

С.В. Дамберг, В.Е. Семенов

**ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ГОРОД САНКТ-ПЕТЕРБУРГ: СИМВОЛИЧЕСКИЙ
КАПИТАЛ В МИРЕ ИСКУССТВА**

Разговоры о Санкт-Петербурге как о «второй столице», «северной столице» и особенно «культурной столице» можно рассматривать как реакцию на разговоры о его провинциальности. «Провинциальность» Петербурга воспринимается его творческими кругами достаточно невразно и болезненно, что указывает на обоснованность данного суждения, но из-за своей неочевидности этот факт служит предметом постоянных споров. С одной стороны, не наблюдается никакого значительного, вызванного внутренними причинами оттока из города творческих кадров и капиталов, спектр творческих практик не сокращается, продолжают культурные акции большого масштаба. С другой стороны, тема провинциальности Петербурга имеет основания, если учитывать символический капитал (степень известности) творческих работников современного Петербурга: *этот символический капитал очень мал*. В городе очень мало по настоящему известных художников, литераторов, интеллектуалов, а среди них еще меньше тех, кто создал свой символический капитал в 90-е годы. Именно неэффективность московских – централизованных – способов обретения символического капитала в Петербурге является показателем его периферийности по отношению к Центру.

Чтобы понять причины этой ситуации, рассмотрим отличие Санкт-Петербурга от другого провинциального города, допустим, от Пскова, и отличие Санкт-Петербурга от Москвы. Подчеркиваем, что Псков для нас будет не реальным городом, а просто неким идеальным типом губернского центра.

Санкт-Петербург: между Псковом и Москвой

В классическом губернском городе, каковым, по нашему мнению, является Псков, существует представление о единственно возможном ходе вещей, о норме всем доступной, естественной и имманентной. В этом городе любая трансформация нормы очевидна: нарушая ее, вы нарушаете в этом городе сразу все, весь стиль жизни. В таком

Дамберг Сергей Вадимович – сотрудник Центра независимых социологических исследований.

Адрес: Санкт-Петербург, ул. Брюсовская, д.3, кв.6.

Тел.: 321-10-66 (служ.), 543-59-56 (дом.).

Семенов Вадим Евгеньевич – кандидат философских наук, преподаватель факультета социологии СПбГУ.

Адрес: 192007, Санкт-Петербург, ул. Боровая, д. 44, кв. 14.

Тел.: 271-99-86 (служ.), 166-52-75 (дом.).

городе, как Псков, легко стать чудаком. И если горожанину удастся добиться продуктивности, т.е. так нарушить модель естественности, что это нарушение можно будет использовать всем остальным, то благодаря своему чудачеству он может стать лидером в данном сообществе, но если нет, он так и останется чудаком. Если чудака не агрессивен и будет играть предложенную ему роль, то и проблем у него не будет, ведь роль чудака в Пскове – это один из вариантов интеграции в местное сообщество. Если кого-то стигматизируют, обозначают как чудака, если ему говорят: «Вы чудака», то подтекст будет следующий: если уж ты чудака, то будь *нашим, псковским* чудаком.

Итак, если в Пскове существует представление о единственно возможном ходе вещей, о всем доступной норме, то в Санкт-Петербурге действует дискурс утверждения своего и фальсификации (отрицания) другого. Такая среда развивает плюрализм, поэтому инаковость тут является нормой, а не исключением, как в случае Пскова. В Санкт-Петербурге «естественность» состоит в сочетании альтернативных, взаимоопровергающих образов жизни и чудачество не очевидно, так как всегда есть предположение или подозрение, что для кого-то такое чудачество – норма.

Что касается Москвы, то ее размеры задают совсем иную ситуацию. В Москве очень много различных сред и корпораций, но именно потому, что их слишком много, их различие не воспринимается столь значимо. Пространство Москвы – скорее гомогенное, нежели гетерогенное, ибо есть смысл, перед которым равны все страты, классы и корпорации Москвы: это смысл причастности к Москве. Все, что действует в публичном пространстве Москвы, действует для всех москвичей. То же самое происходит и в Пскове, но с одним существенным отличием: классическое провинциальное сообщество компактно и обозримо из любого места, оно не нуждается ни в каком особом публичном пространстве. Точнее можно сказать так: в Пскове есть публичное пространство, но все среды социального обитания включены в него за счет погашения значимости своих профессионально-цеховых различий. Провинциальные среды классического губернского города не отгорожены жесткими границами друг от друга, идентичность различных сред вполне сочетаема и поэтому для пересечения границ этих сред нет нужды в корне менять свою идентичность, достаточно лишь ее модернизировать. Тому же рок-музыканту в Пскове легче стать бизнесменом, ибо трансформация социально-профессиональной идентичности не обязательна – требуется только ее модернизация, там легко отставить гитару и взять в руки кейс. Такая модернизация возможна, потому что псковские профессиональные сообщества – это не профессиональные сообщества, а совокупности профессионалов и ничего больше. Реальные же сообщества в Пскове не формируются по профессиональному признаку, поскольку профессиональная идентичность в данном случае не способна сформировать сообщество: она, скорее, инструментальна для ее обладателей и сама по себе не может стать причиной их консолидации. Она может лишь формировать отдельные корпоративные интересы, но благодаря им профессиональная корпорация не приобретает всех тех свойств, которые определяют полноценное реальное сообщество.

Противоположную картину мы наблюдаем в Петербурге и в Москве: здесь коммуникация внутри профессионального сообщества становится постоянной, создает особое коммуникативное поле, со своим языком и правилами, регулируемыми коммуникативные практики сообщества. Иными словами, она создает приватное пространство, пространство «своих» и для «своих», т.е. для членов данного сообщества. Там существуют свои правила общения, и корпоративная идентичность наполнена спецификой этого сообщества, а не только спецификой профессии. Поэтому псковскому музыканту легко найти общий язык, допустим, с тамбовским музыкантом, так как их не разделяет специфика сообщества – она у них просто отсутствует. В Москве и Петербурге такая специфика есть, поэтому различия в музыкальных школах этих городов могут существовать и существуют, а различия и оппозиции тамбовских и псковских музыкальных сообществ возникать не могут. Эти различия носят не концептуальный, а социальный характер, точнее, различаются не профессиональные подходы, а социальные контексты этих профессий, что находит отражение в языке профессий.

Что же касается рок-музыканта в Москве, то там публичное пространство столь велико, что существование в своей корпорации превращается в некую игру, ибо если среды по определению различаются качественно, а качественное различие становится уже не столь важным, то пребывание в ней является игрой, главное в которой – символический капитал, безразличный к профессиональной идентичности. Поэтому в Москве все пространство сообщества формулируется в терминах карьеры и пронизано центристскими траекториями.

В псковском варианте идентичность закреплена за человеком: он псковитянин и это очевидно для всех, но количественный компонент (степень известности) имеет меньший масштаб и лестниц для карьеры очень мало (если не вообще одна, административная) – вы не можете формировать свою стратегию карьеры, а должны принимать ту, которая есть. В Пскове у вас есть выбор: либо остаться в родном городе, но сменить круг профессиональных занятий на единственно возможный в карьерном смысле (административный), либо сохранить выбор профессии, но уехать в Москву, а в Москве, если все делать правильно, вас ждет абсолютный пик профессионально-творческой карьеры, но дальше движения и выбора уже не будет. Такова структура провинциального сообщества, позволяющая мигрировать в столицу. Здесь есть еще одна особенность: те артисты, художники, интеллектуалы, которые в осуществлении своей профессионально-творческой карьеры выбирают путь в Москву, еще в Пскове по своей идеологии становятся московскими художниками и интеллектуалами, для них главное – символический капитал, популярность, количественная компонента. Поэтому они и побеждают в Москве: еще в Пскове они более «московские», чем иные москвичи, которые воспринимают Москву просто как город и для которых качественная компонента является более важной, чем количественная.

В Москве существуют идеальные условия для создания символического капитала, потому что в символическом капитале главное – коли-

чественная компонента: успешность (и не важно в чем). Поэтому в Москве совершенно не важна профессия, не важно качество. В Москве качество, задаваемое профессией, — лишь матрица для накопления символического капитала. Это очень существенно, так как для символического капитала очень важно освободиться от предметности, от качества, от того, что «я художник, политик, чиновник». В Пскове количественной компоненты нет, все ограничивается разными качествами: каждый выделяется своим качеством, есть набор вариантов качеств, вы предлагаете новое качество и таким образом становитесь успешным. В Москве же плюрализм столь велик, что добавить какое-то новое качество невозможно. Поэтому тот же Зураб Церетели, чтобы добиться признания, вынужден сооружать колоссов. Забудьте, чем плох церетелевский Петр I для московской богемы: тем, что он некрасив — но не тем, что он огромен, последнее даже у ярых противников Церетели не вызывает осуждения!

Почему так трудно ученым и артистам нашего города наращивать символический капитал? Дело в том, что в Петербурге от качественной компоненты не избавиться так легко, как в Москве или в Пскове. В Пскове, как было сказано выше, требуется только модернизация идентичности, ибо все среды этого города рядоположены, связи между ними горизонтальны, поэтому и набор разных качеств у этих сред не принципиален для перехода из одной в другую. В Санкт-Петербурге также есть группа низкостатусных и вследствие этого горизонтально расположенных корпораций, но вместе с тем есть ряд корпораций, выстроенных вертикально, в силу повышенного внимания к ним со стороны горожан. Уже упомянутый нами рок-музыкант принадлежит к корпорации, чей статус в городе достаточно высок (во всяком случае, он выше, чем статус поэта), корпорация рок-музыкантов столь знакова в пространстве Санкт-Петербурга, что переход из нее в коммерцию уже невозможен, так как это будет означать не восхождение по иерархической лестнице, а нисхождение. Критерием иерархии на этой лестнице статусов корпораций являются количественные показатели — способность собирать большую или меньшую аудиторию. В Санкт-Петербурге вообще не всегда и не всем удается выйти за границы своей среды, ибо главная идентичность — идентичность среды, а не самого города, и если вы принадлежите к статусной корпорации, то выход из нее будет означать ваше профессиональное поражение, так как весьма вероятно, что в новую корпорацию вы так и не войдете. В качестве примера можно указать на профессиональную траекторию Александра Розенбаума: он так и не смог освободиться от того качества, в котором изначально предстал в публичной сфере (барда), и все его дальнейшие движения в сторону бизнеса или кинематографа не позволили воспринимать Розенбаума вне этой его изначальной роли. Мы говорим о факте восприятия, а не о факте многосторонней активности Розенбаума. Противоположный пример — Владимир Высоцкий в Москве: никто не воспринимал его только как барда, или только как киноактера, или только как актера театра на Таганке. Высоцкий воспринимался целостно, как публичная фигура, и предметом авторитета был он сам, а не его песни или роли.

Отметим, что публичное пространство не тождественно географическому пространству Петербурга, точно так же, как публичное пространство коммунальной квартиры – это не вся квартира, а только кухня. На кухне осуществляются публичные практики, выясняются отношения. Петербург, как и любое городское пространство, предполагает осуществление в нем публичных практик всех горожан. Это пространство, где каждый может показать свою инаковость. Но все дело в том, что публичное пространство Петербурга неопределенно. Это коммуналка без кухни. Поэтому нет того поля, на котором артист, художник, интеллигент могли бы заявить о себе всему сообществу, и они вынуждены выходить на пространство принципиально большего порядка – пространство России. А сделать это возможно только через Москву.

Если в Москве достаточно легко можно отделить себя от своей профессии, выйдя в публичное пространство, то в Петербурге публичное пространство не всеобъемлющее, а тематизированное, и движение возможно только внутри этих тематизированных пространств, да и статус этих пространств разный. Если объяснять ситуацию на примере коммуналки, то это будет звучать так: каждая из комнат этой квартиры имеет свой, отличный от других доступ, на кухню. Это не позволяет формироваться такой коммуникации, где все бы слышали друг друга.

Отсутствием публичного пространства в городе обусловлено и отсутствие своих новостей: Санкт-Петербург обсуждает новости Москвы и тем самым уподобляется Пскову, да и то не полностью, ибо в Пскове существует четкое разделение на местные новости и новости столицы. Псковичам ясно, что в Пскове все псковское, а в Санкт-Петербурге этого нет, только Невзорову удалось в «600 секунд» показать ленинградские события как единственно достойные внимания горожан. Только он смог показать наш город как Вавилон, как город абсолютно самодостаточный, не нуждающийся в столице и при этом не провинциальный. Но этот опыт не получил продолжения, и снова встала проблема «Чье все это, и где все это обсуждать?». Где оно, потенциальное пространство для публичности?

Творчество и публичность

Любое профессиональное сообщество замкнуто на себя не потому, что оно так хочет и не потому, что таков его предмет, а потому, что в публичном пространстве любое социальное знание представлено как знание сугубо профессиональное. И это профессиональное знание оформляется на языке и по правилам этого профессионального сообщества и поэтому неизбежно несет на себе печать конвенции, из-за чего публичность не реагирует на профессиональное знание. Можно сказать, что это действует как закон.

Насколько публичность не реагирует на профессиональное знание, настолько она восприимчива к публичному поведению конкретной творческой персоны. Это происходит тогда, когда художник говорит от себя, а не от лица жанра, школы, традиции. И зритель, в свою очередь, видит не жанр, а художника, работающего в этом жанре;

жанр сам по себе лишь иллюстрирует личность художника. Поэтому массовый зритель скорее обратит внимание на индивидуальную манеру письма, чем на жанровые компоненты, в то время как для коллег по цеху важнее именно последнее. Но кто в момент публичного признания оценивает уровень того или иного художника? Это делает только публика. Коллеги, конечно, лучше оценят его мастерство, но существуют механизмы формирования публичного пространства и механизмы формирования определенного образа творца в этом публичном пространстве. В Ленинграде в 80-е годы стал популярен академик Дмитрий Сергеевич Лихачев – филолог, знаток древнерусских текстов. Однако не на уровень перевода «Слова о полку Игореве» обращали внимание горожане, а на его гражданскую позицию, признавали его не как филолога, а как общественного деятеля. Стоит сравнить две фигуры одной профессиональной корпорации: Юрий Башмет и Мстислав Растропович. Оба в своем деле профессионалы, но если Башмет состоялся для себя: «здорово так играть!», то Растропович состоялся для нас: «он не просто классный музыкант, он и человек такой», поэтому он может конкурировать с кем угодно: с политиками, шоуменами, бизнесменами. Можно провести социологический опрос на тему: «Кто более велик: Растропович или Горбачев?», но социологический опрос на тему сравнительного величия Башмета и Горбачева невозможен, ибо Башмет – это только музыкант и качество его игры на альте с качествами Горбачева-политика в количественных показателях не сравнить. Талант Растроповича – это талант публичности. Он может любую аудиторию, будь то аудитория концертного зала, защитников Белого дома или соучастников сноса Берлинской стены обращать в свою публичность, ибо его гражданская позиция связана напрямую с его профессиональным творчеством.

Для обретения популярности ресурс творческой профессии необходим, но этот ресурс может рассматриваться как предварительное условие доступа в публичное пространство. Что происходит с профессионалом, когда он добивается известности? Перед ним встает альтернатива: либо по-прежнему остаться профессионалом, членом своей корпорации, либо стать преимущественно публичной фигурой. Различие между этими диспозициями состоит в различии режимов работы. Профессионал работает в режиме: «Я и аудитория», публичная фигура – в режиме «Я и публика». Публика – понятие тотальное и универсальное, это та аудитория, которая вовлечена в публичный процесс. Аудитория абстрактна и партикулярна, и становится публикой в конкретный момент: в момент концерта, в момент путча, в момент сноса пограничной стены и т.д. Задача художника состоит в том, чтобы преодолеть свой партикуляризм, задаваемый профессией, и предстать в публичности уже не как профессионал, а как целостная личность.

Осознание себя публичной фигурой означает переориентацию включенности: творец начинает инвестировать в процесс своей активности не профессиональные ресурсы, а личностные. Конечно, можно добиться известности только за счет профессиональных ресурсов, но это имеет предел; и если не проис-

ходит наращивания символического капитала, значит, профессиональный ресурс уже недостаточен.

Но, как мы уже отмечали выше, в Санкт-Петербурге нельзя существовать в публичном пространстве, не порвав со своей профессией. Можно указать на позицию поэта Виктора Кривулина: став известным в городе литератором, он, тем не менее, занимается исключительно творческими практиками, а не практиками публичности. Войдя в публичное пространство на региональных выборах и проиграв на них, он не остался в этом пространстве, а вернулся к своему творчеству, показав тем самым, что для него городская политика – вещь менее важная, чем поэзия. Возможно, это произошло потому, что Кривулин вошел в публичное пространство не как личность, а только как известный поэт, полагая, что его поэтическая среда наиболее тождественна «петербуржству». Очевидно, его логика такова: «я вложил в поэзию всю свою жизнь, все свои личные инвестиции, поэтому я выступаю только как поэт». Но кто услышит поэта, если обращение профессионала – это всегда статусное обращение? Правда, бывают универсальные статусные обращения профессионалов, как, например, обращение предпринимателя: «Мое пиво самое лучшее!», но поэт, все же, обращается к тем, кто способен понять его поэзию, а это партикуляризм. Можно предположить, что публичные обращения Виктора Кривулина, когда он баллотировался в депутаты городского собрания, имели следующий подтекст: «Я поэт, и тот, кто может это понять, должен ответить на мои профессиональные инвестиции своими гражданскими инвестициями, т.е. проголосовать за меня». Он вышел из публичного пространства, возможно, не осознав, что город ищет себя и воспринимает только те сообщения, которые организованы не профессиональными темами, в данном случае, поэтическими, а повседневными, т.е., так или иначе, политическими.

Символический капитал творческого субъекта существует в двух полях: в поле публичности и в поле творческого сообщества. Это обусловлено тем, что произведение искусства воспринимается в двух плоскостях: в кругу коллег по цеху и в масштабах публичной, внекорпоративной аудитории.

Любое творческое сообщество может воспринимать себя: а) как творческое, б) как публичное. И тут возникает вопрос – на каком этапе творческое сообщество перестает воспринимать себя как сугубо творческое и начинает воспринимать как публичное? Наверное, тогда, когда творческий процесс становится символическим производством, центральным становится уже не эстетический компонент, а знак, символ, информация.

Цель символического производства состоит в том, чтобы привлечь внимание как таковое, важна информационная компонента: сообщить о чем-то, и так сообщить, чтобы запомнилось. Это производство символического капитала, тут создается символ, тут текст является отсылкой к подтексту. Для символического же производства принципиально значим код идентичности. Код идентичности создает новое смысловое поле, нуждающееся в адекватном символическом выражении. Код идентичности требует знака, и знак становится значимостью. Таким образом, код идентичности – это матрица для символического капитала, его исходная формула, скелет. И если для творческого процесса принципиально важным является создание ценности эстети-

ческого характера, то для символического производства принципиально важно обретение признания. Первое должно переходить во второе – качество игры на трубе должно переходить в признание. Но для такого перехода необходимо позиционирование своего творчества в некоем пространстве публичного восприятия – в публичном пространстве.

Нам представляется, что в Санкт-Петербурге символический капитал творческих агентов не образуется вообще, ибо творческие практики лишены полноценного пространства для творчества. Непосредственная причина уже указана: наше региональное сообщество лишено собственной публичности, той самой кухни, которая есть в каждой коммуналке и где обсуждают все вопросы, касающиеся этой квартиры. Публичное пространство – это пространство, где обсуждается идентичность всего регионального сообщества, где формируется код, где признаются роли, где появляются новые знаки. Строго говоря, *региональное сообщество как таковое существует только в публичном пространстве, а не в некоей социальной среде*. Только в публичном пространстве обсуждается идентичность всего регионального сообщества. Наши (петербургские) творческие практики не могут создавать символический капитал, так как у нас нет публичного пространства, а есть только пространства творческих сообществ, поэтому мы и говорим, что эти практики лишены полноценного пространства для творчества.

Можно сказать иначе: в Санкт-Петербурге существует публичное пространство, задаваемое СМИ, но это пространство мнимое, ибо там нет интенсивной длительной коммуникации в масштабах всего города. Данный тезис требует пояснения. Любые творческие практики ориентированы на объективацию не в собственной среде, где они создаются, а в публичном пространстве. Творческие практики не должны и не могут быть ориентированы на своих, а сейчас в Санкт-Петербурге именно это и происходит: социальное пространство регионального сообщества организовано таким образом, что в нем есть пространства корпораций и нет публичности. Но настоящая популярность достижима только там, где есть публика, в которой зритель воспринимает себя в качестве аудитории, а не в категориях «свой» – «чужой».

Отсутствие в городе публичного пространства негативно влияет и на творческую практику художников в рамках своей среды. Дело в том, что ценность творческого сообщения основана на его эстетике, так как творческий процесс имеет целью создание эстетической ценности и направлен на эстетическое восприятие. В этом и состоит смысл творчества.

В Санкт-Петербурге нет перехода от смысла творчества к смыслу популярности уже потому, что нет публичного пространства, и наоборот, творческие практики вместо достижения популярности лишь позиционируют автора в категориях «свой» – «чужой». Иначе говоря, стихи читает не публика, а «свои». Но что происходит, когда стихи начинают читать только «свои»? Стихи начинают восприниматься не эстетически, а социально, ибо *профессиональное творческое сообщество способствует восприятию произведения искусства как социального акта, только как акта интеграции*.

В профессиональной творческой среде речь всегда идет о значимости творения для этого сообщества. Каждый акт творчества прочитывается в рамках

того или иного творческого сообщества прежде всего как осуществление практики, принятой в этом сообществе. А профессиональная практика для творческого сообщества есть *статусная* практика. Следовательно, любое произведение искусства должно соответствовать статусу члена этого сообщества, и именно так это произведение в нем интерпретируется. Ибо в творческом коллективе любая конкретная картина – всегда вариация жанра, в ней всегда видят социальный ход автора, поэтому сообщество реагирует не столько на произведение, сколько на самого автора, и обсуждает самого автора по преимуществу. В зрительном зале, в пространстве аудиторного восприятия произведения искусства этого не происходит, так как для зрителя не существует статуса и канона, который художнику присваивает творческое сообщество, выступающее держателем, хранителем канона и приписывающее себе творческую заслугу своего члена. Если в зрительном зале действует сообщество с индивидуальным восприятием, ибо *только индивидуальное восприятие может быть эстетическим*, то в сообществе с коллективной идентичностью действует уже социальное, а не эстетическое восприятие, восприятие в категориях «свой – чужой», а не в категориях «хорошо – плохо». И чем сильнее коллективная идентичность, тем меньше шансов у творческого сообщества на эстетическое восприятие результата творчества своего коллеги. Поэтому далеко не каждое произведение, идея, картина получает эстетический отклик в пределах творческой корпорации, но каждая картина получает там социальный отклик, воспринимается как очередной ход коллеги.

Если творческое сообщество реагирует на автора, то публичная аудитория – на саму картину, для аудитории это всегда творческий акт (удачный или неудачный). И лишь после обсуждения эстетических качеств вещи аудитория переходит к обсуждению ее символических качеств, т.е. начинает рассуждать в категориях «наше – не наше». Но, опять же, это рассуждения не по поводу автора, а по поводу произведения! Для зрителя фамилия автора – эстетический код и ничего больше. Пример – и в этом преимущество аудиторного типа восприятия – реакция питерской публики на памятник Шемякина Петру I. Дискурс по поводу самого Шемякина и дискурс по поводу его памятника Петру I – разные вещи. В последнем мы видим просто творение, а то, что это творение именно Шемякина, нас уже мало интересует.

Итак, порочность ситуации в плане накопления символического капитала состоит в том, что произведение искусства в Санкт-Петербурге интерпретируется как развитие кода идентичности в профессиональном творческом сообществе. И если творческие практики не могут ограничиваться кругом «своих», если они должны получать эстетическую реакцию, то это возможно только в пространстве аудитории.

«Ленинградскость» и «интеллигентность»

Культурное пространство советской державы было организовано как единый эстетический процесс, как «большой стиль» нового госу-

дарства, новой страны, «новой исторической общности». Это наиболее естественная и комфортная форма культурного процесса, возникающая в любой империи. Это процесс единого созидания, единого и коллективного творческого акта, когда вся страна в едином порыве создает, к примеру, кинофильм, который потом и воспринимает (смотрит) столь же едино. Для такого процесса не существует процесс коммуникации, он там выполняет сугубо инструментальную функцию, гораздо важнее процесс созидания, «общее дело» во имя единой цели. Этот единый процесс распадается, когда исчезает цель. Условимся называть господствующую (официальную) эстетику советской державы термином «соцреализм». Эта эстетика предлагала определенные образцы творческих решений тех или иных художественных задач, но она же выработала и практики формирования диссидентских групп и сообществ. То есть либо среда творческого сообщества формировалась как диссидентская, либо вписывалась в каноны «большого стиля», в общий поток соцреализма, исходящий из Москвы и задаваемый Москвой. Причем в самих по себе творческих практиках могло и не быть ничего диссидентского: главное, чтобы они так воспринимались самим творческим сообществом.

В советский период все провинциальные участники имперского строительства были вовлечены в общий культурный процесс. Поэтому востребованы были лишь те провинциальные ресурсы, которые являлись ролевыми, а все остальное становилось латентным. И если для Пскова такая ситуация не была деструктивной, ибо Псков и в Российской империи был провинциальным городом, то приравнивание Ленинграда к Пскову в советский период означало навязывание совершенно не свойственной ему роли – роли филиала Москвы. Но любая империя – это концентрическая структура, и в ней нельзя менять Центр. Если же это происходит в результате переноса столицы, то это означает начало новой империи. Новая империя, в нашем случае СССР вместо Российской империи, позволяет включать в нее все, кроме прежнего Центра, который всегда будет лишним. Так было и с Ленинградом – он был лишним для советской державы и для ее правителей. Это обусловило кризис идентичности в бывшей столице, город стал деградировать как культурное целое. Вследствие этого в нем неизбежно должен был возникнуть культурный дискурс, враждебный господствующему. Если господствующий идеологический знак культуры можно определить как «пролетарскость» и исходил он из Москвы, то Ленинград стал культивировать «ленинградскость», обозначая этим интеллигентность как оппозицию «пролетарскости». Речь не о том, что в Москве не было интеллигенции, а об идеологии конкретного сообщества, о том, как оно само понимает себя. Интеллигентность Москвы имела иной характер: она не была столь знаковой, как в Ленинграде. В Ленинграде интеллигентность была тем, чем нельзя поступиться. В Москве с этим не церемонились – достаточно указать на того же Высоцкого, который с легкостью расстался со своей изначальной интеллигентностью, когда увидел творческую перспективу блатной эстетики. Любопытно, что знак тождества ленинградскости и интеллигентности легко признавали везде, кроме Москвы.

Но этот альтернативный дискурс не обеспечил преодоления кризиса идентичности. Сейчас Санкт-Петербург порывает с прежним знаком – интеллигентностью, который был сформулирован как альтернатива Москве. Ибо, как мы уже сказали, интеллигентность – это антипод московской «пролетарскости», а Москва уже отставила идеологию революционного пролетариата. И сегодняшняя ситуация характерна именно отсутствием оппозиции.

Ввиду того, что ленинградская диссидентская интеллигентность формировалась в противоположность пролетарской гегемонии московского большого стиля соцреализма, ленинградская включенность в новый большой стиль была филиальна, и ее код идентичности не был увязан с этим стилем. Оппозиция Ленинграда Москве была тождественна оппозиции официальной эстетике, последняя рассматривалась в Москве иначе, чем в Ленинграде. Это в Москве Булат Окуджава мог петь о «комиссарах в пыльных шлемах», и никто не воспринимал это как очередной реверанс в сторону власть имущих. Всем было понятно, что он писал эти строчки всерьез и искренне. Он всерьез воспринимал стиль господствующей эстетики как стиль столицы, т.е. его города. В Ленинграде то, что мы условились называть соцреализмом, бытовало исключительно формально и почти никогда не наполнялось истинностью. Мы говорим «почти», ибо все же можно назвать исключения. В ленинградской скульптуре очевидной творческой удачей является памятник «Ленин на броневике» около Финляндского вокзала. Художник не просто выполнял партийный заказ, но делал все честно и всерьез, поэтому эту работу никак формальной не назовешь. Для сравнения можно указать на другой памятник Ленину, у станции метро «Московская». Это уже типично московский большой стиль, это памятник, уместный для Москвы и сделанный в угоду Москве.

В целом можно сказать, что в Москве придумывалась очередная идея, а в Ленинграде, чаще всего формально, она воплощалась в жизнь. И то, что в Москве воспринималось и делалось всерьез, у нас становилось всего лишь декорацией. Яркий пример – памятник 30-летию Победы. Это не памятник, а субститут памятника, знак без смысла, он не стал своим, его восприняли как нечто неместное и неуместное. И наоборот, то, что делает Шемякин («Петр I», сфинксы на набережной Робеспьера), очень уместно в пространстве Санкт-Петербурга. Наш город не выносит «большого стиля», здесь достаточно знака, того же «Чижика-Пыжика». Можно предложить следующую формулу: Санкт-Петербургу не шел «большой стиль» новой империи, так как ему большой стиль был задан изначально, поэтому в дальнейшем в городе были уместны только частные изменения и новации. В Москве сложилась иная ситуация, там делали и делают колоссов – иначе нельзя. В Москве и сейчас так или иначе доминирует большой стиль, стиль державы и поэтому естественно, что именно там работает Церетели, что мэр Москвы – Юрий Лужков, с его идеей державности, что там возникает движение «Отечество» и т.д. Понимание задач творчества в современной Москве не изменилось, перемены касаются лишь идеологических предпочтений.

Публичное пространство в Ленинграде было организовано вокруг ленинградской идентичности, и когда эта идентичность потеряла свою актуальность, выяснилась ущербность идентичности, построенной по принципу оппозиции, поскольку идентичность по определению должна быть ориентирована на самое себя. Когда исчезла аудитория, пространство стало заполняться корпоративными средами, важным стало не «что», а «чье».

В каком направлении надо идти, чтобы обрести новую идентичность? Иначе говоря, что должно произойти с творческими профессиональными практиками, чтобы они рассматривались как «свои» в масштабах регионального сообщества? Для этого прежде всего надо, чтобы творческое сообщество осознало как программный пункт своей творческой активности обращение ко всему региональному сообществу. Творческое сообщество должно пережить и осознать необходимость создания аудитории вне своей корпорации. Казалось бы, это нечто очевидное и банальное, но почему это не удается? Насколько мы понимаем, сегодняшние творческие практики (в большинстве случаев) организованы только как профессиональные, и именно поэтому они не достигают цели, ведь профессиональные практики воспринимаются в обществе как частное дело того или иного профессионального сообщества.

Мы подчеркиваем, что речь идет не о слабой продуктивности творческих практик, а о том, что наш город имеет творческий потенциал, не находящий эффективных путей реализации. Индикатор такой неэффективности – очень слабые знаковые творческие практики. Примем за аксиому (хотя мы на этом и не настаиваем), что для любого сообщества характерно наличие знаков. Идентичность без знака невозможна. Специфика искусства в том и состоит, что оно как никакой иной вид активности способно порождать знаковые практики; производственные технологии на это неспособны (гайка, произведенная рабочим, не может быть знаком). Знаковые фигуры являются фигурами с исключительно символическим капиталом, ибо знак – это знак для всех, для знака необходимо признание, что и является символическим капиталом. Мы же говорим именно о дефиците этого капитала для Петербурга: символический капитал вырабатывается в контексте знаковых практик, поскольку сообщество узнает в них себя. Тут и встает вопрос о возможности знаковых практик в нашем городе.

Сейчас Санкт-Петербург в условиях культурного плюрализма начинает использовать оставшиеся у него ресурсы, но ни один из них не дает кода идентичности. Очень трудно задать код (знак петербургскости), пока все самое главное происходит в Москве, ибо к нашим творческим практикам внимание не приковано. От них ничего не ждут. Очень трудно дать код, пока сохраняется ролевое участие в квазимперском строительстве. Возможно, что обретение нового творческого стиля пройдет через обретение своего политического лица. И это политическое лицо может быть обретено в результате решительного отказа от ролевого участия и осознания того, что Санкт-Петербург – не культурная столица (новая роль, предложенная Москвой), а один из центров современной цивилизации. А современная цивилизация – это цивилизация городов, а не столиц.

Сейчас, в конце 90-х, публичное пространство города более имитируется, нежели существует, ибо большинство сообщений питерских СМК – сообщения тех или иных групп, страт, корпораций. На это указывает их постоянный подтекст: буквальный смысл зачастую служит лишь ширмой, и основная информация передается на языке подтекста, а это уже признак корпорации. Такие сообщения значимы только в пределах корпорации, и региональное сообщество на них не реагирует.

Почему в Санкт-Петербурге не ослабевает интерес к политике, хотя губернатор как политик откровенно слаб и ему нет достойной оппозиции? Возможно потому, что политика – это возможность дискурсивно выразить конкуренцию образов жизни внутри коммуналки, конкуренцию различных слоев, страт, корпораций. Политика дает возможность создать публичное пространство, потому что политик, решая любой вопрос, решает вопрос о региональной идентичности: чем интенсивнее вопрос о власти, тем интенсивнее идет поиск региональной идентичности.

Поиск «петербуржства» как знака не может больше рассматриваться как поиск «новой интеллигентности». Здесь может быть только один конструкт: культура места, пространство, особым образом организованное, закодированное.

Семиотический подход к культуре Санкт-Петербурга позволяет рассматривать его культуру как текст, существующий в контексте, и определение этого контекста зависит от избираемой идеологии. Сегодня нашему городу предложено две альтернативных идеологемы: московская «культурная столица России» и европейская «окно в Европу». Первая идеология предполагает развивать город, кодируя его в прежних, квазимперских реалиях, возвращая его в прежнее культурное пространство, в котором мы вновь становимся филиалом. Европейская идеологема, в свою очередь, может прочитываться и в обратном порядке: Санкт-Петербург – это окно из Европы в Россию, место европейской экспансии в азиатскую страну. При таком взгляде на город идентичность города артикулирована предельно четко, так что не надо, например, гадать, кого завтра назначат культурной столицей или как реальная столица, Москва, завтра определит роль нашего города. Иначе говоря, роль Петербурга в российском пространстве должна быть определена извне, не из этого пространства, и более того – для этого пространства эта роль должна возникать сама как данность.

И тем не менее, кто-то должен формулировать идентичность города, чтобы на ее основе сама собой могла возникнуть роль этого города в российском пространстве. Материалом, из которого традиционно создается идентичность Петербурга, является его культура (а не, скажем, промышленность или, тем более, некий промысел). Культуру Санкт-Петербурга можно трактовать как тему, можно – как реальность регионального характера, как особый текст с его специфическим языком. Тема Санкт-Петербурга доступна любому творческому сообществу вне его региональной привязки, но – не язык. Язык Петербурга – это само петербуржство.

Петербургство художника, воспринимающего Санкт-Петербург как тему, означает для него лишь следующее: мы живем в Петербурге и,

прежде всего, мы должны развивать тему Петербурга, а как – это дело нашего таланта. Но Санкт-Петербург может рассматриваться не только как тема, но и как язык, стиль. Поиск такого языка мы и считаем актуальной задачей петербургского творческого сообщества и петербургского художника. Важнейшее значение этой задачи для художника, по-видимому, должно состоять в том, что обретение данного языка следует воспринимать как средство обретения языка собственного, индивидуального – ибо невозможно сформулировать индивидуальный язык из ничего. Почему же, в таком случае, этим средством должен быть именно язык петербургский? Эффективность стремления к собственному языку объясняется тем, что петербургский язык открывает его обладателю уникальный доступ к культурному капиталу Петербурга. Здесь мы, вслед за Марксом, противопоставляем такие понятия, как капитал и сокровище, кладовая, запасник. Культурный ресурс Петербурга принято воспринимать как сокровище, сокрытое в музейных запасниках, как наследство, которое следует бережно хранить – именно в этом мы видим причину того, что этот ресурс для современного художника оказывается полезным лишь в качестве учебного пособия, т.е. практически бесполезным для формирования его профессиональной стратегии. Ресурс должен стать капиталом – и он может таковым стать, лишь если мы увидим его не в прошлом, а в современном содержании культурного процесса: наш главный культурный ресурс – современные творческие практики. Считать его главным нам позволяет то обстоятельство, что лишь этот ресурс может быть пущен в обращение, превращен в капитал, если, конечно, в качестве публики будет выступать региональное сообщество, а не группа туристов.

Разумеется, в этих рассуждениях присутствует некая идеология – но вся она содержится в едином императиве, императиве региональной рефлексии. Весь идеологический смысл данной работы заключен в призыве к осознанию культурного капитала Петербурга. Что же сейчас является таким капиталом? Какие творческие практики его создают, возможно, даже вопреки нашим представлениям? И наконец, готовы ли мы принять все эти практики и весь этот капитал на свой счет, готовы ли мы согласиться с тем, что он-то и есть петербуржество и никакого другого петербуржества не существует? Если мы не готовы к этому, всю предлагаемую рефлексию нам придется ограничить одним: мы не петербуржцы, и тогда самой темы для нас не существует.

Здесь сделаем одно важное замечание: под термином «Санкт-Петербург» скрываются два различных понятия, два вида культурного ресурса. Петербург до переименования, скорее всего, следует признать сокровищем, тогда как Петербург после переименования (последнего) – капиталом. С точки зрения творческих практик, использующих региональный культурный ресурс, это два принципиально различных понятия и, соответственно, две различные стратегии творческого сообщества. Коренное различие этих стратегий кроется в самой специфике сокровища и капитала: сокровище не способно породить язык, оно способно служить лишь темой, в то время как капитал обращаем, и в процессе своего обращения порождает язык.

В качестве наиболее простого и выразительного примера может служить группа художников «Митьки». Вряд ли вызывает сомнение тот факт, что митькам удалось создать художественный язык, и этот язык не случайно стал знаковым для Санкт-Петербурга в том плане, что позволяет с уверенностью судить о них как о специфически петербургском творческом сообществе. Митьки не могли возникнуть нигде, кроме Санкт-Петербурга. Но у них есть одно серьезное «но»: да, они создали свой Ленинград, но в пику всему остальному Ленинграду. Однако главное то, что митьковское пространство создавалось как повседневность, оно было многомерным – другое дело, что оно создавалось как пространство заповедное, отграниченное, стоящее в оппозиции.

Глядя на Санкт-Петербург, надо понять, как жить художнику в Санкт-Петербурге, а не то, как этот город рисовать. Творческое сообщество должно вырабатывать нечто свое: петербургский образ жизни, причем предметно. К примеру, если это сообщество поэтов, то тогда его предмет – петербургские речевые практики повседневности. Во всяком случае, речь должна идти о том, чтобы взглянуть на собственную петербургскую повседневность в перспективе своей предметной направленности, «петербуржство» должно видиться, как цветовая гамма художнику или звуковая гамма композитору. Мы полагаем, что интерпретация и кодировка Санкт-Петербурга в терминах своей предметной реальности – это и есть то, чем должен заниматься петербургский художник. Результатом его работы будет знак – знак Санкт-Петербурга.

Культивировать петербургскую повседневность в ее предметной интерпретации совсем не означает рисовать мосты и каналы. Суть не в том, чтобы рисовать петербургские мосты, а в том, чтобы обращаться к петербургскому эстетическому переживанию. И это петербургское эстетическое переживание может с одинаковым успехом, с одинаковой легкостью воспринимать и мосты, и пальмы, оно даже скорее будет воспринимать пальмы, чем мосты, поскольку наши мосты мы топчем каждый день, и это может препятствовать их эстетическому восприятию.

Речь идет не о том, чтобы эту повседневность рисовать или описывать, а о том, чтобы к этой повседневности обращаться, кодируя ее. Художник должен сам кодировать «петербуржство» как набор знаковых качеств, и эти качества, эти специфические эстетические переживания выражают его «петербуржство». То есть художник оформляет петербургский язык, и, повторяем, суть не в том, чтобы всю живопись свести к городскому пейзажу, а в том, чтобы угадать его петербургское эстетическое восприятие.

Но тут есть один момент: если мы говорим, что публичность не воспринимает профессиональное знание и вообще профессию, то почему тогда художник должен писать картину, а скульптор делать скульптуру? Художник должен выступать прежде всего как горожанин, а то, что он еще и рисует, пишет, сочиняет – это неважно. Достойным примером такого «городского» поведения является Ольга Берггольц. Во время блокады она апеллировала не к патриотическим и не к эстетическим чувствам, а к переживанию повседневности. Она концентрировала энергию города – и эту энергию ему же возвращала. Для

нее главным языком поэзии выступал язык самого Ленинграда. Она была услышана именно потому, что сама стала частью блокадной повседневности.

При обретении идентичности главное требование состоит в том, чтобы каким-то образом обратиться к повседневности, говорить на языке повседневности. Для этого необходима соразмерность профессионального творчества и повседневности. Почему профессиональные обращения не звучат в повседневности? Вероятно, потому, что повседневность многомерна, а профессиональность одномерна. Профессиональность вытянута в струнку своей предметной направленностью. Иначе говоря, есть определенный предмет профессионального сообщества, и все закручено вокруг этого предмета. Есть «философичность» философов, «химизм» химиков, «художественность» художников и формируется особый язык, который говорит только об этом и ни о чем ином.

Итак, мы констатируем: профессиональное сообщество должно существовать в городе, а не в рамках своей профессии, своей корпорации. Но тут встает проблема: как можно быть публичным, не будучи официозным. Пожалуй, драма Анны Ахматовой была именно в этом – она не смогла решить этой, столь важной для нее проблемы: предъявить себя в публичном пространстве Ленинграда и не стать при этом транслятором официоза. Очевидно, тогда это было невозможно: слишком сильным был идеологический пресс. Официоз губернатора Яковлева очень слаб и не артикулирован, и причины этого ясны: в городе нет публичного пространства. Все сообщения нашего губернатора полны коннотаций тех или иных страт, корпораций, милье, и каждый должен услышать в них что-то свое. Но такие сообщения очень трудно формулировать, так как невозможно все время подмигивать то в одну, то в другую сторону, поэтому официоз Яковлева так слаб в своей артикуляции. Можно также добавить, что шансов на удачный официоз сейчас очень мало потому, что все то, что заявляет о себе в таких интонациях, тут же подвергается сомнению. Мы уже поняли, как быстро меняется сам официоз, а это губительно для успешного функционирования последнего.

Итак, если нужен код, то мы должны определить референта, объект кодирования. Референтом в любом случае должна быть повседневность, способ существования, увиденный в определенной перспективе, в перспективе данного творчества. Но мы полагаем, что есть еще одно: само сообщество несоизмеримо с повседневностью: это профессиональное сообщество художников, поэтов, музыкантов. Речь идет о том, что само творческое сообщество должно быть организовано не по профессиональному признаку, а по единому способу восприятия эстетического канона, по единому способу переживания Санкт-Петербурга и существования в Санкт-Петербурге. Сообщество должно образовывать все те, кто одинаково решает вопрос «как жить в Санкт-Петербурге?». А искомый код будет результатом этой работы по организации сообщества, восприятию Санкт-Петербурга, обращения к нему.

Таким образом «петербужство» должно выступить как особый вид творчества. Цель этого творчества – хотя бы минимальное преодоление эклектики повседневности.