш А. Город и страна. Инерция российского пространства и динамика его главных центров // Отечественные записки. – 2002. – № 6: Городские пространства. Режим доступа: www.strana-oz.ru/2002/gorod+strana
15. Каганский В.Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. – М.: НЛО, 2001. – С. 251.
16. Замятин Д.Н. Локальные истории и методика моделирования гуманитарно-географического образа города. – Режим доступа: http://www.riku.ru/confs/vrem_cul/ZamyatTxt.htm.
17. Замятин Д. Империя пустоты: В поисках утраченной периферии: Рец. на кн.: Clowes Edith W. Russia on the edge: Imagined geographies and post-Soviet identity. Ithaca, 2011 // НЛО. – 2011. – № 111. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/za40.html>.
18. Горин Д.Г. Пространство и время в динамике русской цивилизации. – М.: Едиторал УРРС, 2011. – 280 с.
19. Горин Д.Г. Чувство истории в культуре «другой модерности», или Буратино как зеркало русской эволюции // Неприкосновенный запас. – 2013. – №3(89). – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/3724>.
20. Бахтин М.М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 234-407.
21. Горин Д.Г. Пространство и время в динамике русской цивилизации. – М.: Едиторал УРРС, 2011. – 280 с.
22. Шлёгель К. Постигая Москву. – М.: РОССПЭН, 2010.
23. Киященко Л., Моисеев В. Философия трансдисциплинарности. – М.: ИФ РАН, 2009. – 208 с.

24. Бурлина Е.Я. и др. Полифония городских пространств. В 2-х т. Т. 1: Исследовательский проект. Обзоры. – Самара: Медиа-книга, 2014. – 127 с.
25. Топос: Философско-культурологический журнал. Спец. выпуск «Пространственный поворот в современных социальных и гуманитарных науках». – 2011. – № 1.
26. Конев В.А. Многомерность городского пространства // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 1. – Самара: Книга, 2012. – С. 168-173.
27. Новикова Н.Л. Идентификация человека в координатах городского пространства // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 2. – С. 90-94.
28. Сиротина И.Л. Пространства современного города // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 2. – С. 107-114.
29. Мастеница Е.Н. Культурное пространство города как предмет исследования и объект познания: междисциплинарный подход // Петербургские исследования: Сб. науч. статей. Вып. 3. – СПб.: Изд. СПбГУ, 2011. – С. 128-147.
30. Бабаева А.В. Современная западная философия о культурном пространстве // Современная философия как феномен культуры: исследовательские традиции и новации: Мат-лы науч. конф. Сер. Symposium, вып. 7. – СПб.: Санкт-Петерб. филос. общество, 2001.
31. Лидерман Ю.Г., Неклюдова М.С. Театр в пространстве культуры. Научно-образовательная лаборатория. – Режим доступа: <http://fii.rsuh.ru/section.html?id=5406>.
32. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Глава KOOL KILLER, или Восстановление посредством знаков. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/12.php.
33. Зубаревич Н.В. Регионы России: неравенство, кризис, модернизация. – М.: Независимый институт социальной политики, 2010. – Режим доступа: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/5279>.
34. Бусыгина И.М. Регионы Германии. – М: РОССПЭН, 2000.
35. Бусыгина И.М. Политическая регионалистика. – М: РОССПЭН, 2006.
36. Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры / Отв. ред. Л. Морева. – СПб.: Эйдос, 1993.
37. Иливицкая Л.Г. Время и хронотип: новые подходы и понятия: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Саранск, 2011.
38. Кузовенкова Ю.А. Город в идеальном измерении: от образа к имиджу: Автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Саранск, 2009.
39. Барабошина Н.В. Хронотип малого города: Бузулук – культурное пограничье: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Саранск, 2013.
40. Бурлина Е., Голубинов Я., Кузовенкова Ю., Иливицкая Л. Философско-культурологические аспекты исследований индустриального города // Аспирантский вестник Поволжья. – 2013. – № 7-8.
41. Бурлина Е.Я. Философско-культурологический анализ театра в индустриальном городе: «Грань» в Новокуйбышевске // Культура и цивилизация. – 2013. – № 3-4.
42. Бурлина Е., Бокурадзе Д. Театр в городе и город в театре: единое культурное пространство // Известия Самарского научного центра РАН. – 2013. – Т. 15. – № 2-3.
43. Барабошина Н.В., Иливицкая Л.Г. Пространственно-временная диагностика города // Перспективы науки. – 2014. – № 8 (59).
44. Бурлина Е.Я. Жанрообразование в культуре как социокультурный процесс: Дисс. ... докт. филос. наук. – М., 1989.
45. Бурлина Е.Я. Путь длиною в века. Беседы о преподавании художественной культуры: Книга для учителя. – М., 1994.
46. Бурлина Е.Я. Город – Страна – Планета. Модели гуманизма в художественной культуре. – Самара: Самарский дом печати, 1995.
47. Бурлина Е.Я. Бытие России в зеркале жанров: Монография. – Саарбрюкен: Лап-Ламбертус, 2011. – 233 с.

Трансдисциплинарность «городских стратегий»

Юлия Кузовенкова,
кандидат культурологии
Самара, РФ

Принцип трансдисциплинарности, позволяющий изучать вопрос с позиций нескольких наук одновременно и ориентировать научные идеи на практическое использование, стал на сегодняшний день оптимальным для решения ряда биоэтических, экологических или энергетических проблем [7]. Трансдисциплинарность актуальна и для такой сложной и многоплановой системы, как город. Можно утверждать, что трансдисциплинарный подход к городу является ответом на вызов времени.

Л.П. Киященко и В.И. Моисеев в своей работе «Философия трансдисциплинарности» отмечают: «Трансдисциплинарное исследование возникает, когда, несмотря на множественность разрозненных дисциплинарных подходов в решении экзистенциальных, биоэтических, экологических и иных практических проблем, ощущается их недостаточность. Оно нуждается для своего проведения, с одной стороны, в осмыслении мотивов, ценностей, оценки рисков последствий совместных действий различных познавательных практик, их вписываемости в современные культуру и цивилизацию, а с другой – во взгляде на ситуацию в целом, что характерно для философского подхода» [7].

Современный этап развития страны принес с собой новые условия существования городов, что породило пересмотр практиками-управленцами их функционального значения. Небольшой экскурс в прошлое поможет нам увидеть, как в русской культуре менялось понимание города и его место в жизни страны. Исторически сложилось так, что города в России не имели той роли в развитии страны, как это было в Европе. Н.П. Огарев писал: «Большая часть наших городов – насильственная случайность. Это не центры, последовательно выращенные развитием местной общественной жизни; это административные центры, навязанные народонаселению правительством ради своих целей управления» [12, с. 661]. Подавляющее большинство людей жило в деревнях.

Советская Россия, стремясь войти в когорту развитых индустриальных стран, пересмотрела значимость деревни в пользу города, что нашло свое отражение в плане ГОЭЛРО, в других масштабных проектах, в том числе в переформатировании образа советских городов. Развитие тяжелой индустрии и энергетики рассматривалось правительством как необходимая предпосылка для успешного построения социализма. В городах вырастали Дома промышленности, Дворцы культуры, планировалось строительство заводских гигантов и электростанций, похожих на Днепровскую гидроэлектростанцию, возведенную архитекторами – братьями Вестниными. Деревня со своим устоявшимся укладом жизни не могла стать той основой, на которой вырастет советская промышленность. На этом фоне и начинается рост городов как индустриальных центров: «...в советское время градостроительство работало прежде всего на производство, на экономику, на удобство технологического процесса и меньше всего было ориентировано на удобство жителей. Так появились города, строившиеся в местах без воды, на проваливающихся грунтах, с экстремально низкими зимними температурами или города, настолько подчиненные технологическим выгодам производства, что люди десятилетиями расплачиваются

за эти сиюминутные «выгоды» [4, с. 71]. Идеальный советский город виделся как индустриальный гигант, состоящий из двух концептуальных частей – промышленного центра для индустрии и спального района для тех, кто эту индустрию обслуживает.

В Московской Руси города часто основывались как пограничные заставы для охраны рубежей государства. В Российской империи города основывались царскими указами, чтобы облегчить управление огромными территориями, быть посредниками между «местами» и властным центром. В советской России города были нужны для создания базиса (к которому относились как тяжелая индустрия, так и человеческие ресурсы, т. е. класс пролетариата) для построения социализма. Каждый из подобных сценариев указывает на то, что город возникал для удовлетворения нужд властного центра, а не в результате естественного развития общества. В русской культуре город – это средство достижения властью своих целей. Ни в царской, ни в советской России город так и не стал «местом жизни для человека».

Время идет, советской России больше нет. Вместе с ней канули в Лету и многие советские индустриальные гиганты. Речь идет не о физическом исчезновении ряда советских городов, но о концептуальном и функциональном исчезновении. С реформированием советской производственной системы города как центры производства товаров потеряли свое значение. Но такие изменения произошли не только в постсоветской России. Уменьшение доли промышленного производства в экономике страны – общемировая тенденция. Индустриальный город больше не является желанным местом проживания людей. В США, европейских странах и в России возникает тенденция исхода населения из крупных городов. Вокруг них начинают строиться более тихие и чистые районы, в которые по вечерам возвращаются люди после трудового дня, проведенного в городе. Эти процессы были названы субурбанизацией. Фиксируя этот новый кризис городской жизни,

современный французский философ Мишель Серр (Michel Serres) пишет: «Нужно как можно скорее найти новые мотивации, чтобы жить в городском шуме, смоге и тесноте» [21, с. 7].

Но специалисты, занимающиеся вопросами развития города, пошли по иному пути. Они не стали предлагать «новые мотивации». Они предложили поменять концепцию города и превратить его в место для комфортной жизни человека. По этому поводу И.М. Лисовец пишет: «Прежний сугубо экономический подход, акцентирующий ресурсно-финансовую составляющую города и ориентирующий в планировании и развитии городов именно на этот компонент, обнаружил свою ограниченность. Все более становилось очевидным, что город – это прежде всего людские ресурсы, т. е. его жители» [9, с. 74-75].

Город как пространство жизни человека – это ценностное пространство. А. Высоковский пишет: «Жители выстраивают свое отношение к местам, используя одновременно как минимум две ценностные шкалы, заданные двумя конкурирующими точками отсчета. Первая шкала задается «точкой отсчета» – единственным, безусловным для всех жителей, главным местом города – его центром. Это шкала удерживает ценность коллективного, публичного начала в городе. Ценность по этой шкале связана со смыслами доступности мест, высокой их связности с другими местами, близости к важным и интересным объектам торговли, культуры, высокого разнообразия, многоликости мест, «тусовки»... Вторая шкала задается ценностью персонального мира человека. Это шкала ценностей приватной, индивидуальной жизни, связанная с квартирой, дачей или старой квартирой родителей, двором, кварталом. В отличие от одной, общей для всех точки отсчета по ценностной шкале публичности, для этой шкалы характерна множественность локализаций точек отсчета. Ценность персонального, приватного пространства отсчитывается от самого себя или от «коллективного тела» своей семьи. В этой шкале ценятся совершенно иные смыслы жизни в

городе – тишина, близость природного окружения, обилие зелени, ограниченность доступа посторонних на жилую территорию» [4, с. 74].

Но при планировании стратегий развития города важно помнить о том, что город должен не только учитывать ценности своих жителей, но и предлагать им новые, направленные на духовное развитие общества. В частности, тут речь идет о критике в работах ряда исследователей сложившейся в наше время ситуации, при которой происходит подавление торговыми центрами возникшей ранее культурной среды и культурной жизни города, и все, что остается человеку из форм коммуникации и самовыражения, – это потребление [14].

И сами управленцы начинают говорить о важности привлечения специалистов из других научных сфер для обсуждения маркетинговых проектов города: «К обсуждению привлекать в первую очередь представителей местной творческой элиты, краеведов, историков, горожан, пользующихся авторитетом, представителей бизнеса» [3, с. 67]. И если речь идет о человеке как о главной цели существования городов, то это делает востребованным участие гуманитариев в вопросах о развитии города. Подобные трансдисциплинарные исследования уже ведутся, например, в работах Е. Трубиной, где город рассматривается одновременно с позиций политологии, экономики и урбанистики [20].

Актуальность трансдисциплинарного подхода к планированию стратегий развития города следует и из статьи члена-корреспондента РАН, заместителя директора Центрального экономико-математического института РАН Г.Б. Клейнера «Миссия Москвы как объекта стратегического планирования»: «Разработка эффективных и реализуемых стратегий развития территориальных образований, в том числе субъектов Федерации, представляет собой сложную аналитическую и прогнозно-плановую задачу ввиду многообразия аспектов функционирования объектов планирования [см., напр., 21]. Экономические, социальные, экологические, гуманитарные про-

блемы в рамках стратегии должны быть увязаны между собой как в статике, так и в динамике, а также согласованы с соответствующими аспектами деятельности других социально-экономических систем, в том числе других территориальных образований, отраслей, рынков и страны в целом» [8, с. 20]. В контексте сказанного выше можно предположить, что подобный документ может и должен быть трансдисциплинарным: специалисты разных профилей не только увязывают свои концепции, но и ищут возможности их практического применения.

Примечательно, что в планах стратегического развития городов появился пункт «Миссия города». Тонкое методологическое замечание по этому поводу мы находим у Клейнера: «Используя аналогию между функционированием индивида (субъекта социума) и города (субъекта федерации), можно сказать, что миссия представляет собой вербальное выражение смысла жизни данного объекта (или субъекта). Поэтому определение миссии конкретной социально-экономической системы требует от аналитика и плановика не меньшего объема душевной и интеллектуальной работы, чем постижение смысла жизни конкретного индивида» [8, с. 22]. Думается, здесь должны работать гуманитарии: требуется философско-культурологическое постижение смысла бытия целого города. Дополним сказанное методологическими выкладками казанских специалистов: «Миссия характеризует основное назначение города, цели его существования для жителей, для окружающего мира. Она является интегрирующей основой городского сообщества, важным моментом осознания корпоративности и главных целей» [18]. В идеале смысл существования города, т. е. его миссия, должен быть понятным и разделяемым всеми горожанами. Миссия должна стать хотя бы частично и смыслом их жизни.

Рассуждая о миссии города, и теории, и практики попадают в сферу философских вопросов. Консультант-культуролог или философ, возможно, подсказал бы самые общие и универсальные схемы: в обосновании миссии

города уместна лаконичная связка темпоральных категорий «прошлое – настоящее – будущее города»; необходимы топосные понятия – место города и его предназначение. Допустимы даже краткие ссылки на городскую антропологию гениев места. В разделе «Миссия города» вполне адекватен мем: хронотоп города и люди города. Более строго можно сказать, что подход с использованием базовых философско-культурологических категорий помогает вербализовать лик города, а обращение к особым пространственно-временным типам (хронотипам и хронотопам) дает возможность выявить его онтологический и социокультурный статус.

К сожалению, отечественные аналитики оценивают сформулированные на сегодняшний день миссии городов как неудовлетворительные. Претензий много. С точки зрения Клейнера: «Анализ опубликованных в различных источниках документов, касающихся миссий таких городов, как Волгоград, Екатеринбург, Казань, Омск, Южно-Сахалинск, Пермь, Хабаровск, Санкт-Петербург, Владимир, Петрозаводск, Ростов-на-Дону, Томск, Новосибирск, Череповец, а также 19 субъектов Федерации (области, автономные округа, края, республики), показывает, что данные разработки, как правило, не удовлетворяют минимальным требованиям стратегического планирования. Обычно они составляются формально, носят либо приземленный, утилитарный характер, либо отражают экзогенные цели, не обоснованные сущностью и возможностями планируемых объектов стратегического планирования» [8, с. 21].

О. Вендина, ведущий научный сотрудник лаборатории геополитических исследований ИГ РАН, указывает на иные недостатки: «Городские стратегии представляют собой прогнозные документы, рисующие желаемое будущее города. Они открываются определением миссии города и основных целей развития, имеющих весьма общий характер и совпадающих с приоритетами государственной политики, озвученными в посланиях президента. Местная специфика лишь намеком проглядывает через гладь общих слов» [2].

Добавим, что просмотренные нами «миссии городов» являются перечнем пожеланий или возможных услуг, которые программируются для города.

Интересен тот факт, что некий аналог «миссии» в советской России был. Советские индустриальные города наделяли повседневную жизнь человека смыслом будущих свершений и особым значением страны: «Я другой такой страны не знаю...», намного превосходящим масштабы сравнений. Этот смысл не исходил из специфики конкретного города, не был связан с его прошлым и настоящим. Это были жестко закрепленные и обоснованные корпусом идеологов смыслы, спущенные «из центра», олицетворением которых выступали Москва и Кремль. Никакой местной специфики, своего собственного лица у города не предполагалось. Как писал В.Л. Каганский: «Доминанта советского пространства – универсальность и тотальность властно-силовых отношений... Структура советского пространства едина и единственна» [6, с. 137]. Миссия любого индустриального города, к выполнению которой привлекались все горожане, – построение коммунизма. Человек не просто каждое утро вставал, шел на завод и вытаскивал там гайку. Человек не просто учил, лечил или защищал людей. Он строил будущее на огромных просторах СССР, которое позднее должно было вылиться в будущее всего человечества.

Вернемся к текстам «стратегий» некоторых городов, чтобы увидеть на практике то, о чем высказались эксперты. Мы выбрали для ознакомления фрагменты «миссий» Екатеринбурга, Волгограда, Бузулука, Самары, Казани, Санкт-Петербурга и Москвы.

В стратегическом плане развития Екатеринбурга читаем: «...миссия Екатеринбурга заключается в трансформации города из исторически сложившегося индустриально-хозяйственно-научного центра в современный многофункциональный центр Екатеринбургской агломерации с элементами мирового города, ядром которого станет научно-производственный, финансовый, информационный и транспортно-логистический комплекс, способ-

ный интегрировать Екатеринбург в глобальную экономику, встроить в новейшие инновационные национальные и региональные процессы и создать комфортную среду обитания для его жителей» [15]. Было бы уместно задать вопросы: где же упоминание о прошлом индустриальной цивилизации на Урале, сформировавшем Мастеров, о молодежи и юных гениях места?

«Развернутый вариант стратегической миссии Волгограда: расширенное воспроизводство историко-патриотической идентичности страны, обеспечение устойчивого и гармоничного социально-экономического развития мегаполиса на основе корпоративно-территориальной консолидации интересов местного сообщества и агломерационной интеграции ресурсов территории с учетом императива экологической безопасности путем создания благоприятных условий динамичного прогресса и роста конкурентоспособности индустриальных и постиндустриальных видов экономической и социокультурной деятельности с перспективой реального утверждения в макрорегиональном статусе инновационного и туристического центра Нижнего Поволжья, транспортно-промышленных и мультикультурных ворот Юга России в глобальном мире.

Концентрированный вариант стратегической миссии Волгограда: стать инновационным мегаполисом постиндустриального типа с растущим средним классом, инновационной экономикой и комфортной городской средой» [16].

Для Бузулука «...ключевой миссией признается обеспечение социального благополучия» [17].

«Миссия Самары представлена на трех уровнях: внутреннем, региональном и общемировом.

Аккумулировать внутри себя лучшие идеи организации городской среды, предоставлять комфортные условия для жизни и широкие возможности для самореализации.

Для региона и страны быть источником инноваций, оплотом экономического и социокультурного развития региона, построения гармоничной

самарско-тольяттинской агломерации, интегрированной в экологическое пространство Самарской луки.

Для международного сообщества быть индустриальным, деловым, культурным и коммуникационным центром, проводником информационных и транспортных потоков» [13].

Миссия сформулирована абсолютно без опоры на исторические реалии, без учета логики развития города, вырастающей из прошлого. Волны старого, купеческого и относительно недавнего, советско-заводского прошлого потопят все эти планы. Миссия города должна нести в себе память о прошлом самарских купцов и конструкторов, о месте «запасной столицы» – в центре России, на Средней Волге. За рубежом никто из философов не стесняется участвовать в дискуссиях, обсуждать сложные построения в жанре плаката или публицистического романа. Популярный немецкий автор XX в. Карл Цукмайер, писатель и сценарист, учившийся философии во франкфуртском и гейдельбергском университетах, бежавший от нацизма, а потом вновь вернувшийся в Германию, создал после войны популярнейшие тексты о толерантном «речном характере». Они просятся быть переложенными на Волгу. К примеру, так: «И теперь представьте эти места во времена становления государства Российского. И пришли светловолосые воины воеводы Засекина, поставившие город-крепость на границе; они роднились с местными калмыками, стали они брать в жены трудолюбивых мордовских-чувашских девчонок и учить их русскому языку; и пришли из Булгар голубоглазые татары и привели своих коней с длинными шелковыми гривами; и пришла вольница Стеньки Разина, а потом Пугачёва, в которой была и персидская княжна, и сызранские иконописцы, и волжские бурлаки, и беглые крестьяне; и пришли первые корабли царя Петра с голландцами, шведами, которые были поставлены добывать в Жигулях свинец и серу; и стали строить волжскую набережную, заводы, школы и особняки самарские купцы и австрийские заводчики. И была война, и трудились на индустриальной Безымянке москвичи, харь-

ковчане, воронежцы, и... Королёв вышел из этой куйбышевской Безымянки, и спутники, и Грушинский фестиваль, и наши гении в белых халатах – Тихон Иванович, Георгий Львович. Волжский характер, мои дорогие, лучший в мире! Почему? Потому что все народы у нас перемешались. Он, как Волга, принимал всех. Воды Самарки, Оки, Камы, Сока, Иргиза, сотен ручейков и рек соединяются, чтобы течь в большом, живом потоке Волги» [1].

От приведенных формулировок «миссий городов» без прошлого и настоящего, без места и антропологии, словесно отличается текст из Казани: «Мы, жители Казани, опираясь на исторический опыт мирного диалога народов, основанный на бережном сохранении и развитии их культур и традиций, хотим передать будущим поколениям уютный и процветающий город равных возможностей» [22]. Обратите внимание, как меняется текст от «игры» с местом и опытом – «опыт мирного диалога народов», традициями, равными возможностями для людей.

«Для этого мы, осознавая свое единство в ответственности за будущее и признавая высшей ценностью справедливость: сделаем власть ответственной, открытой и подотчетной; будем уважать и ценить инициативу каждого; сделаем предпринимательство основой нашего процветания; сделаем образование потребностью каждого горожанина; будем добрыми соседями; сделаем чистыми и благоустроенными наши подъезды и дворы; сделаем город удобным для всех поколений» [22].

Прекрасная связь взаимной ответственности: власть – каждый гражданин – предприниматель – соседи – поколения.

И в заключение познакомимся с миссиями двух ключевых для России городов.

«Санкт-Петербург – город, выполняющий особую миссию благодаря выдающемуся культурно-историческому наследию, всемирной известности и динамичному современному развитию. На протяжении всей своей истории Санкт-Петербург был источником, эпицентром преобразований, начи-

ная с петровских реформ, перевернувших весь уклад российской жизни. Эта традиция продолжилась в начале XX века, породив образ «города трех революций». Осмысливая прошлое в современных терминах, можно определить миссию Санкт-Петербурга так: создание ценностных ориентиров, генерация и внедрение передовых идей, развитие Санкт-Петербурга как центра мировой культуры и международного сотрудничества» [10]. В этой концепции миссии мы видим, как ее авторы бросают взгляд вглубь истории, к самому моменту основания города в поисках городской идентичности, местной специфики. Но философски прописанная миссия (ценностные ориентации, идеи, центр мирового сотрудничества) остается как бы без людей: строителей и архитекторов, писателей и дирижеров, созидателей. Как у Лотмана: город, борющийся за свой облик.

«Москва: столица страны на стыке культур и цивилизаций, город с уникальным историческим и культурным наследием; центр принятия глобальных решений, генератор технологических и институциональных инноваций; город для жизни, для творческой инициативы и развития.

К 2025 году Москва – это мировой город, входящий в двадцатку лучших городов мира по своим экономическим возможностям и по тому качеству жизни, которые он предлагает своим жителям. Это город сбалансированного и гармоничного развития, когда экономический потенциал является основой и ресурсом для высокого качества среды, привлекательный для жизни тех людей, которые обеспечивали и обеспечивают его лидерство в стране и в мире» [19].

В миссии Москвы прописана концепция «город для себя». Смысл ни одного города не может замыкаться на нем самом. Смысл его существования – во влиянии на окружающие территории. Так было всегда и в России, и за рубежом. Кроме того, Москва не может себе «позволить» такую миссию в силу того, что она является столицей государства. Столица – всегда больше, чем просто город, заботящийся о своем благополучии.

Из приведенных текстов видно, что философии бытия города, его хронотопов и гениев места представлено в них крайне мало. Малые и большие города, существующие в различных условиях, имеющие разную историю, не умеют лаконично сказать, чем же город был, есть и чем он станет. Оторванность планов развития и миссий городов от исторических и социокультурных реалий делает их заранее невыполнимыми.

Всякое определение миссии города без философского подхода не имеет смысла. Философский инструментарий «хронотоп и хронотип» помогает выявить смысложизненные «координаты» региона. Выход гуманитаристики в 90-е гг. XX века в изучение локальной истории и культуры [11] исключительно полезен для таких общегражданских построений, как рассмотренные нами документы стратегического развития городов. Подобный опыт гуманитариев (культурологов, философов, искусствоведов и др.) мог бы быть полезен и практикам городского развития и управления.

Интересное рассуждение о направлении, в котором нужно искать концепцию миссии городов, мы находим у О. Вендиной: «Понятно, что во многом городские стратегии скалькированы с бизнес-стратегий организаций, и это отношение к городу как к предприятию, пусть и нагруженному серьезными социальными обязательствами и гражданской ответственностью, сквозит в используемых подходах. Города представляются как некий обособленный организм, миссией которого становится саморазвитие, рост благосостояния собственных жителей, процветание, интеграция в мировую экономику и многое другое. Все это замечательно, но смысл существования и развития городов гораздо шире, их миссией всегда было «собира-ние земель», или, другими словами, консолидация населения, интеграция территории страны и обеспечение ее развития, а не только забота о самих себе. Прежде всего это касается крупнейших городов; их существование независимо от доминирующих функций становится бессмысленным в отрыве от сферы их территориального влияния... Обеспечение этого единства,

сплочение страны, но не административными методами, а через реализацию общих интересов, и является главной миссией городов» [2].

Еще один аспект трансдисциплинарности – это изучение ментальности города [5]. Собственно, многие академические, философские исследования XX века были направлены на изучение ментальности города. Зарубежные философы – от Ханны Аренд до Мишеля Фуко – потрясли соотечественников выявлением теневых сторон национального менталитета. Зададимся вопросом: какая в этом практичность, есть ли аспекты трансдисциплинарности в подобных исследованиях (про генезис нацизма как банальности и безответственности у Аренд; про институты насилия у М. Фуко)? Продвижение гражданского сознания, лекции в университетах и дискуссии, выходящие за стены университетов, – в этом актуальность названных философских исследований.

Можно сказать, что в России борьба против исторического беспамятства как национального варианта теневой стороны национального менталитета началась в 1980-1990-е гг. с работ Д.С. Лихачева – он научил бороться за сохранение памятников истории и культуры.

Работы А. Ахиезера, Ю.М. Лотмана, И.В. Кондакова направлены против «взрывов» в культуре, против «маятникового», инверсионного развития, каждый раз отрицающего свой предыдущий культурный опыт. Для городского развития это очень важные концепции, так как «маятник» развития города функционирует по принципу «одно лечим, другое калечим».

Изучение менталитета имеет выход на конкретные мероприятия. Это особенно актуально для городских стратегий развития, так как иногда они опираются на зарубежный опыт. Так, за долгое время сложился ряд практик, встроенных в структуры повседневности, уже привычные для европейцев, а потому и неотрефлексированных в специальных теориях городского маркетинга. Они могут быть не замечены управленцами, но выделены и объяснены культурологами и специалистами по межкультурной коммуни-

кации. Подобное положение вещей, безусловно, не ограничивается только сферой городского маркетинга, а охватывает всю культуру в целом. Классический пример – история написания книги «Хризантема и меч» американским антропологом Рут Бенедикт. Американское правительство, не зная, как будут вести себя японцы в условиях военных действий, дает Бенедикт задание изучить менталитет и особенности социальных отношений в японской культуре. Результаты ее исследований делают понятными и логичными многие поступки и представления японцев, казавшиеся до этого парадоксальными или бессмысленными.

Изучение особенностей различных культур порой наводит на интересные факты. Примером такого рода из сферы городского маркетинга может стать содержание официальных сайтов европейских вузов. Известно, что роль университетов в жизни городов всегда была значимой. В Европе они были одними из градообразующих центров. Переняв этот положительный опыт, при постройке Петербурга Петр I наравне с правительственными учреждениями закладывает в нем Академию наук и Академию художеств. Но заимствовать удалось не все особенности университетской культуры. На российскую почву так и не были полностью перенесены традиции, связанные с осознанием университетами себя в качестве части городского пространства. Это видно по содержанию их сайтов.

Сравнение официальных сайтов университетов России, Англии, Германии и Франции дало следующие результаты: российские вузы репрезентируют себя через информацию о своей внутривузовской жизни, значительно реже представляется информация о событиях в стране. Европейские вузы наравне с информацией о себе представляют информацию о городе (его истории, культуре, новостях из жизни) и новости из жизни страны. А ведь подобный подход к организации сайта вуза – не просто формальность. Это один из способов репрезентации города и продвижения его интересов на региональном, федеральном, а в некоторых случаях и международном уровне.

Итак, философско-культурологические и трансдисциплинарные аспекты города неизбежно выводят на увязывание экономических, социальных, экологических составляющих с проблемами пространства-времени и человека. Не будет тавтологией утверждение: это вызов времени.

Список литературы

1. Бурлина Е.Я., Иливицкая Л.Г., Кузовенкова Ю.А. Глазами других и своих: о Волге, Самаре и волжском характере // *Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences*. В 2 т. Т. 1. – Самара: Книга, 2012. – С. 18-21.
2. Вендина О. Стратегии развития крупнейших городов России: поиск концептуальных решений // *Демоскоп*. – 22 мая – 4 июня 2006. – № 247-248. – Режим доступа: <http://www.demoscope.ru/weekly/2006/0247/analit01.php>.
3. Визгалов Д.В. *Маркетинг города*. – М.: Фонд «Институт экономики города», 2008. – 110 с.
4. Высоковский А. Удобный город: три уровня созидания // *Российское экспертное обозрение*. – № 4-5 (22). – 2007. – С. 71-74.
5. *Город плюс имидж: теория, социокультурная практика, региональные проекты* / Е.Я. Бурлина, Ю.А. Кузовенкова и др. – Самара: Книга, 2010. – 160 с.
6. Каганский В.Л. *Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство*. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 576 с.
7. Киященко Л.П., Моисеев В.И. *Философия трансдисциплинарности*. – М.: ИФ РАН, 2009. – 205 с. – Режим доступа: http://transstudy.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=12.
8. Клейнер Г.Б. Миссия Москвы как объекта стратегического планирования // *Общественные науки и современность*. – 2010. – № 5. – С. 20-31.

9. Лисовец И.М. Актуальные художественные практики в трансформации постсоциалистического города // *Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences*. В 2 т. Т. 2. – С. 74-77.
10. Миссия и функции Санкт-Петербурга // *Санкт-Петербург 2030*. – Режим доступа: <http://www.peterburg2030.ru/mission/>.
11. Мифы провинциальной культуры: Тезисы междунар. симпозиума. 11 мая 1992 г. – Самара: Самарский университет, 1992.
12. Огарев Н.П. Избранные социально-политические и философские произведения. В 2 т. Т. 1. – М.: Госполитиздат, 1952.
13. Самарские стратегии. – Режим доступа: <http://www.samara2025.ru/online>.
14. Сиротина И.Л. Пространства современного города // *Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences*. В 2 т. Т. 2. – С. 107-114.
15. Стратегический план развития муниципального образования «город Екатеринбург» до 2020 года. – Режим доступа: http://www.ekb.org.ru/officially/strategy_plan/strat_text/perviyrazdel/.
16. Стратегический план устойчивого развития Волгограда до 2025 года // *Официальный сайт администрации Волгограда*. – Режим доступа: <http://www.volgadmin.ru/ru/MPDevelopment/StrategyPlanning/StrategyPlanningBase.aspx>.
17. Стратегия развития муниципального образования «город Бузулук Оренбургской области» до 2020 года. – Режим доступа: <http://бузулук.рф/Экономика/стратегия/>.
18. Стратегия развития Казани до 2015 года. – С. 30. – Режим доступа: <http://www.tatre.ru/docs/laws/zrt/strategy/2.pdf>.
19. Стратегия социально-экономического развития Москвы на период до 2025 года. – С. 35. – Режим доступа: http://www.msses.ru/fgu/strategija_razvitija_moskvy_do_2025_proekt_versija_09.08.2012.pdf.
20. Трубина Е. Полис и мегасобытия // *Отечественные записки*. – № 3 (48). – 2012. – Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/2012/3/polis-i-megasobytiya>.
21. Michel Serres. *Urbi et orbi* // *Le Monde de l'education, de la culture et de la formation*. P. 1998.
21. Лексин В.Н. К методологии исследования и регулирования процессов территориального развития // *Регион: экономика и социология*. – 2009. – № 3.

Методология пространственно- временной диагностики: хронотоп и хронотопия

Лариса Иливицкая,
кандидат философских наук
Самара, РФ

Елена Бурлина,
профессор, доктор философских наук
Самара, РФ

В начале немного статистики. В 1900 г. в городах проживало 13 % населения мира, в 1950 г. эта цифра возросла до 30 %, в 1980 г. городских жителей стало 39 %. 2009 г. – это своеобразный «экватор» в процессах урбанизации: численность городского населения сравнялась с численностью сельского. Это если говорить в целом о мире. Что же касается развитых стран, то там горожан втрое больше, чем жителей села. В России насчитывается более 1000 городов, в которых проживает около 73 % всего населения. По прогнозам экспертов, городское население во всем мире продолжит неуклонно расти, в среднем увеличиваясь примерно на 60 млн человек в год. Сегодня целый ряд исследователей с большой долей вероятности говорят о том, дальнейшая судьба человечества связана с городами. «Уже к началу XX века, – отмечает В.Л. Глазычев, – когда умер Поль Гоген, искавший «естественного человека» на Таити и Соломоновых островах Океании, и тем более с середины этого века, когда Тур Хейердал, окончив университет, сделал еще одну попытку жить «естественной» жизнью на тропическом острове Муруроа, стало ясно: иного мира, кроме мира городской культуры, нам не дано» [1, с. 80].

Для человека современной культуры «город есть все» (П. Щедровицкий). Город – это место его жизни и деятельности, в котором заданы все формы человеческой активности, сосредоточены все социальные, культурные, политические, экономические институты, представлены все процессы, характерные для конкретного культурно-исторического и социально-экономического этапа развития. Однако несмотря на то, что город для человека стал основной формой его существования, «за прошедшее столетие не удалось составить сколько-нибудь ясного представления о сущности и перспективах развертывания городских форм жизнедеятельности и городской культуры. Если считать, что мы продвинулись в плане выделения основных инфраструктур городского хозяйства, то этого, к сожалению, уже нельзя утверждать относительно тех социокультурных процессов, которые констатируют ткань жизни современного города» [2].

Город как феномен культуры, как феномен бытия человека – это «загадка, разгадать которую до конца невозможно, но разгадывать которую мы обязаны, чтобы постичь смысл своего существования» [3, с. 69]. Определение онтологического и социокультурного статуса города – это не только теоретическая и методологическая проблема. За ней стоят и вполне практические вопросы, связанные с управлением развитием современного города. «У нас нет онтологии города, у нас нет представления о городе, поэтому у нас нет объекта управления. Мы каждый раз управляем морфологическим составом города, его транспортом, жильем, чем угодно, но у нас нет общетеоретического, методологического представления о городе» [4, с. 45]. Как следствие, принятие управленческих, в том числе и стратегических, решений происходит без учета социокультурных характеристик городского пространства. «Однако игнорирование этих характеристик приводит к принятию нереализуемых решений» [5, с. 22].

Разработка адекватной для современного города философско-культурологической диагностики, носящей трансдисциплинарный характер и

придающей теоретическим исследованиям практическое звучание, на сегодняшний день является весьма актуальной.

Когда говорят об анализе и диагностике современного города, то чаще всего акцентируют внимание на показателях, которые отражают отдельные аспекты жизни города. Речь, в частности, может идти об экономическом состоянии объектов недвижимости, развитии малого и среднего предпринимательства, состоянии системы общественного транспорта, структуре занятости, количестве медицинских или образовательных учреждений, уровне шума, загрязненности воздуха и т. д. В контексте таких исследований город рассматривается как сугубо утилитарное пространство, наполненное определенным набором благ и услуг, соответствующих или не соответствующих разработанными учеными показателям (нормативам).

Но город – это не только (а может быть, даже не столько) «социотехническая система» или «функционально структурированное пространство». Город – это «генератор культуры» (Ю.М. Лотман). Он всегда больше, чем просто населенный пункт. «Для города характерны семантическая нагруженность, смысловая сгущенность, эмоциональное напряжение» [6]. Он культурно закодирован. Город, с одной стороны, прочитывается при помощи своих символов и знаков, с другой – ими же задается. Благодаря им он укоренен в реальности и в свою очередь эту реальность определяет. Так понимаемый город невозможно выразить через показатели, критерии, которыми оперируют экономисты, управленцы, политологи и т. д. Город, понимаемый как смысл, требует собственных инструментов для анализа и диагностики.

По меткому выражению И. Канта, «все, что существует, существует где-то и когда-то» [7, с. 87]. Пространство и время – это общие категории, с помощью которых уже много тысячелетий конструируются сложно организованные модели бытия природы, мира, общества, человека.

Город, взятый в любой из своих ипостасей, также с необходимостью актуализируется в определенной пространственно-временной сетке коор-

динат, которая задает его историю, судьбу, культуру, а также специфику бытия человека в нем. Пространство и время выступают базовыми характеристиками существования города, они имманентно включены в его бытие. Эта особая роль пространства и времени позволяет рассматривать их как одни из ведущих инструментов, применимых для анализа города и диагностики его состояний.

В этой связи совсем не случайным представляется тот факт, что интерес к городу и пересмотр взглядов на сущность пространства и времени исторически совпали. В начале XX вв. город как форма бытия человека попадает в фокус внимания социогуманитарных исследований. Достаточно вспомнить классические труды Г. Зиммеля «Большие города и духовная жизнь» и М. Вебера «История хозяйства. Город», работы представителей чикагской школы Р. Парка, Э. Берджеса, Луиса Вирта и др.

В то же время философия и наука предлагают новые подходы к толкованию времени и пространства. Они утверждают, что физический подход к исследованию данных феноменов не может претендовать на статус универсальной теории. Происходит отказ от представления о времени и пространстве как об абсолютно независимых от вещного мира и человека формах существования. Обосновывается точка зрения, согласно которой раскрытие их сущности возможно лишь в соотносительности с человеком, с миром человеческого существования. Именно такой фокус проблематики задает целый ряд философов неклассического направления: А. Бергсон, Э. Гуссерль, В. Дильтей, О. Шпенглер, М. Хайдеггер и др.

Пространство и время, приобретая «человеческое» значение и смысл, начинают активно входить в круг проблематики философской антропологии, социальной философии, а также большого корпуса социогуманитарных наук, интерпретируясь в терминах, отражающих их антропологическую специфику. Пространство трактуется как «топос», «ландшафт», «место»; время – как «темпоральность», «хронос», «кайрос».

Особое место в этом ряду занимает понятие «хронотоп», возникшее и обоснованное также в начале XX века. В 1905 г. в докладе математика Г. Минковского утверждалось, что время и пространство, взятые сами по себе, являются пустыми химерами. Существует только время-пространство или пространство-время. А. Эйнштейн обозначил неразрывную связь пространства и времени как пространственно-временной континуум. В.И. Вернадский описал эти изменения как «величайший перелом научной мысли человечества», связанный с тем, что «философ вынужден считаться сейчас с существованием пространства-времени, а не с независимыми друг от друга двумя «естественными телами» – пространством и временем» [8, с. 270]. С этого момента модель «пространство-время» начинает применяться в качестве инструмента для анализа как живой материи, так и мира человека. Отмечая особенности биологического пространства, исследователь рассматривает специфику его временной организации: «Организм человека обладает внутренним временем с собственным ритмом биологических часов. Спрессовывая прошлое в своей внутренней пространственно-временной организации, он живет и настоящим, и будущим одновременно» [8, с. 271].

В научный оборот термин «хронотоп» был введен А.А. Ухтомским. Именно он, ссылаясь на Эйнштейна и упоминая «спайку пространства и времени» в концепции Минковского, предлагает для обозначения диады «пространство-время» понятие «хронотоп», определяя его важность для нейрофизиологии и наделяя его глубоким общеполитическим смыслом. Ухтомский обращает внимание на отличие физического времени и времени психологического, в котором эмоции и отдельные события могут заново переживаться, образуя своеобразные доминанты. Человеческое существование обретает смысл лишь неустанным «культивированием доминант», позволяющих человеку «сродниться» с заранее заданной средой [9, с. 80].

В гуманитаристику понятие «хронотоп» вошло благодаря работам М.М. Бахтина, который использовал данный термин, анализируя реальность ху-

дожественного произведения. Под хронотопом им понимается «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений» [10, с. 234]. Важным методологическим элементом концепции хронотопа, предложенной М.М. Бахтиным, является положение о том, что эта связь наполнена глубоким культурно-историческим, смысловым, ценностным содержанием. В хронотопе происходит «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [10, с. 234-235]. Именно с этих позиций рассматривался хронотоп в творчестве М.М. Бахтина, выявлявшего смыслы хронотопа различных художественных жанров: средневековой мениппеи или русского романа. Он выделял различные «хронотопические ценности разных степеней и объемов», которыми пронизано искусство: хронотопы «дороги», «встречи», «агора», «замка», «провинциального городка», «порога», «гостиной» и другие.

Хронотоп литературного произведения, согласно М.М. Бахтину, является определенным способом освоения реального исторического бытия, по отношению к которому он выступает художественным образом. В таком контексте хронотоп понимается не только как художественное воплощение отраженного сознанием человека мира, а как единое культурно-историческое время-пространство [11, с. 45].

Мощный методологический потенциал хронотопа позволил ему перерасти из категории искусствоведения в официально признанную философскую категорию. В настоящее время его использование стало весьма распространенным для анализа социокультурных форм, в которых протекает бытие человека. И город здесь не исключение. Представляя собой «семантический комплекс, отражающий всю совокупность культурных и цивилизационных смыслов эпохи» [12, с. 152], он раскрывает себя «в» и «через»

хронотоп, так как «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [13, с. 406]. Хронотоп города, культуры, страны или отдельных жанров художественной культуры предметно выявляет онтологию и семантику изучаемого объекта [14, с. 34].

Хронотоп города трактуется нами как специфическое образование, в котором зафиксированы пространственно-временные координаты и их культурные смыслы, преобладающие в менталитете горожан.

Однако в современной философии и социогуманитарных науках присутствует и другая тенденция, а именно разграничение пространства и времени. На это указывает М.С. Каган, говоря о том, что время является «одним из существеннейших факторов культуры и духовной жизни индивидуума, столь существенным, что в этих плоскостях его рассмотрения оно теряет ту неразрывную связь с пространством, которая свойственна ему онтологически и выступает в качестве отличного от пространства, самостоятельного параметра духовной жизни общества и личности» [15, с. 118]. Таким образом, время в социокультурном бытии человека приобретает определенную независимость от пространства. Для его обозначения в 1991 г. Дж. Бендером и Д. Веллбери было предложено понятие «хронотип», предназначенное для описания моделей, внутри которых время получает практическое и/или концептуальное значение на индивидуальном, социальном и общекультурном уровне [16].

Понятие «хронотип» не означает полного игнорирования пространства, так как если существует время, то должно быть и что-то, в чем оно могло найти свое выражение. Хронотип, представляя собой относительно самостоятельное образование, фиксирует специфику представлений о времени применительно к тому пространству социокультурного мира (системам, процессам, видам деятельности), в котором и на основе которого он существует.

Город, рассмотренный через призму хронотипа, наглядно представлен в романе В. Пелевина «Т». «Города похожи на часы, – думал Т., – только

они не измеряют время, а вырабатывают. И каждый большой город производит свое особое время, которое знают лишь те, кто в нем живет» [17]. В этой связи каждый город может быть проанализирован с точки зрения присущего ему образа времени, определяющего темпоральный способ его существования.

Мы трактуем хронотип как систему сложившихся представлений о времени, закрепленных в различных культурно-символических формах, имеющих ценностно-смысловую наполненность и регулирующих различные аспекты человеческого поведения [18].

Человек всегда имеет дело «не с природными реалиями как таковыми, а с репрезентирующими их культурными смыслами» [19, с. 11]. Хронотоп и хронотип, являясь смысловыми образованиями, характеризуются такими чертами, как полифоничность и плюралистичность. Полифоничность обращает внимание на диахронический аспект функционирования данных феноменов в пространстве города. Она отражает факт сосуществования в городском пространстве множества смыслов, трансляция которых по линии «прошлое – настоящее – будущее» выходит за пределы простой хронологической последовательности исторического времени. Смыслы существуют в настоящем времени, в ситуации одновременности и в каждый конкретный период могут выводить на поверхность разные сюжеты, «воскрешая» в памяти и «воссоздавая» заново их смысл и значение. При этом предыдущие смыслы не исчезают бесследно. Они продолжают существовать в скрытом виде и способны заново оживать спустя определенное время. У каждого события, «у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [20, с. 373]. История российских городов доказывала это неоднократно. Достаточно вспомнить лишь события, связанные с переименованием городов: Самара – Куйбышев – Самара, Санкт-Петербург – Петроград – Ленинград – Санкт-Петербург и т. п.

Плюралистичность отражает синхронистический срез. Город – это не только универсум, но и плюриверсум [21, с. 42]. В одном социальном про-

странстве города существуют различные социокультурные группы, для которых характерны иногда совершенно разные хронотопические и хронотипические представления о городе. Для кого-то, в частности, Санкт-Петербург будет существовать как «град Петра Великого – блистательный Санкт-Петербург», а для кого-то – как «блокадный Ленинград».

Рассматриваемые понятия обладают трехуровневой структурой, в которой представлена когнитивная, ценностно-смысловая и поведенческая составляющие [18]. Когнитивный уровень представляет собой совокупность фактуальной информации о пространственно-временных и темпоральных измерениях города, наличествующей на уровне здравого смысла. Ценностно-смысловой уровень – это комплекс значений, смыслов, ценностей, связанных со временем и пространством города. Он отражает значимые ценностные смыслы времени и пространства, господствующие в сознании его жителей. Поведенческий уровень представлен совокупностью программ поведения, которые регулируют различные формы человеческой жизнедеятельности. Все указанные уровни тесно связаны друг с другом и могут рассматриваться как различные грани или аспекты единой интегральной структуры. Так, ценность всегда имеет когнитивный и императивный контекст, норматив – ценностный и гносеологический и т. д. Однако взаимосвязь и взаимообусловленность выделенных уровней не исключает их определенную иерархию. Доминирующая роль среди выделенных уровней принадлежит ценностно-смысловому. Он представляет собой некое ядро, вокруг которого располагаются другие уровни. Формирование ценностно-смыслового содержания, с одной стороны, предшествует организации когнитивных компонентов, является импульсом систематизации знания, определяет направленность восприятия времени и пространства, их категоризацию; с другой – выступает основой для выработки поведенческих программ.

Представляется, что хронотоп и хронотип могут выступать в качестве идеальной модели философско-культурологической диагностики города,

обозначаемой как хронотопия и хронотипия. Данные методологии открывают новые перспективы диагностирования статической и динамической компонент функционирования города как социокультурного феномена. Они предполагают многоаспектную пространственно-временную и темпоральную интерпретацию города и городской культуры на основе выделения и сопоставления различных модусов его бытия. Одновременно они позволяют установить междисциплинарные связи в изучении города, закладывают основы соединения теоретических подходов с практикой управления, выявляя базовые ориентиры, лежащие в основе программ и проектов, связанных со стратегиями развития города, проектированием городской среды, созданием позитивного имиджа на уровне региона, страны, мира. Все это позволяет рассмотреть хронотопию и хронотипию города как новый трансдисциплинарный «продукт» его изучения.

Далее будут представлены основы методологии хронотопии и показаны возможности хронотопа как инструмента диагностики города. Хронотип и хронотопия будут являться предметом отдельного исследования.

Методология хронотопии построена на интерпретации города через призму трех базовых инвариантов хронотопа: «историко-бытийного», «профанного» и «глобального» [22].

Историко-бытийный хронотоп. Сразу оговоримся, что понятие «историко-бытийный хронотоп» не является синонимом понятия «исторический город». Исторический город – это не любой город, а только тот, который отвечает определенным требованиям, к которым чаще всего относят дореволюционную дату основания и наличие богатого культурного наследия. Историко-бытийный хронотоп свойственен любому городу, так как любой город имеет время и место своего рождения. Данный инвариант хронотопа представляет собой комплекс символов, знаков, смыслов, связанных со временем и местом становления города, с теми историко-культурными эпохами, свидетелем которых являлся город. Историко-бытийный хронотоп сродни

«большому времени» М.М. Бахтина, в котором отражается «процесс становления культуры человечества» [23, с. 519-520]. Оно дает возможность рассмотреть любое явление культуры не только в рамках современного для него социокультурного контекста, но и в проекциях прошлого и будущего. Только через обращение к «большому времени», через диалог с историей, культурой, по мысли М.М. Бахтина, человек способен понять глубинные смыслы своего существования. Думается, что это верно и по отношению к городу. Его историко-культурный путь – это своего рода «аналитический инструмент», способный объяснить его трансформацию «во времени, т. е. в историческом развитии, чтобы увидеть различные элементы, из которых он возникает» [24, с. 97]. В нем заложен сущностный смысл городской реальности, предпосылки, возможности, тенденции и условия развития города.

С нашей точки зрения, историко-бытийный хронотоп подлежит распознаванию по следующим ключевым «точкам»: место и время рождения города, «гении места», символы города. Раскроем их содержание и попытаемся показать на конкретных примерах их диагностические возможности для анализа современного города.

Место и время рождения города задают необходимые опорные точки, которые фиксируют начало отсчета. «При их отсутствии все последующие расчеты и логические построения не могут быть признаны достоверными» [25, с. 40].

Любой рассказ о городе начинается с даты его основания. И это не просто точка на исторической карте. Это его ценностно-смысловая составляющая. Это определение его собственного места в истории. Возраст города – это «его богатство». Старый город всегда является более привлекательным, чем молодой, даже в том случае, если он пригоден «не столько для проживания, сколько для экскурсий» [26, с. 34]. За ним стоит «большое время», в нем прочитывается история страны, а может быть, и мира. Чем старше город, тем больше он в себя вмещает. Достаточно совершить пе-

шую прогулку, чтобы в городском ландшафте проследить его историческую судьбу, «застывшую историю». «Давайте будем двигаться не так, как я сейчас сказал, а наоборот, снизу вверх, начиная с Гончаров-Кожемяк, где на моей памяти были еще постройки из камыша, обмазанного глиной. Потом застройка конца XIX века – особнячки, домики Андреевского спуска, потом здание нынешнего главного телеграфа, такое ренессансное, потом жилые дома начала XX века, потом древняя София и присутственные места в стиле полицейского классицизма конца XIX века, и так до классицистского университета. То есть на этом маршруте представлены все исторические эпохи – чуть ли не от мазанок до современных построек» [27, с. 185]. Так знакомит с Киевом, городом с более чем тысячелетней историей, М.С. Петровский.

Однако «большая» история города – это только наличие различных потенциальных возможностей. Т.С. Злотникова утверждает, что самым страшным для старого города является опасность стать городом «обветшалым», городом, в котором «замедляется или вовсе останавливается темп жизни, активность взаимодействия людей внутри города и взаимодействия людей этого города с остальным миром. Если мир этому городу становится неинтересен (а город, кстати, в силу каких-то своих «древностей» миру продолжает быть интересным)» [26, с. 44]. Выпавшие из лона живых структур социально-исторической памяти, «памятники» и «музеи» такого города перестают быть полноценной основой социальной самоидентичности и самоидентичности его жителей, становятся местами «общего пользования».

Для молодых городов круг «ресурсов», заданных историко-бытийным хронотопом, сужен практически до минимума. Им только предстоит вписаться в историю, создать те «точки опоры», которые позволят им определить свое место на исторической карте и стать собственно городами. По мнению М.С. Петровского, именно история делает город городом. «Город – специфическое образование. Я бы так сказал: село – это парное молоко.

Оно всегда свежее. А город – как сгущенка в банке. Это концентрат, созданный для хранения. Село на протяжении столетий остается таким, каким оно есть и было. Город накапливает историю. Создает, накапливает и хранит. Это как консервы, которые сохраняют время» [27, с. 184]. Накопление истории – актуальная задача для 400 российских городов, возраст которых не превышает 50 лет. Многие исследователи утверждают, что это еще не города в собственном смысле этого слова [28]. Им только предстоит стать городами по сути, приобрести соответствующие черты и характеристики. Городу Полярные Зори чуть больше 20 лет, но несмотря на это он активно пытается обозначить свое историческое «место» и зафиксировать свой «интеллектуальный» статус (город обязан своим существованием крупнейшей заполярной электростанции в мире). С этой целью в нем устанавливаются всевозможные мемориальные плиты, доски, знаки и памятники воинской славы. «Городская библиотека издает информационно-библиографические дайджесты и брошюры, посвященные культурным объектам, личностям, отдельным учреждениям города. Составлен объемный «Полярнозоринский хронограф» [29].

Место рождения города – еще одна значимая составляющая историко-бытийного хронотопа. Говоря языком управления, оно определяет его размеры, выполняемые функции, производственный потенциал, коммуникационные возможности и многое другое. Поэтому выбор места для города – это не игра случая. В любом мифе, повествующем о возникновении города, определение того, где следует его заложить, – это священный акт, который не обходится без особых примет, предсказаний, прямой указки богов, пророков, колдунов и т. д.

Действительно, «города избирают «точки» с незаурядным географическим положением» [30]. «Здесь будет город заложен» – это не импульсивное, бесосновательное желание царя-реформатора. В.С. Рогачёв предлагает проделать такой эксперимент: «Возьмите карту европейской части

России и циркуль. Установите иглу циркуля в функциональный центр России – Москву. А теперь поищите ближайшую к Москве точку на Мировом океане, понемногу расширяя раструб между ногами циркуля» [31]. Этой ближайшей точкой и будет Санкт-Петербург.

Но здесь следует отметить, что географическое положение города – это тоже понятие историческое, которое может как задать ему импульс развития, так и сыграть ровно противоположную роль. Яркий тому пример – город Великий Устюг. Его местоположение обуславливало то, что через него со времен Ивана Грозного шла торговля морем с европейскими странами. Основание Санкт-Петербурга привело к тому, что вся система северных городов во главе с Великим Устюгом пришла в упадок. В начале XX в. железнодорожные магистрали до Архангельска и до Воркуты оставили Великий Устюг в стороне от больших транзитных путей. «Все это привело к тому, что город как бы замер, остался в историческом прошлом» [30]. В конце XX в. северное положение Великого Устюга позволило ему осуществить «новое рождение». Город стал позиционировать себя как родина Деда Мороза, разработав соответствующий туристический проект. За первые три года его реализации число туристов выросло с 2 тысяч до 32 тысяч, товарооборот в городе увеличился в 15 раз, существенно снизилась безработица [32].

Место и время основания города обуславливают его предназначение и роль в истории. Время предстает как эпоха, в которой отражены «вызовы времени», задающие для каждого города его миссию, определяющие задачи, для решения которых он предназначен. Место предоставляет необходимые ресурсы для их реализации. Значительная часть древнерусских городов – это связующие торговые центры между Европой и Азией, имеющие доступ к речным путям. Оборонительные задачи, вызванные расширением территории государства Российского в XV–XVII вв., определили рождение и местоположение таких городов-крепостей, как Симбирск, Самара, Саратов, Царицын, Бузулук и др. Наличие необходимых природных ресурсов для

решения стратегических задач развития страны породило в XVIII в. города-заводы на Южном Урале. В XIX в. бурный рост промышленности, отражающий естественный процесс развития экономики, привел к образованию таких городов, как Чита, Майкоп, Владивосток, Орск, Иваново, Новосибирск и др. Примерно 2/3 ныне существующих городов России образованы в течение XX века. Большая часть из них образовалась в советское время и должна была воплотить в себе идею соцгорода. Индустриализация, на волне которой эти города возникли, предопределила их общую сущность – монофункциональность. «Находка и Тында – города-транспортники, Тольятти и Набережные Челны – автостроители, Магнитогорск – город-металлург, Новокуйбышевск – город-химик» [33, с. 130].

На протяжении своего существования российские города не раз кардинальным образом трансформировались, вновь и вновь подстраивались под новые тренды эпохи, что влекло за собой и смену их «смыслов». Города-крепости становились купеческими городами, а затем крупными индустриальными центрами. Рождение в XXI в. постперестроечного городского концепта сервисного глобального города вновь резко изменило вектор городского развития. И каждый раз «тело» большинства российских городов не просто подстраивалось и достраивалось под новые требования, оно самым существенным образом перестраивалось и перекраивалось.

Историческая миссия города предопределяет его архитектурное решение, внешний облик. Две столицы – Москва и Петербург – кардинально не похожи друг на друга. Естественной застройке первой противопоставлена четкая планировка второго, Кремль – Дворцовой площади, московское узорочье – классическому стилю. Эти два города разделяет время и поставленные этим временем задачи. А вот как описывается один из городов-заводов Урала, возникший в XVIII в., практически одновременно с Петербургом: «Первоначальным ядром служил железодельный или медеплавильный завод. Машины завода приводились в действие водой, по-

этому он располагался у плотины, за которой простирался заводской пруд. К заводу, центру (здесь же размещались дом управляющего и заводская контора) сходились улицы-слободы, иногда очень разные по облику, т. к. заселялись выходцами из разных районов России, «приписанными» к заводу» [34, с. 20]. Одно время, но разные задачи, вызвавшие города к жизни.

По мнению М.К. Голованивской, многообразие городских исторических обликов можно свести к четырем базовым планировкам, которые отражают функциональные смыслы города: «солнце», «решетка», «круг» и «звезда». «Солнце» – когда из окружности в центре города выходят во все стороны радиально расходящиеся дороги; «решетка» – когда город разбит на квадраты правильной формы, нередко со стандартными параметрами; «круг» – когда город окружен стеной и к нему ведут одна-две дороги; «пирамида», или «звезда» – когда внутри города есть несколько влиятельных центров, соединенных с сердцевиной города одинаково значимыми дорогами» [35, с. 145]. Планировка «солнце» характерна для торговых городов (Москва, Париж, Лондон, Мюнхен и др.), облик которых сформировался в Средние века и которые находятся на перекрестке торговых путей. Такая планировка характеризуется хаотичностью, иррациональностью, происходящими от стихийно складывавшейся торговой конъюнктуры. «Рационально управляемые территории, осуществлявшие экспансию или бывшие под оккупацией и построенные при ней», являются примерами «решетки» (Древний Рим, Александрия, Санкт-Петербург, большинство столиц, построенных во времена СССР, Нью-Йорк и др.). Такой территорией легко управлять, она отражает подчиненность единой воле и логике развития, в ней находит воплощение идея контроля. Планировка «круг» воплощает в себе идею обособления, отгороженности от внешнего мира; такие города ничего не экспортируют наружу, а вбирают все в себя. Примерами такого типа городов являются Ватикан или древний Шанхай. Многовершинная «звезда» или одновершинная «пирамида», опирающаяся на принципиально важные грани, воплощают в себе идею примыкания,

соединяющего видонеизменяемые формы. Примером такого города может служить Токио [35, с. 146]. Предлагаемая типология позволяет устанавливать существенные цивилизационные параметры города, специфику его истории, определять тип его управления, диагностировать перспективы его дальнейшего развития и преобразования.

История любого города – это история тех людей, с чьими именами город неразрывно связан, и тех, кого связала с городом жизнь и судьба. Будучи выразителями «духа времени», они способны становиться ассоциативными символами – «гениями места». Витебск – М. Шагал, Нижний Новгород – М. Горький, Хвалынск – К.С. Петров-Водкин. Размышления Нильса Бора о замке Кронборг, известном всему миру как Эльсинор, место действия шекспировской трагедии, как раз и отражают особую роль «гения места». «Не удивительно ли, что замок становится иным, как только представишь, что здесь жил Гамлет? Согласно нашей науке, следовало бы считать замок состоящим из камней <...> Камни, зеленая крыша с ее патиной, деревянная резьба в церкви действительно составляют замок. Во всем этом ровно ничего не меняется, когда мы узнаем, что здесь жил Гамлет, и тем не менее он вдруг становится другим замком. Стены и крепостные валы сразу начинают говорить другим языком. Двор замка становится целым миром, темный закоулок напоминает о мраке человеческой души, мы слышим вопрос: «Быть или не быть?» [36, с. 181].

«Гений места» – это активное начало, он придает городу особое смысловое звучание, по-иному маркирует его пространство, наделяет «его места» особой харизмой, чертами «избранности», задает их новое видение и чувство. Он является важным градообразующим фактором, задавая особую проекцию места, составляя духовную канву города, способствуя формированию его образа. «Проектируя город или регион, версию его размещения, его будущее, – знаем ли мы его гения и\или демона? его внеисторическую суть и судьбу? Это более необходимо, чем инженерные исследования и роза ветров» [37].

Для любого города «гений места» – это значимый культурный фактор, отражающий его собственное духовное состояние. Бывшие советские города иногда воспринимаются как пространство, в которых нет места «гению места». «По совсем другим причинам нет «гения места» и в большинстве советских или осоветченных городов, отличающихся не менее удручающей монотонностью инфраструктуры (соборно-партийная площадь с «белым домом» и памятником вождю, промзона, барачная и полубарачная селитьба типа «черемушек», гарнизон, запретка) – здесь властвует демонический дух войны, ГУЛАГа, разрушений и страданий» [37].

Это описание перекликается с тем, которое дает Кондаков в своей статье «Пермь – закрытый город». «Пермь криминальная, лагерная, зэковская жила и дышала с конца 20-х годов. Тогда Пермский край наполнился спецпереселенцами с Дона, Кубани, российского Черноземья. Раскулаченные крестьяне вперемешку со «спецами-вредителями», «троцкистами», «правоуклонистами», старой интеллигенцией, высылаемой из Питера и Москвы, а среди них – «классово близкие» уголовники (кстати, первыми выпущавшиеся на волю). Бывшие зэки и охранники лагерей наводняли собой закрытый город и были постоянным фоном всей социальной и культурной жизни Перми – и в послевоенное время, и после смерти Сталина, в годы «оттепели», и позже, вплоть до «перестройки». Новое наступило в постсоветское время, когда криминал начал срастаться с бюрократией и работниками «органов», чего не было все-таки в советской истории» [38, с. 59].

В настоящее время Пермь стремится через различные культурные проекты найти и реализовать себя. Один из них – проект «Пермь – город «Доктора Живаго», который, по мысли его создателей, имеет потенциал бренда мирового значения. «Посмотрите, как аттестуется Пермь хотя бы в популярном путеводителе Trans-Siberian hand book. Первая строка в описании нашего города такая: The city of Perm, Pasternak`s Yurytin in Dr. Zhivago, is the gateway to Siberia. Иначе говоря, чтобы доступно объяснить, что такое

Пермь, европейцу и американцу надо сказать, что Пермь – это город доктора Живаго. Такова культурная реальность, с которой просто надо считаться и под которую надо подстраивать город» [39].

«Гений места» – это особый символический ресурс развития города, который задает его достопримечательность и одухотворенность. В пространстве города судьба гениев места должна быть представлена и ошутима горожанами, именно эта близость формирует чувство генетической и исторической укорененности, создает ткань насыщенного, значимого бытия, задает ценностно-смысловые ориентиры.

Сегодня в интернет-пространстве тема, посвященная городской символике, активно обсуждается на разных уровнях. В одних случаях она связана с государственными или региональными проектами, направленными на формирование идентичности города и продвижение имиджа его территории («Аллея России» или «Город России»). В других – инициирована самим интернет-сообществом. Вопрос «Что является символом вашего города?» рождает многочисленные отклики у представителей самых разных городов вне зависимости от того, считают ли они, что их город представлен многочисленными символами, или утверждают, что городу и «показать нечего».

Г. Зиммель полагал, что городское пространство – это совокупность символических точек, наполненных определенными социальными смыслами [40, с. 24], задача которых заключается в том, чтобы превратить «пустое» пространство в осмысленное. Символы города – это некие культурные матрицы, на основе которых происходит «идентификация и самоидентификация» города и горожан.

Город предоставляет большие возможности для прочтения его при помощи символов и знаков. Его историческая судьба может быть рассмотрена в качестве их порождающего и генерирующего начала. Город в процессе своего развития формирует собственное символическое поле с более или менее стабильной сеткой семантических констант. Именно они

становятся доминирующими категориями опознавания города, которые способны «указать на характер бытовавшей здесь среды, на ее масштаб, пространство, пути» [41, с. 161]. Символика города составляется из определенных устойчивых наборов символов, в качестве которых могут выступать определенной объект, событие, место, личность, замещающие в сознании горожан образ города. Что такое Нижний Новгород? Это «Нижегородский кремль, ярмарка, Горьковский автомобильный завод, нижегородское ополчение, военное производство во время Великой Отечественной войны, К. Минин, Д.М. Пожарский и М. Горький» [42, с. 80].

Но символы города – это и материальное воплощение настроений и чувств различных исторических эпох. Их смена или перекодировка является «сообщением» о характере и направленности исторических трансформаций, о тех процессах, которые происходят в жизни города, о его новых функциях и задачах, о тех новых смыслах, которые он должен репрезентировать, о его представлениях о самом себе.

Одним из главных символов любого волжского города является Волга. Анализ путеводителей показывает, как менялась ее символическая роль в зависимости от социального заказа времени. В конце XIX – начале XX вв. «все бедекеры по региону назывались не путеводителями по Поволжью, а путеводителями по Волге» [43, с. 158]. «После 1925 г. наступает довольно длительная и удручающая пауза в описаниях Самары и других волжских городов. Издается значительно меньше книг, путеводителей, альбомов, специально посвященных Волге... Разумеется, издавались разнообразные книги краеведческого плана: о пароходстве, железной дороге, героях Революции и гражданской войны, ведущей роли партийных организаций. В 400-летней истории города доминирует советский период Куйбышева. Таковы путеводители, которые выходили в свет в 1957, 1962, 1966 гг. и далее. Мировоззренческие и методологические сдвиги 1990-х гг. коснулись путеводителей, в том числе о Волге и истории Самары» [44, с. 11].

Символы города выступают не только отражением уже существующих объектов, они вместе с их осмыслением задают ценность и иерархию городских пространств. Так, М. Кастельс – один из крупнейших испанских социологов современности, занимающийся проблемами урбанистики, – считает, что места в городе узнают по символам, которые предстают как «выражение коллективной памяти в практике коммуникаций», они – «фундаментальные средства, обеспечивающие продолжение существования мест как таковых, без необходимости оправдывать свое существование исполнением функциональных обязанностей» [45].

На этом основании в пространстве города разграничиваются исторический центр и периферия. Город в его исторических границах опознается как центр. Именно здесь сконцентрировано наибольшее количество архитектурных и культурных памятников, которые составляют традиционный «фотоальбом» города, источник практически всей его символики. Это обуславливает доминирование центра в пространстве города, его сакральный характер. Жители именно его считают идеалом города, городской среды, городской культуры. «Чем ближе к центру, тем ближе к точке мира. Жить в старом центре города – значит быть (или, поселившись, стать) как бы бесспорно истинным горожанином, как бы обладателем всех культурных богатств данного города» [46, с. 39]. Во многих российских городах, когда едут в исторический центр, говорят, что едут «в город». Сакральность городского центра явно ощутима по сравнению с единообразием утилитарной застройки периферийных районов, которыми город прирастал в новейшей истории. Это типовые, утилитарные, профанные пространства, практически не имеющие собственных символов. В сознании жителей они играют второстепенную роль. Для жителей это места обитания, ночевки, работы. Специалисты, занимающиеся городской экологией, отмечают, что для новых микрорайонов современных городов, где архитектурная среда недостаточно разнообразна и представлена множеством однотипных домов, характерен

феномен, получивший название «грусть новых городов». «У жителей новостроек сугубо функциональная, лишенная смысла среда порождает синдром повышенной заболеваемости и увеличение частотности проявлений угнетенно-депрессивных состояний» [47, с. 98].

Таким образом, историко-бытийный хронотоп, отражающий «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» [48, с. 22-23]. При этом важен не только исторический путь, прожитый городом, но и то, как распорядился город своей историей, сумел ли гармонично синтезировать свое время и пространство. Историческое бытие города, не находящее отражения в ментальности горожан, формирует опасные комплексы беспамятства, манкуртизма, в результате чего город теряет человеческие ресурсы своего развития. Историко-бытийный хронотоп позволяет выявить существенные черты городской реальности, которые прошли отбор прошлым, опробованы в настоящем и имеют перспективу в будущем. Историко-бытийный хронотоп – это своеобразный ресурс, который на основании прошлого позволяет осуществить «новое рождение» (М.М. Бахтин).

Профанный хронотоп. Повседневность всегда была важна для развития и управления городом. Она позволяет подойти к городу не с точки зрения его исторического пути, уровня развития экономики или политического устройства. Она, в первую очередь, отсылает к диагностике города с точки зрения качества ежедневной жизни горожан. А. Лефевр считал повседневность главным углом зрения, под каким следует рассматривать город. Именно повседневные практики образуют «живой» город во всей его полноте.

Профанный хронотоп фокусирует внимание на смысловом наполнении пространственно-временных координат локально организованной городской среды, связанной с повседневной жизнью человека. А. Лефевр пи-

шет: «В легендарном, монструозном городе каждый имеет некий свой путь (из квартиры в школу, в контору, на фабрику) и не слишком хорошо знаком с остальным. Эти знакомые путешествия составляют часть жизни повседневной, практичной и обнадеживающей, но более ограниченной в сравнении со старой общинной жизнью» [49, с. 141].

Повседневные практики обладают рядом характеристик, где наряду с их неуникальностью, повторяемостью, рутинностью обязательно присутствует пространственно-временная составляющая. Темпоральное измерение повседневности характеризуется распорядком дня, приуроченностью конкретных событий к определенному времени суток, заданной временной протяженностью различных эпизодов повседневной жизни. Время повседневности циклично, для него характерны определенный ритм и последовательность событий. Локализация повседневной жизни в пространстве задает ее пространственное измерение: дом, места торговли (рынки, магазины, супермаркеты), общественного питания (кафе, бары, закусочные), отдыха (парки, скверы, клубы), учебы (школы, вузы), транспортные артерии (улицы, дороги), рабочие зоны и т. д. Город с точки зрения повседневности фактически распадается на функциональные зоны, связанные с удовлетворением ежедневных потребностей и востребованные в то или иное время дня или недели с различной продолжительностью пребывания в них.

Пространственно-временная организация повседневной жизни, наложенная на городскую среду, и задает тот вектор ее смыслового наполнения, который составляет содержание профанного хронотопа. То есть профанный хронотоп позволяет интерпретировать город по двум встречным направлениям: со стороны жителей и их повседневных потребностей и со стороны города и его возможностей в организации повседневной жизни.

В настоящее время эксперты, анализируя проблемы повседневного функционирования современных городов, отмечают: они в первую очередь связаны с тем, что в основе городской планировки лежат принципы Афинской

хартии Ле Корбюзье, составленной в 1933 г. Они предусматривают четкое разделение территории города на функциональные зоны, типовые многоквартирные дома как основной тип жилища и унификацию норм и правил для разных городов. Сегодняшняя практика показывает, что разведение в городском пространстве мест работы, досуга и жилых домов ведет к внутрирайонной деградации. «Спальные районы» давно стали классическим примером данного положения дел. Располагая минимальной инфраструктурой (школы, детские сады и поликлиники, магазины), их жители вынуждены ежедневно выезжать в центр города, чтобы поработать или провести досуг. В свою очередь, центр постепенно превращается в монофункциональный район офисов. Такая ситуация приводит к тому, что возрастает нагрузка на транспортные магистрали, уменьшается количество «зеленых зон» вокруг города, а жители ощущают разорванность структуры города и нехватку социальных контактов [50].

Некоторые специалисты предлагают оценивать качество городской среды по степени близости необходимых элементов социальной инфраструктуры, связанной с повседневной жизнью горожан, и насыщенности ими городского пространства. Так, в рамках процедуры аудита городского пространства предлагаются следующие критерии системы оценки:

- доступ к общественным пространствам – среднее время пешеходного пути;
- доступ к рекреационным объектам – среднее время пешеходного пути;
- доступ к объектам торговли – среднее время пешеходного пути;
- доступ к образовательным объектам – среднее время пешеходного пути;
- доступ к объектам медицинских услуг – среднее время пешеходного пути;
- доступ к развлекательным объектам – среднее время пешеходного пути;

- доступ к объектам культуры – среднее время пешеходного пути;
- доступность жилой недвижимости – стоимость, выбор;
- объекты розничной торговли – количество, спектр, выбор [51, с. 29].

С точки зрения горожан, пространство дома и прилегающей к нему территории является исходной формой освоения городского пространства. Осваивая внешнюю для себя городскую среду, человек превращает исходные пространственные единицы «дом – работа – учеба – отдых – магазины» и т. д. в элементы собственного жизненного пространства. Он начинает осмысливать их как совокупность «известных мест» – loci, которые ежедневно «проживаются». Они превращают город из нейтральной территории в «обжитое», «жителейское» пространство. Ощущение тесной связи с определенной средой порождает чувство личностной «принадлежности» к ней, являясь основой для «пространственной идентичности». Складываются представления о «моем районе», «моем городе», в основу которых положены основные типовые, «прагматические» элементы жизнедеятельности людей: дом, больница, школа, магазины, парк, рынок, автобусные остановки, транспортные пути.

В результате в сознании горожан складывается собственное представление о городском пространстве, которое задается их повседневной жизнью, вычерчиваются свои карты города («ментальные карты»), на которых представлены только те элементы, которые задействованы в их обыденных практиках. Эти карты не отражают действительного устройства города. Чтобы такая карта «имела смысл», некоторые области города на ней должны быть встроены в систему смысловых различий, а часть – опущены как бессмысленные и, насколько это касается приписываемого значения, бесперспективные [52, с. 114]. Город, опознаваемый на ментальном уровне, принимает самые причудливые очертания: например, сужается до одного района или предстает как соединение значительно удаленных друг от друга мест, между которыми располагается пустое пространство. Происходит и

переосмысление различных мест города в ракурсе их повседневного, утилитарного назначения. Так, центр города утрачивает свой сакральный характер и начинает ассоциироваться с деловыми встречами или проведением свободного времени. Памятники, старинные здания, ради которых в тот или иной город приезжают туристы, становятся безличными и превращаются в ориентиры или место свиданий. Некоторые «знаковые» места города вообще исчезают, так как обладают той или иной «бесперспективностью» (например из-за слишком длинного маршрута). Ярко выраженная повседневная ориентация в понимании города приводит к ситуациям, когда на вопрос «А что у вас можно посмотреть, посетить в городе?» следует ответ: «Да собственно нечего, нет у нас ничего особенного».

Утилитарные смыслы места, способы его использования предопределяют и его темпоральное измерение. Время в разных loci обретает различную скорость течения, ритмичность. По мнению Э. Амина и Н. Трифта, «ритмы города – это координаты, по которым его обитатели и приезжие упорядочивают и оформляют свой опыт города» [53, с. 14]. Парки и набережные, опознаваемые как места прогулок, воспроизводят неспешный ритм течения времени; в деловых кварталах, где проводит свой рабочий день «спешащий праздный класс» (С. Линдер), оно течет стремительно, в режиме нон-стопа; в «спальных районах», предназначенных для домашних дел и сна, – замирает, останавливается.

Город, структурируя городское пространство и каналы коммуникации между людьми, задает и определенное время взаимодействия. Г. Зиммель отмечал, что техника жизни городов невозможна без точного распределения «всякой деятельности и всех взаимоотношений по установленной схеме времени, лежащей вне субъекта» [40, с. 4]. Жизнь в городе подчиняется прямолинейному стадийному движению времени, в отличие от природного временного круговорота. Оно искусственно разделено на время труда, досуга, отдыха и т. п. Например, индустриальный город характеризуется

временным порядком, в основу которого положено время работы. Он живет «стандартным, общим для всех временным графиком «от 9 до 5» и «от понедельника до пятницы». Современный мегаполис задан индивидуальными временными ритмами – это «общество 24 часов» [54, с. 190].

Город, продуцируя ритмы своей повседневной жизни, «зачастую известен нам и устанавливается при помощи этих самых ритмов» [53, с. 14]. В малых городах жизнь протекает спокойно, размеренно. Его жители могут себе позволить пешие прогулки по пути на работу или домой по спокойным, не перегруженным улицам. Жители «большого города» с их чрезмерной загруженностью, тесным переплетением работы с обыденными житейскими потребностями постоянно находятся в состоянии спешки. Согласно исследованиям, частота неврозов и заболеваний сердечно-сосудистой системы значительно выше у жителей городов с высоким темпом жизни [54, с. 189]. Своего рода реакцией на убеждение в «правильности» гипердинамичности, сверхскорости городской жизни стало возникшее в 1999 г. движение «медленных городов» (Cittaslow), которое существует сегодня в 10 странах мира. Его главная цель – снизить темп жизни, одновременно повысив ее качество и тем самым сделав город более привлекательным и приспособленным к жизни [55].

В целом можно утверждать, что профанный хронотоп обеспечивает понимание того, как индивиды структурируют и интерпретируют имеющееся в наличии городское пространство и время через свои повседневные практики. 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, вызывают ли они чувство комфортности или, наоборот, чувство отчужденности.

С точки зрения городских стратегий это понимание позволяет получить ответ на вопрос, как лучше обустроить городскую среду, чтобы людям

было удобно в ней жить, как создать «город для людей» и уйти от ситуации «люди для города». Для решения проблем повседневного бытия города урбанисты предлагают различные его концепции: «компактный город», «умный город», «удобный город», концепцию нового урбанизма и т. д. Разные модели городского устройства призваны сформировать комфортную для повседневной жизни городскую среду с необходимой жизнеобеспечивающей инфраструктурой. Именно она может стать существенным основанием для зарождения вовлеченного и положительного отношения жителей к своему городу.

Глобальный хронотоп. Вначале проведем различие между понятиями «глобальный город» и «глобальный хронотоп». Традиционно к глобальным (мировым) городам относят те, которые являются важным элементом мировой экономической системы и имеет ключевое значение для больших регионов Земли, оказывая на них существенное политическое, экономическое или культурное влияние. Использование прилагательного «глобальный» в отношении хронотопа указывает не на пространственно-временные координаты глобального города, а на включенность того или иного города в общецивилизационные процессы. Современный этап развития культуры называют поздним постмодерном, отличительной чертой которого является переход от экономики, основанной на материальных активах, к экономике, основанной на активах нематериальных, – к «экономике знания». А знание сосредоточено в людях, поэтому именно люди приобретают решающее значение для развития страны, региона, города. Сегодня перспективы города, его конкурентоспособность зависят от его привлекательности для тех, кого экономисты называют «человеческим ресурсом». В этой связи пространство и время города могут быть интерпретированы с точки зрения тех возможностей, которые он предоставляет для раскрытия личности.

Глобальный хронотоп раскрывается через пространственно-временные смыслы города, которые указывают на наличие возможностей для

самореализации и самоактуализации горожан. Самореализация здесь трактуется достаточно широко: от профессиональной состоятельности до неформальной творческой активности, от образовательных притязаний до досуговых предпочтений.

В работе Р. Флориды «Креативный класс» описывается, каким должен быть город, притягивающий представителей креативного класса («город-магнит»). И речь не идет о том, должен ли этот город быть большим или малым, консервативным или традиционным. Речь идет о том, что в таком городе должен быть представлен целый ряд возможностей: экономических, обеспечивающих мобильность в смене места работы; досуговых, предоставляющих условия для яркого, насыщенного проведения свободного времени: как культурного, так и спортивного; мобильных, предполагающих отсутствие ограничений во времени и пространстве, а также созданы условия для открытого и разнообразного общения, самовыражения и самоутверждения [56].

Несмотря на то, что концепция Р. Флориды получила неоднозначную оценку, она поставила актуальный для любого города вопрос о том, каким ориентиром он должен следовать в своем развитии в условиях конкуренции за человеческие ресурсы, чтобы создать положительные мотивации по отношению к себе у своих жителей.

Достаточно часто в различных интервью можно услышать причину, по которой амбициозные молодые люди стремятся в Москву. Столица, с их точки зрения, предоставляет больше возможностей, чем их родной город. Причем речь идет не о комфортных условиях проживания или о перспективах приобщения к богатому историко-культурному наследию. Они едут в Москву для того, чтобы иметь больше возможностей для самореализации. Если вспомнить теорию мотивации А. Маслоу, то ими движет высшая из человеческих потребностей – потребность самоактуализации, стремление стать тем, кем они могут быть.

Это подтверждают и результаты исследований жизненных стратегий молодых людей с высоким уровнем человеческого капитала [57]. Для представителей российского «креативного класса» комфортность жизни в ее традиционном понимании не является первоочередным фактором, влияющим на выбор места жительства. Наиболее важной выступает возможность самореализации и саморазвития. Более того, с их точки зрения, по уровню предоставляемых возможностей для самореализации российские города в большей степени дифференцированы, чем по степени комфортности.

Город, как уже было сказано выше, – это плюриверсум, в котором сосуществуют различные социальные группы со своими различными интересами, стилями жизни, потребностями. С этой точки зрения вполне обоснованной является критика концепции Р. Флориды относительно элитистского характера пропагандируемой им политики, согласно которой городская среда должна быть подстроена под потребности не всего населения, а лишь узкой группы жителей. В пространстве города должны быть представлены возможности для самореализации различных социальных групп и слоев для того, чтобы каждый смог найти необходимую ему нишу. Город в этом случае начинает мыслиться как множество различных типов (детское, тинейджерское, студенческое, предпринимательское и т. д.) и видов (профессиональное, образовательное, досуговое, креативное и т. д.) подпространств, каждое из которых задает свои временные рамки и ритмы.

В глобальном хронотопе город осмысляется как мозаика различных по назначению, но дополняющих друг друга «мест» и «времен» самореализации и саморазвития его жителей.

Главными чертами глобального хронотопа, через которые он опознается, являются открытость, разнообразие, динамизм, мобильность, включенность в глобальные процессы.

Открытость характеризуется способностью города создавать и культивировать различные площадки для самореализации – как постоянные, традиционные, так и мобильно-временные (акции, проекты, фестивали и т. д.).

Разнообразие находит отражение в широком спектре различных видов и типов данных пространств, отличающихся как по своему назначению, так и по временным ритмам.

Мобильность предполагает свободу перемещения как внутри различных площадок для самореализации, так и между ними (смена мест работы, образования, отдыха, развлечений и т. д.).

Динамизм определяется насыщенностью пространства и времени города различного рода взаимодействиями, событиями, мероприятиями и т. д.

Включенность в глобальные процессы отражает встроенность города в глобальную инновационную и коммуникационную среду (международное сотрудничество, зарубежные стажировки, культурные события мирового уровня и т. п.).

Субститутом так понимаемого глобального хронотопа города выступает виртуальное пространство Интернета. Виртуальный мир значительно изменяет характер социального взаимодействия, переводит его в интерактивный сетевой режим, предоставляя более широкий потенциал возможностей для самоактуализации и самореализации, расширяя количественный состав участников взаимодействия, освобождая их от территориальной привязанности. Сегодня значительное число людей «живет» в сети: кто-то работает, кто-то играет, знакомится, ведет «живые журналы», однако все они так или иначе самовыражаются. По сути, можно говорить о появлении нового типа города – города виртуального, для которого не существует пространственно-временных границ (пространство и время в сети развернуто и сжато до бесконечности). «Вездесущность информационных сетей освободила человека от прикрепленности к материальной инфраструктуре и сделала его гораздо более мобильным» [58, с. 2].

По утверждению У. Митчелла, пространственно разделенные и часто меняющие состав, но функционально единые скопления связанных беспроводными коммуникациями индивидуумов становятся сегодня важнейшим фактором городской жизни [59]. Виртуальное пространство способно оказать как позитивное, так и негативное влияние на городскую реальность. С одной стороны, оно может быть рассмотрено в качестве стратегического ресурса как для развития города, так и для его жителей, предоставляющего новые возможности для самосовершенствования и личностного роста. С другой, виртуальный мир, выходя на первый план, приводит к игнорированию или даже непринятию городской реальности, так как жизнь в виртуальном городе оказываются ярче, удобнее, интереснее и насыщеннее жизни в реальном городском пространстве. Это вынуждает реальный город подстраиваться под тренды, заданные городом виртуальным. Кристиан де Портзампарк говорит о необходимости переосмыслить физическую реальность и заново научиться ею управлять в свете того, что мы живем в гиперпространстве, уже практически в равной мере сочетающем материальную и информационную составляющие [58, с. 7].

Как отмечает Ч. Лэндри, «многие сотрудники организаций, занимающихся вопросами обновления городов, не сразу поняли, что наиважнейшим гарантом успеха их деятельности является так называемый человеческий фактор» [60, с. 187]. Пространство города должно быть организовано так, чтобы оно отвечало потребностям своих жителей, чтобы они могли в нем самореализоваться. Глобальный хронотоп может быть рассмотрен как место и время самореализации и саморазвития горожан, способствующие «оживлению» и возрождению самого города, так как он и его жители формируют его оригинальный контекст. В случае, когда городская среда начинает изживать себя или перестает развиваться и расширяться, то же самое происходит с жителями города. «Нехватка времени и отсутствие условий для свободного творческого проявления и самовыражения горожанина –

ключевой фактор системного национального упадка. Для обывателя это идеально, для Личности, стремящейся к развитию, – дискомфорт и угнетенность при невозможности это изменить, для нации – уверенный путь к дефициту национальных талантов и, как следствие, утрата экономической состоятельности страны» [61].

Органичное сочетание в городском пространстве указанных инвариантов хронотопа ведет к установлению эффективного во всех планах городского общежития. «Флюсовость», преобладание одного из инвариантов, является свидетельством серьезных проблем. Так, например, в случае, когда повседневность, обыденность становится единственной реальностью, а профанное выступает в качестве высшей социальной ценности и оказывается аксиологической доминантой, город начинает уподобляться хорошо известным по русской литературе образам «захолустья», «провинциальной дыры», «городишка» и т. д.

Представленность, взаимосвязь и взаимодополняемость данных инвариантов в пространстве города могут быть положены в основу типологии городской реальности. Пространственно-временная типология в этом случае выступает в качестве диагностической процедуры исследования города – хронотопии, позволяющей зафиксировать его темпорально-топосные смыслы, через которые возможно оценить его настоящее состояние и перспективы будущего развития.

Список литературы

1. Глазычев В.Л. Социально-экономическая интерпретация городской среды. – М.: Наука, 1984. – С. 180.
2. Щедровицкий П.Г. Философия развития и проблема Города. – Режим доступа: <http://www.archipelag.ru/agenda/povestka/evolution/formula/philosophy>
3. Воронина Н.И. Старый город в новой России. – Ярославль: Ярослав. гос. пед. ун-т, 2005.
4. Городская цивилизация: методология, теория, практика: Тр. конф. / Отв. ред. В.Н. Тищенко. – М.: ВНИИ сист. исслед., 1991.
5. Алексушин В.Г., Карлина А.А., Репинецкий А.И., Устина Н.А., Цлаф В.М. Историко-рефлексивный метод в стратегических разработках // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 1. – Самара: Книга, 2012. – С. 22-27.
6. Гурин С.П. Образ города в культуре. Метафизические и мистические аспекты. – Режим доступа: http://www.comk.ru/HTML/gurin_doc.htm
7. Кант И. Критика чистого разума. – М.: Мысль, 1994. – 591 с.
8. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. – М.: Наука, 1988. – 519 с.
9. Ухтомский А.А. Доминанта души: из гуманитарного наследия. – Рыбинск: Рыбинское подворье, 2000. – 608 с.
10. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики: Сб. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 234-407.
11. Фаликова Н.Э. Хронотоп как категория исторической поэтики // Проблемы истории поэтики. Вып. 2. – Петрозаводск, 1992. – С. 45-57.
12. Голубков С.А. Маркеры городских пространств, их смысл и функции // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 2. – Самара: Книга, 2012. – С. 152-157.

13. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худ. лит., 1975. – 504 с.
14. Воронина Н.И. Это «мы» и проблемы самоидентификации // Вестник Томского гос. ун-та. Сер. Культура и искусствоведение. – 2011. – № 2. – С. 5-11.
15. Каган М.С. Время как философская проблема // Вопросы философии. – 1982. – № 10. – С. 117-124.
16. Bender John B., Wellbery David E. Chronotypes: the construction of time. – Stanford: Stanford University Press, 1991. – 257 p.
17. Пелевин В.Т. Т. – Режим доступа: <http://www.livelib.ru/author/2355/quotes/~23>.
18. Иливицкая Л.Г. Время и хронотип: новые подходы и понятия: Дисс. ... канд. филос. наук. – Саранск, 2011.
19. Пелипенко А.А., Яковенко И.Г. Культура как система. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 371 с.
20. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 361-373.
21. Горин Д.Г. Пространство и время в динамике российской цивилизации. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 280 с.
22. Барабошина Н.В. Хронотоп малого города: Бузулук – культурное пограничье: Дисс. ... канд. филос. наук. – Саранск, 2013.
23. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худ. лит., 1986. – 543 с.
24. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение. – М.: Канон, 1995. – 352 с.
25. Браташова С.А. Одиссея раннего Саратова // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 1. – Самара: Книга, 2012. – С. 40-49.
26. Злотникова Т.С. Время старого города // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 2. – Самара: Книга, 2012. – С. 34-44.
27. Петровский М.С. Город и время: как вы понимаете? // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 2. – Самара: Книга, 2012. – С. 183-186.
28. Лаппо Г.М. Итоги и перспективы российской урбанизации. – Режим доступа: <http://polit.ru/article/2005/10/19/demoscope217>
29. Разумова И.В. Антропологический форум № 12. – Режим доступа: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/012/12_forum
30. Численность населения. Демографическая политика, население городов и агломераций. – Режим доступа: <http://www.popul.ru/forwhat/istorich-geo>
31. Рогачев С.В. Уроки понимания карты (основы пространственного анализа). – Режим доступа: http://igor-grek.ucoz.ru/publ/teoria/rogachev_1/11-1-0-73
32. Дед Мороз как популярный персонаж современности. – Режим доступа: <http://de-moroz.com/nemnogo-o-dede.htm>
33. Лысова Н.Ю., Бокурадзе Д.С. Театральное пространство как содержательная грань городской среды // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 1. – Самара: Книга, 2012. – С. 129-134.
34. Гун Е.Г. Южноуральский город как социокультурный феномен // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 2. – Самара: Книга, 2012. – С. 19-22.
35. Голованивская М.К. О методе синтаксического описания территории // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 2. – Самара: Книга, 2012. – С. 141-147.
36. Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое. – М.: Наука, 1989. – 400 с.
37. Левинтов А.Е. Гений места, совесть места, проклятые места. – Режим доступа: <http://journal-labirint.com/?p=2721>

38. Кондаков И.В. Пермь – закрытый город // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 2. – Самара: Книга, 2012. – С. 54-62.
39. Скрытый потенциал. – Режим доступа: <http://www.business-class.ru/article.php?id=3561>
40. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. – 2002. – № 3-4. – С.23-34.
41. Линч К. Образ города. – М.: Стройиздат, 1982.
42. Ефимова И.Н., Маковейчук А.В. Формирование эффективного имиджа Нижнего Новгорода как фактор развития его межрегиональных и международных экономических, научно-образовательных и культурных связей // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 1. – Самара: Книга, 2012. – С. 78-82.
43. Руцинская И.И. Образы поволжских городов в региональных путеводителях второй половины XIX – начала XX в.: особенности самопрезентации // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 1. – Самара: Книга, 2012. – С. 157-162.
44. Бурлина Е.Я., Иливицкая Л.Г., Кузовенкова Ю.А. Волга и Самара: образы разного времени // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 1. – Самара: Книга, 2012. – С. 8-17.
45. Кастельс М. Информационный город. Информационная технология, экономическое реструктурирование и регионально-городской процесс. – Режим доступа: <http://www.urban-club.ru/?p=100>
46. Каганов Г.З. Среда обитания и образы истории // Человек. – 1997. – № 1. – С. 38-56.
47. Дридзе Т.М. Социально-диагностическое исследование города // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. – 1996. – № 1. – С. 95-103.
48. Город как социокультурное явление исторического процесса / Отв. ред. Э.В. Сайко. – М.: Наука, 1995. – 351 с.
49. Лефевр А. Другие Парижи // Логос. – 2008. – № 3. – С. 141-147.
50. Гигантомания в кризисе. Урбанисты разрабатывают концепции комфортного развития городов. – Режим доступа: http://www.gazeta.ru/realty/2014/06/24_a_6084649.shtml
51. Молива В. Аудит городского пространства // Экспертное обозрение. – 2007. – № 4-5. – С. 28-29.
52. Бауман З. Текучая современность. – СПб.: Питер, 2008. – 240 с.
53. Амин Э., Трифт Н. Внятность повседневного города // Логос. – 2002. – № 3/4 (34). – С. 1-25.
54. Римон Е.Я. Освящение времени: штрихи к описанию хроно типа малого города // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 1. – Самара: Книга, 2012. – С. 187-193.
55. «Медленные города». – Режим доступа: http://rki.kbs.co.kr/russian/news/news_zoom_detail.htm?No=3154&id=zoom, загл. с экрана.
56. Флорида Р. Креативный класс. Люди, которые меняют будущее. – Режим доступа: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-420245.html>
57. Стародубровская И., Лободанова Д. Креативный класс и креативный город: российское преломление. – Режим доступа: <http://www.iep.ru/files/text/policy/5-2013/Starodubrovskaya.pdf>
58. Броницкая А. От редакции // Проект International. – 2011. – № 28. – С. 1-8.
59. Митчел У. Я++: человек, город, сеть. – Режим доступа: <http://www.litmir.net/br/?b=198385>
60. Лэндри Ч. Креативный город. – М.: Классика-XXI, 2006. – 339 с.
61. Пекар В., Пестерников Е. Креативный город. – Режим доступа: <http://ar25.org/ru/article/kreativnyy-gorod.html>

Дюссельдорфские условия: театр в городе. Расположение и архитектура театральных центров

Винрих Майсциес,
доктор философии, директор театрального музея Дюссельдорфа,
председатель Европейского общества театральных библиотек
Дюссельдорф, ФРГ

Ни один театр не стоит случайно на своем месте. Расположение и архитектура театральных центров очень значимы для понимания театральной и культурной жизни, а также для самопознания (самоопределения) общества. В них как в общественном заказе на строительство отпечатывается сознание городского сообщества. Они, как материальные оболочки театральной жизни, помогают понять условия существования и функционирования театра в городе. Все городские места первых обозначившихся театральных мероприятий в Дюссельдорфе в 1585 году относятся к району двора курфюрста («в», «перед» или «рядом» с замком курфюрста, или рядом с особым районом, в который не допускались обычные горожане, или на территории турнирной площадки).

В одном квартале, который подходил непосредственно к замку, с 1696 года на одной линии с княжеской конюшней и другими постройками,

связанными с придворной жизнью, располагалось первое настоящее театральное здание – «Княжеская опера».

О переходе от придворного к городскому театру можно говорить с 1747 г., когда изменилось местоположение «Княжеского театра комедий» – он обосновался в центральном месте городской жизни, на рыночной площади. Новый городской театр возник в 1875 г. как выражение нового городского самосознания вне старого центра города на одном из возникших бульваров, идущих параллельно бывшим укреплениям в непосредственной близости от княжеского сада. На рубеже веков в районе южной части центра города после перемещения различных общественных организаций ближе ко все отодвигающимся городским окраинам по ту и по эту сторону бывших городских укреплений возникает постоянный театральный квартал. Здесь находились как артистический амбициозный Драматический театр Дюссельдорфа (1905 г.) Луизы Дюмон и Гюстава Линдемманна, так и театр «Аполло» (1899 г.) на 3000 мест – крупнейший театр-варьете своего времени. Между тем спектр амбициозных литературных кабаре включал и сомнительные «заведения» театральных развлечений.

Вторая мировая война разрушила большую часть каменного наследия театральной жизни Дюссельдорфа, но она все же могла быть продолжена во многом с опорой на прошлое. Фундамент Нового городского театра пережил войну и был достроен новым зрительным залом – сегодня на нем стоит дюссельдорфская опера. Позднее в другом углу княжеского сада, в точке пересечения больших торговых улиц, возникает новый дюссельдорфский драматический театр, смелая архитектура которого репрезентирует веру 60–70-х гг. в прогресс и развитие.

От княжеского театра комедий к городскому театру. «...Когда мы приехали в Дюссельдорф, реформаторская работа Иммерманна [1] была нам хорошо известна, но оказалось, что нет почти никаких документов, которые бы свидетельствовали о его деятельности...» (Архив Дюмон-Линдемманн.

Праздничный дом, Кёльн / Берлин, 1955, с. 305). Как более долговечный «документ», театр на рыночной площади, в котором функционировала «образцовая сцена» (Musterbühne) Карла Леберехта Иммерманна с 1834 по 1837 гг. и который был отдан в качестве пристройки Ратхаусу с 1881 по 1884 гг., даже в 1905 г., когда Луиза Дюмон открыла свой драматический театр, все еще очень живо напоминал себя прежнего [2].

В 1706 г. придворным скульптором Габриэлем Групелло был завершен Гисхаус (Gießhaus), который в 1747 г. перестроен в театр комедии по планам придворного архитектора Ностхоффена. Маленькое театральное общество, в которое вошел Карл Теодор из Маннхайма, играло пока на княжеской территории в Дюссельдорфе зимой 1746–1747 гг. «...во вторник, среду и четверг французские комедии» (Vogl, 14f.). «Зрительный зал, чьи боковые стены были побелены, имел партер, один ярус, амфитеатр, насчитывавшие восемь скамеек. В качестве богатых украшений помещений были выбраны те, которыми украшался княжеский герб. Кроме того, справа и слева от сцены были ложи с серыми полосками. Княжеская ложа была обита материей с цветочным узором, и во всех ложах стояли скамейки с волосяной набивкой» (Vogl, 15). Между 1747 и 1751 гг. здание театра служило магазином.

В 1812 и 1817 гг. потерпели крах планы обоих Вагедов по строительству нового здания театра из-за отсутствия средств. В 1818 г. прусский король передал княжеский театр комедий «для постройки нового здания драматического театра под надзором правительства» во владение города Дюссельдорфа. Конкурирующие строительные концепции, ссоры между городом, прусским строительным надзором и частными финансистами проекта помешали строительству. К 1832 г. было принято решение о том, что существующее театральное здание подвергнется ремонту и преобразованию, которые будут соответствовать требованиям прусских властей и бюджету в 20 000 талеров. За время существования театра ответственными за

строительное и техническое состояние здания чаще были не представители «общественности», а частные арендаторы. Однако их маленькие доходы позволяли лишь самые необходимые расходы на поддержание здания.

На сегодняшний день существует только одно известное изображение внутреннего пространства театра на рыночной площади, которое дошло до нас в описании Иммерманна перед реконструкцией 1833–1834 гг. в книге «Дюссельдорфские начала. Разговоры маски» (1839–1840 гг.). «Повсюду на парапетах лож написаны имена драматургов и композиторов. Это хорошо смотрится» (Werke IV, S. 620). Более не изменявшийся с 1786 г. дом представлен в высказываниях Иммерманна и его друзей так: «мерзкое кафе». «Совсем неизвестно, что будет в партере под ногами, лежат ли там до сих пор обломки бруса или иной мусор... Между тем сидеть здесь довольно приятно и к этому можно привыкнуть».

«Этим летом... поселились в отвратительном чулане каменщики и плотники... строить новый театр. Весь город живо интересовался... происходящей работой» (Werke IV, S. 623).

Место здания в углу площади не давало больших возможностей для принципиальных строительных изменений. Мероприятия ограничивались улучшением и украшением внутреннего пространства и фасада. Было почти невозможно пристроить дополнительные места для зрителей и служебных помещений. Эти строительные планы были выдвинуты на первую линию градостроительных вопросов. Поддержание целостного общего впечатления от рыночной площади было условием перестройки здания. Уравнивание крыш фойе и зрительного зала по высоте крыши сценического пространства создало целостный силуэт здания. Целостность его объема была дополнительно подчеркнута обновленными фасадами, которые были видны с Болкер-штрассе. От надписей и статуй отказались не только потому, что для них было мало места, но и потому, что подобные украшения были несвойственны городским зданиям.

Еще в 1914 г. появились воспоминания писательницы Клары Вибиг о ее посещениях театра на рыночной площади: «Позади Яна Вилема на рынке стоял театр. Совсем некрасивое здание; оно не может стать для меня ярким воспоминанием. Это был настоящий разбойничий притон – такой узкий, такой темный, страшные узкие выходы, пожароопасный и плохо вентилируемый. И все же это был театр, в котором Иммерманн своей чуткой рукой снимал покров с сокровищ поэтического искусства и хотел сделать из Дюссельдорфа не только место, из которого картины расходятся по свету, но и которое будет оказывать вдохновляющее плодотворное воздействие на весь литературный мир Германии. В этом грязном разрушенном помещении в мое время (1868–1876, W.M.), конечно, уже не работал Иммерманн, но с бьющимся сердцем я могла пойти еще раз с паломничеством в тот старый храм муз, полная наивным детским восторгом, снова посмотреть Кэтхен из Хайльбронна или жадно внимать божественным звукам Фиделио. В этом старом месте нельзя играть плохую музыку; то, что предлагалось внутри, не шло ни в какое сравнение с внешним видом театра. Чего не хватало во внешнем виде, то заменяли успехи – или была я в то время настолько некритичной, что сейчас, сидя в современном театре с рафинированной отделкой, я оглядываюсь на это маленькое здание на дюссельдорфском рынке? Старое здание театра даже после постройки нового красивого здания на Аллее-штрассе простояло еще небольшое время; по воскресеньям там давали спектакли по льготным ценам. Потом театр исчез, как сквозь землю провалился. Я не знаю, многие ли вспоминают его с благодарностью, но я делаю это каждый раз, потому что он подарил мне блаженные вечера, во время которых мои щеки пылали, мои глаза блестели и, возможно, появлялось еще неосознанное, но уже неизбежное стремление моего юного сердца взойти на те высоты, на которые возводит искусство» (Клара Вибиг. Детство в старом Дюссельдорфе. Издано в «Rheinische Erzähler», печатный дом Leonhard Tietz. Дюссельдорф, 1914, с. 27-34).

Новый городской театр. После того как в 1857 г. планы по строительству нового театра на городской окраине были отменены, в 1867 г. последовало разрешение на строительство нового городского театра по планам архитектора Эрнста Гайзе (1832–1903). В 1864 г. юрист, историк, специалист по генеалогии и писатель Антон Фане (1805–1883) встал во главе «городского движения» за строительство нового городского театра. В своей статье «Короткое обоснование строительства театра в Дюссельдорфе» (Дюссельдорф, 1964) он указывает на новую культурную политику: «К счастью, сейчас, если хочется писать о вопросах театра, не надо доказывать его пользу» (с. 3). Она учитывает не только вопросы рентабельности, но и то, что театр влияет на образование городской среды и развивает образование.

Из-за франко-прусской войны начало строительства задержалось, но от экономического подъема «периода грюндерства» государственный бюджет получил прибыль. В 1873 г. началось строительство. К открытию 29 ноября 1875 г. еще не все работы были завершены. Стоимость строительства за время работ превысила запланированную сумму в два раза.

Задержки и подорожание строительства были вызваны тем фактом, что театр был построен в районе Флора-парк, на месте бывших городских укреплений. Чтобы найти надежное основание для фундамента, рабочие должны были копать сквозь каменные породы бастиона и заполненные рвы, пока не достигнут первоначального грунта. Городской театр был быстро спланирован, и в начале 1881 г. готовое здание Кунстхалле украсило Альтштадт, замкнув его с примыкающим «зеленым поясом» парка. Свободно стоящий театр находился на тогдашней Прахтштрассе Дюссельдорфа и сбоку был окружен садом. Размещение театрального здания на границе со старой частью города, по ту сторону старого общественного центра, на рынке, во внутригородском «зеленом поясе» «города искусств и города-сада», символически указывало на то, что оно уже не просто здание для специальных целей, а репрезентативное здание.

Эта перемена была подчеркнута также архитектурным оформлением внутреннего пространства и фасадов театра. Внешний вид был изменен с помощью «переодевания» фасадов в стиле неоренессанс и ряда заимствований у дрезденской оперы, спроектированной Готфридом Семпером и имеющей выпуклый фасад. Четкое выделение сценической части здания указывает на возросшие театральные-технические нужды и потребности. Здание театра, техническое оснащение, так же как сценические декорации и костюмы, принадлежали городу Дюссельдорфу, который до 1921 г. сдавал театр внаем частным лицам.

С помощью большого количества перестроек в районе сцены и складских помещений были улучшены технические возможности. Возросло количество посадочных мест.

Техническая область в сценической части здания заняла больше половины перестроенных помещений. Это сделало заметной возросшую потребность в техническом создании спецэффектов. В 1891 г. была получена электрическая осветительная установка, которая повышала не только противопожарную безопасность, но и сценические иллюзионные возможности.

Зрительный зал овальной формы, вмещавший 1260 мест для сидящих и 90 для стоящих зрителей, имел партерные места, два яруса и одну галерею. В противоположность придворному ярусному театру партерные ложи были упразднены, поэтому смогло увеличиться количество сидячих мест в партере. Партерные и ярусные места не были полностью закрыты друг от друга, разделение было только с помощью столбов. Разделение зрителей внутри зрительного зала было значительно упразднено.

В зрительском доме, на театральном жаргоне «переднем доме», был не только первоначальный зрительный зал, но и вестибюль, фойе и лестницы. На проход в театре до сидячих мест и на пространство, предназначенное для общения между зрителями в антрактах, делался особый акцент с помощью архитектурного оформления внутреннего пространства. Для дешевых и распо-

ложенных первоначально на галерее стоячих мест отделили отдельный «лестничный дом» (Treppenhäuser). В отличие от придворного театра место для общения зрителей было перенесено из области частных лож в общественное фойе.

Из-за воздушной бомбардировки в январе 1943 г. театр был сильно поврежден и снова открыт в мае 1944 г. после временной реконструкции. С 1956 г. на его фундаменте стоит «Немецкая опера на Рейне».

Курт Камлах, многолетний председатель общества с ограниченной ответственностью драматического театра, обращаясь к прошлому, небеспристрастно писал: «Городской театр... плох в постановках... искали в развалившемся старом пафосе и умершем натурализме, чтобы создать что-то новое, и с надеждой ковыляли между разбросанными повсюду их осколками. Речь, музыка, сцена были сумбуром...».

К открытию драматического театра Людвиг Циммерманн, директор городского театра, писал: «Я... получил сильное впечатление. Великолепные согласованные инсценировка и игра актеров и выделяющаяся на этом фоне главная роль, сыгранная фрау Дюмон, создавали в совокупности произведение искусства...». В дальнейшем изложении Циммерманна становятся очевидны те контрасты в условиях работы («наши» маленькие репетиции), которые не позволили «провести реформу сценических декораций по образцу Макса Райнхарда».

Образцовая сцена и строительный компромисс. «Не пишите, ради Бога, что мы хотим основать «образцовый театр»... Образцовый театр не основывается. Руководишь театром наилучшим образом, если это возможно, так и получается образцовый театр», – умоляла актриса Луиза Дюмон (1862–1932) рецензента «Берлинской газеты по средам» (17.03.1905) по поводу его предстоящей статьи о будущем драматическом театре в Дюссельдорфе. В таких ситуациях программные заявления редки, однако тут почти намекается на притязание собственной работы и на понимание себя как театра модерна на прирейнском пространстве (Rheinland).

Сецессион и другое модернистское движение «Судьба Берлина» (Los von Berlin) захватывают Луизу Дюмон. Вопрос: почему? Мы только знаем, что театр Макса Райнхардта, полный экспериментов и новаций, был финансово поддержан Луизой Дюмон. В каком-то смысле «векания Райнхардта» реализовались в Дюссельдорфе в 1901 г. в «литературном кабаре».

С превращением в «маленький театр» (1902), а затем появлением «нового театра» на улице Шиффбауэрдамм (1903) происходит рождение серьезного литературного жанра. Однако одновременно Луиза Дюмон замечала, что не может ничего противопоставить возрастающему влиянию Райнхардта. Во время финансовых трудностей она ушла. Меньше личных, чем связанных с искусством, противоречий определяли отношения между Райнхардтом и Дюмон, которая видела в нем театрального предателя.

Тем легче было ей начать совместную работу с Густавом Линдемманом, который со своим театральным турне уже доказал свою независимость в мире искусства. Для совместной театральной деятельности они выбрали Веймар, Дармштадт и Мюнхен, желая освободиться от берлинской метрополии и намереваясь развивать модернистские направления литературы, изобразительных и сценических искусств, которые Дюмон и Линдемман хотели бы объединить. Однако этот дорогостоящий проект вопреки многочисленным интересам в конце концов был отменен.

«На этой стадии размышлений к нам случайно пришла весть, – пишет, оглядываясь назад, Густав Линдемман в 1928 г., – что в центре быстро растущего, только что ставшего большим городом Дюссельдорфа очень ценный строительный участок, предназначенный для общественных построек, оказался неожиданно свободным... Несмотря на то, что города на Рейне всем театрам были известны как нелитературные, оказалось, что Дюссельдорф и его огромные окрестности с миллионным населением предлагают для новой деятельности большие возможности, чем маленький Веймар».

После этого заявления «многообещающие возможности в Руре» становятся важнейшими аргументами за Дюссельдорф и делают ясной полностью прагматичную оценку социального развития для Дюмон и Линдемманна.

Современная пресса, как региональная, так и межрегиональная, которая освещала события, связанные с основанием нового театра, была настроена скептически по отношению к выбранному месту строительства, но тем не менее видела в этом и нечто основополагающее. Газета Vossische Zeitung (28.10.1905) констатировала для Берлина: «В отношении современного театрального искусства существует признанное превосходство «провинции» и видятся странности в выборе места Луизой Дюмон. Запад империи казался чуждым театру, и в ряд крупных рейнских городов, в которых нет театров, был выслан корреспондент. «Немецкая газета» (Берлин, 28.10.1905) назвала по крайней мере театры Дортмунда и Крефелда, оба открытые в 1904 г.

Репутация «города искусств» страдала, в Дюссельдорфе видели «претензии на необыкновенную выставку» (Рейнско-вестфальская газета, 11.06.1904). Это происходило не только из-за «возросшего туризма», понимаемого как «гарантия для материальной основы», но и из-за «мнения влиятельных художественных кругов». От драматического театра Дюссельдорфа ожидалось «настоящее, честное сценическое искусство провинции».

Дюссельдорф как город для строительства нового театра был проблематичен в том отношении, что тут уже были театры. Драматический театр в сравнении с муниципальным театром, который как многопрофильный с театральными постановками, оперой и балетом должен был стать его непосредственным конкурентом, понимался как «второй театр в Дюссельдорфе» не только в хронологическом смысле (Рейнско-вестфальская газета, 11.06.1904). «Постановки нашего городского театра, а потом и нового драматического театра не отвечали ожидаемым потребностям», – отметила газе-

та General-Anzeiger für Düsseldorf und Umgebung (06.07.1904) в статье под заголовком «Дюссельдорфские театральные вопросы». Однако была надежда, что конкуренция пойдет на пользу обоим театрам.

«Она [Луиза Дюмон. – В.М.] должна сделать модным свой театр прежде, чем... ее возникшие еще до Дюссельдорфа надежды исполнятся». Еще одним серьезным конкурентом помимо городского театра были «Фестивали рейнских обществ поклонников Гёте», которые проводились ежегодно с 1899 г. под патронажем членов королевской семьи в городском театре и вошли «удачно в моду». Обращающее на себя внимание солидное и, несомненно, целенаправленно использованное понятие «мода» стоит здесь не только из-за того, что крепка привычка смотреть на это мероприятие из эстетических соображений, но и из-за сильных общественных традиций.

С начала 1890-х гг. были проведены градостроительные изменения, создавшие возможности для появления в городе различных ресторанов, отелей, варьете и т. п. Вызванный экономико-техническими причинами перенос железнодорожных вокзалов Эльберфельда и Кёльна-Миндена из центральной части города освободил место для расширяющейся сферы развлекательных учреждений, вызванной современным общественным развитием.

Еще один важный центральный район города мог быть открыт для перестройки, когда в 1898 г. был завершен перенос располагающихся в Дюссельдорфе постоянных гусарских полков на окраину города. В районе между Королевской аллеей (Königsallee) и Казарменной улицей (Kasernenstraße) возникли: Круглый дом (1901–1903), иудейская синагога (1904), Штальхоф – штаб-квартира немецкой сталелитейной ассоциации (1904–1908), главное почтовое управление (1905–1907), Гёррес-гимназия (Görres-Gymnasium) (1906), Луизен-гимназия (Luisen-Gymnasium) (1907) и здание банковского общества Шавхойзенер (Schaafhausener) (1910) как культурная противоположность управленческой и экономической сферам

или как смысловая противоположность существующей почти по соседству сфере развлекательных учреждений.

«Около Гарольдштрассе (Haroldstraße) в Дюссельдорфе оставлена узкоколейная железная дорога, – описывает корреспондент газеты Crefelder Zeitung und Anzeiger (12.10.1905) градостроительную ситуацию, – и сделано несколько шагов к правовым основаниям. Так, перед глазами появился новый квартал, который уже благодаря своим монументальным зданиям привлекает к себе внимание. В перспективе этой улицы на углу возвышается новое здание драматического театра...».

На углу Казарменной (Kasernenstraße) и Карл-Теодорштрассе (Carl-Theodor-Straße) (шириной 41,5 и длиной 80 метров) сведущая в театральном строительстве фирма «Босвау и Кнауэр» за 234 дня возвела здание театра стоимостью примерно 530 000 марок. 500 000 марок из них были погашены городским займом. В соревновании, в котором планы Германа фон Эндта (Hermann vom Endt) и Мартина Дюльферта (Martin Dülfer) не входили в число фаворитов, а веймарский проект Генри ван де Вельда (Henry van de Velde) быстро провалился, победили проекты Бернхарда Зеринга (Bernhard Sehring) (1855-1932). В отличие от Эндта с его единственным проектом театрального здания и Дюльферта с тремя проектами (Дортмунд – 1903/04, Любек – 1906/09 и Дуйсбург – 1912) Зеринг с его четырьмя реализованными театральными зданиями (театр Западного Берлина – 1895/96, городской театр Билефельда, городской театр Хальберштадта – 1905, городской театр Коттбуса – 1906/08) мог быть рассмотрен как успешный театральный архитектор. Но, хотя Зеринг остался верен своему стилю, этот театр можно назвать его наименее успешным проектом.

«Сдержанный строительный план для Веймара – здание для фестивалей на современной линии строительства с совершенно новыми отделениями для сцены и зрительного зала, как согласно фестивальным задумкам ван де Велде хотел его построить, был отклонен дюссельдорфским теа-

тральным обществом; и возник современный компромисс...» (Линдеманн Г. Из истории возникновения дюссельдорфского драматического театра // Праздничный дом. – С. 29).

Театральное здание Зеринга характеризовалось большим оптическим разделением сценической и зрительской зон. Сценическая часть здания высотой 28 метров была выполнена в стиле современной промышленной архитектуры с башнями и зубцами как на замках. Перед ними располагалось место для зрителей и холл, который со своими двумя фасадами был возведен в стиле Людовика XVI. Эффект этого «зеринговского принципа стилеразделения» (Дюссельдорфская ежедневная газета, 15.08.1905) был очень спорным. От обвинений в «смехотворной, абсурдной идее» удивления и развлекательности реакция доходила до определения проекта как «смелой преднамеренности». Сложности, возникшие из-за углового положения здания и уже возведенной по бокам застройки, были выявлены и устранены.

Среди суждений о внутреннем убранстве есть несколько позитивных отзывов рецензентов. Элегантность и солидность обеспечивались оформлением зрительного зала, в котором «не было ненужных мелочей, раздражающих излишних украшений и кричащей позолоты» (Национальная газета, 11.10.1905). Белый, серый и красный были главными цветами.

Зрительный зал был окрашен только в белый цвет; партер в двенадцать рядов предлагал 436 мест, первый ярус – 128, второй – 425. Оформление ярусов по принципу амфитеатра, отказ от лож указывали на отсутствие намерения ориентироваться на придворный «ярусный театр». Для почти тысячи мест в зрительном зале смогли сохранить «интимный» характер, вид и акустика на всех местах были одинаково хорошими.

«Маленький размер и интимность зрительного зала были необходимы также и по акустическим причинам: как только зрительный зал становится слишком глубоким, становится трудно что-то разглядеть или услышать

на большом расстоянии, а современные быстрые диалоги актеров становятся плохо понимаемыми из-за эха, которого никак нельзя избежать в закрытых помещениях» (драматический театр Дюссельдорфа: годовой отчет, 1905/06), – это прозвучало в изложении исполняющей строительной фирмы, которая объяснила связь между архитектурой и качеством исполнительского продукта (см.: Драматический театр в Дюссельдорфе, 1905 г.). «Новые в сфере театрального строительства» «куполообразное фойе» и «спроектированный по типу атриума чайный салон» были обозначены скорее как второстепенные. На фоне многочисленных театральных построек времен грюндерства с их очень репрезентативным характером драматический театр со своими особыми визуальными и акустическими условиями выделялся «простотой формы».

Технические возможности сцены, составлявшей 15 метров в ширину и 18 метров в длину, были улучшены вращающейся сценой 14 метров в диаметре, которая из-за своего «размера и своеобразия» была охарактеризована как первая в Германии. Речь идет не только о вращающейся сцене, но и о связанном с ней механизме, размещенном в трех люках и обеспечивающем ее вращение. Задняя сцена размером 7 на 4 метра облегчала смену декораций.

Многие рецензенты видели органичную согласованность здания и художественной программы. «Реформирующий театр», «образцовый театр», «театр будущего» – это названия, которыми наделялся дюссельдорфский проект и против которых поначалу выступали Луиза Дюмон и Густав Линдеманн.

В 1908 году конкурентная ситуация из-за «новых медиа» уже серьезно обострилась. Согласно одному опросу «Дюссельдорфской газеты» «кинематографический театр» и два больших варьете «Циллерталь» и «Театр Аполлон», располагавшиеся в развлекательном квартале по другую сторону улицы Граф Адольф, привлекали к себе ежеквартально 350 000 посетителей; городской театр, контрастирующий с ними, – еще 71 000, открывшийся в

1907 году в непосредственном соседстве с драматическим театром «Дом комедии» – 19 600 и драматический театр – 31 000 зрителей.

С началом театрального сезон 1933–1934 гг. драматический театр был сдан в аренду городу Дюссельдорфу как третья городская сцена. Из-за нападения с воздуха летом 1943 года здание было сильно повреждено. Уцелели только гардеробные помещения, которые после войны использовались вернувшимися актерами как жилые, и части фасадов. Несмотря на планы реконструкции, сделанные архитектором Вильгельмом Стангом, театр в середине 50-х годов превратился в офисное здание.

Вольфганг Лангхофф [6] с его опытом актера и режиссера драматического театра с 1928 по 1933 гг. мог стать первым директором театра после войны, но, вернувшись в 1945 г. в Дюссельдорф из швейцарской эмиграции, кроме оперы и бывшего городского театра он нашел только импровизированную сцену.

Его преемник Густав Грюндгенс [7] признался, что испытал на себе сильное влияние «школы сценического мастерства» при драматическом театре Дюссельдорфа, в которой он обучался с 1919 по 1920 гг. Его мечта о творческой и организаторской независимости привела к основанию в 1951 г. новой театральной организации в то время, когда он был руководителем Дюссельдорфского драматического театра. Вместе с этим в отдельное объединение городских сцен выделился «Театр чтецов».

Свое место Дюссельдорфский драматический театр нашел сначала там, где был театральный квартал Дюссельдорфа. С 1924 г. драматический театр расположился на Янштрассе (Jahnstraße). Все повреждения, полученные во время войны, к 1951 г. были устранены. Театр начал свою работу постановкой «Разбойников» Шиллера.

Густав Грюндгенс покинул Дюссельдорф в 1955 г., на его место пришел Карл Хайнц Строкс [8]. В 1926 г. Строкс подал документы в «Школу театрального мастерства» Дюмон – Линдеманна. Несмотря на успешно

пройденное прослушивание, которое проводили Луиза Дюмон, Густав Линдеманн и учителя, Строкс решил не получать образование в Дюссельдорфе и поехал в Берлин.

Когда в 1970 г. у драматического театра под его руководством появилось новое здание на площади Густава Грюндгенса, у театра в Дюссельдорфе открылась новая страница истории. В точке пересечения торговых улиц, по соседству с дворцовым парком и администрацией городской промышленности для драматического театра началось новое время, которое было окончательно провозглашено после ухода Карла Хайнца Строкса в 1972 г.

Комментарии

Основной сюжет статьи доктора В. Майсциеса – трансформация Дюссельдорфского драматического театра во времени и в городских пространствах. Автор подробнейшим образом рассказывает о перемещениях театра в наиболее активные «точки города» на протяжении 400 лет: с XVI по XX век.

Сначала театр был построен возле дворца курфюрстов (князей и владельцев города), потом «переехал» из придворного квартала на рыночную площадь (1747 г.) – это было время демократизации и наполеоновских реформ.

Во второй половине XIX века (1875) театр еще раз перемещается – на Казерненштрассе, туда, где расположился целый театральный район. Здесь зарождалось новое городское пространство: буржуазный бульвар, променад Кёнигсallee, банки и сталелитейные офисы. Наступает эпоха индустриализации, появляется новая публика. Рождается образ большого города. Возможно, создается утопия большого города.

Автор считает, что в конце XIX века театр становится более демократичным. Он выходит почти на городские окраины, а с другой стороны, поворачивается к банкам, офисам и бульварам. В конце XIX и начале XX века закрепляется признание стабильного Дюссельдорфского театра, стоявшего в начале Кёнигсallee и возле промышленного офиса Стальхауза. Вторая мировая война разрушила «каменное наследие театральной жизни Дюссельдорфа».

В 1960-1970-е годы был построен новый драматический театр на углу парка курфюрстов и бойких торговых улиц. «Смелая архитектура нового, послевоенного Дюссельдорфского драматического театра репрезентирует веру 60–70-х гг. в прогресс и развитие», – пишет В. Майсциес.

Параллельно сюжету о том, как дюссельдорфский театр менял «городские пространства» в соответствии с изменениями покровителей и публики,

проходит также другой сюжет – о консонантных и диссонантных времени театральных судьбах. Автор приводит драматические примеры диссонансов: судьбы актера и времени, эстетики и политики.

Макса Райнхарта, великого режиссера и новатора довоенного театрального Берлина, «не впустили» в Дюссельдорфский драматический театр после Первой мировой войны. Дюмон даже помогла ему финансово, но закрыла перед ним дюссельдорфскую сцену. Реформаторство М. Райнхарта было чересчур новаторским и рискованным, его эстетика оказалась несовместимой с традиционной эстетикой дюссельдорфской драмы.

Актер Вольфганг Лангхофф также не вписался в послевоенную театральную жизнь Германии. В его случае не совпали политика и эстетика. Его судьба (лагерь, изгнание, открытые протесты против национал-социализма) давала ему, казалось бы, все преимущества в ГДР. Однако для театрального пространства Восточного Берлина Лангхофф был слишком критичным, а для западного театра – чересчур «левым». Его эстетика не совпадала ни с «социалистическим реализмом», ни с прозападной эстетикой послевоенного времени. Автору «Болотных солдат» не нашлось места в послевоенном театральном пространстве Дюссельдорфа.

Признанного во всем мире актера Густава Грюндгенса немецкий театральный мир беспощадно отверг в 1960-е годы. Эстетика и политика не сошлись в компромиссе. Казалось бы, Грюндгенс был обречен на популярность: несравненный исполнитель роли Мефистофеля в спектаклях «Фауст», уроженец Дюссельдорфа, ученик Луизы Дюмон. Однако за Грюндгенсом числился непростительный грех: он оставался работать в берлинском театре в годы фашизма. На памятнике Густаву Грюндгенсу в Дюссельдорфе, в темных аллеях Придворного парка (Хофгартена) написано: «Он не прятался за открытым занавесом». Его любили, но не простили.

Карл Лебрехт Иммерманн (нем. Karl Lebrecht Immermann, 1796–1840 гг.) – немецкий писатель, драматург, театральный деятель. По образованию юрист. Основал в Дюссельдорфе театр, в котором ставились лучшие произведения мировой и национальной драматургии. Иммерманн имел свое видение работы театра, согласно которому режиссер – это идейный и художественный истолкователь пьесы; выработал правила, в которых определил обязанности актеров. Написал ряд исследований о театре.

Его литературное творчество многосторонне – оно захватывает реализм и идеализм, романтизм и классицизм. Важнейшие драматические произведения: «Трагедия в Тироле» (переименованная впоследствии в Andreas Hofer), трилогия «Алексей», «Петрарка», «Король Периандр и его дом», «Гисмонда», «Сиракузские принцы», «Мюнхгаузен» и др. В последнем Иммерманн осмеивает современный ему тип ничтожного немецкого дворянина, хвастающегося фантастическими «подвигами» на охоте и на войне.

Луиза Дюмон (нем. Louise Dumont, 1862–1932 гг.) – немецкая актриса и театральный деятель, сооснователь драматического театра в Дюссельдорфе. Жена Густава Линдемманна. Работала во многих городах и странах: в Граце, Вене (Австрия), Штутгарте, Берлине и других городах Германии, в России, но особенно популярна и влиятельна была в Дюссельдорфе. Одна из лучших актрис ибсеновских пьес: Гедда («Гедда Габлер», 1898), Ребекка («Росмерсхольм», 1899), фру Альвинг (1900), Ирена («Когда мы, мертвые, пробуждаемся»), Нора («Кукольный дом»). В 1905 году вместе Линдемманном основала Дюссельдорфский драматический театр, где была актрисой, режиссером и преподавателем знаменитой школы при театре. Поставила «Сон в летнюю ночь» (совместно с Линдемманном, 4 редакции, 1905–1932), «Бранд» Х. Ибсена (1914). В

1958 году вышел сборник статей Дюмон «Завещание» («Vermachtnis», Dusseldorf). В Театральном музее Дюссельдорфа хранится письмо К.С. Станиславского к Луизе Дюмон, в котором русский режиссер пишет о ее необыкновенной славе в Европе.

Стелла с портретом Луизы Дюмон стоит возле Дюссельдорфского театрального музея. На камне выбиты слова – цитата из Гёте: «Зачем же мне искать правду, если я не могу передать ее моим братьям?!».

Густав Линдемманн (нем. Gustav Lindemann, 1872–1960 гг.) – театральный режиссер, директор и сооснователь драматического театра в Дюссельдорфе. Муж Луизы Дюмон. В 28 лет стал самым молодым немецким театральным режиссером (театры в Грауденц и Мариенвердер). В 1900 году основал «Международное турне Густава Линдемманна». В 1903 году в Берлине началась его совместная работа с успешной актрисой Луизой Дюмон. Оба вынашивали реформаторские идеи для театра и мечтали реализовать их на своей собственной сцене. Сначала в качестве места основания театра был выбран Веймар, потом Дармштадт, но в конце концов остановились на Дюссельдорфе как самом активно развивающемся городе на Рейне. Театр успешно работал в течение нескольких лет и считался одним из лучших в Германии. В годы Второй мировой войны Линдемманн был счастливо спасен своими дюссельдорфскими поклонниками, что позволило ему в возрасте 73 лет вернуться в Дюссельдорф и участвовать в реконструкции культурной жизни города с позиций искреннего и страстного антифашиста. В 1947 г. Линдемманн завещал свой архив городу Дюссельдорфу. Архив Дюмон – Линдемманн сейчас является частью Дюссельдорфского театрального музея. В память о своей покойной жене Линдемманн передал театру в составе своего архива топаз «Луиза Дюмон», подаренный ей королевой Шарлоттой Вюртемберг.

Карл Теодор фон Дальберг – Карл Теодор из Маннхайма (Мангейма) (нем. Carl Theodor Anton Maria Reichsfreiherr von Dalberg, 1744–1817 гг.), последний князь-епископ и государственный деятель Священной Римской империи. Управляя с 1772 года эрфуртской епархией, привлекал туда лучших писателей, художников, ученых и ремесленников; был другом Виланда и Гёте; много заботился о народном просвещении и о благосостоянии населения.

Макс Райнхардт, собственное имя – Максимилиан Гольдман (нем. Max Reinhardt; 1873–1943) – австрийский режиссер, актер и театральный деятель, который с 1905 года и до прихода к власти нацистов в 1933 году возглавлял Немецкий театр в Берлине. В 1920 году организовал первый Зальцбургский фестиваль. После переезда в США поставил киноверсию «Сна в летнюю ночь». Райнхардт тяготел к неоромантизму и символизму. Вошел в историю сценического искусства как новатор театральной техники: среди его излюбленных приемов – вращающаяся сцена, перенос авансцены в зрительный зал, отказ от рампы, разделяющей актеров и публику.

Вольфганг Лангхофф (нем. Wolfgang Langhoff, 1901–1966 гг.) – немецкий театральный режиссер, актер, писатель. С 1928 по 1932 гг. работал в драматическом театре Дюссельдорфа под руководством Дюмон и Линдемманна. Коммунист по политическим убеждениям. В феврале 1933 года был арестован гестапо и заключен в расположенный на болотах концентрационный лагерь Бёргермор в регионе Эмсланд. Соавтор текста песни «Болотные солдаты», которая была переведена на многие европейские языки и в годы Второй мировой войны стала песней Сопротивления. В 1934 году Лангхофф был освобожден и эмигрировал в Швейцарию, где и оставался до окончания войны. Был актером и режиссером цюрихского «Шаушпильхауза», в котором

в те годы работали многие немецкие эмигранты. В 1945 году вернулся в Германию, стал директором государственного театра в Дюссельдорфе, а в сентябре 1947 году – директором Немецкого театра в Восточном Берлине. В 1956 году стал президентом центра Международного театрального института ГДР при ЮНЕСКО, но вскоре был обвинен в отсутствии приверженности принципам соцреализма. В 1963 году из-за возникшего спора по постановке его пьесы ушел в отставку. Среди наиболее значительных постановок – «Войцек» Г. Бюхнера и «Шторм» В. Билль-Белоцерковского.

Густав Грюндгенс (нем. Gustaf Gründgens, 1899–1963 гг.) – немецкий актер, режиссер театра и кино. Уроженец Дюссельдорфа, окончивший в 1919 году Высшую школу сценического искусства при дюссельдорфском театре; здесь он сыграл свои первые роли. Был необыкновенно популярен как в родном Дюссельдорфе, так и во всей Германии. В 1924 году состоялся его режиссерский дебют. Три года был женат на Эрике Манн, дочери Томаса Манна.

В 1932 году, в годы национал-социализма, принял предложение Прусского государственного театра в Берлине, где его первой ролью стал Мефистофель в «Фаусте» Гёте. В годы фашизма играл только классику. Лично спасал многих актеров и членов их семей от гитлеровского террора. Однако в послевоенные годы общественное мнение бескомпромиссно осудило его «за сотрудничество с национал-социализмом». Вернувшись в Дюссельдорф после войны, пытался работать в разных театрах. В 1959 году был с гастрольями в Москве и Ленинграде, а в 1961 году – в Нью-Йорке. Имел огромный успех.

На фотографии актера в Москве сделал восхищенную запись Борис Леонидович Пастернак: «Ваше искусство больше жизни...». Г. Грюндгенс умер при не выясненных до конца обстоятельствах, в состоянии глубокой депрессии.

Карл Хайнц Строкс (нем. Karl Heinz Stroux, 1908–1985 гг.) – немецкий актер и театральный режиссер. Сын врача, учился в 1927–1930 гг. истории и философии в Берлине и посещал театральную студию при Народном театре, где был ассистентом режиссера и актером (1928–1930 гг.). Был директором многих театров: в Берлине, Эрфурте, Вуппертале, Вене и др. После Второй мировой войны был директором драматического театра в Дюссельдорфе. Здесь в 1961 г. он впервые поставил «Счастливые дни» Беккета на немецком языке. Работал в тесном контакте с драматургами Эженом Ионеско и Генрихом Беллем. С 1972 года работал в качестве внештатного директора, а иногда и в качестве актера. Например, в 77 лет исполнил роль рассказчика в «Перикле» Шекспира.

Перевод и сопутствующие материалы:

Ю.А. Кузовенкова

Редакция и комментарии:

Е.Ю. Шиллинг, Е.Я. Бурлина



Дюссельдорфский городской театр родился возле дворца курфюрстов. Это было еще в середине XVI в. Позднее площадь перед дворцом была украшена памятником любимому курфюрсту – Иоганну Вильгельму, его называли в городе запросто Ян Веллем. Именно он «открыл город», торговал со всем миром и принимал «мигрантов» разных конфессий (католиков, протестантов, иудеев). В княжеские времена в Дюссельдорфе была собрана замечательная картинная галерея и открыт театр. Позднее демократизация города привела к переносу театра на Рыночную площадь. Потом театр еще несколько раз менял свое «место-время» в городе, что было символом трансформаций городских пространств и появления на городской сцене новых сословий.



Середина XX века. Все строилось заново в Германии 1960-х: идентификация и покаяние, экономическое чудо и будущее Европы. Невиданная, текучая архитектура Дюссельдорфского театра стала новым символом времени.



Düsseldorfer Voraussetzungen: Theater in der Stadt Schauplätze Lage und Architektur der Spielstätten

**Winrich Meisries,
Ph.D., Direktor des Theater-Museums Düsseldorf,
der Vorsitzende der europäischen Gesellschaft der Theater-Bibliotheken
Düsseldorf, Deutschland**

Kein Theater steht zufällig an seinem Platz. Lage und Architektur der Spielstätten sind signifikant für das Theater-, Kultur- und Selbstverständnis einer Gesellschaft. Als öffentlichen Bauauftrag prägen sie das Bewusstsein der stadtbürgerlichen Gemeinschaft. An sie als die stofflichen Hüllen von Theaterarbeit zu erinnern, hilft die Bedingung und Wirkungen des Theaters zu verstehen. Die Standorte der ersten bildlich bezeugten theatralischen Veranstaltungen in Düsseldorf im Jahr 1585 gehören alle zum Bereich des Hofes (in, vor und neben dem kurfürstlichen Schloss oder dem exklusiven Bereich der den einfachen Bürgern nicht zugänglichen oder einsehbaren Turnierbahn) [1].

In einem Straßenzug, der unmittelbar auf das Schloss zuführte, lag seit 1696 in einer Flucht mit dem Marstall und anderen Gebäuden des höfischen Lebens das erste feste Theatergebäude, das +Kurfürstliche Opernhaus*.

Den Wandel vom höfischen zum bürgerlichen Theater deutet 1747 die Verlagerung des Standortes für das +Kurfürstliche Komödienhaus* an das Zentrum bürgerlichen Lebens, den Marktplatz an. Das +neue Stadttheater* entstand 1875 als Ausdruck eines neuen bürgerlichen Selbstbewusstseins außerhalb des alten Stadtkerns an einer der parallel zu den ehemaligen Befestigungsanlagen entstandenen Prachtstraßen, in unmittelbarer Nach-

barschaft zum Hofgarten. Um die Jahrhundertwende entstand diesseits und jenseits der ehemaligen Stadtbefestigungen im Bereich der südlichen Innenstadt nach der Verlagerung von verkehrstechnischen und anderen öffentlichen Einrichtungen an den sich weiter nach außen verlagernden Stadtrand ein regelrechtes Theaterquartier. Hier fand sowohl 1905 das künstlerisch ambitionierte +Schauspielhaus Düsseldorf* Louise Dumonts und Gustav Lindemanns wie auch 1899 das +Apollo-Theater*, das mit 3000 Plätzen größte Varieté-Theater seiner Zeit, seinen Platz. Dazwischen reichte das Spektrum vom ambitionierten literarischen Cabaret bis zu den niedrigsten +Etablissements* theatralischer Unterhaltung.

Der 2. Weltkrieg zerstörte einen großen Teil der steinernen Zeugen Düsseldorfer Theatergeschichte. Dennoch konnte in vielerlei Hinsicht an die Vergangenheit angeknüpft werden. Auf den Grundmauern des +neuen Stadttheaters* steht heute das Düsseldorfer Opernhaus, dessen Bühnenhaus den Krieg überstand und mit einem neuen Zuschauer-raum kombiniert wurde. In Blickweite, an einer anderen Ecke des Hofgartens, im Schnittpunkt großer Einkaufsstraßen entstand das neue +Düsseldorfer Schauspielhaus*, dessen +kühne* Architektur den Fortschritts- und Wachstumsglauben der 60er und 70er Jahre repräsentiert.

Vom Kurfürstlichen Komödienhaus zum Stadttheater

«...Als wir nach Düsseldorf kamen, war uns die Reformarbeit Immermanns zwar wohl bekannt - aber (es, WM) stellte sich heraus, dass es kaum Dokumente gab, die von seiner Tätigkeit zeugten ...» [2, S. 305]. Auch das dauerhafteste «Dokument», das Theater am Marktplatz, in dem Karl Leberecht Immermann seine «Musterbühne» von 1834 bis 1837 betrieben hatte, war längst dem Erweiterungsbau des Rathauses 1881bis1884 gewichen, dennoch war die Erinnerung an den Bau 1905, als das Schauspielhaus Louise Dumonts eröffnet wurde, durchaus lebendig.

Das 1706 als Gießhaus genutzte Gebäude des Hofbildhauers Gabriel Grupello wurde 1747 nach den Plänen von Hofbaumeister Nosthoffen zum Komödienhaus umgebaut (Spohr, 2) Eine kleine Theatergesellschaft, die Carl Theodor aus Mannheim gefolgt

war, spielte während des Aufenthalts des Kurfürsten in Düsseldorf im Winter 1746/47 «Dienstag, Mittwoch und Donnerstag französische Komödie» [3, s. 14] «Der Zuschauer-raum, dessen Seitenwände weiß (!) gekälkt waren, hatte ein Parterre und einen Rang, ein Amphitheater, die je acht Bänke zählten. Die Prunkdekoration des Raumes war die mit dem kurfürstlichen Wappen geschmückte Mittelloge [...]. Außerdem gab es links und rechts der Bühne je eine Loge, die grau gestrichen waren. Die kurfürstliche Loge war mit einem geblühten Stoff tapeziert, und alle Logen hatten haargepolsterte Bänke.» [3, s. 15] Zwischen 1747 und 1751 dient das Theater als Magazin.

1812 und 1817 scheitern Planungen zu Theaterneubauten, die beide von dem Architekten und Stadtplaner Adolph von Vagedes (1777 – 1842) entworfen wurden, an den mangelnden finanziellen Mitteln. 1818 überträgt der preußische König das (ehemals pfälzische) Kurfürstliche Komödienhaus «zum Ausbau eines neuen Schauspielhauses unter Aufsicht der Regierung» in den Besitz der Stadt Düsseldorf. Konkurrierende Baukonzepte, Streitigkeiten zwischen der Stadt, der preußischen Bauaufsicht und privaten Gelbgebern verhinderten einen Neubau, bis 1832 der Entschluss gefasst wurde, das bestehende Theatergebäude einer Renovierung und Umgestaltung zu unterziehen, die den Ansprüchen der preußischen Oberbehörde und einem Budget 20.000 Talern entsprach. Im Laufe seines Bestehens trug weniger die «öffentliche Hand» als vielmehr die privaten Pächter die Verantwortung für den baulichen und technischen Zustand des Gebäudes. Die geringen Einkünfte ließen jedoch oftmals nur die notwendigsten Erhaltungsmaßnahmen zu.

Die einzige bisher bekannte Abbildung aus dem Inneren des Theaters am Marktplatz lässt sich durch Immermanns Beschreibung vor dem Umbau 1833/34 in «Düsseldorfer Anfänge. Maskengespräche» (1839/40) verifizieren. «An den Logenbrüstungen umher standen die Namen der Theaterschriftsteller und der Komponisten angeschrieben. Das sah recht gut aus.» [4, s. 620] Das seit 1786 nicht mehr baulich veränderte Haus ist im Urteil Immermanns und seiner Freunde: «Ein nichtswürdiges Lokal». «Man wusste gar nicht, was man im Parterre unter den Füßen hatte, ob es noch Bruchstücke von ehemaligen Bohlen waren, oder der reine Müll ... Indessen saß sich's doch recht hübsch darin, und man war einmal daran gewöhnt.»

«Eines Sommers nun ... zogen Maurer und Zimmerleute in die scheußliche Rumpelkammer ein ... man baute ein neues Theater. Die ganze Stadt interessierte sich ... auf das lebhafteste für das entstehende Werk ...» [4, s. 623].

Die Lage des Gebäudes in der Ecke des Marktplatzes ließ wenige Möglichkeiten zu grundsätzlichen baulichen Veränderungen zu. Die Maßnahmen beschränkten sich auf die Verbesserung und Verschönerung der Inneneinrichtungen und der Fassade. Zusätzlicher Platz für Zuschauer und Funktionsräume konnte kaum geschaffen werden. Die Baupläne waren in erster Linie auf städtebauliche Aspekte ausgerichtet. Die Erhaltung des geschlossenen Gesamteindrucks des Marktplatzes war Bedingung der Planung. Die Angleichung des Daches über Foyer und Zuschauerraum auf die Höhe des Bühnenhauses verlieh dem Gebäude einen einheitlichen Umriss. Der geschlossene Baukörper wurde zusätzlich durch die neugestaltete Fassade betont und aufgewertet, die weithin in der unmittelbar auf das Theater führenden Bolker Straße sichtbar war. Auf Inschriften und Statuen wurde nicht nur wegen des geringen Platzes verzichtet, sondern auch weil sich ein solcher Schmuck für ein bürgerliches Gebäude nicht eigne.

Noch 1914 erschien die Erinnerung der Schriftstellerin Clara Viebig an ihre Theaterbesuche am Marktplatz: «Im Rücken des Jan Willem auf dem Markt stand damals das Theater. Kein schöner Bau; ihm kann selbst meine Erinnerung keine verklärtere Gestalt anzaubern. Es war die reine Räuberhöhle, so eng, so finster, so unheimlich die engen Gänge, höchst feuergefährlich und miserabel ventiliert. Und doch, es war dasselbe Theater, in dem Immermann mit feinführender Hand Schätze der Dichtkunst enthüllte, und aus der Düsseldorf eine Stätte zu schaffen suchte, von der aus nicht nur Gemälde bis in alle Fernen gingen, sondern die auch geistig befruchtend auf die ganze literarische Welt Deutschlands wirkte.

In dieser schmutzigen, verkommenen Bude wirkte zu meiner Zeit (1868–1876, W.M.) freilich kein Immermann mehr, aber, o was gäbe ich darum, könnte ich noch einmal klopfenden Herzens zu jenem alten Musentempel pilgern, mit dem ganzen naiven Entzücken des Kindes, das Käthchen von Heilbronn in mich aufnehmen oder mit durstigem Ohr die göttlichen Klänge des Fidelio trinken! Man machte keine schlechte

Musik in der alten Bude; das, was innen geboten wurde, stand mit dem Äußeren des Theaters in keinem Vergleich. Was an der Aufmachung fehlte, das ersetzten die Leistungen – oder war ich damals wirklich so kritiklos, daß ich mich jetzt im modernen Theater mit der raffinierten Ausstattung so sehr zurücksehne nach der rumpligen Bude am Düsseldorfer Markt?!

Das alte Theater stand noch eine Weile, als das schöne neue an der Alleestraße schon gebaut war; es wurde noch sonntags drinnen gespielt zu ermäßigten Preisen. Dann verschwand es vom Erdboden. Ich weiß nicht, ob noch viele sich seiner dankbar erinnern, ich tue es jedenfalls; denn es hat mir selige Abende geschenkt, Abende, an denen meine Wangen glühten, meine Augen leuchteten, und ein vielleicht noch unbewusstes und doch schon drängendes Sehnen mein junges Herz erhob zu jenen Höhen, auf denen die Kunst wandelt.» Clara Viebig: Eine Kindheit im alten Düsseldorf [5, s. 27-34].

Das neue Stadttheater

Nachdem 1857 bereits Theaterneubaupläne durch den Stadtrat abgelehnt worden war, erfolgte 1867 die Genehmigung zum Bau eines neuen Stadttheaters nach den Plänen des Dresdner Architekten Ernst Giese (1832 – 1903). 1864 hatte sich der Jurist, Historiker, Genealoge und Schriftsteller Anton Fahne (1805 – 1883) an die Spitze einer «Bürgerbewegung» für den Neubau eines Stadttheaters gestellt. In seiner Schrift «Kurze Begründung eines Theater-Neubaues in Düsseldorf» (Düsseldorf 1864) verweist er auf eine neue kulturpolitische Situation: «Glücklicherweise braucht man jetzt, wenn man über Theater-Angelegenheiten schreiben will, nicht zuvor den Nutzen des Theaters beweisen.» S.3) Die mit vielen Rentabilitätsberechnungen durchsetzte Schrift argumentiert durchaus modern mit dem Theater als Standort- und Bildungsfaktor.

Durch den Preußisch-Französischen Krieg verzögerte sich der Baubeginn, aber von dem wirtschaftlichen Aufschwung der «Gründerjahre» profitierten auch die öffentlichen Haushalte. 1873 wurde mit dem Bau begonnen. Bei der Eröffnung am 29.11.1875 waren noch nicht alle Arbeiten abgeschlossen. Die Baukosten stiegen im Laufe der Arbeiten weit über das Doppelte der veranschlagten Summe.

Erschwerend und verteuern wirkte sich die Tatsache, dass das Theater im Bereich der zum «Flora-Park» umgestalteten ehemaligen Befestigungsanlagen errichtet wurde. Um einen sicheren Baugrund für das Fundament zu finden, mussten Träger durch das lose Gestein der geschleiften Bastionen und der damit aufgefüllten Stadtgräben bis auf den gewachsenen Untergrund getrieben werden. Das Stadttheater war mit dem bereits geplanten, aber erst 1881 fertig gestellten Bau der «Kunsthalle» der Abschluss der im frühen 19. Jahrhundert begonnen Neugestaltung des die Altstadt umschließenden Grüngürtels. Das freistehende Theater lag an der damaligen Prachtstraße Düsseldorfs und war seitlich hinten vom Hofgarten umgeben. Die Ansiedlung des Theatergebäudes auf der Grenze zur Altstadt, jenseits des alten sozialen Zentrums am Markt im innerstädtischen Grüngürtel der «Kunst- und Gartenstadt», kennzeichnet den Bedeutungswandel vom reinen Zweck- zum Repräsentationsbau.

Dieser Wandel wird auch die architektonische Gestaltung des Inneren und der Fassaden des Gebäudes betont. Das äußere Erscheinungsbild wird durch die Verkleidung der Fronten im Stil der Neorenaissance und durch Anlehnung an die von Gottfried Semper entworfene Dresdner Oper mit der gewölbten Vorderfront geprägt. Die deutliche Betonung des Bühnenhauses weist auf die gestiegenen theatertechnischen Bedürfnisse und Erfordernisse hin. Das Theatergebäude und die technische Einrichtungen wie auch der Bühnenbild- und Kostümfundus gehörten der Stadt Düsseldorf, die das Theater bis 1921 an einen Privatunternehmer verpachtete.

Durch mehrere Umbauten im Bühnenbereich und bei den Magazinen wurden die technischen Möglichkeiten verbessert. Die Zahl der Sitzplätze wurde erhöht.

Der technische Bereich im Bühnenhaus macht mehr als die Hälfte des umbauten Raumes aus. Damit wird ein gesteigertes Bedürfnis nach technisch produzierter Illusionswirkung erkennbar. 1891 wird eine elektrische Beleuchtungsanlage in Betrieb genommen, die sowohl den Brandschutz des Gebäudes wie auch die Möglichkeiten der Bühnenillusion erhöhte.

Der ellipsenförmige Zuschauerraum fasste 1260 Sitz- und 90 Stehplätze mit Parkett und Parterre-Plätze, zwei Rängen und einer Galerie. Gegenüber dem

höfischen Rangtheater sind die Parterre-Logen weggefallen, so dass die Zahl der Sitzplätze im Parterre erhöht werden konnte. Die Parkett- und Ranglogen sind nicht vollständig gegeneinander abgeschlossen, sondern die Gliederung erfolgt nur durch Säulen. Gesellschaftliche Exklusivität ist innerhalb des Zuschauerraums weitgehend aufgehoben.

Mehr Raum als der eigentliche Zuschauerraum nahmen im Zuschauerhaus, im Theaterjargon auch «Vorderhaus», Vestibül, Foyer und Treppen in Anspruch. Die Bedeutung des Weges durch das Theater zu den Sitzplätzen und die Gelegenheit zu geselligen Begegnungen in den Aufführungspausen erhält durch die architektonische Gestaltung des Innenraumes einen verstärkten Akzent. Zu den billigen, anfänglich in der Galerie angesiedelten Stehplätzen führten separate Treppenhäuser. Im Gegensatz zum höfischen Rangtheater verlagert sich der Ort der gesellschaftlichen Begegnung aus dem Bereich der privaten Logen in den öffentlichen des Foyers.

Durch Fliegerangriffe wurde das Theater im Januar 1943 schwer beschädigt und nach einem provisorischen Wiederaufbau im Mai 1944 wiedereröffnet. Auf den Grundmauern steht seit 1956 die «Deutsche Oper am Rhein».

Kurt Kamlah, der langjährige Aufsichtsratsvorsitzende der Schauspielhaus GmbH., schrieb rückblickend nicht ohne Parteilichkeit: «Das Stadttheater ... im Schauspiel schlecht, ... man sucht aus dem zerfallenen alten Pathos und dem sterbenden Naturalismus Neues zu schaffen und stolperte hoffend zwischen den Bruchstücken der beiden herum. Sprache, Mimik, Szene waren ein Wirrwarr ...» [6, s. 44]

Zur Eröffnung des Schauspielhauses bekannte immerhin Ludwig Zimmermann als Direktor des Stadttheaters der Gegenpart: «Ich ... gewann einen tiefen Eindruck. Wundervoll abgestimmte Inszenierung und Zusammenspiel, und auf diesem einheitlichen Hintergrund plastisch hervortretend die von Frau Dumont gestaltete Titelrolle schufen in der Gesamtheit ein Kunstwerk ...» Deutlich tut sich in der weiteren Darstellung Zimmermanns der Gegensatz in den Arbeitsbedingungen («unsere(r) geringen Probenmöglichkeiten») auf, die verhindern, «die Reform des Bühnenbildes nach dem Vorbild Max Reinhardts durchzuführen» [7].

Musterbühne und baulicher Kompromiss

«Schreiben Sie um Gottes willen nicht, dass wir ein >Mustertheater< >gründen< wollen ... Ein Mustertheater gründet man nicht! Man führt höchstens sein Theater, wenn's möglich ist, so dass ein Mustertheater daraus wird», beschwor die Schauspielerin Louise Dumont (1862-1932) den Rezensenten der «Berliner Zeitung am Mittag» (17.3.1905) anlässlich seines Vorberichts über das in Düsseldorf entstehende «Schauspielhaus». In diesem Sinne sind programmatische Aussagen selten, dennoch deutet sich der Anspruch an die eigene Arbeit und an ein Selbstverständnis als Theater der Moderne im Rheinland bereits hier an.

Die Sezessionistische Bewegung «Los von Berlin» war zunächst – so weit es Louise Dumont betraf – noch eine interne Angelegenheit. Mit der Gründung des Theaters «und Rauch», das auf das Engste mit dem Namen Max Reinhardts verknüpft ist, dessen Finanzierung aber von Louise Dumont getragen wurde, wandte man sich 1901 zuerst dem «literarischen Cabaret» zu.

Mit der Umwandlung zum «Kleinen Theater» (1902) und der Hinzunahme des «Neuen Theaters» am Schiffbauerdamm (1903) wandelte sich der Stil des Unternehmens zum ernsthaften literarischen Theater, in dem auch Louise Dumont Beschäftigung und Anerkennung fand. Gleichzeitig bemerkte sie jedoch auch, dass sie dem wachsenden Einfluss Reinhardts nichts entgegenzusetzen konnte. Unter finanziellen Verlusten zog sie sich zurück. Weniger persönliche als vielmehr künstlerische Gegensätze bestimmten das Verhältnis von Reinhardt und der Dumont, die in ihm einen «Verräter des Theaters» sah.

Umso leichter musste ihr die Zusammenarbeit mit Gustav Lindemann fallen, der mit seinem Tourneetheater eine gewisse künstlerische Unabhängigkeit schon erreicht und bewiesen hatte. Die für das gemeinsame Theaterunternehmen ausgewählten Standorte Weimar, Darmstadt und München sind programmatisch im Sinne einer Sezession aus der alles beherrschenden Metropole Berlin und im Sinne einer sich entwickelnden Moderne in den Bereichen der Literatur, der bildenden und der angewandten Kunst, der sich Dumont und Lindemann verbunden fühlten. Dennoch setzten sich einem derartig arbeitsteiligen, in

jeder Hinsicht aufwändigen und kostenträchtigen Projekt zahlreiche Interessen entgegen, die letztlich eine Realisierung der Pläne an den genannten Orten verhinderten.

In diesem Stadium der Überlegung kam durch Zufall die Kunde zu uns», schreibt Gustav Lindemann 1928 in einem erklärenden Rückblick, «dass im Zentrum des schnell wachsenden, sich eben zur Großstadt entwickelnden Düsseldorf ein höchst wertvolles Baugelände für öffentliche Gebäude unerwartet frei geworden sei ... Obwohl die Städte am Rhein allen Theaterleuten als unliterarisch bekannt waren, musste geltend gemacht werden, dass Düsseldorf mit seinem von Millionen Menschen bewohnten mächtigen Umland dem neuen Unternehmen größere Möglichkeiten bot als das kleine Weimar.» [8, s. 28].

Nach dieser Darstellung erscheinen die «Ausstrahlungsmöglichkeiten in das Ruhrgebiet» als wichtigstes Argument für den Standort Düsseldorf und machen eine durchaus pragmatische Einschätzung der sozialen Entwicklung durch Dumont und Lindemann deutlich.

Die zeitgenössische Presse, sowohl die regionale wie die überregionale, in der das Ereignis der Theaterneugründung ausgiebig reflektiert wird, stand der Standortwahl weitgehend skeptisch gegenüber, sah jedoch auch das Programmatische darin. Die «Vossische Zeitung» (28.10.1905) konstatierte für Berlin «in Bezug auf die moderne Schauspielkunst gewiss einen anerkannten Vorsprung «vor der «Provinz» und sah deshalb Louise Dumonts Standortwahl mit Befremden. Gerade der Westen des Reiches erschien als theaterfremd und der Korrespondent verwies auf eine Reihe rheinischer Großstädte, die über kein stehendes Theater verfügen. Die «Deutsche Zeitung» (Berlin, 28.10.1905) nennt immerhin die Theater von Dortmund und Krefeld, die beide 1904 eröffnet worden waren.

Während der Ruf als Kunststadt bereits gelitten hatte, sah man in Düsseldorf zu diesem Zeitpunkt die «heute überall genannte Ausstellungsstadt» (Rheinisch-Westfälische Zeitung 11.6.1904). Nicht nur den deshalb «gesteigerten Fremdenverkehr» verstand man als «Garantie für die materielle Grundlage des groß gedachten Unternehmens», sondern auch die «Führung mit den ausübenden Künstlerkreisen» als Möglichkeit zur Verwirklichung des künstlerischen Programms. Vom «Schauspielhaus Düsseldorf» wurde «eine echte, ehrliche Bühnenkunst in der Provinz» erwartet.

Problematisch erscheint der Standort Düsseldorf in Hinsicht auf die sich anbahnende Konkurrenz zu den bereits vorhandenen Theatern. Gegenüber dem «Stadttheater», das als Mehrspartentheater mit Schauspiel, Oper und Ballett in unmittelbarer Konkurrenz zum «Schauspielhaus» stehen muss, wird das «Schauspielhaus» nicht nur im chronologischen Sinn als «zweites Theater in Düsseldorf» verstanden (Rheinisch-Westfälische Zeitung 11.6.1904). «Schlüsse man allein aus dem Besuch der Schauspielvorstellungen unseres Stadttheaters, dann wäre das neue Schauspielhaus nicht eben berufen, einem >dringend gefühlten Bedürfnis< abzuhelpen», bemerkt der «General-Anzeiger für Düsseldorf und Umgebung» (6.7.1904) unter der Überschrift «Düsseldorfer Theaterfragen». Von der Konkurrenzsituation werden allerdings gesteigerte und sich gegenseitig steigernde Anstrengungen erwartet.

«Wie sehr wird sie [Louise Dumont, W.M.] jedoch ihr Theater in Mode bringen müssen, bevor sich ... ihre außerhalb Düsseldorfs wurzelnden Hoffnungen in etwa erfüllen.» Neben dem Stadttheater kommen als weitere ernsthafte Konkurrenz die «Festspiele des Rheinischen Goethe-Vereins» in Betracht, die seit 1899 alljährlich unter der Protektion von Mitgliedern der kaiserlichen Familie in den Theaterferien im Stadttheater veranstaltet werden und «glücklich in Mode» gekommen sind. Der auffällig gesetzte und sicherlich gezielt verwendete Begriff der «Mode» steht dabei wohl nicht nur für die durch diese Veranstaltungen geprägten «Sehgewohnheiten» und ästhetischen Bedürfnisse, sondern auch für gesellschaftliche Konventionen mit erheblichen Beharrungskräften.

Seit dem Beginn der 1890er Jahre schufen städtebauliche Veränderungen die Grundlage für die Ansiedlungsmöglichkeiten für verschiedene Restaurants, Hotels, Varietes u.ä. Die wirtschaftlich-technisch bedingte Verlegung des Elberfelder und des Köln-Mindener Bahnhofs aus dem Bereich der Innenstadt machten den Platz frei für den expandierenden, profitträchtigen, auf modernen gesellschaftlichen Entwicklungen beruhenden Unterhaltungsbetrieb.

Ein weiterer wichtiger Innenstadtbereich konnte für die Neugestaltung der Stadt erschlossen werden, als 1898 die Verlegung eines in Düsseldorf ansässigen Husarenregiments an den Stadtrand abgeschlossen war. Im Bereich zwischen der Königsallee und der Kasernenstraße entstanden: 1901-1903 das Kreishaus, 1904 die jüdische Synago-

ge, 1904-1908 der Stahlhof als Sitz des Deutschen Stahlwerksverbandes, 1905-1907 die Oberpostdirektion, 1906 das Görres-Gymnasium, 1907 das Luise-Gymnasium und 1910 das Gebäude des Schaafhausener Bankvereins. In diesem Bebauungsplan findet auch das Schauspielhaus seinen Platz – möglicherweise als kultureller Gegenpol zu Verwaltung und Wirtschaft oder auch als inhaltlicher Gegenpol zum in der Nachbarschaft bereits bestehenden Unterhaltungsbetrieb.

«Verlässt man an der Haroldstraße in Düsseldorf die Kleinbahn», beschreibt der Korrespondent von «Crefelder Zeitung und Anzeiger» (12.10.1905) die städtebauliche Situation, «und geht einige Schritte zur Rechten, so hat man einen neuen Straßenzug vor Augen, der schon durch die Monumentalität der Gebäude die Blicke auf sich lenkt. In der Flucht dieser Straße, an der Ecke erhebt sich das neue Schauspielhaus ...».

Auf dem Eckgrundstück Kasernen-/Carl-Theodor-Straße (Breite 41,5 Meter und Tiefe 80 Meter) hatte die mit Theaterbauten erfahrene Firma Boswau & Knauer in 234 Tagen das Schauspielhaus zum Preis von ca. 530.000 Mark errichtet. 500.000 Mark wurden dabei durch ein städtisches Darlehen abgedeckt. Aus einem Wettbewerb, bei dem die Pläne Hermann vom Endts und Martin Dülfers in der engeren Wahl lagen und Henry van de Velde Weimarer Entwurf schnell durchfiel, gingen die Entwürfe Bernhard Sehrings (1855-1932) siegreich hervor. Gegenüber vom Endt mit einem reinen Theaterbau und Dülfer mit drei (Dortmund 1903/04, Lübeck 1906/08 und Duisburg 1912) kann man Sehring mit vier realisierten Theaterbauten (Theater des Westens Berlin 1895/96, Stadttheater Bielefeld, Stadttheater Halberstadt 1905, Stadttheater Cottbus 1906/08) als den erfolgreicheren Theaterarchitekten ansehen. Obwohl Sehring seinem Stil treu blieb, muss das Schauspielhaus als seine am wenigsten gelungene Bauaufgabe bezeichnet werden.

«Der für Weimar gefasste Bauplan: ein Festspielhaus in moderner Baulinie mit gänzlich neuer Raumeinteilung für Bühne und Zuschauerraum, wie ihn van de Velde im Einklang mit dem Festspielgedanken gestalten wollte, wurde von der Düsseldorfer Schauspielhaus-Gesellschaft abgelehnt; und es kam das heutige Kompromiss ...» [8, s. 29].

Nähere Gründe und Umstände für die Ablehnung durch die Gesellschafter sind nicht bekannt. Das Theatergebäude Sehrings wurde durch die völlige optische Trennung

von Bühnen- und Zuschauerraum gekennzeichnet. Das 28 Meter hohe Bühnenhaus war im Stil der zeitgenössischen Fabrikarchitektur mit Türmen und Zinnen burgartig gestaltet. Davor lag der niedrige Zuschauer- und Eingangsbereich, der mit seinen zwei Frontseiten im Louis-Seize-Stil errichtet worden war. Die Wirkung dieses «Sehring'schen Stiltrennungsprinzips» (Düsseldorfer Tageblatt 15.8.1905) war durchaus umstritten. Die Reaktionen reichten von der Verurteilung der «lächerlichen, absurden Idee» über Verblüffung und Amüsiertheit bis zur Feststellung einer «kühnen Absichtlichkeit». Erkannt und eingeräumt wurden die Schwierigkeiten, die sich aus der Ecklage und der bereits bestehenden seitlichen Bebauung ergaben.

Bei der Beurteilung des Innenraumes sind sich die Rezensenten jedoch weitgehend in einer positiven Beurteilung einig. Eleganz und Gediegenheit werden der Gestaltung des Zuschauerraumes bestätigt, bei der «auf unnützen Kleinkram, störendes Ornamentengewimmel und laute Vergoldungen verzichtet» wurde (National Zeitung 11.10.1905). Weiß, grau und rot sind die bestimmenden Farben.

Der Zuschauerraum weist nur eine geringe Tiefe auf; das Parkett bietet in zwölf Reihen 436 Plätze, der I. Rang 128 und der II. Rang 425. Die amphitheatralische Gestaltung der Ränge, namentlich des IL, der Verzicht auf Logen signalisieren die Abkehr vom am höfischen Theater orientierten «Rangtheater». Bei nahezu tausend Plätzen konnte ein «intimer» Charakter für den Zuschauerraum gewahrt werden, Sicht und Akustik waren auf allen Plätzen gleich gut.

«Die Kleinheit und Intimität des Zuschauerraumes war auch aus akustischen Gründen dringend geboten, denn sobald der Zuschauerraum zu tief wird, werden nicht allein durch die weite Entfernung Sehen und Hören beeinträchtigt, sondern besonders das moderne schnelle, konversationsmäßige Sprechen der Bühnenkünstler wird dadurch schwer verständlich, dass der seitliche Nachhall, [der] sich in geschlossenen Räumen nie ganz vermeiden läßt ...» (Schauspielhaus Düsseldorf: Jahresbericht 1905/06) heißt es in einer Darstellung der ausführenden Baufirma, die den Zusammenhang zwischen Architektur und dem angestrebten Darstellungsstil deutlich macht. (vgl.: Das Schauspielhaus in Düsseldorf, 1905) Als «neu auf dem Gebiete des Theaterbaues» werden mit dem «kuppelartige(n)

Foyer» und dem «atriumartige(n) Teesalon» eher nebensächliche Bereiche bezeichnet. Gegenüber den zahlreichen Theaterbauten der Gründerjahre mit ihrem stark repräsentativen Charakter ist das Schauspielhaus neben den besonderen optischen und akustischen Bedingungen durch die «Schlichtheit der Form» geprägt.

Die technischen Möglichkeiten der 15 Meter breiten, 18 Meter tiefen Bühne werden durch eine Drehbühne von 14 Meter Durchmesser erhöht, die nach «Größe und Eigenart» als erste in Deutschland bezeichnet wird. Es handelte sich dabei nicht nur um eine aufgelegte Drehscheibe, sondern die dazugehörige Untermaschinerie, in die drei große Versenkungen integriert waren, war ebenso drehbar. Die Hinterbühne von 7 x 4 Metern erleichterte den Bildwechsel. Als Beeinträchtigung der technischen Möglichkeiten wurde die Tatsache angesehen, dass der die Bühne abschließende Horizont die Drehbühne schnitt, und somit die Aufbauten auf der Drehbühne daraufhin eingerichtet werden mussten.

Obwohl Gustav Lindemann rückblickend feststellen musste: «Es galt also, darauf zu verzichten, den Neuorganismus des Theaters auch in entsprechend neuer Bauform erstehen zu lassen: dieser Verzicht war nötig, um zunächst die geistige Form des neuen Theaters als Wesentliches ... in Sicherheit zu bringen», sah die Mehrzahl der Rezensenten eine programmatische Übereinstimmung von Bau und künstlerischem Programm. «Reformtheater», «Mustertheater», «Zukunftstheater» sind die Begriffe, mit denen das Düsseldorfer Projekt zusammenfassend belegt wird und gegen die sich Louise Dumont und Gustav Lindemann zunächst wehren.

1908 hat sich die Konkurrenzsituation durch «neuen Medien» bereits erheblich verschärft. Nach einer Umfrage der «Düsseldorfer Zeitung» ziehen die «Kinematographentheater» und die beiden größten Varietés «Zillertal» und «Apollo-Theater» vierteljährlich 350.000 Besucher in das Vergnügungsviertel jenseits der Graf-Adolf-Straße. Dem Stadttheater bleiben im Gegensatz dazu noch 71.000, dem 1907 in unmittelbarer Nachbarschaft des Schauspielhauses eröffneten «Lustspielhaus» 19.600 und dem Schauspielhaus 31.000 Besucher.

Mit Beginn der Spielzeit 1933/34 wird das Schauspielhaus durch Verpachtung der Schauspielhaus GmbH. an die Stadt Düsseldorf zur dritten Spielstätte der Städtischen Bühnen. Bei Luftangriffen im Sommer 1943 wird das Gebäude stark beschädigt. Nur Garderobenräume, die nach dem Krieg von zurückkehrenden Schauspielern als Wohnung

genutzt werden, und Teile der Fassade bleiben erhalten. Trotz Wiederaufbauplänen des Architekten Wilhelm Stang weicht das Theater Mitte der fünfziger Jahre einem Bürogebäude.

An seine Erfahrungen als Schauspieler und Regisseur des Schauspielhauses in den Jahren 1928 bis 1933 konnte Wolfgang Langhoff als erster Nachkriegsintendant der Städtischen Bühnen anknüpfen, als er 1945 aus dem Schweizer Exil nach Düsseldorf zurückkehrte und außer dem Opernhaus, dem ehemaligen Stadttheater von 1875, nur Behelfsbühnen vorfand.

Sein Nachfolger, Gustaf Gründgens, bekannte sich zeit seines Lebens zu den prägenden Einflüssen, die er 1919 bis 1920 auf der Hochschule für Bühnenkunst des Schauspielhauses Düsseldorf erfahren hatte. Sein Wunsch nach künstlerischer und organisatorischer Unabhängigkeit führte 1951 zur Gründung der Neuen Schauspiel GmbH, als deren 'Geschäftsführer' Gustaf Gründgens das Düsseldorfer Schauspielhaus leitete. Damit war das Sprechtheater aus dem Verband der Städtischen Bühnen, ausgegliedert.

Seinen Standort fand das Düsseldorfer Schauspielhaus in dem am Anfang erwähnten Theaterviertel Düsseldorfs. 1924 waren die Räume des Varieté und Volkstheaters «Groß Düsseldorf» auf dem Gelände des 1899/1900 errichteten «Artushofes» zum Kleinen Haus der Städtischen Bühnen umgebaut worden. Für die Einrichtung des Schauspielhauses an der Jahnstraße wurden 1951 die Kriegsschäden beseitigt, und der Spielbetrieb mit Schillers «Die Räuber» aufgenommen.

Gustaf Gründgens verließ Düsseldorf 1955, Karl Heinz Stroux folgte ihm im Intendantenamtsamt. 1926 hatte sich Stroux um Aufnahme in die Hochschule für Bühnenkunst Dumont-Lindemanns beworben. Obwohl sein Vorsprechen von Louise Dumont, Gustav Lindemann und den Lehrern positiv beurteilt worden war, trat Stroux eine Ausbildung in Düsseldorf nicht an, sondern wandte sich nach Berlin.

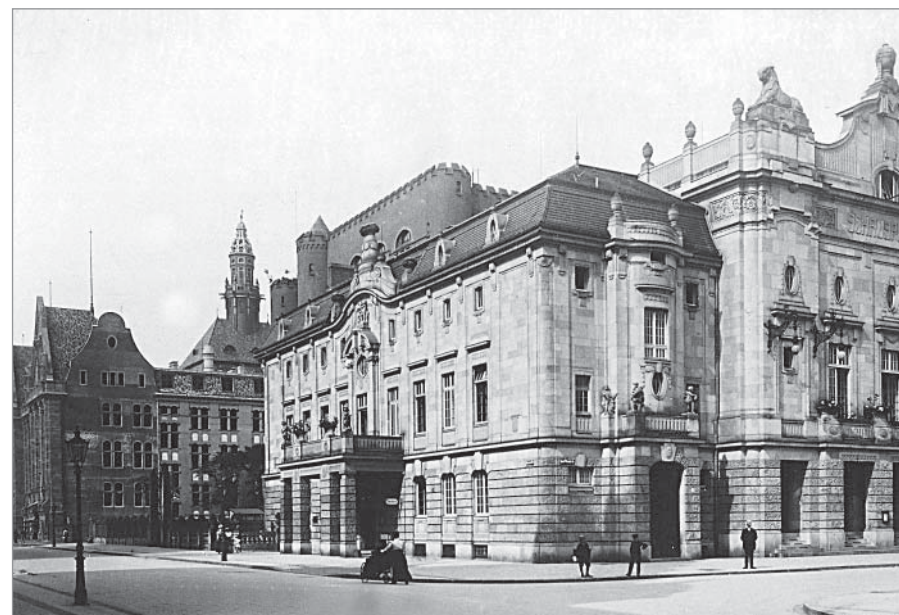
Als 1970 unter seiner Leitung das neue Schauspielhaus am Gustaf Gründgens-Platz bezogen wurde, betrat das Theater in Düsseldorf Neuland. Im Schnittpunkt von Einkaufs- und Geschäftsstraßen, in der Nachbarschaft von Hofgarten und industriellen Verwaltungen begann für das Schauspielhaus eine neue Zeit, die sich durch den Weggang Karl Heinz Stroux 1972 endgültig manifestierte.

Wissenschaftliche Litheratur:

1. Vgl. Dietrich Graminäus: Beschreibung der Fürstlich Jülich-schen Hochzeit zu Düsseldorf, Köln 1587.
2. Das Dumont-Lindemann-Archiv. In: Das festliche Haus, Köln/Berlin 1955.
3. Frank Vogl, Düsseldorf Theater vor Immermann, In: Düsseldorf Jahrbuch, Band 36 (1930/31).
4. Karl Immermann: Werke in 4 Bänden. Hrsg. von Benno von Wiese. Frankfurt/M. 1973, Band IV.
5. Abgedruckt in (в русском варианте «Цит. по»): «Rheinische Erzähler». Agenda des Hauses Leonhard Tietz. Düsseldorf 1914.
6. Zitiert nach («Цит. по»): Heinrich Riemenschneider, Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf, Band 2, Düsseldorf 1987.
7. Ludwig Zimmermann, in: Düsseldorf Nachrichten, 13. Dezember 1930.
8. Gustav Lindemann: Aus dem Werden des Düsseldorf Schauspielhauses, in: Das festliche Haus. Hrsgg. von Kurt Loup, Köln / Berlin 1955.



Конец XIX – начало XX века. Театр переместился в новые городские пространства: между буржуазным бульваром Кёнигсallee, Штальхаузом (штаб-квартирой стелелитературной ассоциации), банками, синагогой и гимназиями. В деловом центре Дюссельдорфа вырастает целый театральный квартал: два варьете, кинотеатр, городской театр и драматический театр, изображенный на фотографии.



В 1908 г. варьете и кинематограф принимали ежеквартально 350 000 посетителей, городской театр – еще 71 000, дом комедии – 19 600, а драматический театр Л. Дюмон и Г. Линдемманна – 31 000 зрителей. «Слава вашего драматического театра гремит по всей Европе», – обращался к Луизе Дюмон в письме, хранящемся в архиве Театрального музея Дюссельдорфа, К.С. Станиславский.



Время «запасной столицы»

Под таким названием в 2005 году состоялась уникальная выставка – сначала в Самаре, а потом в Москве, в Историческом музее. Она была подготовлена совместно Самарским городским музеем имени П.В. Алабина и Самарской областной научной библиотекой. В ее названии заложены история, повседневность и будущее. Хотелось бы использовать материалы выставки «Время «запасной столицы» применительно к одному документу из архива Театрального музея города Дюссельдорфа.

В немецкой статье, размещенной на этой странице, рассказывается как раз о «запасной столице» - Куйбышеве в годы Великой Отечественной войны. Здесь в эвакуации оказалась семья немецких актеров - Эдит и Максим Валентин. До войны они играли в берлинских театрах, а в годы национал-социализма работали в СССР сотрудниками Радиокомитета.

«Время запасной столицы» - превосходная тема для размышлений о значении прошедшего времени и о городских стратегиях. Попытаемся представить даже не гипотезу, а эскиз о влиятельности, но не абсолютности прошлого в развитии города.

Для этого взглянем на город глазами тех немецких актеров, которые видели его в годы войны. Попытаемся сконструировать также сегодняшнее восприятие культурного пространства Самары, в котором все еще живы отголоски «времени запасной столицы». Сила хронотопии.

Место и история. Выбор Куйбышева – Самары для «запасной столицы» в годы Великой Отечественной войны объясняют «уникальным транспортно-логистическим положением». Относительно недалеко от Москвы («всего» 1000 км), на главной железнодорожной ветке, на Волге, защищенной в этих местах Жигули. Идеальные условия для защиты города.

Актеров-эмигрантов, бежавших из гитлеровской Германии, были тысячи. Их преследовали национал-социалисты за левые взгляды, за «несерьезное» ремесло, за национальность, интеллект, связи. В годы фашизма в Германии оставался всего один (!) драматический театр: в Берлине, на Жандармериен плац. Его трагическим руководителем

был актер Густав Грюндгенс, выпускник дюссельдорфской «Школы актерского мастерства».

Что же стало с актерами-изгнанниками в годы войны? Кто-то сгинул в лагерях, кто-то бежал в Швейцарию или Америку, а кто-то в СССР, веруя в социалистические идеи. В любом случае бегство в чужое речевое пространство оказывалось еще одной горькой трагедией: актеры лишались своего инструмента – языка.

Повседневность. Помню из своего куйбышевского детства немецкую актрису Амалию Бланк, когда-то молодую красавицу берлинских сцен. В Куйбышеве ей нашлась профессиональная работа: в клубе швейников она руководила театром немых – слабо слышащих и плохо говорящих. По-русски она говорила с сильным акцентом. Любила своих «актеров», но была страшно одинока.

Однако оказаться в начале войны в Куйбышеве, на Волге, было большим везением: здесь разместились Совинфобюро, посольства, Большой театр. Эвакуированных подкармливали в столовых, расселяли и давали заниматься своей профессией.

Несмотря на все военные трудности, в городе кипела культурная жизнь: организовывались концерты, спектакли, радиопостановки. Все это описано десятками именитых писателей и журналистов, находившихся в эвакуации в Куйбышеве: от Е.П. Петрова до В.Е. Ардова.

Archiv Darstellende Kunst

Maxim und Edith Vallentin: 5062 Kilometer Exil

Der künstlerische Nachlaß von Maxim Vallentin, der sich seit 1989 im Archiv der Akademie der Künste befindet, gibt in einem umfangreichen, fast lückenlosen Briefwechsel Vallentins mit seiner Ehefrau und anderen Exilanten eindrucksvolle Einblicke in das private, politische und künstlerische Leben im Exil. Hunderte von handschriftlichen Zeugnissen, mit Tinte oder oft nur mit Bleistift geschrieben, sind geprägt von euphorischer Zuversicht oder quälender Unsicherheit über die Zukunft sowie von Trennungsschmerzen der Eheleute.

Maxim Vallentin, 1904 als Sohn des Regisseurs Richard Vallentin und der Schauspielerin Elise Zachow in Berlin geboren, bricht nach einer Ausbildung als Schauspielschüler und kleineren Engagements mit dem bürgerlichen Theaterbetrieb und tritt 1926 in die Kommunistische Partei ein. Er gründet zusammen mit Jungarbeitern im Wedding die erste Agitproptruppe des Kommunistischen Jugendverbandes, wird 1927 Leiter, Regisseur und Texter des Roten Sprachrohrs und Herausgeber der gleichnamigen Zeitung. Nach der Machtergreifung Hitlers arbeitet er mehrere Monate in der Illegalität und emigriert 1933 mit seiner Frau, Edith Vallentin, nach Prag. Im Juni 1936 wird Maxim Vallentin zum künstlerischen Leiter des Deutschen Gebietstheaters Dnepropetrowsk in der Sowjetunion berufen.

Dort trifft Vallentin auch auf die junge Kostümbildnerin Sylta Busse, die, seit 1932 mit ihrem Mann János Reismann in der Sowjetunion, als Volontärin des russischen Bühnenbildners Boris Erdmann beschäftigt ist. Nach ihrem Engagement 1933/34 am Deutschen Theater Kolonne Links in Moskau kommt sie im Mai 1935 nach Dnepropetrowsk. Edith Vallentin schreibt in einem Brief vom 22.8.35: „Sylta weiß mal wieder nicht, ob sie denn Schauspielerin werden soll – denn wenn sie nur als Bühnenausstatter bei uns sei, so könne sie dann zeitlich nie für ein anderes Theater arbeiten.“ Im März 1936 hat Kleists *Der zerbrochene Krug* in ihrem Bühnenbild und in der Regie von Vallentin Premiere. Der gründet ein dramaturgisch-methodisches Kollektiv von Schauspielern, die einerseits die historischen und konzeptionellen Grundlagen des Stückes ausarbeiten sollen, andererseits den Probenprozeß dokumentieren und begleiten. Die Probenzeit beträgt zweieinhalb Monate, dann wird die Inszenierung vor zahlreichen deutschen und russischen Zuschauern aufgeführt und geht anschließend auf Tournee.

Im Herbst 1936 wird das Deutsche Gebietstheater Dnepropetrowsk aufgelöst und Vallentin zunächst als Gastregisseur an das von Erwin Piscator geplante Deutsche Staatstheater Engels – „Theater von Rang und Niveau“ (Piscator) – engagiert. Im Februar bringt Vallentin Ibsens *Nora* auf die Bühne, aber schon sechs Monate später werden sowohl Maxim als auch

10115 BERLIN, ROBERT-KOCH-PLATZ 10

Archiv Darstellende Kunst

Edith, die als Schauspielerin auftrat, von der Arbeit entbunden: Die Verträge der deutschen Emigranten werden nicht verlängert. Politische Diffamierungen folgen, und Vallentin schreibt am 29.9.1937 an seine Frau: „... heute sind wir aus der Partei ausgeschlossen worden, auf Grund des Artikels im Bolschewik – jetzt ziehe dich von allen zurück, keine Propaganda für unsere Unschuld!“ Im Mai 1938 werden beide durch die Internationale Kontrollkommission der Komintern rehabilitiert, und Maxim Vallentin beginnt im Juni 1938 als Sprecher, Hörspielregisseur und Redakteur beim Deutschen Dienst von Radio Moskau zu arbeiten.

Die Situation wird komplizierter, als 1941 die dringend benötigte Verlängerung der Aufenthaltsgenehmigung für Moskau nicht eintrifft und Edith Vallentin noch dazu im achten Monat schwanger ist. Am 7.8.1941 wird sie nach Kamyschlow im Ural evakuiert, wo sie am 27.9.1941 den gemeinsamen Sohn Thomas zur Welt bringt. Nicht nur von der Geburt, auch vom Tod des Kindes erfährt Vallentin per Brief, 1200 km von seiner Frau entfernt in Kuibyschew, heute Samara, wohin er mit dem Radiosender evakuiert wurde. Erst im Februar 1942 gelangt es ihm, seine Frau nachzuholen, die ebenfalls für den Sender arbeitet. Am 15.6.1945 kehren sie mit der Gruppe Ulbricht nach Berlin zurück, und Edith Vallentin schreibt am 1.10.1946 an Marta Leng über das Exilland, sie wüßten, daß sie „große Sehnsucht nach Menschen und Land bekommen würden und doch wollten wir mithelfen am Aufbau.“

In Ost-Deutschland ist Vallentin Mitbegründer des Deutschen Theaterinstituts in Weimar, wo er, wie auch am Berliner Maxim-Gorki-Theater, dessen Intendant er von 1952 bis 1968 ist, das Stanislawski-System etabliert.

ANDREA ROLZ



Edith und Maxim Vallentin 1935 in Prag
Foto: ohne Angaben

NR. 23 / JULI 2014

Имеются куйбышевские «ежедневники» Д.Д. Шостаковича, в которых скрупулезно представлено насыщенное музыкальное время города.

Хронотопия. «Время запасной столицы» дало гигантский толчок развитию городов, принимавших эвакуированные заводы, театры, институты, – идет ли речь о Перми, Ташкенте, Баку или Оренбурге. Этот парадоксальный вывод просматривается в исследованиях многих городов.

Продолжение в настоящем. В Куйбышеве – Самаре родились в годы войны мощнейшие вузы и научные школы, существующие и поныне. В аэрокосмическом университете профессоров В.П. Лукачёва, В.П. Шорина, В.А. Сойфера; в медицинском университете школы профессоров-медиков Т.И. Ершовского, Г.Л. Ратнера, А.Ф. Краснова и многих других. Четверть века ректор СамГМУ, академик РАН Г.П. Котельников продолжает традиции основателей научных школ. Они были и остаются «людьми мира» в городе на Волге.

В культурном пространстве современной Самары со времен «запасной столицы» живет замечательный феномен театральной публики с ее сердечностью, воспитанностью, обязательными «аплодисментами стоя». Концерты и спектакли Большого театра, которые в годы войны свели с ума волжан, породили стойкие традиции. Детям, внукам и правнукам передается любовь к оперному и драматическому театрам, к филармонии и музыкальным школам.

Прошлое не всеильно. Самара – город мощный, богатый, с сильной вузовской жизнью. Однако, здесь так и не родились школы в сфере культуры. Работали любимые городом режиссеры – например П.Л. Монастырский, полвека возглавлявший театр драмы. Легендарны такие руководители и покровители культуры, как С.П. Хумарьян. Есть и сегодня замечательные дирижеры, любимые артисты. Однако, не секрет, что в Самаре не сложились артистические, музейные, художественные школы. Музыкальные, театральные специальности в вузах есть, но школы – это нечто другое.

Есть школа пермского балета, школа новосибирских дирижеров, школы екатеринбургской и петербургской режиссуры, школа скульптуры Эрзи и многие другие. В Самаре школ подобного уровня в сфере культуры не получилось. Научные школы – да, школы в сфере культуры – нет.

Будущее. Согласимся, что развитие школ нельзя планировать, – требуются «гении места», которые рождаются вне графиков. Художественной интеллигенции необходимо больше уважения. Она не эвакуирована в свой город, но живет в своем и нашем будущем.

Заметим, что уникальные школы в сфере культуры предполагают наличие Мастера, Учеников и воспитанной ими Публики. От антрепризы художников Брейгелей до легендарной студии К.С. Станиславского школа была сферой мастерства, обучения, передачи традиций и воспитания публики. Школы рассчитаны на много поколений. Однако они могут и умирать. Например, дюссельдорфская довоенная «Школа актерского мастерства» была разрушена войной. В городе не сложилась и оперная школа, хотя еще в середине XIX века музыкальным театром здесь руководили Феликс Мендельсон и Роберт Шуман. А вот музыкально-педагогическая школа Клары Шуман живет уже полтора века.

Нет ничего удивительного и в том, что после Второй мировой войны в Дюссельдорфе расцвели музейные школы, а также связанные с ними архивы и пиар-агентства. Они были исключительно необходимы для формирования послевоенного имиджа города и новой идентификации горожан. Музей Гёте, Гейне, а также Театральный музей – прекрасные примеры школ высочайшего научного уровня, более полувека воспитывающих публику и формирующих новый образ города.

Могут ли пригодиться подобные контакты самарским литературным музеям? Время покажет.

«Запасная столица» может расширяться будущим.

Елена Бурлина

Театр в пространстве малого индустриального города

Я. Голубинов,
кандидат исторических наук
Самара, РФ

Д. Бокурадзе,
аспирант,
художественный руководитель
театра «Грань»
Самара, РФ

Индустриальные города в новом, постиндустриальном пространстве Европы смотрятся как анахронизмы. С одной стороны, прежние производства и способы размещения рабочих уже не могут служить образцами для дальнейшей планировки. С другой, индустриальным городам уже много лет. Некоторые западно- и центрально-европейские промышленные зоны начали складываться довольно давно, еще в XVIII веке, а подавляющее их большинство зародилось и развилось в XIX столетии. Их ландшафты, природный и культурный, стали частью европейского исторического наследия наряду с римским Колизеем, Версалем, историческими улицами Праги и другими памятниками искусства и жизни ушедших эпох.

Естественно, индустриальная эпоха привлекает внимание не только потому, что она оставила грандиозные промышленные сооружения или повлияла на природу. Она – время модерна, т. е. время становления европейской цивилизации в том виде, каком мы ее знаем. На рубеже XVIII–XIX столетий произошли грандиозные изменения в экономике, политике, соци-

альной сфере, а также в искусстве, повседневном быте и жизненных практиках миллионов людей [1–3]. Они продолжались и позже, но происходили в одном направлении.

Россия вступила в этот процесс позднее, и превращение ее в промышленно развитую державу совершилось уже в XX веке в иных социально-политических и экономических условиях. Российские индустриальные города, возникшие в советское время, испытали на себе влияние государственной идеологии и унификации. Многие из них планировались как моногорода, жизнь которых была всецело связана с одним производством.

В 1990-е гг. вспыхнул интерес к старой, доиндустриальной и дореволюционной России, «которую мы потеряли», что вызвало к жизни многочисленные краеведческие исследования, посвященные, главным образом, XIX веку. Советское же прошлое предстало как нечто безвозвратно погибшее, то, что необходимо поскорее забыть.

Однако не стоит забывать, что под эгидой «советской индустриальной Атлантиды», отказ от наследия которой повлек за собой упадок многих населенных пунктов, было создано множество проектов, которые показали и доказали свою жизнеспособность. В условиях советского индустриального города, несмотря на все официальные ограничения и отсутствие устойчивого контакта с зарубежными культурными центрами, возникли и успешно существовали культурные феномены регионального, а потом и российского масштаба. В Куйбышевской (ныне Самарской) области есть по крайней мере один такой общественный проект – Грушинский фестиваль, возникший в 1968 году и превратившийся за 40 лет в мероприятие, которое знают по всей стране [4, 5]. Начавшийся как довольно небольшой слет туристов, любителей и исполнителей так называемой бардовской песни, Грушинский фестиваль вполне можно было рассматривать, во-первых, как пространство, в котором городские жители могли забыть о ежедневной городской рутине и прикоснуться к природе, во-вторых, как площадку, где авторы-ис-

полнители получали возможность несколько отойти в своем творчестве от навязываемых властью идеологизированных культурных штампов, и в-третьих, как место неформального общения.

Грушинский фестиваль, таким образом, выступил как эскапистский проект, направленный из города и старательно от города отмежевывающийся. Но существовали и другие эскапистские практики, получившие свое зримое воплощение внутри города и с ним территориально не порывавшие, однако все же духовно от него отдалявшиеся.

Особенно интересны, на наш взгляд, проекты, которые были воплощены в населенных пунктах, не имевших на момент своего основания никакой истории и традиций. Подобные города строились повсюду в СССР в 1950–1970-х гг. в соответствии с планами экономического развития страны, и места их возведения обыкновенно никак не увязывались с прошлым региона. В Куйбышевской области наиболее показательными явились примеры Тольятти, выстроенного в чистом поле и лишь отчасти продолжающего историю старого волжского Ставрополя, от которого практически ничего не сохранилось, и Новокуйбышевска, ставшего городом-спутником Куйбышева (Самары).

Тольяттинский культуролог И.А. Скрипачёва замечает, что «территориальная неоднородность культурной ситуации города – характерная черта современного Тольятти, которая выявила три типа формирования культуры». Комсомольский район сохранил черты заводской поселковой культуры, Центральный район можно рассматривать как отражение утраченного города Ставрополя, воспроизводящего «образ именно городской культуры, так как в нем расположены музеи, художественная галерея, театр, филармония, крупный дворец культуры «Тольятти», а самый молодой Автозаводский район воспроизводит модель современного города, ориентированного на «импортирование» культуры. «Об этом свидетельствуют объекты культуры и спорта с залами большой вместимости, развитая сеть

учреждений рекреативно-развлекательного досуга, рассчитанных преимущественно на выступления гастролеров» [6]. В отношении же Новокуйбышевска можно сказать, что он меньше, чем Тольятти, но скорее напоминает Центральный район своего большого собрата.

В обоих городах возникли и успешно функционируют по сей день творческие коллективы, которые завоевали известность не только у местной публики, но и у жителей других городов. В первую очередь это театры – тольяттинские «Дилижанс», «Колесо», «Пилигрим» и другие, новокуйбышевские «Грань» и «Время тайн». Именно театры, на наш взгляд, хорошо диагностируют состояние города и являются своего рода эскапистскими проектами, не выходящими, однако, за пределы городского географического пространства, но выходящие за его границы в культурном смысле.

Вообще театр является одним из главных топосов города, придающих смысл его существованию и являющихся одним из главных его признаков [7]. Иметь театр для населенного пункта означает претендовать на нечто большее, чем быть просто местом работы и проживания людей. Театр – это точка, где жизнь города может соприкоснуться с чем-то, что превосходит его и выходит за рамки обыденности и рутины. Кроме театра такими местами могут быть еще музеи, филармонии, библиотеки.

Музей истории в Новокуйбышевске начинается с примечательного образа: часы разного времени и с разным временем вводят в городскую историю. Темпоральность – один из стержневых мотивов новокуйбышевского музея: выставочные стенды последовательно раскрывают темы взаимоотношений молодого города и старых традиций, привезенных сюда его жителями с разных мест; вековые разломы истории, прошедшие через судьбы горожан. Каждый раздел музея начинается словом «модус», которое может быть переведено как «образец» или «способ». Музей этого относительно небольшого города с развитым нефтехимическим производством, востребованным в стране и за ее пределами, задает разные мо-

дусы: *modus discendi* – образ, способ изучения; *modus docendi* – образ, способ обучения; *modus percipiendi* – образ, способ восприятия; *modus operandi* – образ, способ действия; *modus vivendi* – образ, способ жизни; *modus XXI* – образ XXI века [8]. Бытие индустриального города осмысливается как пространственно-временные измерения всех названных модусов: способы изучения, восприятия, действия, жизни и будущего получают свое пространственное воплощение в виде заводов, инфраструктуры, образовательных учреждений и мест искусства.

Пространство театра в Новокуйбышевске завоевывалось и осваивалось в буквальном и метафорическом смысле. Театр-студия «Грань» – это автономный сектор дворца культуры с театральным вестибюлем и современно оборудованным залом, в котором нет мелочей. Кресла, оборудование зала, реквизит и декорации – все способствовало формированию современного театрального пространства. Театр формировал свой «культурный ландшафт», подготавливая зрителей к «театрализации жизни», визуальным и духовным трансформациям. Студия, традиционно воспринимающаяся как рабочая лаборатория художника, не только стала еще одной сценической площадкой, но подвигла режиссера и актеров на новые художественные замыслы. Эстетика этой среды, способная накапливать, сохранять и передавать зрителю творческую энергию, позволила обратиться к многообразию жанров и видов драматургии.

Главным для руководителя театра-студии «Грань» Э.А. Дульщиковой была ежедневная работа с актерами. Для них театр был не только и не столько профессиональным видом деятельности или увлечением. Она воспитывала их так, что театр становился способом бытия и постижения жизни. Театральное пространство, как учила Дульщикова, может стремительно поглощать реальное, а также диктовать свои жесткие условия обыденному течению времени. Актер в подобной энергетической волне не просто исполнитель долгожданной роли — он пытается создать свои правила сцени-

ческой игры, вовлекая себя и зрителя в новые глубокие экзистенциальные переживания [9].

Кредо театра Э.А. Дульщиковой предполагало особую роль театра в индустриальном городе. Пространство индустриального города обыкновенно малоэстетично, грубо, безвкусно, просто скучно, но театр был обязан оставаться элегантным, умным и живым, а его репертуар – изысканным и в высшей степени современным. Театр в пространстве города – это оазис человечности, духовности и красоты. В этом Э.А. Дульщикова видела его актуальность и необходимость для города.

За тридцать пять лет работы Э.А. Дульщикова сумела создать в Новокуйбышевске настоящий театр, который стал школой как для актеров, так и для зрителей. Она поставила более 50 спектаклей, и каждый из них был трудоемким процессом изучения драматургии, постижения различных театральных стилей и формирования профессионалов. Шла работа над спектаклями, воплощались новые художественные идеи, строилось помещение камерного театра, налаживались творческие контакты со сценографами и композиторами на всем пространстве бывшего Советского Союза, от Москвы до Вильнюса. Наивысшим достижением Э.А. Дульщиковой стала организация в 2001 году Всероссийского фестиваля провинциальных театров «ПоМост», который она потом успела провести еще несколько раз до своей смерти в 2011 году [10].

Характеризуя деятельность Э.А. Дульщиковой в Новокуйбышевске, отметим, что уникальность «Грани», во-первых, состоит в том, что в типичном советском моногороде, каким являлся Новокуйбышевск, оказался руководитель высокой духовной культуры, яркой профессиональной одаренности. Личность и профессионализм Э.А. Дульщиковой определили необычную роль театра в монофильном городе. Театр полностью оправдал свое название: «грань» в жизни индустриального советского города, «грань культуры», «другая грань», выходящая за пределы чисто производственных

задач или нормальной деятельности учреждений культуры в провинциальном промышленном городе. Э.А. Дульщикова увидела и реализовала возможность создать в городе, не имеющем своего уникального облика, новую грань современной культуры, изысканного вкуса, яркой театральности.

Однако можно заметить и другие особенности в деятельности Э.А. Дульщиковой, которые во многом сформировали театр «Грань» в 1970–1980-е гг. По-видимому, по своему психологическому складу она была похожа на очень деятельных и всегда готовых к реализации больших планов строителей и директоров предприятий Новокуйбышевска, вроде М.Г. Чен-темирова или А.С. Федотовой. Эта готовность к эксперименту и тяжелой работе отмечалась всеми, кто ее близко знал. Они подчеркивают, что «Эльвира Анатольевна не терпела фальши ни в чем: ни в жизни, ни в общении с людьми, ни тем более в искусстве. Именно поэтому каждый ее спектакль был событием. Процесс от творческого замысла до конечного результата всегда был длительным, вдумчивым, тщательным. Каждый спектакль она выращивала, как своего ребенка» [11, с. 72].

Одновременно Э.А. Дульщикова тщательно выстраивала особое пространство своего театра, который только и существовал для нее в Новокуйбышевске. Ее дочь Н. Лысова говорила: «Мама берегла время, не давала интервью. Время у нее всегда не то чтобы было расписано, а просто все было отдано театру. Здесь, в Новокуйбышевске, было только два пространства, в которых она жила, – это ее театр и ее дом. Она никогда не называла дом квартирой, всегда говорила – дом» [11, с. 65].

Особая «тактика выживания», которую избрала для себя Э.А. Дульщикова, заключалась в тотальном отрицании индустриального пространства Новокуйбышевска как промышленной, так и жилой зоны. С одной стороны, это объясняется тем, что до этого она много времени провела в абсолютно иных условиях, живя не просто в другом городе, а вообще за пределами СССР. Советская провинциальная реальность была для нее шокирующей и вызывала

депрессию. Это тоже находит подтверждение в словах дочери Э.А. Дульщиковой, которая утверждала, что «из Новокуйбышевска всегда хотелось уехать. Нет, не бросить театр. Город ее [Э.А. Дульщикову] очень напрягал. Мама всегда говорила, что у нее здесь одна есть улица – Миронова. Она с Ленинградской шла по Миронова в театр, где было ее пространство. И обратно шла по Миронова домой, там тоже было ее пространство» [11, с. 71].

Пространство, с которым всегда стремилась связать себя Э.А. Дульщикова, находилось не в Новокуйбышевске, лишенном истории и традиций, и не в близкой территориально, но бесконечно далекой духовно Самаре. Надо отметить, что в 1970–1990-е гг. ее деятельность никакого отклика в областном центре не вызывала, а «Грань» вплоть до проведения первого «ПоМоста» оставалась абсолютно неизвестной самарцам. Пространством-мечтой для Э.А. Дульщиковой оставалась Москва с ее богатейшей театральной историей. Актриса театра-студии «Грань» в 1979–1995 гг. Е. Стрелкова говорит о том, что для всех участников новокуйбышевского самодеятельного театра главным было именно совпадение с людьми из большого, столичного культурного пространства, из мест вроде знаменитого театра на Таганке [11, с. 76].

Таким образом, театр, созданный под руководством Э.А. Дульщиковой, становился особым, сакральным местом встречи со «своими», с немногочисленной группой преданных театру и его режиссеру людей. Е. Стрелкова в своих воспоминаниях говорит также о том, как было трудно попасть в студию «Грань» и как легко «вылететь» оттуда из-за чрезвычайно высоких требований, которые предъявляла Э.А. Дульщикова к своим актерам. Следствием подобного студийного эскапизма являлись, во-первых, сохранение «другой», столичной культуры, и во-вторых – воспитание сподвижников. Вектором творческого, эстетического, даже пространственного развития становится путь от дворца культуры к самостоятельной студии – собранию единомышленников.

Стоит сказать, что важным результатом деятельности Э.А. Дульщиковой стало возникновение огромного круга ее воспитанников в Новокуйбышевске, которые побывали в разные десятилетия актерами ее театра. Некоторые из них сами стали профессиональными режиссерами, актерами, журналистами, остались культурными поклонниками редкой драматургии и театральных экспериментов. Они, без сомнения, аккумулировали культурный потенциал своего города и продолжают это делать.

А коммуникативной формой накопления театральной культуры в Новокуйбышевске стал фестиваль «ПоМост», объединивший лучшие театральные коллективы провинциальных, молодых и индустриальных городов России. На фестиваль, который осознанно планировался как неконкурсный показ наиболее интересных работ провинциальных театров, Э.А. Дульщикова приглашала лучшие коллективы России – кукольные, пластические, драматические. Как художественный руководитель она в какой-то мере воплотила в подобном форуме свою мечту – продемонстрировать многоплановость современных стилевых направлений в искусстве и своеобразии авторских художественных концепций. В фестивальных показах участвовали Екатеринбургский театр кукол и Екатеринбургский ТЮЗ, известные в мире современной хореографии данс-театры «Провинциальные танцы» и «Балет Евгения Панфилова», Омский театр куклы, актера, маски «Арлекин», Скопинский молодежный театр «Предел» и другие. В каждую фестивальную программу Дульщикова включает и свои режиссерские работы.

Важно отметить, что особенностью фестивалей в Новокуйбышевске стала творческая презентация выпускников провинциальных вузов. Первый «ПоМост» включал в программу дипломный спектакль актерского отделения Саратовской консерватории, второй – спектакли учебного театра Ярославского государственного театрального института. Кроме показа спектаклей, фестивальная программа было наполнена ежедневными круглыми столами, научными конференциями и выставками произведений

театральных художников. Э.А. Дульщикова и театр «Грань» участвовали во многих театральных проектах. Среди них – 1-й Международный фестиваль «Люди, куклы, маски» в г. Алма-Ате (1998), Всероссийский фестивальный проект «Культурные герои XXI века» (1999), Международный фестиваль моды и театрального костюма «Поволжские сезоны Александра Васильева» (2001, 2002, 2003) и др. Профессиональное мастерство, глубина и многообразие творческой деятельности Эльвиры Анатольевны Дульщиковой проанализированы во многих публикациях популярной и специальной прессы и оценены грамотами и наградными знаками (дипломами лауреатов Куйбышевской театральной весны, Всероссийского смотра самодеятельного художественного творчества, Большой медалью за режиссуру спектакля по пьесе Е. Шварца «Дракон» – 1985, дипломом Международного фестиваля «Люди, куклы, маски» – 1998, Первой премией в номинации «Театральный костюм» и Гран-при фестиваля «Поволжские сезоны А. Васильева» – 2001, 2003 и др.).

У Дульщиковой было сложное отношение к Новокуйбышевску. Она глубоко ощущала содержательную оппозицию окружающей среды и созданной ею театральной атмосферы. Однако режиссер была благодарна городу, в котором она в полной мере ощутила и сумела сохранить творческую самостоятельность, в котором вырастила интересных, преданных театру актеров, в котором воспитала не одно поколение зрителей, в котором рождались ее творческие замыслы. Театральное пространство живет внутри городского – грань между ними призрачно иллюзорна. «Воля к преображению действительности» объединяет художника и горожан, побуждая к вступлению в творческий диалог. И это не просто диалог на ограниченной театральной территории, это существование театра в пространстве маленького города.

В заключение можно лишь повторить сказанное нами ранее [12, с. 34]. «После ухода Э.А. Дульщиковой из жизни театр «Грань» вновь поражает

изысканной и живой театральностью. Фестиваль «ПоМост», инициированный «Гранью», объединил театр из Новокуйбышевска с театрами Екатеринбург, Москвы, Челябинска и многих других городов. Может ли новокуйбышевский театр «Грань» позволить себе рекламно-презентационные акции, вроде сезонов моды, с названием «Индустриальная Атлантида: прощай и здравствуй»? У Новокуйбышевска есть серьезные экологические и социально-экономические проблемы, но это не «съеживающийся город» вроде Иваново или немецкого Халле-Нойштадта. Напротив, Новокуйбышевск – малый индустриальный город с мировым значением, и в настоящий момент он претендует на то, чтобы занять свое уникальное место в регионе. Через проекты театра «Грань» и подобные ему индустриальные города России заявляют о себе и становятся, наконец, привлекательными для собственных граждан».

Таким образом, можно сделать вывод, что «советская индустриальная Атлантида» была довольно креативным пространством, в котором зародились и развивались разнообразные культурные проекты иногда благодаря, а иногда и вопреки дискурсу официального искусства и политики государства. Последнее поддерживало наиболее лояльные формы творческого самовыражения, что давало возможность людям вроде устроителей Грушинского фестиваля или создательницы «Грани» Э.А. Дульщиковой все-таки создавать эскапистские проекты и связывать культуру больших и малых индустриальных городов Советского Союза с общемировой культурой.

Список литературы

1. Хобсбаум Э. Век Империй. – Ростов н/Д, 1999.
2. Хобсбаум Э. Век Капитала. – Ростов н/Д, 1999.
3. Хобсбаум Э. Век Революции. – Ростов н/Д, 1999.
4. Алексеева И.С. Грушинский фестиваль: лирическое повествование об уникальном явлении российской культуры. – Самара, 2013.
5. Грушинский: Фестивальная летопись, 1968–2000 / Сост. В. Шабанов. – СПб., 2001.
6. Скрипачёва И.А. Культурная среда молодых городов // Фундаментальные исследования. – 2007. – № 11. – С. 36–40. – Режим доступа: www.rae.ru/fs/?section=content&op=show_article&article_id=7778439
7. Злотникова Т. С. Время старого города // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Т. 1. – Самара: Книга, 2012. – С. 34–44.
8. Официальный сайт музея истории г. Новокуйбышевска. – Режим доступа: <http://mukmig.ru/>.
9. Официальный сайт театра-студии «Грань». – Режим доступа: <http://theatre.pomost-gran.ru>.
10. История. ПоМост-1. О фестивале. – Режим доступа: <http://pomost-gran.ru/pomost-1.php>.
11. Игнашов А. Эльвира Дульщикова (1936–2011) // Самарские судьбы. – 2014. – № 2. – Режим доступа: http://samsud.ru/upload/pdf/2014/2_2014.pdf
12. Бурлина Е.Я., Бокурадзе Д.С., Голубинов Я.А., Кузовенкова Ю.А. Фило-софско-культурологический анализ театра в индустриальном городе: театр «Грань» // Культура и цивилизация. – 2013. – № 3-4. – С. 25-37.

Время молодежи в городе

Юлия Кузовенкова,
кандидат культурологии
Самара, РФ

Елизавета Шиллинг,
профессор, доктор философии
Институт по подготовке
управленческих кадров
Северный Рейн – Вестфалия, ФРГ

Хронотип – один из возможных методологических инструментариев, позволяющих исследовать не только семиотические поля конкретной культуры, но и ментальность ее различных субъектов, в том числе и такой социальной группы, как молодежь. Положенный в основу анализа, хронотип позволяет выявить тот образ будущего, который сложился у современных молодых людей, их степень уверенности в завтрашнем дне, актуальность тех или иных «социальных лифтов», стратегий организации времени и многое другое.

Данное направление исследования приобретает также особую актуальность в связи с межкультурными коммуникациями и практиками международного сотрудничества. Не секрет, что в социокультурных кодах российской молодежи заложено знаменитое «авось», то есть привычка полагаться на случайность, в то время как немецкая социокультурная традиция опирается на один из важных инструментов успешной социализации и профессиональной самореализации – ответственный и мотивированный тайм-менеджмент. Этот аспект делает актуальными исследования хронотипов эмигрантов, живущих в иной культурной среде, в повседневном опыте которых сталкиваются два хронотипа.

Ниже приводятся результаты исследований, проведенных нашей международной командой философов, культурологов и социологов. Они велись в двух направлениях: определение темпоральных структур культуры (хронотипа) в личных биографических проекциях молодежи и специфика использования времени для интеграции в иную культурную среду (интеграция русских эмигрантов в немецкую социокультурную среду).

Анализ использования времени становится уникальным инструментом диагностики общества и человека. Те виды деятельности, на которые человек тратит время, способны многое о нем рассказать – о его истинных интересах, культурных приоритетах, личностном выборе и др. Темпоральная диагностика в современном обществе, резко меняющем ориентиры, особенно актуальна. Нами были проведены качественные и количественные исследования среди студентов Самарского государственного медицинского университета. Количественные были призваны показать, как используется время в течение дня российскими студентами. Для большей наглядности было приведено сравнение их результатов с результатами подобных исследований, проведенных в Германии.

Ниже приводятся наши данные в виде гистограмм и расшифровок к ним.

На **рис. 1** представлено сравнение количества времени, которое русские и немецкие юноши тратят на оплачиваемую работу, учебу, работу по дому, работу на компьютере (социальные сети, игры, поиск информации), досуг.

Изначальная разница между российскими и немецкими студентами проявляется в количестве часов, которые относятся к активной части дня: в России – 16 часов, в Германии – 13 часов 30 минут. По сравнению с немецкой молодежью российские юноши меньше подрабатывают (2 часа в день в Германии и 30 минут в России).

подавляющее большинство своего времени за день российский студент тратит на учебу (занятия и задание на дом) – 8 часов 30 минут. Немецкие студенты тратят на то же в среднем 3 часа 40 минут в день.

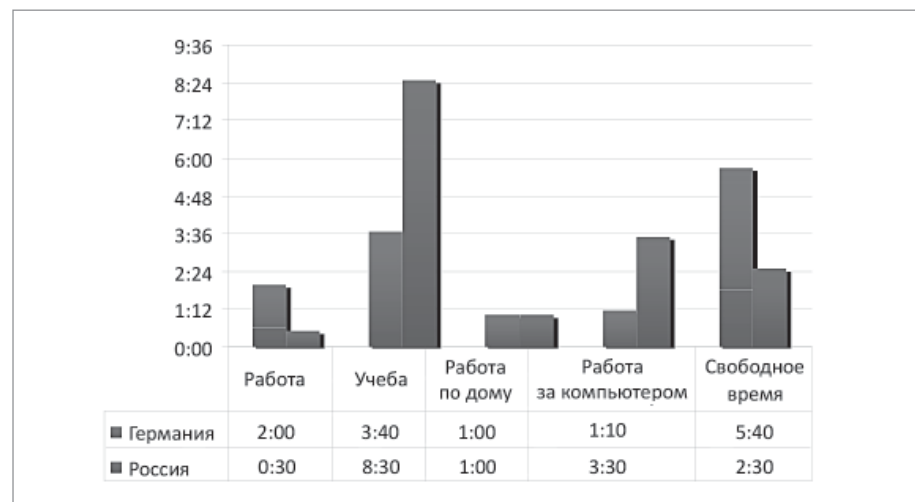


Рис. 1. Использование времени студентами (юноши) (понедельник – пятница)

Вероятно, здесь сказывается принципиально иной способ организации учебного процесса. Большую часть времени (вне учебы, работы, домашних дел) российская молодежь проводит за компьютером (3 часа 30 минут), оставшиеся 2 часа 30 минут составляют свободное время студента. В Германии это время составляет соответственно 1 час 10 минут и 5 часов 30 минут, тогда как свободное время тратится чаще всего на самостоятельную работу: в библиотеке, в различных формах коммуникации (от диспутов, подиумов до клубов, связанных с будущей профессией).

На **рис. 2** сравнивается по тем же показателям распределение времени у девушек. К активной части своего дня немецкие девушки относят 13 часов 10 минут, российские – 16, так же как и российские юноши. Так же как у юношей, большая часть времени российских студенток уходит на учебу – в среднем 9 часов. Немецкие студентки тратят на это 4 часа 20 минут в день.

Российская студентка по сравнению с немецкой проводит больше времени за компьютером (3 часа 30 минут и 35 минут). Свободное время

составляет 2 часа (в России) и 5 часов 30 минут (в Германии). Свободное время российская молодежь тратит по-разному. Чаще всего это встречи с друзьями; почти все отмечают, что много времени уходит на дорогу (часто говорят о пробках на дорогах). Такие ответы, как хобби, общественная деятельность, общение с семьей, курсы дополнительного образования, посещение культурных мероприятий, чтение книг, занятия спортом, встречаются редко. Подавляющее большинство студентов отмечают, что тратят свое время на общение в социальных сетях, онлайн-игры, просмотр фильмов, прослушивание музыки и т. п.

Подобные исследования приняты в Европе, например в Германии. Как известно, это та страна, в которой время и умение его эффективно использовать рассматриваются как особые ценности. Неслучайно одной из задач Федерального статистического ведомства Германии (Statistisches Bundesamt) является исследование особенностей использования времени (Zeitverwendung) населением страны [1].

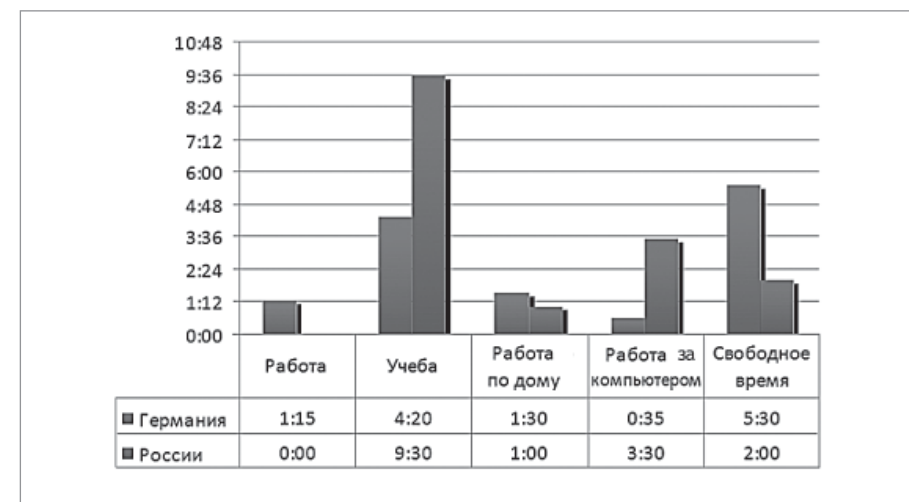


Рис. 2. Использование времени студентами (девушки) (понедельник – пятница)

На втором этапе было проведено качественное исследование использования времени. Содержание всех интервью было систематизировано по шести основным пунктам:

- оценка своего прошлого;
- оценка своего настоящего;
- прогнозы на будущее;
- проблемы в тайм-менеджменте;
- взаимосвязь прошлого, настоящего и будущего;
- темп жизни.

Проведенное исследование позволило сделать ряд существенных выводов:

- роль прошлого в жизни студентов колеблется между двумя полюсами – от признания его полезности до почти полного отказа от него (жизнь в рамках сегодняшнего дня; «прошлое прошло»);

- эффективность использования настоящего оценивается по-разному: от утверждений, что студент способен на эффективный тайм-менеджмент, до признания расхождения между представлениями о должном и наличной ситуацией;

- будущее всеми студентами оценивается исключительно позитивно, демонстрируется высокий уровень уверенности;

- проблемы с тайм-менеджментом, наличие которых признается большинством студентов, не мешают позитивной оценке настоящего и уверенному взгляду в будущее. Можно заключить, что на данном жизненном этапе студенты не видят непосредственной связи между эффективным использованием времени в настоящем с успехами в будущем;

- у студентов, имеющих четкие представления о своем будущем, ярко прослеживается влияние картины желаемого будущего на содержание настоящего (ставят определенные приоритеты, помимо учебы наполняют

свою жизнь теми или иными видами деятельности – работа по специальности, курсы иностранного языка и др.);

- у студентов, не имеющих четко сформированных жизненных целей, эффективность использования времени в настоящем значительно ниже, чем у их сверстников, обладающих такими представлениями;

- другим фактором, влияющим на формирование навыков успешного тайм-менеджмента, является пример родителей, старших братьев, сестер;

- все студенты констатируют, что их темп жизни высокий, но не для всех он комфортен. Высокий темп жизни связывается со спецификой данного этапа их жизни – овладением профессией, закладыванием основ для последующих жизненных этапов.

Эти исследования имеют важное прикладное значение. *Wo bleibt die Zeit?* («Где остается время?») – название немецкого статистического исследования по вопросам использования времени. Именно подобные исследования ложатся в основу эффективных стратегий развития и обучения тайм-менеджменту отдельных групп, и прежде всего студенческой молодежи.

Исследование по второму вопросу – особенность использования времени при интеграции в иную социокультурную среду – позволяет нам говорить о формировании транснационального времени и пространства в процессах межкультурной коммуникации, протекающих в виртуальной среде.

Выходцы из Российской Федерации и других стран бывшего Советского Союза составляют довольно большую группу в Германии. В своей новой жизни эти люди становятся своеобразными сталкерами, одновременно ощущающими принадлежность к разным культурам и социальным группам. Их жизнь на границе культур становится особенно понятной при рассмотрении их использования времени [2]. В данном разделе рассматривается особый аспект использования времени: время, проводимое в социальных сетях в Интернете.

Представители русскоязычной диаспоры часто инвестируют большую часть своего свободного времени в сетевые контакты и поддержание связей по всему миру. Проведенное нами исследование, направленное на выявление цели и смысла такого времяпровождения, позволяет сделать вывод, что общение в социальных сетях помогает эмигрантам преодолеть отчуждение и быстрее адаптироваться в новой среде, несмотря на то, что коммуникация осуществляется не по-немецки, а по-русски, причем с людьми, живущими не только в Германии.

Как показал Фридрих Кротц [3] в своей теории медиатизации, средства массовой информации присутствуют на разных уровнях современного общества. На темпоральном уровне новые средства массовой информации постоянно и беспрепятственно доступны. Это обозначает, что открытый доступ к дискуссиям в Интернете постоянно стимулирует развитие дискурса о межкультурализме. В ходе этих дискуссий участники находят и определяют межкультурные различия, проводят границы и снова стирают их. Таким образом, эти дискуссии формируют транснациональное время и пространство. Различия не нивелируются и не стираются в ходе этих дискуссий, они постоянно комбинируются в разных вариантах.

На пространственном уровне средства массовой информации связывают места и пространства: люди из разных стран и (внутри стран) из разных групп вступают в контакт друг с другом и определяют свою культурную и транскультурную идентификацию с помощью этого нового опыта.

На социальном уровне медийные коммуникации захватывают все более широкие круги социальной жизни. Общественные и личные пространства смешиваются, разделение между этими пространствами становится нечетким и неоднозначным [3].

Чтобы понять процессы транснационализации времени в Интернете, мы проанализировали дискуссии на некоторых наиболее распространенных и влиятельных сайтах. Особенное внимание было уделено дискуссиям о про-

блемах эмиграции. Некоторые результаты этого анализа представлены ниже. Более подробное описание исследования и анализ данных представлены в развернутой статье Элизабет Шиллинг (Schilling Elisabeth) *Internetforen als transnationale Raume: Netzwerke der Migrationsexpertinnen* [4].

Тематически содержание форумов исключительно разнообразно. Даже на форумах, посвященных специфическим проблемам эмигрантов, обсуждаются не только эти проблемы: здесь присутствуют мировые новости, технические ноу-хау, ностальгические воспоминания, кулинарные рецепты, обмен специальными знаниями (например медицинской информацией).

Как и во многих других интернет-источниках, достоверность информации на этих форумах исключительно низка. Зачем же участники тратят на них огромное количество времени? Ведь за то же время они могли бы получить достоверную и полную информацию из более надежных источников.

Цель таких дискуссий – не передача объективных знаний и верной информации. Смысл такого времяпрепровождения (можно даже сказать, «работы») на форуме заключается в поиске подходящих интерпретаций известных фактов, в оценке происходящего и в определении собственной позиции, которая необходима для самоидентификации. В зависимости от того, кем человек был «в прошлой жизни», что он ест (и что не ест), как он оценивает новости, какие прививки делает своим детям (и какие не делает), определяется его мировоззренческая, общекультурная позиция.

Чем отличаются форумы эмигрантов от похожих форумов в России? Форумы русской диаспоры более непримиримы. Вопросы идентификации стоят там более остро, поэтому и границы между «своими» и «чужими» проводятся более резко. Эмигранты ищут на форумах замену социальной жизни, которую они оставили на родине. Поэтому происшествия в виртуальных пространствах (например ссоры) приобретают для них значение реальной жизни. Для них это больше не виртуальные, не воображаемые друзья и враги, а совершенно конкретные люди.

Как уже упоминалось, время, проводимое на форумах, используется и для того, чтобы найти новых и старых друзей и укрепить эти контакты. Такие связи культивируются не только на форумах, они углубляются и при помощи других информационных технологий, как например e-мейл, скайп, чат и др. Иногда участники договариваются о личных встречах. Какое значение имеют для эмигранта эти контакты?

Наиболее часто встречающийся ответ на этот вопрос очевиден: эмигранты, которые часто теряют свои социальные связи с переездом в другую страну, нуждаются в социальной среде, в принадлежности к какой-либо группе. Кроме того, подобные контакты дают возможность собрать аутентичную информацию о жизни в других странах. Разговоры на форумах позволяют быстро собрать информацию для туристических путешествий, например о средствах передвижения или о гостиницах.

Вопрос времени здесь очень важен, так как такой способ получения информации не только быстр, но еще и не требует синхронизации, как многие другие каналы. Ведь для того, чтобы побеседовать с другим человеком в реальном времени, нужно договориться о встрече; чтобы посмотреть передачу по телевизору, нужно ее дожидаться. Коммуникация же на форуме доступна в любое удобное время и, тем не менее, создает иллюзию непосредственного общения.

Можно сказать, что коммуникация на транснациональных форумах создает и особый тип транснационального времени: общение происходит не в обычное для данного часового пояса время, а когда-нибудь, когда где-то на земном шаре день, а кто-то из знакомых находится перед экраном компьютера [5]. Кроме того, информация о национальных временных рамках поведения изменяет собственное поведение людей. Представления о «правильной» биографии, ритме дня, режиме и скорости работы, которые раньше определялись национальной культурой [2], все больше и больше смешиваются.

Результаты представленного здесь исследования показывают, что транснациональные тенденции в русской диаспоре развиваются в виртуальных социальных пространствах и оказывают сильное влияние на повседневную жизнь в реальных пространствах.

Информация из транснациональных форумов о жизни, и в частности об использовании времени, в других культурах расширяет горизонты эмигрантов и позволяет им взглянуть на свою жизнь из другой перспективы. У них возникает возможность найти неожиданные, альтернативные решения своих каждодневных проблем, скомбинировав практики, принятые в разных культурах.

Дискуссии на транснациональных форумах также могут инициировать новые биографические сдвиги, как например следующая эмиграция в третью страну или возвращение в Россию. Дискуссии о таких сдвигах, об их возможностях, о риске и шансах также расширяют транснационализацию русской диаспоры. Участники таких дискуссий часто находят примеры транснациональных традиций в истории своей семьи. Это позволяет им корректировать идентификацию, развивать транснациональные представления, использовать их для себя и своих детей [6].

Полученные результаты позволяют утверждать, что транснациональное время в Интернете приобрело реальные масштабы. Его использование в русской диаспоре, живущей между Россией и Германией, имеет свою специфику, которую мы также стремились охарактеризовать.

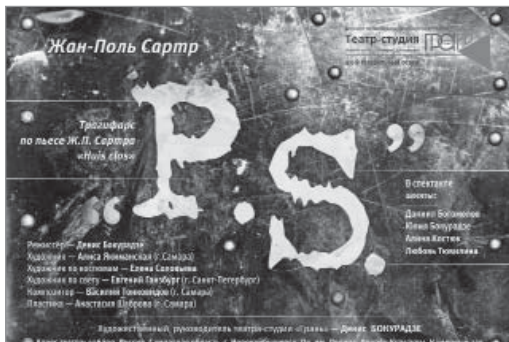
Список литературы

1. *Die Zeitverwendung der Bevölkerung in Deutschland 2001/02. Wo bleibt die Zeit? Statistisches Bundesamt, 2003. Bestellnummer: 0000116-02900; Wo bleibt die Zeit? – Haushalte gesucht, die ein Tagebuch führen // IT.NRW. – Режим доступа: http://www.it.nrw.de/presse/pressemitteilungen/2012/pres_131_12.html, свободный. – Загол. с экрана; *Zeitverwendung. Erhebung zur Zeitverwendung 2012/2013 – Freiwillige gesucht // IT.NRW. – Режим доступа: <http://www.it.nrw.de/statistik/a/erhebung/zeitverwendung/index.html>, свободный. – Загол. с экрана.**
2. Schilling Elisabeth J. (2005): *Die Zukunft der Zeit: Vergleich von Zeitvorstellungen in Russland und Deutschland im Zeichen der Globalisierung.* Aachen: Shaker.
3. Krotz Friedrich (2007). *Mediatisierung: Fallstudien zum Wandel von Kommunikation.* Wiesbaden: VS Verlag; Krotz Friedrich (2005). *Mobile Communication, the Internet and the Net of Social Relations. A Theoretical Framework.* In: Nyiri, Janos Kristof (Hrsg.) (2005): *A sense of place: the global and the local in mobile communication.* Wien: Passagen Verlag, pp. 447-458.
4. Schilling Elisabeth J. (2013): *Internetforen als transnationale Raume: Netzwerke der Migrationsexpertinnen, in: Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): Transnationale Vergesellschaftungen. Verhandlungen des 35. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie.* Wiesbaden: Springer VS, CD-ROM.
5. Hepp Andreas (2006): *Transkulturelle Kommunikation.* Konstanz: UTB.
6. Saunders Robert A. (2006). *Denationalized diggerati in the virtual near abroad. The internet's paradoxical impact on national identity among minority Russians.* In: *Global Media and Communication* 2(1): 43-69.

Рождение во второй половине XIX в. театра в Самаре, как и в других крупных российских городах, обозначило важную веху в истории города. Театр стал необходим, когда город получил статус губернского и лидерами городской сцены стали купцы. Его новое каменное здание было построено на крутом берегу Волги в 1888 году, проект был заказан у знаменитого московского архитектора М.Н. Чичагова. Разные эпохи и времена звучат на Театральной площади: русское купечество, революционные герои, патриархальные деревянные домики, архитектурный модерн. Редчайший пример органичного синтеза прошлого, локального и глобального.



Советская эпоха создавала свои пространства в 1930-е гг. На месте разрушенного кафедрального собора вырос советский Дворец культуры. Перед мощным сооружением, символизировавшим новое время, была установлена скульптура революционера В.В. Куйбышева, именем которого город назывался с 1935 по 1992 гг. Во Дворце культуры разместились театр оперы и балета, музей, библиотека. В этом здании проходили великолепные оперные и балетные премьеры, выставки, в библиотечных залах работали ученые. Стремительно развивавшийся индустриальный город воспитал не одно поколение горожан в оперном театре и библиотеке.



Индустриальный город Новокуйбышевск был заложен в 1954 г. Театр «Грань» родился более 40 лет назад как одна из граней молодого города. На страницах этого издания рассматривается место театра «Грань» в городских пространствах, подчиненных производственным проблемам. «Индустриальная Атлантида», судя по Новокуйбышевску, не только не исчезла, но успешно развивается. Новокуйбышевский театр создал виртуальное театральное пространство: фестиваль «ПоМост», охватывающий провинциальные театры России.



На фото – фрагмент из спектакля «Женщина в подарок» театра «СамАрт». Режиссер – А.С. Кузин



СамАрт – театр юного зрителя. У него своя публика, афиша, свои знаменитости и лучшие режиссеры. Театр, создавший свою афишу, труппу, публику, побывавший на гастролях в Германии, Японии, Франции, занимает заметное место в городских пространствах. На фото – фрагмент из мюзикла «Бумбараш», поставленного режиссером А.Я. Шапиро



Рождение Тольяттинского театра юного зрителя «Дилижанс» приходится на 1992 г. Театральная труппа состоит из выпускников Санкт-Петербургской школы З.Я. Корогодского и ориентирована на инновационные проекты. Одно из главных направлений деятельности театра – создание условий для реализации программ молодых специалистов творческих профессий. В пространстве «нового города», не обладавшего театральными традициями, оказались театральные экспериментаторы.



Город Тольятти – «автомобильная столица» – состоит из двух гигантских районов. Нет ничего удивительного в том, что названия его театров связаны с движением и представляют разные городские пространства. Драматический театр имени Г.Б. Дроздова «Колесо» был создан в 1988 г. Он задумывался как контрактный театр, что отвечало духу времени. Трансформации О.Н. Ефремова во МХАТе воспринимались как реализация перемен в обществе, и власти Тольятти были готовы поддержать в своем городе театр нового типа. «Колесо» стремительно завоевало свое место в городских пространствах: был создан значительный репертуар, сформирована труппа. Театр неоднократно гастролировал как по России, так и по зарубежью: Болгария, Англия, Югославия, Венгрия, Франция, США. В Тольятти регулярно проводится «Театральный фестиваль на Волге» («Театральный круг»). «Колесо» участвует в театральном фестивале «ПостЕфремовское пространство».



D. Schostakowitch - 100 Jahre



Die Moskauer Universität



Der junge Komponist D. Schostakowitch und der alte namhafte Regisseur W. Mejerholdt



Schostakowitch in Kuibyschew / Samara. Das Gebäude der Kommandantur in der Frunze-straße



Das Haus in der Frunze-straße, 146, wo Schostakowitch bis zum 11. März 1942 wohnte



Das Samaraner Schauspielhaus heute



Die Proben fanden in diesem Foyer statt



Dichter Boris Pasternak



I. Stalin, von dem alles abhängt: sowohl das Leben von Millionen von Menschen als auch das Schicksal der Sinfonie



Die Erstaufführung der 7. Sinfonie



„Kuibyschew, Wlomonowkajstr. 2-2“. Die Ansicht von heute



D. Schostakowitsch, M. Maxakowa, A. Tolstoj. Der Schriftsteller Alexej Tolstoj sortierte für PR 5. und 7. Sinfonie von Schostakowitsch



Die Samaraner Schauspieler im Stück „Das Fräulein und der Raufbold“



Das Ballett „Die Hinrichtung des Stepan Rasin“

V 2006 г. к юбилею Д.Д. Шостаковича в Самаре был издан большой иллюстрированный альманах «Д.Д. Шостакович – 100 лет. Самарское приношение». Издание презентовали в Самаре, Москве, Санкт-Петербурге. 8 мая 2006 г., в годовщину окончания Второй мировой войны, его представили в Бонне, на приеме в Российском генеральном консульстве Германии, а несколькими днями раньше – в Театральном музее Дюссельдорфа. Название альманаха «Samaras homage» было придумано доктором В. Майсциесом (Dr. W. Meszies). Новые материалы дают основание утверждать, что великий Д.Д. Шостакович был человеком своего времени, однако умел заглядывать в будущее точнее, чем многие его современники. Он писал историю нотами.

Сведения об авторах



Бурлина Елена Яковлевна
Кандидат искусствоведения (Ленинград, 1979),
доктор философских наук (Москва, 1989), профес-
сор, зав. кафедрой философии и культурологии
СамГМУ (с 2005 по н/вр)

Тематика научных работ: музыковедение, филосо-
фия и семиотика культуры.

Монографии, учебные книги

1. Культура и жанр: Монография. – Саратов, 1986.
2. Бытие России в зеркале жанров. XIX век. –
Lap=Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, 2011.
3. Город – Страна – Планета. Модели гуманизма в
художественной культуре: Учебная книга
по культурологии. – Самара, 1995.
4. Путь длиной в века: Книга для учителей. –
Москва, 1993, 1995.

5. Бурлина Е. Межкультурная коммуникация.
Толерантность. Сборник научных статей и проек-
тов. Часть 3. Со-знание. Европейские города. –
Самара, 2006.

6. Время в городе. Монография. 2012.

Научные статьи (2013 – 2014)

1. Бурлина Е., Бокурадзе Д. Театр в городе и город
в театре: единое культурное пространство // *Известия Самарского научного центра РАН.* –
2013. – Т. 15. – № 2-3. – 2013.
2. Бурлина Е., Кузовенкова Ю. 2014. Маятник про-
винциальной культуры. – Там же, 2014.
3. Бурлина Е. Жанр в контексте культуры и научной
рефлексии. – Журнал «Наука и рефлексия», 2014.
4. Новак Н., Бурлина Е. Инновационные идеи рос-
сийской гуманитаристики: Музыкальная социоло-
гия – Известия СНЦ РАН, 2014.

5. Бурлина Е.Я. Хронотип двоемыслия: Бункер
Сталина на улице Шостаковича – самый популяр-
ный туристический объект на Волге // www.academia.edu/.../2014_06_05_Burlina_Schostakovitch_Doublethinking.

Научные журналы и альманахи, шеф-редактор:

1. Город – Страна – Планета: с 1999 по н/вр.
2. Город и время. Интернациональный альманах
в 2-х т., 2012.
3. Жизнь плюс наука, науки о жизни: с 2006 по н/вр.

Burlina Elena Y.

Dr. of Arts (Leningrad, 1979),
Dr. of Philosophy (Moscow, 1989),
professor, head of the Department of
Philosophy and Cultural Samara State
Medical University (2005 to n/sp.)
Directions of scientific work:
Musicology, philosophy and semiotics of cul-
ture.

Monographs, educational books:

1. Culture and genre: Monograph. – Saratov,
1986.
2. City – Country – Planet. Model of human-
ism in artistic culture: The book on cultural
studies. – Samara, 1995.
3. Way longer than century: A book for teach-
ers. – Moscow, 1993, 1995.
4. E. Burlin. Intercultural communication.
Tolerance. Collection of research papers and
projects. Part 3: Co-knowledge. European
cities. – Samara, 2006.
5. Genesis Russia in the mirror of genres. XIX
century. – Lap=Lambert. Academic
Publishing, Saarbrücken, 2011.
6. Time in the city. Monographic. – Samara,
2012.

Scientific papers (2013 – 2014):

1. E. Burlin, D. Bokuradze. Theater in the city
and the city in the theater: a single culture
Space // the Samara Scientific Center,
RAS. – 2013 – Т. 15. – № 2–3. 2013.
2. E. Burlin – Y. Kuzovenkova. Pendulum pro-
vincial culture. – Ibid, 2014.
3. Burlin E. Genre in the context of culture
and scientific reflection. – Journal "Science
and Reflection", 2014.
4. Novak N., Burlin EY Innovative ideas of
Russian humanities: Music Sociology –
Proceedings of the SSC of RAS, 2014.
5. Burlina EY. Chronotype doublethink:
Stalin's Bunker on the street Shostakovich//
www.academia.edu/.../2014_06_05_Burlina_Schostakovitch_Doublethinking.

Scientific journals and anthologies, Editor in Chief:

1. City–Country–Planet: 1999 and to the
present.
2. City and time. International Almanac of 2
Vols., 2012.
3. «Life Plus science», «Life Sciences»: 2006
to the present.



Доктор Винрих
Майсциес

Окончил два факультета –
факультет театрального искус-
ства, кинематографии и телеви-
дения и факультет германистики
и педагогики. С 1980 г. работал
научным сотрудником в
Театральном музее

Дюссельдорфа и преподавал в
университете им. Генриха Гейне

в Дюссельдорфе. С 1990 по
1994 гг. был заместителем
председателя Федерального
союза библиотек и музеев
исполнительского искусства, а с
1994 по 2002 гг. – его предсе-
дателем. В 1998 стал замести-
телем директора Театрального
музея Дюссельдорфа, с 2000 г.
по сей день является его дирек-
тором. С 2008 г. входит в состав
исполнительного комитета
Международного общества
библиотек и музеев исполни-
тельного искусства, председа-
телем которого являлся с 2010
по 2012 гг.

Доктор Винрих Майсциес –
автор более 200 научных работ,
среди которых – монографии,
исследовательские проекты, в
том числе концепция
«Выставочные площадки –
театр городе».

Dr. Winnich Meiszies

studierte Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft,
Germanistik und Pädagogik. Seit 1980 arbeitete er als
wissenschaftlicher Mitarbeiter im Theatermuseum der
Landeshauptstadt Düsseldorf.

Daneben war er 1989 bis 1999 als Lehrbeauftragter für
Neuere Germanistik und Medienwissenschaft an der
Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf, tätig. Von 1990
bis 1994 war er stellvertretender Vorsitzender des
Bundesverbandes der Bibliotheken und Museen für
Darstellende Künste e.V., dessen Vorsitz er 1994 bis
2002 innehatte. Für den neugegründeten
Freundeskreises des Theatermuseums e.V. übernahm er
1994 bis 1998 die Funktion des Geschäftsführers. Von
1995 bis 1997 nahm er die Funktion des stellvertre-
tenden Direktors für das Filminstitut der
Landeshauptstadt Düsseldorf wahr, das er 1997 bis 1998
kommissarisch leitete. Von 1998 bis 2000 hatte er die
kommissarische Leitung des Theatermuseums der
Landeshauptstadt Düsseldorf inne. Seit 2000 ist er
Direktor dieses Hauses. Seit 2008 gehörte er dem
Exekutivkomitee der Société Internationale des
Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle
(SIBMAS) an, deren Präsident er von 2010 bis 2012 war.
Der Museumsman Meiszies konzipierte eine der sel-
tenen Dauerausstellungen eines Theatermuseums in der
Bundesrepublik, die in Düsseldorf von 1997 bis 2007
unter dem Titel «Schauplätze - Theater in der Stadt»
gezeigt wurde und die die deutsche Theaterentwicklung
am Beispiel Düsseldorfs anschaulich machte. Auf seine
Initiative entwickelte das Theatermuseum Düsseldorf
2007 das Konzept der semipermanenten
Dauerausstellung «Museum für Zuschaukunst», die dem
Theaterzuschauer die Systematik der Theaterarbeit näher-
bringt.



**Иливицкая
Лариса Геннадьевна**

Окончила среднюю школу с золотой медалью (1990), затем с отличием Самарский государственный университет по специальности «Социология и культурология» (1994). Защитила диссертацию в Мордовском государственном университете им. Н.П. Огарева в 2011 г. Кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии СамГМУ (2009 по н/вр.), зам. начальника научно-методического отдела Поволжского института бизнеса (2004 по н/вр.).

Тематика научных работ

Время:

Время и хронотип: новые подходы и понятия: автореф. дисс. – Саранск, 2011.
«Переоткрытия времени» и хронотип: Монография. – Самара, 2011.
Время как репрезентант культуры // Аспирантский вестник Поволжья. – 2010. – № 1-2.
Хронотип как форма времени в культуре // Жизнь плюс наука: Альманах. – Вып. 7. – Самара: Книга, 2011.
Темпоральные измерения инноваций: философский аспект // Аспирантский вестник Поволжья. – 2011. – № 7-8.
Время и инновации: статьи и тезисы международных конференций. – Самара, Минск, 2009-2012.
Бурлина Е., Голубинов Я., Кузовенкова Ю., Иливицкая Л. Философско-культурологические аспекты исследований индустриального города // Аспирантский вестник Поволжья. – 2013. – № 7-8.
Методика преподавания философских наук: Культурология: Метод. пособие. – Самара, 2005.
Социологические исследования: Учеб. пособие. – Самара, 2005.
Самостоятельная работа студентов: реферат, эссе, презентация. – Самара, 2012.

Ilivitskaya Larisa G.

Finish high school with school gold medal (1989) and then with honors from Samara State University with a degree sociology and cultural studies (1994). Received her PhD at Ogarev Mordovia State University (2011). PhD, Lecturer Department of Philosophy and Cultural Samara State Medical University (2009 to present / sp.), deputy chief of scientific-methodical Department Volga Business Institute (2004 to present / sp.).

Subject of scientific publications

Time:

The time and chronotip: new approaches and concepts: Authoreferat Dissertation. – Saransk, 2011.
«Rediscovery of the time» and chronotip: monograph. – Samara, 2011.
Chronotype as a form of time in culture // International scientific almanac «Life sciences». Yearbook 7. – Samara, 2011.
Temporal measure of innovations: philosophical aspect // Volga bulletin of a graduate student. 2011. № 7-8.
The time and innovations: materials of the international conferences. – Samara, Minsk, 2009-2012.

Teaching methodology of philosophical sciences:

Cultural studies: methodical manual. – Samara, 2005.
Sociologic research: textbook. – Samara, 2005.
Independent work of students: abstract, essay, presentation: methodical manual. – Samara, 2012.



**Кузовенкова
Юлия Александровна**

Кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры философии и культурологии СамГМУ (с 2008 г.). Окончила в Ульяновске среднюю школу (1996 г.), Самарский государственный университет по специальности «Культурология» (2007), защитила кандидатскую диссертацию в Мордовском государственном университете им. Н.П. Огарева (2009 г.).

Тематика научных работ

Образ и имидж города:

Бурлина Е.Я., Кузовенкова Ю.А. Город плюс имидж: теория, социокультурная практика, региональные проекты. – Самара, 2010.
Кузовенкова Ю.А. Три образа Самары – три эпохи города // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Том 1. Авторы проекта: Е. Бурлина, Л. Иливицкая, Ю. Кузовенкова. – Самара: Книга, 2012. – 208 с. – С. 107-110.
Кузовенкова Ю.А. Городская среда как инструмент «инженерии человеческих душ» (на материале истории Самары) // Научный международный ежегодник Самары // Вып. 5 / Под ред. С.А. Репинецкого и др. – Москва – Самара – Тольятти: Изд-во СамНЦ РАН, 2010. – 346 с. – С. 264-271.
Кузовенкова Ю.А. Искусство как средство экономического развития города // Известия Самарского научного центра РАН. – 2009. – Том 11. – № 4 (30) (3). «Педагогика и психология», «Филология и искусствоведение». – С. 532-535.
Кузовенкова Ю.А. Городская сцена Самары начала XX столетия и социокультурная идентификация купечества // Вестник Самарского государственного университета. – 2008. – № 1. – С. 205-213.
Бурлина Е., Голубинов Я., Кузовенкова Ю., Иливицкая Л. Философско-культурологические аспекты исследований индустриального города // Аспирантский вестник Поволжья. – 2013. – № 7-8.

Kuzovenkova Yulija A.

PhD Cultural Studies, Lecturer (Saransk, 2009), Department of Philosophy and Cultural Samara State Medical University (2012). After finishing secondary school in Ylianovsk (1996) studied in Samara, graduated from Samara State University (2007) and received her PhD at Ogarev Mordovia State University (2009).

Subject of scientific publications

The image of the city:

E. Burlina, Y. Kuzovenkova. City plus image: theory, sociocultural practices, regional projects. – Samara, 2010.
Kuzovenkova Y. Three images of Samara – three epochs of the city // City and time: International scientific almanac «Life sciences». In 2 volumes. Volume 1. Project authors: E. Burlina, L. Ilivitskaya, Y. Kuzovenkova. – Samara, 2012. – P. 107-110.
Kuzovenkova Y. Urban environment as a tool for «engineers of human souls» (based on history of Samara) // Scientific International Yearbook, 5. – 2010. – P. 264-271.
Kuzovenkova Y. Art as a means of economic development of the city // Proceedings of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. – 2009. – 4 (30) (3). – P. 532-535.
Kuzovenkova Y. Samara urban scene of the early twentieth century and socio-cultural identity of the merchants // Bulletin of the Samara State University. – 2008. – 1. – P. 205-213.
Teaching methodology of ethnology, cultural studies:
Culture and images of Volga region. Samara and Samara Region: methodical manual // E. Burlina, L. Ilivitskaya, Y. Kuzovenkova. – Samara, 2012.



**Голубинов
Ярослав Анатольевич**
Кандидат исторических наук (2009),
преподаватель кафедры философии
и культурологии СамГМУ (2012)

Тематика научных работ

Культурная память и формы памяти:

Голубинов Я.А. Память о войне: парадоксы забвения // Креативность в пространстве традиции и инновации: Третий российский культурологический конгресс с международным участием: Тезисы докладов и сообщений. – СПб.: ЭЙДОС, 2010. – С. 283.

Голубинов Я.А. Образ волжского города: от краеведения к регионалистике // Город и время: Интернациональный научный альманах Life sciences. В 2 т. Том 1. Авторы проекта: Е. Бурлина, Л. Иливицкая, Ю. Кузовенкова. – Самара: 1992 – 2012. Конференция «Мифы провинциальной культуры» / Бурлина Е.Я., Голубинов Я.А. // Город и время: в 2 томах. Том 1. Интернациональный научный альманах «Life Sciences», тематический выпуск 2012 г. Авторы проекта: Е.Я. Бурлина, Л.Г. Иливицкая, Ю.А. Кузовенкова. Самара, 2012. С. 192-198.

Время в городе: темпоральная диагностика, хронотипы, молодежь: Монография / Е.Я. Бурлина, Л.Г. Иливицкая, Ю.А. Кузовенкова, Я.А. Голубинов, Н.В. Барабошина, Е.Я. Римон, Е.Ю. Шиллинг. – Самара: Изд-во Самар. науч. центра РАН, 2012. – 112 с.

Golubinov Jaroslav A.
Candidate degree in history (2009), lecturer
of the Department of Philosophy and
Cultural Studies of Samara State Medical
University (2012)

Subject of scientific publications

Cultural memory and forms of memory:

Golubinov J. Memory of the War: Paradoxes of Forgetting // III Russian (with International participation) Congress of Cultural Studies «Creativity in the space of traditions and innovations». – Saint-Petersburg, 2010. – P. 283.

Golubinov J. The image of Volga city: from local to regional dimension // City and time: International scientific almanac «Life sciences». In 2 volumes. Volume 1. Project authors: E. Burlina, L. Ilivitskaya, Y. Kuzovenkova. – Samara: 1992 – 2012. Conference «Myths of the provincial culture» / Burlina E., Golubinov J. // City and time: in 2 volumes. Volume 1. International scientific almanac «Life Sciences», special issue 2012. Project Authors: E. Burlina, L. Ilivitskaya, Y. Kuzovenkova - Samara, 2012 – p. 192-198.

Time in the City: temporal diagnostics, chronotypes, youth: Monograph / E. Burlina, L. Ilivitskaya, Y. Kuzovenkova, J. Golubinov, N. Baraboshina, E. Rimon, E. Schilling. – Samara: Samara scientific Center of the RAS, 2012 – 112 p.



**Барабошина
Наталья Владимировна**
Соискатель кафедры философии
и культурологии СамГМУ (2010);
преподаватель кафедры гуманитарных
и социальных дисциплин Бузулукского
гуманитарно-технологического института
(филиала) Оренбургского
государственного университета (2012)

Тематика научных работ

Город и хронотоп:

Пространство малого города: опыт использования ментальных карт // Наука, бизнес, образование: XVII Междунар. науч.-пр. конф. – Самара, 2012.

К методологическому обоснованию понятия «хронотоп». – Оренбург, 2012.

Хронотоп как культурный код текста города // III Международная заочная научная конференция. – Саратов, 2012.

Хронотоп большого и малого города // III Международная заочная научная конференция. – Оренбург, 2012.

Малый город в России: как остаться в истории и не кануть в небытие. – Ярославль, 2012.

Молодежь малого города (по данным социологического исследования студентов города Бузулука) // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры: Всероссийская научно-методическая конференция. – Оренбург, 2012.

Baraboshina Natalya V.
Searcher of the Department of Philosophy
and Cultural Samara State Medical
University (2010); lecturer of the department of humanitarian and social disciplines
Buzuluk humanitarian technological institute (the branch) Orenburg state university (2012)

Subject of scientific publications

The city and chronotop:

The area of the small town: the experience of the mental maps using // Science, business, education: XVII International scient. conference. – Samara, 2012.

To methodological explanation of the conception «chronotop» - Orenburg, 2012.

Chronotop as a cultural code of the town text // III International correspondence conference. – Saratov, 2012.

Chronotop of big and small cities // III International correspondence conference. – Orenburg, 2012.

Small town in Russia: how to remain in history and not sink into oblivion. – Yaroslavl, 2012.

The youth of a small city (according to Buzuluk students' sociological survey) // University complex as a regional centre of education, science and culture: Scientific-methodical conference. – Orenburg, 2012.



Шиллинг

Елизавета Юльевна

Профессор, доктор философских наук, Высшая школа подготовки муниципальных кадров СРВ, Германия (2009). После окончания средней школы в Самаре (1992) училась в Москве и Самаре; окончила университет им. Г. Гейне в Дюссельдорфе и защитила там же диссертацию (2005).

Опубликованные книги и научные статьи:

Будущее времени. Сравнение временных представлений России и Германии в эпоху глобализации. – Аахен: Шакер, 2005.
 Концепции будущего в России и Германии. Различные подходы к планированию в глобальном обществе // Общество двадцать первого века. – 3 (2). – С. 131-142.
 Проектирование «счастливой жизни»: о связи между временными стратегиями и удовлетворенностью работающих родителей // Немецкий журнал «Работа», 17. – С. 51-65.
 Хронотипы будущего у молодежи разных городов Европы (Кельн, Самара, Берн) // Город и время: в 2 томах. Том 2. Интернациональный научный альманах «Life Sciences», тематический выпуск 2012 г. Авторы проекта: Е.Я. Бурлина, Л.Г. Иливицкая, Ю.А. Кузовенкова. Самара, 2012. С. 213-226.
 Полный перечень публикаций по-немецки см. справа.

Schilling Elisabeth Y.

Professor, PhD, University of Applied Administrative Sciences North-Rhine Westphalia, Germany (2008 to n/sp). After finishing secondary school in Samara (1992) studied in Moscow and Samara, graduated from H.-Heine University in Düsseldorf and received there her PhD (2005).

Published books and scientific articles

Schilling E. (2005): Die Zukunft der Zeit: Vergleich von Zeitvorstellungen in Russland und Deutschland im Zeichen der Globalisierung. Aachen: Shaker.
 Schilling E. (2008): Future Concepts in Russia and Germany. Different approaches to planning in the global society. 21st Century Society, 3 (2): 131-142.
 Schilling E. (2008): Projekt «Glückliches Leben». Zum Zusammenhang von Zeitstrategien und Lebenszufriedenheit bei berufstätigen Eltern. Arbeit, 17: 51-65.
 Schilling J. & Schilling E. (2008): Time of Organizations, Time for Leadership. On the Dynamics of Leadership Behaviours and Time Strategies. Business Leadership Review, 5(2).
 Schilling E. & Kozin A. (2009): Migrants and their Experiences of Time: Edward T. Hall Revisited. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 10(1).
 Schilling E. (2011): Diverse Zeiten – diverse Lebenswelten. Zur Methodik der Diversity-Erfassung durch Erfassung von Zeitpraktiken. Divers Times – Various Life-Worlds: On the Empirical Exploration of Diversity with Qualitative Assessment of Time Practices. Diversitas: Zeitschrift für Managing Diversity und Diversity Studies, 2: 19-25.
 Schilling E. (2012): Non-Linear Careers: Desirability and Coping. Equality, Diversity and Inclusion: An International Journal, 31 (8): 725-740.
 Sabelis I. & Schilling E. (2013): Frayed Careers: Exploring Rhythms of Working Lives. Gender, Work & Organization, 20 (2): 127-132.

Оглавление

Бурлина Е. Введение в проблему диагностики города и хронотопии.....	3
Кузовенкова Ю. Трансдисциплинарность «городских стратегий».....	20
Иливицкая Л., Бурлина Е. Методология пространственно-временной диагностики: хронотоп и хронотопия.....	38
Майсциес В. Дюссельдорфские условия: театр в городе. Расположение и архитектура театральных центров.....	76
Meisziess W. Düsseldorfer Voraussetzungen: Theater in der Stadt Schauplätze Lage und Architektur der Spielstätten.....	100
Бурлина Е. Время «запасной столицы».....	116
Голубинов Я., Бокурадзе Д. Театр в пространстве малого индустриального города.....	120
Кузовенкова Ю., Шиллинг Е. Время молодежи в городе.....	132
Сведения об авторах.....	147

Content

Burlina E. Introduction to the problem of diagnostics of the city and chronotopia.....	3
Kuzovenkova Y. Transdisciplinarity of «urban strategies».....	20
Ilivitskaya L., Burlina E. Methodology of the spatially-temporal diagnostics: the chronotope and process of chronotope.....	38
Meisziess W. Düsseldorf conditions: theatre in the city. The location and architecture of the theatre centres.....	76
Meisziess W. Düsseldorfer Voraussetzungen: theater in der Stadt Schauplätze Lage und Architektur der Spielstätten.....	100
Burlina E. Time of « replacement capital».....	116
Golubinov Ja., Bokuradze D. The theatre space in a small industrial town.....	120
Kuzovenkova Y., Schilling E. Time of youth in the city.....	132
Information about the authors.....	147

Научное издание

БУРЛИНА Елена Яковлевна (руководитель проекта)

МАЙСЦИЕС Винрих

ИЛИВИЦКАЯ Лариса Геннадьевна

КУЗОВЕНКОВА Юлия Александровна

ГОЛУБИНОВ Ярослав Анатольевич

БАРАБОШИНА Наталья Владимировна

БОКУРАДЗЕ Денис Сергеевич

ШИЛЛИНГ Елизавета Юлиевна

**Полифония
городских пространств.
Философско-культурологические
теории и хронотопия**

ТОМ 2

Редактор, корректор Г.В. Загребина

Дизайн, верстка Е.А. Образцова

Бумага офсетная. Печать офсетная

Формат 70х100/16

Объем 9,75 печ. л.

Тираж 200 экз. Рег. № 201/11

Заказ №

Отпечатано в типографии ООО «Медиа-книга»

443070, г. Самара, ул. Песчаная, 1

Тел. (846) 267-36-82

e-mail: izdatkniga@yandex.ru