

## ЧТЕНИЕ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

Екатерина Лавринец

В рассказе *Два студента из Ирака* Милорад Павич предлагает рассматривать «архитектуру как язык, а города – как словари этого языка». Герои этого рассказа, братья-зодчие из Ирака, трудятся над воссозданием плана древнего города, который оказывается фрагментом написанного клинописью текста, а именно, стихом из эпоса Гильгамеша, в котором описывается потоп. Зодчим удается расшифровать письма города-текста. Через какое-то время братья воссоздают одну из площадей города с прилегающими зданиями. Однажды, когда они отдыхают в одном из зданий отстроенного ими фрагмента города, начинается ливень, который оборачивается потопом; архитекторы погибают.

Использованный здесь образ «города-текста» отсылает нас к бартовскому понятию «прогулки по тексту», которое, пожалуй, является одним из ключевых моментов для понимания города в современных урбанистических исследованиях. Так, Мишель де Серто, уподобляя городское пространство «урбанистическому тексту», расширяет понятие прогулки по городу до метафоры чтения. Под «чтением» понимается интерпретация визуального текста города. Но поскольку интерпретация может осуществляться с различных позиций, метафора чтения принимает дополнительные оттенки.

С одной стороны, «чтение» может рассматриваться как повседневная практика присвоения или приручения окружающего пространства, которое является частью нашего телесного знания. В большинстве случаев эта практика является неосознанной; она становится предметом осознанного рефлексивного отношения скорее в момент столкновения с проблемой интерпретации какого-либо городского элемента, нарушающего привычный ритм «чтения».

Например, появление новых «точек притяжения» в городском тексте и удаление старых (таких как, скажем, советские памятники) влияют на траектории движения горожан по городу. Новые памятники какое-то время обживаются, постепенно становятся ориентирами и местами встреч. В то время как пустоты, возникшие на месте снесенных памятников, дезориентируют: отсутствие центра как такового воспринимается довольно остро. Своеобразными центрами, изменяющими траекторию движения горожан, могут служить различного рода артефакты и места, которые становятся «знаками препинания» в городском пространстве.

Так, несколько лет назад в Вильнюсе появилась тротуарная плитка с выложенным из кусочков цветной керамики словом *Stebuklas*, что в переводе с литовского означает «чудо». Она выделялась на фоне серого тротуара и, конечно, привлекала внимание прохожих. В ходе городского строительства два плиточных покрытия пропали, осталось лишь одно, на Кафедральной площади города. Сначала прохожие просто останавливались и разглядывали плитку. Потом начали становиться на нее и загадывать желание. Пересекающие площадь пешеходы изменяли маршруты, чтобы подойти к заветной плитке. Это было место, где прохожие делали остановку, тротуарная плитка стала местом паузы. Позже на плитку уже не только становились, но и подпрыгивали. Через какое-то время к этому месту гиды начали подводить туристов, так что порой у заветного места выстраивается очередь желающих загадать желание. В настоящее время, кстати, загадывающие желание уже не прыгают, а вертятся вокруг своей оси.

*Stebuklas*, как и прочие «чудодейственные места» подобного толка, примечательно тем, что оно задействует не только и не столько зрение, но и тела горожан или туристов. Это место предназначено не для созерцания или фотографирования, а для (магического) действия. Такого рода элементы городского пространства, как *Stebuklas*, ценны еще и тем, что позволяют наблюдать день за днем разворачивающуюся мифологию вокруг места, наугад выбранного архитектором. На данный момент эта тротуарная плитка, видимо, обладает статусом городского памятника, поскольку мэрия заказала автору замену уже стершейся плитки – на сей раз с использованием венецианского стекла. Новая плитка уже заменила место старой. Таким образом, символическим стало само место – наделенное определенным символическим значением, сложившимся благодаря слову *Stebuklas*.

В данном случае «чтение» городского текста представляется «нерефлексивно-телесной» практикой. В связи с этим вспомним критические замечания М. де Серто относительно того, что практика чтения получила «гипертрофированное развитие», обусловленное возрастанием роли зрения, характеризующим современное общество, в котором основной мерой становится возможность показать и быть показанным. Кроме того, М. де Серто указывает, что в «обществе шоу-бизнеса» чтецы оказываются пассивными потребителями визуальной информации<sup>1</sup>. Здесь он созвучен с Ги Дебором и рядом других авторов, с тревогой фиксирующих возрастающую значимость визуальной репрезентации и критикующих механизмы манипуляции, которые обращают капиталистическое общество в «общество спектакля» (Ги Дебор).

Один из участников этого «спектакля» – фланёр, персонаж, который появляется на фоне темы отчуждения человека в городе. По словам Вальтера Беньямина, фланёр «стоит еще на пороге – пороге и мегаполиса, и класса буржуазии» и «ни там, ни тут он не ощущает себя как дома», и здесь же добавляет, что «в облике фланера на рынок выходит интеллигенция», экономическое положение и политические функции которой не поддаются определению<sup>2</sup>. Взгляд фланера безмя-

тежен, ему свойственно легкое любопытство, сочетаемое с некой рассеянностью. Чтение городского пространства в исполнении беньяминовского фланёра ориентируется на «социальное» измерение жизни города, которое фланёром воспринимается не как жизненное пространство (*жизненный мир*), но, скорее, как *зрелище*.

И в то же время фланёр телесен, а потому уязвим (вспомним виртуозное описание телесности толпы, нахождение в которой устраняет страх случайных прикосновений, — в работе Элиаса Канетти *Масса и власть*; «он ищет прибежище в толпе» — говорит Беньямин о фланёре). Иными словами, фланёрство — это не только определенный режим взгляда, но и характеристика *движения* по городу, маршруты, пластика, ритм. Именно в силу своей погруженной отстраненности (или отстраненной погруженности) по отношению к городскому пространству фланёр становится важной фигурой в антропологических исследованиях города: он указывает «место», из которого «смотрит, говорит и показывает» современный антрополог.

Другой участник «спектакля» — невидимая фигура стороннего наблюдателя, одним взглядом охватывающего *панораму* города.<sup>3</sup> Сложный текст городского пространства перед этим гипотетическим наблюдателем разворачивается как на ладони. Всеохватывающий взгляд невидимого наблюдателя мы можем реконструировать, лишь глядя на карты городов.

Зодчие из упомянутой новеллы Павича кажутся неуязвимыми во время расшифровки древней карты-текста, однако, оказавшись в отстроенном городе в качестве его обитателей, находят свою смерть. Чтение карты города позволяет ощутить собственное всемогущество и, возможно, бессмертие (а-историчность), в то время как прогулка-чтение предполагает утрату всемогущества и иллюзии вневременности. Перед взглядом всевидящего картографа город предстает в качестве завершеного произведения или как сумма маршрутов, в то время как для фланёра городской текст разворачивается постепенно, в зависимости от избранного маршрута.

Иллюстрацией пересечений взглядов «всевидящего картографа» и фланёра может служить трактат Людовика, посвященный тонкостям прогулки по Версальскому парку, в котором подробно расписано, в каких местах следует остановиться и куда следует повернуть голову, чтобы насладиться чудесной панорамой. Иными словами, король-Солнце режиссирует траектории взглядов гостей парка, заботясь о том, чтобы его подданные получили наибольшее удовольствие от прогулки по парку (а удовольствие это понималось прежде всего как зрительное и сводилось к набору впечатляющих кадров).

Однако, несмотря на дискурс власти, под знаком которой и происходит забота о траекториях взглядов подданных, указания Людовика могут рассматриваться и как передача собственного опыта знатока парка. Ситуацию анонимного управления взглядом мы обнаруживаем в начале XX в. в США, когда *Кодак* на городских домах расставлял знаки, указывающие, что следует фотографировать, а в американских

парках обозначили места для туристов с фотоаппаратами: откуда открывались красочные виды на местность.<sup>4</sup> В последнем случае дающий указания «всевидец» остается невидимым.

Казалось бы, аналогичный проект управления – только на этот раз не взглядом, а слухом – осуществил и японский художник-композитор Акио Сузуки, который в Париже (в сентябре 2004 г.) отметил места, оцененные им как интересные в звуковом плане. Испытать определенный акустический эффект можно, лишь встав в указанное место – но никак не с позиций стороннего наблюдателя, стремящегося охватить единым взглядом всю жизнь города. Однако сам переход из сферы визуального в область акустики здесь является решающим: мы можем попытаться представить себе гипотетического всевидца, в то время как попытки представить себе «всеслышащего» ставят нас в тупик. В основу акустического проекта заложена скорее передача собственной радости от городских акустических находок.

Итак, мы можем выделить чтение как «охватывание» городского пространства в качестве законченного текста (произведения), состоящего из конечного числа возможных маршрутов, и чтение-прогулку, в ходе которой осуществляется лишь один из множества способов «прочтения» городского пространства.

Позиция гипотетического всевидящего картографа в какой-то степени соответствует методологическому подходу к изучению городской среды, который применялся американскими теоретиками урбанизма в начале XX в. Как указывают Эш Амин и Найгель Трифт, на этом этапе урбанистических исследований город рассматривался как целостная система: за внешней городской суетой угадывалось единообразие городских процессов<sup>5</sup>.

Позиция фланёра соответствует позиции антрополога города, сознательно избегающего предварительных обобщений касательно городского пространства, которое он приручает и артикулирует, постепенно осваивая различные городские маршруты. Исследователь города осуществляет программу возвращения в собственное тело и в городское пространство, фиксирующего связь тела обитателя города со структурами городского пространства<sup>6</sup>. Сегодняшний «теоретик», по мнению Э. Амина и Н. Трифта, «это одаренный размышляющий прохожий, намеренно затерявшийся в каждодневной городской неразберихе и ритмах. Этот прохожий наделен и поэтической чувствительностью, и поэтической наукой, которую почти невозможно отделить от методологии исследования города»<sup>7</sup>. И в то же время, замечают исследователи, этот читатель городского пространства рефлексивен: так, блуждания Беньямина-фланёра подразумевают «особую теорию городской жизни, требовавшую раскрытия мельчайших процессов, протекавших в городе»<sup>8</sup>.

Э. Амин и Н. Трифт утверждают, что гетерогенность городского пространства является той характеристикой, которую «нужно схватить и объяснить, не поддаваясь соблазну свести многообразие городских явлений к какой-либо сути или системной целостности», хотя в то же

время справедливо отмечают склонность ряда исследователей к обобщениям, опирающимся на преобладание отдельного явления.<sup>9</sup> Ситуация исследователя города аналогична той, в которую попадает, скажем, поздний Людвиг Витгенштейн, констатирующий множественность повседневных «языковых игр» и невозможность их классификации. Понятно, что методологическая позиция, позволяющая рассматривать город как динамичную конфигурацию порой противоречивых процессов, перед исследователями города ставит проблему описания. Отказавшись от позиции всевидящего картографа исследователь города, принимая роль фланёра, подбирается к «текучей» городской реальности так близко, что единственно адекватным ей жанром становится описание, фиксирующее неоднородность и динамику, присущие городскому пространству (рассматриваемому исследователем с избранной позиции фланёра). В поисках режима языка, который соответствовал бы способу чтения городского текста, исследователи города обращаются к метафорам, с помощью которых можно надеяться уловить динамичность городского пространства. Кроме того, описания этого пространства ориентируются на зрительные образы, фокусируясь на социальных контекстах и фиксируя их исторические трансформации. Например, эссе о Москве Беньямин начинает со слов: «Быстрее чем саму Москву, учишься в Москве видеть Берлин»<sup>11</sup> (таким образом, практика фланёрства оказывается своего рода упражнением в видении). Однако в ходе описания Беньямин обращается и к ритм-анализу, и звуковым впечатлениям, таким образом расширяя диапазон «урбанистических ощущений».

Похожим образом и прибывший в Токио для съемки фильма режиссер Вим Вендерс в какой-то момент, по его словам, доверяется городу. И это доверие, думается, охватывает не только область визуального, но и сферу психосоматического. Доверие проявляется не только как некая свобода взгляда, но и как определенные ритм и пластика движения. То, что артикуляция связи тела фланёра-исследователя и города нередко происходит посредством *образов*, кажется парадоксальным: современный антрополог города становится «существом с камерой», фиксирующим поток впечатлений, пытающимся «ухватить» ускользающую память и тем самым «остановить» отдельные моменты изменяющегося городского пространства. Изменения городского пространства — как архитектурные, так и касающиеся имен улиц и самих городов, в биографии горожан обозначают период, связанный с городом, существующим только в памяти. Так, родившись в ныне несуществующих городах, таких как Ленинград или Свердловск, зарегистрировав брак в ныне закрытом дворце бракосочетаний, что находился на уже переименованной улице, горожанин становится обладателем фантомной биографии.

Не случайно некоторые исследователи (например, Джонатан Флэтли<sup>11</sup>) выделяют меланхолию в качестве одного из методов Беньямина как историка города: ведь он работает с утраченными предметами и событиями, фиксирует их уход в прошлое. В этой связи интересно воспоминание М. Элиаде об историке Теодоре Моммзене, который знал план Афин времен Сократа, мог по памяти набросать точный план

города V в. до н. э. и в то же время по окончании лекции ждал своего слугу, который должен был проводить его домой. Прекрасно ориентирующийся в древнем городе, которого уже не существовало, историк не ориентировался в современном Берлине. Его реальным миром, единственным миром, действительным и имеющим для него смысл, был классический греко-римский мир.<sup>12</sup>

Существенная для городских исследований во многих аспектах тема памяти начинает звучать более явственно с привлечением технологий фиксации повседневности. Вендерс свой документальный фильм о Токио (*Токио-Га*, 1985) сопровождает комментарием о том, что фильм для него является родом памяти. В то время как Дэвид Элиас, автор документального фильма *Из Лондона в Вильнюс* (2004), обращает внимание на то, что фиксация дорожного путешествия не спасает от амнезии: «я забыл, где это» является обычной формулой для путешественника. То есть в одном случае фиксация на пленку помогает сохранить память, а в другом, напротив, выявляет ее «пробелы». Причиной тому, кажется, служит избранная каждым из режиссеров стратегия организации путешествия и повествования о нем (рассказ о путешествии является оформлением, реализацией самого путешествия, которое до момента артикуляции остается как бы незавершенным). Вендерс бродит по Токио, снимая отдельные эпизоды городской жизни, его повествование о городе состоит из фрагментов. А вот Элиас, кажется, с камерой расстается только на время сна, его фильм снимается в реальном времени и может демонстрироваться только отдельными частями, то и дело «прокручивая» какие-то отрезки дороги. Если фильм Вендерса — это набор ярких картинок и историй, то фильм Элиаса превращает зрителя в пассажира поезда или автобуса, сидящего у окна. И эта последняя стратегия, которая, казалось бы, приближает нас к реальному, вдруг оказывается непригодным для фиксации памяти инструментом, в то время как клип, нарезка реальности — более эффективным способом сохранения памяти.

Здесь, кстати, перед антропологом, выступающим в качестве рассказчика или режиссера, возникает проблема зрелищности представляемого текста. Дело в том, что «чтение» городского пространства оказывается не пассивным действием, а созданием нового текста о городе, который, в свою очередь, порождает иные тексты. Тексты о городском пространстве выполняют не только функцию личного дневника, который становится вместилищем памяти; они предназначены для повторного прочтения, для показа. Поэтому возникает вопрос об эффективных тактиках прочтения городского текста, результатом которых был бы «продукт», рассчитанный на зрителя. А это подразумевает корректировку первоначально задуманного как спонтанную прогулку исследователя по городу. В свое время Петер Корнель обратил внимание, что «автоматические парижские прогулки» сюрреалистов только на первый взгляд кажутся бесцельным и спонтанным шатанием: «...Все-таки это не безусловная случайность, потому что сюрреалисты сознательно избегают всех достопримечательностей и живописных мест, привлекающих туристов. Они поворачиваются спиной к левому берегу

и охотнее обретаются в более будничном Париже, в кварталах вокруг Оперы, где сосредоточена деловая жизнь и журналистика. Однако, по сути дела, эти кварталы – вулканическая почва, где много объектов: перекрестков, парков, статуй, вывесок, которые вызывают либо эйфорию, либо, наоборот, тягостное чувство»<sup>13</sup>.

Примечательно то, что результатом прогулок по урбанистическому тексту (в том числе и прогулок сюрреалистов) во многих случаях вновь становятся карты. Однако это уже карты, составленные погруженным в городское пространство фланёром. Еще Андре Бретон предлагал составлять эмоционально окрашенные карты Парижа, определенными цветами отмечая приятные, неприятные и не вызывающие эмоций зоны города. В настоящий момент эта идея нашла воплощение во множестве проектов, объединяющих представителей разнообразных профессий, чья общая цель – картографирование города на основе звуковых, обонятельных, вкусовых впечатлений<sup>14</sup>. Такого рода карты являются воплощением городского опыта телесного существования, а само картографирование размечает не столько пространство города, сколько личное городское пространство. В этой связи очень интересен фрагмент из воспоминаний Бенямина (который приводит Михаил Ямпольский), где исследователь говорит о затее представить собственную био-графию как карту: «...Я думаю о парижском полудне, в который меня посетило прозрение, подобно вспышке озарившее мою жизнь ... я сидел в кафе *Deux Magots* в Сен-Жермен-де-Пре и с необоримой силой был поражен идеей нарисовать диаграмму моей жизни, в тот же момент я с точностью понял, как она должна быть сделана. Я ставил перед своим прошлым самые простые вопросы, и ответы записывались, как бы по их собственному велению, на листе бумаги, который был у меня с собой. Через год или два я потерял этот лист, я был неутешен. С тех пор я так и не был в состоянии восстановить его в том виде, каким он явился мне тогда, похожий на семейное древо»<sup>15</sup>.

В этом свете городское пространство представляется сотканным из различного рода индивидуальных историй самих «чтецов» городского текста. Так, персонажи Павича, расшифровывая карту, не могут разобрать странный знак, который позже оказывается местом их смерти в ими же отстроенном фрагменте города. То есть план-карта, подвигнувший зодчих отстроить фрагмент города, стал частью истории их жизни (и смерти), а их история, в свою очередь, оказалась вплетенной в историю города.

### Примечания:

<sup>1</sup> Certeau, M. De. *The Practice of Everyday Life. Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (ed. John Storey), NY: Harvester Wheatsheaf, 1994. P. 482.

<sup>2</sup> Бенямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*. Избранные эссе. М., 1996. – Цит по: <http://www.nsys.by:8101/klinamen/dunaev-ben2.html> (2004, 08).

- <sup>3</sup> См: Certeau M. De. *The Practices of Space // On Signs* (ed. M. Blonsky). Blackwell: Oxford, 1985.
- <sup>4</sup> Sontag, S. *Apie fotografija*. V.: Baltos lankos, 2000. P. 72.
- <sup>5</sup> Амин Э., Найгель Т. *Внятность повседневного города // Логос*, 2002. № 3–4 (34) // <http://www.ruthenia.ru/logos/number/34/14.pdf> (2004, 05).
- <sup>6</sup> См: Бибков А. *Москва–Париж: пространственные структуры и телесные схемы // Логос*, 2002. № 3–4 (34) // <http://www.ruthenia.ru/logos/number/34/11.pdf>.
- <sup>7</sup> Амин Э., Найгель Т. *Внятность повседневного города*.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Беньямин В. *Москва // Klinamen*: [http://ihtik.lib.ru/ph\\_articles/ihtik\\_pharticle\\_508.html](http://ihtik.lib.ru/ph_articles/ihtik_pharticle_508.html) (2004, 08).
- <sup>11</sup> См.: Флэтли Д. *Москва и меланхолия // Логос*, 2000. № 5–6 (26).
- <sup>12</sup> Элиаде М. *Оккультизм, колдовство и моды в культуре*. К.: София, М.: Гелиос, 2002. С. 38.
- <sup>13</sup> Корнель П. *Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи*. СПб., 1999. С. 23.
- <sup>14</sup> См. Design Institute: Twin Cities Knowledge Maps // <http://design.umn.edu/go/project/TCDC03.2.KMap> (2004, 07).
- <sup>15</sup> Benjamin, W. *Reflections* // Цит. по: Ямпольский М. *Демон и лабиринт*. М., 1996. С. 116.