



³⁸ См.: Иванова Н. А., Желтова В. П. Указ. соч. С. 398.

³⁹ См.: ЦГАСО. Ф. 170. Оп. 6. Д. 493. Л. 42.

⁴⁰ Там же. Д. 493. Л. 48.

⁴¹ Там же. Л. 48 об. – 49.

⁴² См.: Кошман Л. В. Указ. соч. С. 209.

⁴³ Там же.

⁴⁴ См.: Иванова Н. А., Желтова В. П. Указ. соч. С. 461–462.

⁴⁵ ЦГАСО. Ф. 170. Оп. 6. Д. 493. Л. 155.

⁴⁶ Гидденс Э. Социология. М., 2005. С. 39.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ ЦГАСО. Ф. 217 (Мещанской управы). Оп. 1. Д. 26. Л. 1021 об. – 1022 об.

⁴⁹ См.: Хренов Н. А., Соколов К. Б. Указ. соч. С. 247–248.

⁵⁰ Там же. С. 251.

УДК 75(4–15) (09)

«БАЛ В МУЛЕН ДЕ ЛА ГАЛЕТТ» П. О. РЕНУАРА: ГОРОДСКИЕ УВЕСЕЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ ИМПРЕССИОНИСТОВ

Н. С. Креленко

Саратовский государственный университет
E-mail: krelenko@mail.ru

Автор статьи использует в качестве визуального источника произведение изобразительного искусства. Картина великого художника-импрессиониста П. О. Ренуара «Бал в Мулен де ла Галетт» позволяет увидеть сценку парижского быта последней трети XIX века.

Ключевые слова: история культуры, урбан история, импрессионизм, П. О. Ренуар.

«Dance at Le Moulin de la Galette» by P. O. Renoir:
Urban Amusements in the Impressionist Art

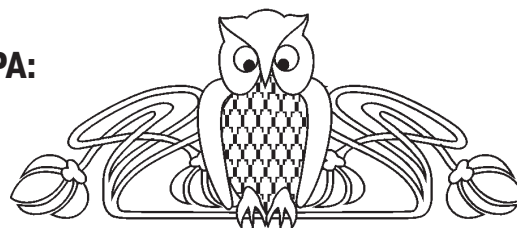
N. S. Krelenko

The author of the article uses an artwork as a visual source for the research. The painting *Dance at Le Moulin de la Galette* by the great impressionist artist P. O. Renoir allows studying the scene from daily life in Paris in the last third of the 19th century.

Key words: history of culture, urban history, impressionism, P. O. Renoir.

Рассказать о жизни людей прошлого могут самые разные источники, надо только старательно их изучать. Так, живописные полотна – это не только проявление творческого самовыражения художника, но свидетельство внешних примет времени (чем люди занимались, как развлекались, как одевались), которые создают видимый образ прошлого, тех его черт, которых не способны воссоздать письменные источники, ни официальные, ни личные. Трудно передать словами цвета и формы видимого мира, каждый читающий немного по-своему вообразит описываемое лицо, фигуру, позу человека. Визуальные источники делают такие образы наглядными. Кроме того, они дополняют источники письменные, передавая чувства и настроение, владевшие теми, кто изображен на них, и теми, кто их изображал.

Урбанизация западного общества в XIX в. переживала качественно новый этап. В ту пору города не просто росли в числе и размерах – меня-



лась структура городского пространства, менялся уклад жизни его обитателей. Определенная роль в осмыслении этого процесса принадлежит визуальным источникам. Это особенно касается Парижа, ставшего во второй половине XIX в. культурной столицей западного мира.

В середине столетия Париж стал вторым «миллионником» среди европейских городов. Причем население французской столицы выросло с 1 млн человек до 1,9 млн за небольшой срок с 1851 по 1881 г. Произошло это за счет присоединения к городу в 60-х гг. нескольких пригородных территорий¹. Особое место среди этих территорий принадлежит Монмартру (Холму мучеников) – возвышенности, продуваемой ветрами, где в прежние времена среди полей и огородов мелькали крылья нескольких десятков (около 30) ветряных мельниц. Новая городская территория располагалась в часе пешего хода от центра столицы, а представляла собой сельский уголок, имеющий даже свои маки², населенный огородниками, ремесленниками и рабочими. Конный транспорт на Холм не забирался, приходилось полагаться на собственные ноги. Зато жилье здесь было дешевым (правда, лишенным каких-либо признаков комфорта, таких как отопление), продукты тоже дешевыми и свежими; свежим был и воздух, многочисленные сады, палисадники, огороды создавали своеобразный природно-обжитой ландшафт.

Сюда за дешевизной и натурой потянулись представители разных творческих профессий, люди, как правило, богатые идеями, но не деньгами. Так что число обитателей Холма быстро росло. Складывался особый уклад жизни, в котором переплетались отголоски деревенских и городских нравов.

Художник Огюст Ренуар (1841–1919) был поклонником всего натурального, естественного, искреннего, к Монмартру он проникся сначала интересом, а потом привязанностью, проявившейся в том, что большую часть жизни художник прожил



на вершине Холма. Впервые Ренуар обратился к монмартрской теме жарким летом 1876 г. Тогда художник, написал несколько картин, в том числе «Бал в Мулен де ла Галетт».

Так называлось увеселительное заведение, примыкавшее к одной из сохранившихся мельниц. В 1833 г. семья Дебре, владевшая мельницей «Ле Блют-Фен» (которая еще работала, перемалывая зерно и корни ириса для парфюмерного производства), пристроила к ней помещение с земляным полом и организовала там танцзал, по периметру которого были расставлены скамейки и столики. Посетители могли заказать сладкое вино, пиво и галеты. Отсюда название заведения. К крытому сараю, там, где находилась эстрада для оркестра, примыкал сад, куда перемещались танцоры в теплое время года.

По воскресным и праздничным дням танцы начинались в 3 часа пополудни и заканчивались в 12 часов ночи. Мужчины платили 25 сантимов за вход, женщины должны были быть в шляпках и приходить в сопровождении кавалеров – одиноких женщин в танцзал не пускали. Многие приходили семьями. Вот как охарактеризовал эти мероприятия и их участников в интересующий нас период историк повседневности Ж.-П. Креспель: «... мирок учениц в сопровождении мамаш; рабочие, ремесленники, к ним в поисках благосклонной натурщицы или счастливого случая присоединялись художники»³. По будним дням в заведениях собиралась иная публика из числа местных околокриминальных элементов, но это была другая картина.

Ренуар задумал написать сцену из современной жизни. Брат художника Эдмон так оценил замысел и подход художника: «Он поселился там на полгода, перезнакомился со всем тамошним мирком и его особенной жизнью, которой не передали бы никакие натурщицы, и, вжившись в атмосферу этого популярного кабачка, с ошеломляющим подъемом изобразил царящую там бесшабашную суматоху...»

Его творчеству, помимо чисто художественной ценности, присуще все обаяние *sui generis* (лат. своеобразия) правдивой картины современной жизни»⁴.

На Монмартре образовался пестрый и смешанный состав населения: здесь старожилы, фермеры и мастеровые, перемешались с мигрантами, рабочими, клерками, приказчиками. Кроме того, заметную долю среди обитателей Монмартра составляли люди творческих профессий – актеры, поэты, художники. И все эта пестрая человеческая масса теснилась в старых (иногда старинных) неблагоустроенных домах, в житейской скученности, тесноте, бедности.

Доминирующей тенденцией в общественной жизни Третьей республики был безусловный триумф семьи как основной ячейки общества и государства, а «определение отношений между государством и гражданским обществом, между

коллективом и личностью стало главной проблемой дня»⁵. Однако эта тенденция в каждом конкретном случае проявлялась по-разному, особенно в обстановке стихийно и быстро формирующихся «мирков», каким был Монмартр последней четверти позапрошлого века. Там складывалась своеобразная атмосфера, в которой внешние проявления традиционного уклада переплетались с реалиями торжествующего «контрактного общества», а в рассматриваемом случае еще и дополнялись проявлениями богемности. Что касается этого феномена буржуазного урбанистического общества, «богемность как “символическая роль”» новой художественной элиты формировалась путем мифологизации маргинальных типажей»⁶ и обстановка Монмартра создавала для этого благодатную почву.

Получив деньги за большой портрет, Ренуар снял за 100 франков в месяц мастерскую и комнату на Монмартре по адресу улица Корто, 12 в доме, построенном около 1650 г. и принадлежавшем старому актеру. По словам Жана Ренуара, «вся его меблировка состояла из тюфака, который укладывался на пол, стола, одного стула, некрашеного комода и печки для натурщицы»⁷. К дому примыкал большой запущенный сад, послуживший художнику пейзажным фоном для такой его работы, как солнечные «Качели».

В дни, когда в Мулен де ла Галетт проводились танцы, художник с помощью друзей переносил натянутый на подрамник холст (175 на 131 см) в сад около «Мельницы», чтобы иметь возможность писать непосредственно на пленере. Добровольные носильщики – такие же молодые, как и сам Ренуар в ту пору, художники, литераторы, клерки – позировали в качестве персонажей переднего плана. Вот их имена: Жорж Ривьер, чиновник и журналист, Поль Фран-Лами, художник, Норбер Геннет, художник. Все они посещали воскресные танцы в Мулен, были здесь своими людьми.

Сложнее было решить вопрос с натурщицами. Позировать художникам местные девушки, если они не были профессиональными натурщицами, считали неприличным. Профессионалки жили на Холме, но они были исключительно итальянками, селились ниже по склону и не были завсегдатаями танцев в Мулен де ла Галетт. Ренуару нужны были подлинные типажи участниц танцев.

Вот несколько набросков, которые позволяют воссоздать, с кем и как пришлось работать О. Ренуару летом 1876 г. Эти воспоминания были записаны коллекционером и торговцем произведениями искусства (маршаном) А. Волларом, а также сыном художника Жаном Ренуаром.

Жан Ренуар писал: «Первая женщина, к которой он подошел, ответила ему классической фразой: “Я этим не зарабатываю, мсье” ... “Как дать понять, что мне хотелось только писать ее и ничего больше?” Вдруг его осенило: “Представьте меня вашей матери”. Так был открыт метод, с по-



мощью которого он заполучил столько натурщиц, “не сходя за сатира”»⁸.

После этого затруднений не было, тем более что художник прибег к небольшой хитрости: он купил несколько соломенных шляпок, очень модных тем летом, и раздавал своим потенциальным натурщицам, обеспечивая себя моделями. В книге А. Перрюшо описывается: «Матери подбивали сами дочерей воспользоваться счастливым случаем. А некоторые сами приводили девушек к художнику, расхваливая их достоинства. Иногда совершенно неожиданные! “Поверите ли, Ортанс еще десятилетней девочкой получила награду по арифметике!”»⁹

Эти эпизоды отчасти показывают своеобразие нравов, царивших на на этой пограничной территории, можно сказать, *фронтире* между городской, столичной средой обитания и сельской патриархальной Францией. Справедливо замечено, что «не было ничего статичного в обществе девятнадцатого века, даже в наиболее изолированных сельских регионах»¹⁰, тем более на Монмартре, внезапно, хотя и не вполне урбанизировавшемся.

В этой среде было много маргиналов, приехавших в столицу в поисках места в жизни. Достаточно частая ситуация – мать-одиночка из провинции, перебравшаяся в город, где никто не укажет ей на ее «грех» и где она сможет содержать себя и ребенка. Работа прачки, поденщицы, молочницы позволяла матери выжить, а подросток дочь шла работать в швейную или другую мастерскую по изготовлению чего-нибудь вроде искусственных цветов, шляпок и тому подобного¹¹.

В таких неотстоявшихся человеческих сообществах («мирках», по определению Э. Ренуара) образ жизни отличается некой неустойчивостью, патриархальные привычки причудливо переплетались со свободой нравов, имевшей оправдание в чисто житейской потребности – выживать. Вот что поведal О. Ренуар о двойной жизни одной из своих моделей: «... вот те две, что изображены на переднем плане моей картины. Одна из них, назначая часы нашей работы, писала мне на бумаге с золотым обрезаем. И как-то раз я ее встретил на Монмартре с бидонами молока. Я узнал потом, что у нее была маленькая холостяцкая квартирка, которую ей меблировал один из представителей золотой молодежи с разрешения ее матери, согласившейся при условии, чтобы она не оставляла своей почтеннейшей профессии...»¹².

Художник с уважением писал о своих натурщицах, всякий раз подчеркивая, что уличные девчонки с Монмартра, работавшие с ранних лет и зачастую становившиеся матерями лет в пятнадцать–шестнадцать, «этим», то есть продажей себя за деньги ради денег, считали унизительным заниматься. Их интимные связи практически всегда предполагали любовь, влюбленность, увлечение.

Вот еще один эпизод, записанный Волларом со слов Ренуара: «Не надо все-таки думать, что

эти девушки были доступны кому угодно. Среди этих детей улицы были строгие добродетели. Я вспоминаю одну ..., я помню ее стоящей в экстазе перед витриной ювелирных изделий на улице ... Я был с Дедоном и одним из его друзей – бароном Ротшильдом. Этот последний сказал нам: “Мне хочется осуществить мечты этого ребенка! – и, обращаясь к ней: Мадмуазель, хотелось бы вам это кольцо?” Тогда она начала так кричать, что прибежал агент и забрал нас всех в участок»¹³.

Когда Ренуар работал над «Балом в Мулен де ла Галетт», для него было важнее передать свое *впечатление* от наблюдаемой сцены, показать световой эффект потока солнечных лучей, падающих сквозь листву на толпу кружащихся в танце людей. Для нас, ищущих в его картине приметы времени, не менее важно рассмотреть его участников и участниц.

Справа на переднем плане две срезанные фигуры – хорошенькая молодая девушка и девочка с белокурыми распущенными волосами, тянущаяся к ней с каким-то вопросом. В центре расположена группа, прежде всего привлекающая внимание зрителя, – две девушки, одна из которых сидит на скамейке, оглядываясь на расположившихся за столиком молодых людей, а другая, опершись на ее плечо, разговаривает с теми, кто сидит за столиком. Двое из юношей принимают участие в разговоре, а юный «философ» в цилиндре, сдвинутом на затылок, задумчиво курит трубку.

Прямо за этой группой видна в профиль фигура женщины, прислонившейся спиной к дереву, а по другую сторону древесного ствола – мужчина, обращающейся к ней с какими-то словами. А между женщиной и деревом просматривается мальчишеская голова, во все глаза смотрящая на мир взрослых. На том же уровне, но ближе к краю полотна, изображены беседующие женщина и двое мужчин.

Позади этих сидящих, стоящих, флиртующих, общающихся людей видны несколько танцующих пар. Изображение предстает несколько размытым в легком облаке пронизанной лучами солнца пыли, поднимающейся от плотно утрамбованного земляного пола. Собственно, просто вальсирует одна пара, крайняя слева (в одном из вариантов картины ее нет), две другие радостно пользуются возможностью, предоставляемой вальсом, теснее прижаться друг к другу. Внимание зрителя привлекает рыженькая бойкая мадемуазель, явно ведущая в танце своего долговязого, приятно растерявшегося от такого энергичного напора партнера.

Задний план передан обобщенно. Это оживленная, дышащая, движущаяся толпа, бурлящая вокруг эстрады с оркестром. Только отдельные фигуры выделены художником из общей массы. «В саду, залитом солнцем и лишь чуть-чуть затененном редкими худосочными акациями, чьи мелкие листья трепещут при малейшем дуновении ветра, веселые молодые люди и девушки, очаро-



вательные в своей пятнадцатилетней свежести и гордые своими легкими платьицами, ткань которых стоила так мало, а шитье – ничего, сливаются в одну радостную толпу, и гул ее покрывают звуки оркестра...»¹⁴

Определить портретность отдельных персонажей затруднительно. Это не входило в замысел художника, он писал свое *впечатление* от народного праздника, а не групповой портрет своих знакомых. С достаточной долей достоверности, можно сказать, что центральная танцующая пара – расшалившаяся девушка и ее смущенный напором партнер – это Маргарита Легран (известная на Холме Малышка Марго) и кубинский художник Педро Соларес-и-Карденас. На переднем плане сидят приятели Ренуара, выступавшие в роли добровольных носильщиков картины на «Мельницу». Это художник Поль Фран-Леми, Геннет, чиновник и журналист Жорж Ривьер. Трудно определить, кто из них Ривьер, а кто, Фран-Леми.

Что касается большинства женских персонажей, то определить их личности представляется очень трудным делом, хотя существуют разные варианты объяснений. Это касается прежде всего девушки на переднем плане. В одних случаях она упоминается безымянно, тогда как Воллар со слов Огюста Ренуара и сын Ренуара называют ее Жанной. В книге Перрюшо об этой девушке сказано, что она долго отказывалась позировать художнику, хотя он обещал ее матери платить 10 франков за день: «... после нескольких сеансов он узнал от самой Жанны, почему она отказывалась. Несколько раз в неделю Жанна отправлялась не в швейную мастерскую, как предполагала ее мать, а в Буживаль с молодым богатым любовником, который давал ей денег, чтобы восполнить потерянный заработок»¹⁵. В воспоминаниях Ж. Ренуара говорится, что эта девушка и ее сестра работали в швейной мастерской, мать их была прачкой, а отец – инвалидом, проводившим время в ближайшем кабаке¹⁶. Налицо противоречия в информации: была ли Жанна швейей или молочницей? Таилась ли она от матери или получила разрешение на связь с молодым богачом (см. выше)? Эти противоречия свидетельствуют о ненадежности человеческой памяти, но общий очерк образа остается достаточно цельным – работающая самостоятельная девушка.

Существуют уточнения, что это Жанна Самари, молодая актриса, которую Ренуар неоднократно писал годом–двумя позднее¹⁷. Понятно также желание акцентировать внимание на отношениях между стремительно прославившейся актрисой (в 23 года она стала полноправной участницей труппы Комеди Франсез) и в те годы непризнанным художником, менее понятны попытки усмотреть в их отношениях перспективы матримониальных намерений родителей Жанны Самари с апелляцией к воспоминаниям сына художника. Дословно у Жана Ренуара сказано следующее: «Ренуар встретил Самари у Шерпантье.

Потом к нему приходили ее родители. “Если вам понадобилась натурщица ... Жанна так вами восхищается”¹⁸. И несколько ниже: «Ренуар сделал несколько эскизов с Самари в доме ее родителей. Маленький портрет из коллекции театра Комеди Франсез написан, вероятно, там. Для большого портрета, находящегося в России, он заставил ее придти в мастерскую на улице Сен-Жорж. “У них меня всегда баловали. Ее мать обожала пирожные, и после сеанса меня пичкали ими под разговоры Жанны, которая была очаровательной собеседницей”¹⁹.

Бедный художник (а Ренуар в конце 70-х был бедным человеком) вряд ли был завидным женихом в глазах родителей девушки, которая была *сосьетеркой* самого прославленного театра Франции. Угостить, «подкормить» неустроенного холостяка так свойственно матерям семейств, но это совсем не обязательно предполагает матримониальные замыслы с их стороны.

Если сравнить портреты Жанны Самари и изображение девушки на переднем плане в «Бале в Мулен де ла Галетт», сходство имеется, но надо учитывать, что в последнем случае художника интересовал человеческий тип, а не портретная точность изображения.

Веселая, нарядная, хмельная от безграничного мимолетного счастья молодость. На календаре 1876 г., пять лет прошло после страшного национального унижения 1870–1871 гг. Выросло новое поколение – те, кому в год Франко-прусской войны было 10–15 лет, веселятся воскресным днем. Страна поднялась и возродилась, но ни художник, ни его модели об этом не думают, они просто живут в этой атмосфере жизнеутверждающего подъема, радуясь тому, что дает им жизнь «здесь и сейчас»²⁰.

Экспонировалась картина «Бал в Мулен де ла Галетт» на третьей выставке импрессионистов. Картина не понравилась критикам и публике (как и большинство полотен, вывешенных в залах). Не помогла и попытка Ж. Ривьера объяснить и оправдать новое искусство с помощью издания небольшой газеты. Ни статьи Ривьера, ни постоянно «дежурство» в залах выставки «папаши Шоке», коллекционера и поклонника новой школы, готового всем и вся объяснять достоинства искусства Ренуара и его товарищей, не могли противостоять многочисленным недоброжелательным отзывам и столь же многочисленным карикатурам, которые публиковал «Шаривари». Возмущала «леопардовая пятнистость», с помощью которой художник передавал солнечный свет на земле, одежде, листве.

После окончания выставки картину купил верный друг импрессионистов художник-любитель Г. Кайботт, который старался покупать то, что никто не приобретал. Благодаря Г. Кайботту, оставившему свою богатейшую коллекцию государству, сейчас «Мулен де ла Галетт» находится в музее д’Орсе и числится среди самых дорогих



картин. Ее очевидные художественные достоинства дополняются тем, что «это страница истории, бесценный и скрупулезно точный памятник парижской жизни»²¹.

В последующие примерно тридцать лет Мулен де ла Галетт неоднократно становилась объектом интереса художников. Интересно и показательно, что живописные образы отражали перемены в жизни, облике, нравах «Мельницы» и ее посетителей.

Примечания

- ¹ См.: Хобсбаум Э. Век капитала. Ростов н/Д, 1999. С. 295.
- ² Маки принято называть дикими густыми зарослями на о. Корсика, и обитатели Монмартра так называли свои кустарники.
- ³ Креспель Ж.–П. Повседневная жизнь Монмартра во времена Пикассо. 1900–1910. М., 2000. С. 167.
- ⁴ Ренуар Э. Пятая выставка газеты «La vie moderne». № 11, 19 июня 1879 г. // Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. Л., 1969. С. 364.
- ⁵ A history of private life / ed. P. Aries, G. Dubi. // From the Fire of Revolution to the Great War. L., 1987. Vol. IV. P. 99.
- ⁶ Вязова Е. Богема и дендизм: «штаны с бахромой» или бутоньерка в петлице? // Пинакотека. 2004. № 18–19. С. 66.
- ⁷ Ренуар Ж. Огюст Ренуар. М., 1970. С. 120.

- ⁸ Ренуар Ж. Указ. соч. С. 122.
- ⁹ Перрюшо А. Жизнь Ренуара. М., 1986. С. 99.
- ¹⁰ A history of private life. P. 128.
- ¹¹ Самым известным примером такого рода может служить история семьи Валадон, разворачивавшаяся как раз в интересующее нас время. Мать с дочерью приехали в Париж, мать работала прачкой, дочь ей помогала, потом работала в маленьких кафе, пыталась стать циркачкой, позировала художникам, стала художницей Сюзанной Валадон, родила от неизвестного отца сына, который вырос в знаменитого живописца Мориса Утрилло.
- ¹² Воллар А. Ренуар. Сезанн. М., 2000. С. 62.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Ривьер Ж. L'Impressioniste. 6 апреля 1877, № 1 // Импрессионизм... С. 349.
- ¹⁵ Перрюшо А. Указ. соч. С. 99.
- ¹⁶ См.: Ренуар Ж. Указ. соч. С. 122.
- ¹⁷ Например: «...молодую натурщицу Эстелл, одетую в полосатое платье, и ее сестру актрису Жанну Самари, изображенную стоящей рядом» (см.: Дзеру Ф. Ренуар. Бал в Мулен де ла Галет // Белый город. Б. Г. С. 4).
- ¹⁸ Ренуар Ж. Указ. соч. С. 116.
- ¹⁹ Там же. С. 118.
- ²⁰ Двумя годами позднее шальная Малышка Марго умрет (от оспы?). Попытки Ренуара организовать ей врачебную помощь окажутся безрезультатными. В год написания «Бала в Мулен де ла Галетт» ей было шестнадцать лет.
- ²¹ Ривьер Ж. Указ. соч. С. 349.

УДК 94(470.44–25) [1953/1985]

РАЗВИТИЕ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА САРАТОВА В 1953–1985 ГОДАХ ГЛАЗАМИ ОБЫВАТЕЛЕЙ

А. А. Гуменюк

Саратовский государственный университет
E-mail: GumenukAA@rambler.ru

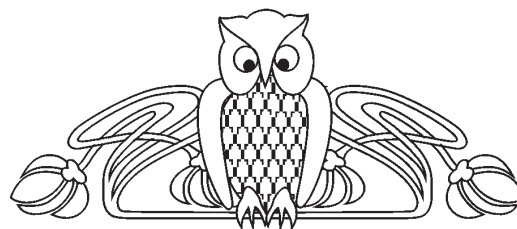
В работе анализируется реализация планов реконструкции города Саратова 1950 и 1974 гг. При этом основное внимание уделяется восприятию этого процесса обычными горожанами. Статья базируется на данных местной прессы, свидетельствах устной истории и архивных материалах.

Ключевые слова: благоустройство, городское пространство, жалоба, наказ, озеленение, освещение, парк, письмо, поселок, реконструкция, сквер, улица.

Saratov's Urban Space Development in 1953–1985 Years of the Ordinary Man's Eyes

А. А. Gumenyuk

In this article the reconstruction's plan in Saratov in 1950 and 1974 years was analyzed. The author has given main attention of the ordinary townspeople's opinion about Saratov's reconstruction.



Materials on the data of the local press, an interview and the archives were prepared.

Key words: accomplishment, urban space, complain, order, landscape gardening, lighting, park, letter, settlement, reconstruction, square, street.

Городское пространство является весьма многогранным понятием, определение которого до сих пор является предметом дискуссий историков, социологов, культурологов. По одной из версий городское пространство – это особая организация структурных компонентов, основными элементами которой выступают экономическая сфера (торговля и промышленность), население, сфера жизнеобеспечения, городская территория и природные селитебные зоны. Именно в таком ракурсе исследовано пространство города Саратова