

2023 | Том 3 | № 1

ISSN 2738-2729 (Online)

URBIS ET ORBIS

МИКРОИСТОРИЯ И СЕМИОТИКА ГОРОДА



Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. 2023. Том 3. № 1

Журнал «Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города» – научное рецензируемое периодическое издание открытого доступа. Журнал организован для обсуждения теоретических проблем, связанных с городским пространством, городами в художественных текстах, а также с визуально-семиотическими и микроисторическими исследованиями.

В журнале публикуются работы по следующим темам: городские формы культурной коммуникации, визуальная семиотика города, социология города, городская архитектура как семиотическая система, визуальная экология, код города, городские практики, футуристические и утопические модели города, городской фольклор, образ города, сакральные пространства города, виртуальный город, город в искусстве, фотографии, кино и литературе. Данный список тем не является закрытым и может быть расширен.

Журнал принимает к публикации: оригинальные статьи, переводы зарубежных материалов, эссе, рецензии, интервью, научные доклады, обзоры, отчёты о научных событиях.

Журнал индексируется в РИНЦ, ERIN PLUS, DOAJ и Ulrich's Periodicals Directory.

Главный редактор

Е. Г. Маргарян (Российско-Армянский университет, Ереван, Армения)

Заместители главного редактора

С. С. Аванесов (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия)

Т. С. Симян (Ереванский государственный университет, Армения)

Ответственный секретарь

Е. И. Спешилова (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия)

Редакционная коллегия

Г. В. Горнова (Национальный исследовательский университет ИТМО, Санкт-Петербург, Россия)

П. Я. Ференьски (Вроцлавский университет, Польша)

А. Цимдиня (Латвийский университет, Рига, Латвия)

И. Н. Духан (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

Л. М. де Баррос Пинто (Университет интерьера, Ковилья, Португалия)

С. П. Кауи (Университет Калифорнии, Лос-Анджелес, США)

Редакционный совет

Э. Джгеренаиа (Государственный университет имени Ильи Чавчавадзе, Тбилиси, Грузия)

В. Л. Круткин (Удмуртский государственный университет, Ижевск, Россия)

М. С. Ильченко (Институт истории и культуры Восточной Европы имени Лейбница, Лейпциг, Германия)

И. А. Пильщиков (Калифорнийский университет, Лос-Анджелес, США)

Дж. Р. Рассел (Гарвардский университет, Кембридж, США)

Ж. Р. Сладкевич (Гданьский университет, Польша)

С. А. Смирнов (Институт философии и права Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, Россия)

Е. Г. Трубина (Университет Северной Каролины, Чапел-Хилл, США)

В. Г. Щукин (Ягеллонский университет, Краков, Польша)

Соучредители

МОУ ВО «Российско-Армянский университет»

Адрес соучредителя: 0051, Армения, Ереван, ул. Овсепя Эмина, 123

Телефон: +374 91 93-31-23

ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»

Адрес соучредителя: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 4

Телефон: +7 8162 62-72-44

Адрес редакции: 0051, Армения, Ереван, ул. Овсепя Эмина 123, ауд. 444

Телефон: + 374 55 81-00-93, +374 91 24-54-96

E-mail: urbiestorbis2021@gmail.com

Сайт журнала: <https://urbisetorbis.rau.am/>

© Российско-Армянский университет, 2023

© Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2023

Все права защищены

Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City. 2023. Vol. 3. No. 1

Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City is a scientific peer-reviewed open access journal. The journal is established to discuss theoretical problems related to urban space, cities in literary texts, as well as visual-semiotic and microhistorical studies.

Materials on the following topics are accepted for publication in the Journal: urban forms of cultural communication, visual semiotics of the city, sociology of the city, urban architecture as a semiotic system, visual ecology, city code, urban practices, futuristic and utopian models of the city, urban folklore, image of the city, sacred spaces of the city, virtual city, the city in art, photography, cinema, and literature. This list is not exhaustive and can be expanded.

The Journal publishes original articles, translations of foreign publications, essays, reviews, interviews, research reports, bibliographic reviews, scientific event reports.

The Journal is indexed in the Science Index, DOAJ, ERIH PLUS, and Ulrich's Periodicals Directory.

Editor-in-Chief

Yervand G. Margaryan (Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia)

Vice-Editors

Sergey S. Avanesov (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia)

Tigran S. Simyan (Yerevan State University, Armenia)

Executive Secretary

Elizaveta I. Speshilova (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia)

Editorial Board

Ausma Cimdiņa (University Latvia, Riga, Latvia)

S. Peter Cowe (University of California, Los Angeles, USA)

Piotr Jakub Fereński (University of Wrocław, Poland)

Galina V. Gornova (ITMO University, St. Petersburg, Russia)

Igor N. Dukhan (Belarussian State University, Minsk, Belarus)

Luís Miguel de Barros Moreira Pinto (University Beira Interior, Covilhã, Portugal)

Editorial Council

Emzar Jgerenaia (Ilia State University, Tbilisi, Georgia)

Mikhail S. Ilchenko (Leibniz Institute for the History and Culture of Eastern Europe, Leipzig, Germany)

Viktor L. Krutkin (Udmurt State University, Izhevsk, Russia)

Igor A. Pilshikov (University of California, Los Angeles, USA)

James Robert Russell (Harvard University, Cambridge, USA)

Żanna Śładkiewicz (University of Gdańsk, Poland)

Sergey A. Smirnov (Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch of Russian Academy of Science, Novosibirsk, Russia)

Wasilij G. Szczukin (Jagiellonian University, Kraków, Poland)

Elena G. Trubina (University of North Carolina, Chapel Hill, USA)

Founders

Russian-Armenian University

Address: 123 Hovsep Emin Street, Yerevan, Armenia, 0051

Tel.: +374 91 93-31-23

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University

Address: 41 Bolshaya Sankt-Peterburgskaya Street, Veliky Novgorod, Russia, 173003

Tel.: +7 8162 62-72-44

Editorial address: 123 Hovsep Emin Street, Yerevan, Armenia, 0051, aud. 444

Tel.: + 374 55 81-00-93, +374 91 24-54-96

E-mail: urbistorbis2021@gmail.com

Online address: <https://urbisetorbis.rau.am/>

© Russian-Armenian University, 2023. All rights reserved

© Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2023. All rights reserved

СОДЕРЖАНИЕ

Площадь как «место встречи»*С. С. Аванесов*

Площадь как визуальный паттерн городской среды5

Город и советское наследие*Л. А. Абрамян*

«Звартноц, соединённый с Колизеем»:

от Нардома Таманяна до Театра оперы и балета32

Л. Э. Старостова

Архитектура МЖК как наследие советского модернизма62

V. O. Vasilyan

The Image of the City in Armenia: Anthropological Perspective82

Город и идентичность*А. А. Паламарчук*

Модели описания города в антикварном дискурсе XVI–XVII вв.97

Н. Ф. Иванова

«А вдали вижу город, которого нет...» (довоенный Новгород в романе

К. Г. Паустовского «Дым отчества»)112

А. А. Sherstiuk

Visual-Semiotic Patterns in the Study of Urban Architectural Identity:

Artistic and Aesthetic Perception of Old Building Facades in Kaliningrad134

Городской фольклор*N. Kh. Vardanyan*

Folklore in the Handwritten Albums of Yerevan Schoolgirls

as a Manifestation of Urban Youth Subculture149

Город в концептах*З. З. Сидорович*Концепт *Гродно*: словарные дефиниции и ассоциации162

Сведения об авторах174

CONTENTS

The Square as a “Meeting Place”

Sergey S. Avanesov

Square as a Visual Pattern of the Urban Environment5

The City and the Soviet Legacy

Levon A. Abrahamian

“Zvartnots Conjoint with Colosseum”:

From Tamanyan’s People’s House to the Theater of Opera and Ballet32

Liudmila E. Starostova

MZhK Architecture as a Legacy of Soviet Modernism62

Victorya O. Vasilyan

The Image of the City in Armenia: Anthropological Perspective82

The City and Identity

Anastasia A. Palamarchuk

Cities in the Antiquarian Discourse of the 16th–17th Centuries97

Natalia F. Ivanova

«I See a City so Far Away that doesn’t Exist...»

(Pre-War Novgorod in K. Paustovsky’s Novel «The Smoke of the Fatherland»)112

Arina A. Sherstiuk

Visual-Semiotic Patterns in the Study of Urban Architectural Identity:

Artistic and Aesthetic Perception of Old Building Facades in Kaliningrad134

Urban Folklore

Nvard Kh. Vardanyan

Folklore in the Handwritten Albums of Yerevan Schoolgirls

as a Manifestation of Urban Youth Subculture149

The City in Concepts

Zoya Z. Sidorovich

Concept of Grodno: Dictionary Definitions and Associations162

Authors174



[https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-5-31](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-5-31)

ПЛОЩАДЬ КАК «МЕСТО ВСТРЕЧИ» / THE SQUARE AS A “MEETING PLACE”

Площадь как визуальный паттерн городской среды

С. С. Аванесов 

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия
iskiteam@yandex.ru

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

урбанистика
визуальный паттерн
городская среда
площадь
городская эстетика
облик города

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу площади как одного из ключевых визуальных элементов (паттернов) городской среды. Чтобы понять, как устроен город, необходимо выяснить, какие городские практики связаны с площадью, какова её роль в формировании общего облика города и каким способами она соотносится с другими визуальными паттернами. Исследование городской площади в её эстетическом, семиотическом и социокультурном аспектах составляет необходимую часть дискурса, который ориентирован на теоретическое понимание и практическое формирование общего облика города. В статье рассмотрены вопросы о человеческом масштабе площади, о её культурных функциях, художественной целостности и формах её участия в сценографии городского пространства. Произведено сравнение закрытой и открытой площади путём обращения к некоторым известным примерам. Показано, что нормальным городским паттерном является площадь, которая сочетает в себе свойства «открытости» и «закрытости» и при этом включает в свой ансамбль элементы геометрии, архитектуры, скульптуры и локальной истории. Сделан вывод о том, что устойчивым визуальным паттерном городской среды может быть только такая площадь, которая сочетает в себе несколько функций, находится в очевидном сочетании с паттернами других типов, имеет человеческий масштаб, представляет собой заметный архитектурный ансамбль. Площадь может выступать визуальной доминантой всей городской структуры, определять собой общее восприятие города, его вид и силуэт. При этом город также оказывает влияние на площадь, программируя её форму, стиль и функции. Деграция площадей, влекущая деграцию городской среды в целом, объясняется их дегуманизацией, функциональной редукцией (превращением площадей в транспортные узлы) и, самое главное, фрагментацией их визуального восприятия. Городская площадь деградирует именно потому, что горожане перестают понимать и воспринимать её как определённую и весьма сложную форму организации городской текстуры, на которой держится и композиционное единство города, и преемственность его культурной идентичности.

Для цитирования:

Аванесов, С. С. (2023). Площадь как визуальный паттерн городской среды. *Urbis et Orbis. Микрo-история и семиотика города*, 3(1), 5-31. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-5-31](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-5-31)

Square as a visual pattern of the urban environment

Sergey Avanesov 

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia
iskiteam@yandex.ru

KEYWORDS

urban studies
visual pattern
urban environment
square
urban aesthetics
city image

ABSTRACT

This article is devoted to the analysis of the square as one of the key visual elements (patterns) of the urban environment. To understand how a city works, it is necessary to find out what urban practices are associated with the square, what its role is in shaping the overall appearance of the city, and in what ways it relates to other visual patterns. The study of the city square in its aesthetic, semiotic, social, and cultural aspects is a necessary part of the discourse, which is focused on the theoretical understanding and practical formation of the overall image of the city. The article deals with questions about the human scale of the square, its cultural functions, artistic integrity, and forms of its participation in the scenography of urban space. A comparison of the closed and open squares is made by referring to some well-known examples. It is shown that a normal urban pattern is a square that combines the properties of ‘openness’ and ‘closedness’ and at the same time includes elements of geometry, architecture, sculpture, and local history in its ensemble. It is concluded that a stable visual pattern of the urban environment can only be such a square that combines several functions, is in obvious combination with patterns of other types, has a human scale, and is a noticeable architectural ensemble. The square can act as a visual dominant of the entire urban structure, determine the general perception of the city, its appearance and silhouette. At the same time, the city also influences the square, programming its form, style, and function. The degradation of squares, which leads to the degradation of the urban environment as a whole, is explained by their dehumanization, functional reduction (the transformation of squares into transport hubs) and, most importantly, the fragmentation of their visual perception. The city square is degrading precisely because the townspeople cease to understand and perceive it as a certain and very complex form of organization of the urban texture, on which both the compositional unity of the city and the continuity of its cultural identity rest.

For citation:

Avanesov, S. S. (2023). Square as a visual pattern of the urban environment. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 5-31. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-5-31](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-5-31)

Пространство города не является однородным ни административно, ни визуально, ни в практическом смысле. Города состоят «из различных территорий или элементов, которые способствуют нашему чувству ориентации в пространстве» (Миколайт & Пюркхауэр, 2020, сс. 96–97); эти элементы могут быть описаны как *визуальные паттерны*, из которых формируется, «собирается» несущий *каркас* городской среды, её *текстура*, удерживающая на себе совокупную городскую ткань. Одним из таких базовых паттернов является городская площадь во всём разнообразии её типов и функций. Для того чтобы понять, как устроен город, необходимо, наряду с прочим, выявить, с одной стороны, «роль площади в качестве самостоятельного визуального объекта» (Арнхейм, 1984, с. 66), а с другой – выявить, каким образом площадь соотносена с иными визуальными паттернами. Иначе говоря, исследование городской площади в её эстетическом, семиотическом и социокультурном аспектах составляет необходимую часть дискурса, ориентированного на теоретическое понимание и практическое формирование общего облика города.

Площадь, помимо всего прочего, есть ответ на человеческий запрос. Площадь *ожидается* человеком, который движется в закрытом с двух сторон пространстве улицы; она *является* человеку в качестве насущного расширения горизонта его активности; она призвана психологически компенсировать уличную узость. Поэтому-то «главные улицы или бульвары непременно выводят нас на площадь» (Глазычев, 2021, с. 171), создающую паузу в общем ритме направленного движения, снижая на время его интенсивность или меняя его направление.

Пространства, предназначенные для таких пауз, изначально нагружены и прочими смыслами и функциями. «Вполне естественно, – отмечает Кристофер Александер, – что каждая городская улица будет расширяться в наиболее значимых местах, которые отличаются наивысшей активностью горожан. И в жизни города должны присутствовать именно такие естественные расширения в виде городских площадей, где могут проходить общественные собрания, можно собираться группами, устраивать торжества, зажигать праздничные огни, проводить карнавалы, произносить речи, танцевать, кричать, горевать» (Александер и др., 2014, с. 333). Для столь разнообразных проявлений городской жизни и предназначена площадь. Не на всякой современной площади, однако, у нас получится кричать или зажигать огни.

Площади могут возникать стихийно и создаваться по плану, но сам этот план может быть обусловлен разными предпосылками и различными задачами. Место для площади может быть освобождено от застройки в связи с приданием этому месту сакральных, торгово-экономических или политических функций. Площадь может быть задумана и исполнена как «произведение искусства высшего порядка» (Зитте, 1993, с. 50) или как эпицентр социальной активности. В подобных случаях спроектированная под определённые практики площадь вызывает к жизни эти практики в данном конкретном месте, концентрирует (замыкает) их в специально предназначенном для этого топосе. Однако часто бывало и бывает иначе: сами городские практики «отпечатываются» на местности в форме городской площади, и тогда «сочетание зданий и отсутствия зданий может перерасти в площадь, пьядцу или форум» (Суджич, 2020, с. 144). Торговля с телег на пустыре может со временем стать причиной превращения этого пустыря в мощёную площадь с каменными торговыми галереями по периметру и

фонтаном в центре. Учитывая же *исторический* характер городской среды, мы должны помнить, что площади, возникшие с прицелом на определённые практики, с течением времени могут менять (и меняют) свои функции, причём зачастую, особенно в последнее время, не в лучшую сторону.

По своим *функциям* площади давно систематизированы (Глазычев, 2021, с. 171). Их можно делить на «соборные», «главные светские» (административные), «торговые» (рыночные) (Зитте, 1993, с. 49), парковые, монументальные, публичные, туристические и т. д. К примеру, Лондон «сформировал свою систему площадей-скверов, то есть мини-парков, со всех сторон окружённых спокойными жилыми кварталами, но удовлетворился одной публичной площадью – Трафальгарской» (Глазычев, 2021, с. 171). Каждый исторический город располагает индивидуальной пространственной конфигурацией и числовой пропорцией таких площадей.

По своим конструктивным характеристикам (то есть по форме, по *внешнему виду*) площади могут быть замкнутыми или открытыми. Бывают, по словам В. Л. Глазычева, «площади-перекрёстки или зрительно замкнутые площади, куда улицы вливаются по касательной» (Глазычев, 2021, с. 171). Но существуют и площади в виде огромных открытых пространств, вбирающих в себя и испускающих из себя прямые широкие улицы. Форма, размер и местоположение площади обусловлены её функциональным назначением, если эта площадь спроектирована; наоборот, функции площади обусловлены её формой, размером и местоположением, если она появилась более или менее стихийно.

По наблюдению Григория Ревзина, размер городских площадей связан с типом цивилизации и преобладающей формой хозяйственной деятельности: на Востоке они гораздо крупнее, чем на Западе. Восточная площадь должна была вмещать в себя торговый караван, западная служила для решения вопросов коммунального характера (Ревзин, 2019, с. 99), для чего требуется гораздо меньше свободного места. Малая площадь, однако, не менее значима в городской ткани и городских практиках, чем огромная: текстура города предполагает как крупное, так и мелкое членение, равно необходимые для конструирования *связного* городского пространства. «Мелкозернистость, – пишет Кевин Линч, – образуется применением некрупных зданий, малых площадей, малых производств» (Линч, 1986, с. 209), соразмерных человеку или небольшой группе. Такая соразмерность является одним из признаков здоровой визуальной экологии городской среды. При этом визуальная закрытость (замкнутость) малой площади сама по себе – это вовсе не отрицательная характеристика паттерна, если в общей драматургии городского пространства площадь активно участвует именно своей камерностью, если она привлекательна как раз этим своим качеством. В свою очередь, открытость как таковая – вовсе не положительное качество площади с точки зрения организации единого городского пространства.

К примеру, небольшая площадь Santissima Annunziata во Флоренции (ил. 1) имеет замкнутую, «камерную, полуинтерьерную» форму (Азизян & Кириллова, 1990, с. 168); окружённая просторными арочными галереями, которые *демонстративно* противопоставляют её окружающей застройке, она украшена конным памятником Фердинанду I Медичи (1608). Этот памятник не выявляет «основную ось» площади (Азизян & Кириллова, 1990, сс. 168–169), но это вовсе не является недостатком её планировки. Памятник, находящийся на площади, не

обязательно должен занимать её геометрический центр или в одиночку удерживать на себе всю её композицию; он может быть сознательно смещён и из центра, и с главной оси, если того требует распределённое равновесие всей композиции или если необходим смысловой акцент на какой-то конкретной части ансамбля площади. К примеру, аналогичная конная статуя Козимо I Медичи (1587) на флорентийской Piazza della Signoria (ил. 2) находится далеко не в её центре, а скульптура Давида Микеланджело (1504) установлена самим автором у стены Палаццо Веккьо, слева от входа во дворец¹, то есть вообще в углу площади Синьории. «Можно смело биться об заклад, – пишет Камилло Зитте, – что ни одна современная комиссия не выбрала бы такое место, а общественное мнение это предложение приняло бы за шутку или безумие» (Зитте, 1993, сс. 58–59). Однако именно в этом месте площади скульптура удачно сочетается с фоном (стеной дворца) и визуально не теряет своих размеров, производя максимально сильное впечатление. Архитектурные, скульптурные, декоративные элементы небольших закрытых площадей находятся в отношениях сложного визуального соподчинения, ведут друг с другом виртуозную композиционную «игру».

Замкнутыми являются почти все ренессансные и особенно барочные площади Рима: «они не сливаются с городом, а всегда отделены от него и живут своей самостоятельной внутренней жизнью. Они не вбирают в себя уличного движения, не скрещивают в себе соседних магистралей, не продолжают и не развивают окружающего ансамбля. Эти площади – как бы самостоятельные архитектурные мирки, очень мало причастные окружающему городу» (Аркин, 2013, с. 43). Понятно, что они так *выглядят*, если рассматривать их сами по себе, в качестве самодостаточных объектов. На самом же деле всякая такая площадь – это городская локация, с которой связана определённая человеческая активность и которая занимает своё место в городской текстуре. Для чего предназначена такая площадь? В восприятии горожан и туристов она выступает как пространство *экстерриториальности*: «у её границ кончается беспорядочное сплетение узких проездов и строений и возникает новый, островной мир самодовлеющего, замкнутого в себе архитектурного пространства. Прохожий должен со всей резкостью почувствовать контраст между беспорядочной суетой своего обыденного города и торжественным спокойствием, пышным великолепием дворцовой или церковной площади» (Аркин, 2013, с. 44). В этом *контрасте* переключения внимания с обыденного на исключительное, с рядового на уникальное состоит незаменимое назначение малой городской площади, и в этом заключается ценность каждой такой площади для города в целом.

Внутренняя замкнутость малых площадей всегда пространственно подчёркнута (Аркин, 2013, с. 43): у каждой из таких площадей есть ясная граница, а зачастую и оптически выделенный центр. Она как бы обведена по контуру визуально непрерывной линией зданий. При этом подобные площади не всегда возникали планомерно на пустом месте, иногда они по-новому заполняли уже сложившееся замкнутое пространство. К примеру, среди переулков тосканского города Лукка «вы натываетесь на овальную площадь, окружённую кольцом жилых домов, основой для которых послужили древнеримские стены, – и постепенно осознаёте, что когда-то здесь находился амфитеатр» (Суджич, 2020, с. 142). Речь о Piazza dell'Anfiteatro,

¹ Оригинал скульптуры Микеланджело в 1873 году был перемещён в Галерею Академии изящных искусств; на его месте с 1910 года находится копия.

когда-то рыночной площади, а теперь туристической достопримечательности, само название которой указывает на её происхождение от древнего римского амфитеатра (Kuroda, 2014, pp. 89–91). В этом случае значимый урбанистический паттерн сложился на основе не менее значимого элемента городской текстуры, но совершенно *иного* по своей титульной функции, от которого была заимствована только геометрическая форма плана. Кстати, дома, расставленные по периметру площади, не представляют собой ничего выдающегося с точки зрения архитектуры; ценность представляет сама *форма* площади и создаваемая ею особая *атмосфера*.

Нынешняя площадь Амфитеатра в Лукке интересна ещё и своим генезисом, который демонстрирует то, как один паттерн может переходить в другой, не исчезая в нём окончательно, но продолжая внутренне определять его видимую форму. Амфитеатр Лукки был построен в конце I века нашей эры и вмещал не менее 20000 зрителей (Kuroda, 2014, p. 101). В Средние века руины амфитеатра использовались в качестве строительного материала для окрестных домов, а также для возведения церкви Сан-Фреддиано (XII в.); внутри бывшей арены располагались огороды и конюшни. В 1830-х годах центральная часть овала была отдана под торговлю и преобразована в рыночную площадь (Piazza del Mercato); эта инициатива «не была направлена на создание великолепной неоклассической площади, а была общественным проектом, тесно связанным с повседневной жизнью, в котором приоритет отдавался функциональности» (Kuroda, 2014, pp. 101–103). Архитектор Лоренцо Ноттолини, создавший новый ансамбль площади (1838), спроектировал четыре арочных входа на неё, расположенные на продольной и поперечной осях овала, образуемого сплошной линией разновеликих зданий. Изменив внешний вид и фактуру в соответствии с меняющимся городским контекстом, амфитеатр Лукки, уже исчезнув как таковой, «по-прежнему выполняет функцию опорной точки (punto di riferimento) для развития исторической городской ткани» (Kuroda, 2014, p. 106). Утраченный «узел» несущей текстуры, давший начало новому «узлу», за счёт наглядности их общей формы транслирует *историю* в публичное пространство современного города и тем самым сохраняет идентичность места.

Piazza del Campo – городская площадь Сиены неправильной формы, близкой к полукругу (ил. 5), – это тоже вполне замкнутая площадь небольших размеров: улицы выходят на неё «по касательной или через арки, так что эффект закрытого пространства полный» (Глазычев, 2021, с. 173). Площадь построена с таким расчётом, чтобы производить впечатление *целого*. В плане она несколько больше, чем полукруг, – это скорее неправильный круг, от которого отсечён сегмент. Если бы площадь была строго полукруглой, она не производила бы впечатления *целого*, но воспринималась бы только как часть *целого*, и у зрителя «не было бы ощущения покоя, он не смог бы тогда осознать себя у цели, у “начала” города» (Бунин & Круглова, 1935, с. 74). Чтобы создавать впечатление *целого* и играть роль *начала* города, площадь Кампо должна была оказаться встроенной в сложную *городскую сценографию*, предполагающую специфическую «игру» со зрителем.

Вот как описана эта драматургия в одном из классических трудов по композиции городской среды: «Идя по кривой улице (Виа Читта, Виа Рикасоли), закономерно искривляющейся и ведущей по полукруглости, зритель должен ясно ощутить, что то, что он сейчас огигает, – значительно. Ему подчинены оси главных улиц города. Может быть, это и есть то главное в городе, что мы называем

композиционным центром? Зрителю показывают площадь, но не иначе как сначала заинтриговав его. Во внутренней стороне кривой улицы сделано несколько проходов и арок, через которые, проходя, мы видим площадь, расположенную немного ниже уровня улицы, видим народ и залитую солнцем трибуну – игровую площадку перед палаццо Публико. Площадь Кампо в эпоху Возрождения использовалась как место турниров, всевозможных общественно-политических действий и главным образом как открытый театр. С этой целью поверхность площади несколько наклонена в сторону палаццо Публико» (Бунин & Круглова, 1935, с. 70). Таким образом, и планировка площади, и её сочленение с окружающей городской средой являются преднамеренно динамичными, предполагающими подвижность наблюдателя и постепенность восприятия. Получив несколько предварительных и как бы приглашающих фрагментарных впечатлений, человек входит на площадь и только здесь наконец получает возможность воспринять её композицию и её архитектуру во всей полноте.

Площадь Кампо исторически сложилась как место для «рынка и общественных действий»; именно в таком качестве она стала композиционным центром города (Бунин & Круглова, 1935, с. 66). Дважды в год Кампо становится крупнейшей в мире «театральной сценой»: здесь разыгрываются знаменитые *палио* – состязания всадников, защищающих честь городских кварталов (контрад)², и места у окон и на балконах резервируют на год вперёд (Глазычев, 2021, с. 173). Двух состязаний в год вполне достаточно для активного функционирования площади: всё прочее время она привлекает внимание туристов как *то самое место*, где дважды в году случается палио. Кампо – одна из тех замкнутых на себя и свою историю площадей, которые выступают целью деятельных поисков для жителей и особенно посетителей города, мотивируют их перемещение в городской среде, а потому функционально превосходят свою визуальную ограниченность и тем самым играют роль активных элементов общего городского каркаса.

А вот, например, в Санкт-Петербурге площадь перед Дворцом труда у Московских ворот, куда в своё время пытались перенести центр Ленинграда, наоборот, предельно открыта (ил. 6). Здесь функции площади редуцированы «к созданию пустоты, лишь дважды в году заполняемой демонстрацией лояльности к власти» (Глазычев, 2021, с. 173), иначе говоря, сведены к визуальному оформлению соответствующего «идеологического образа» (Бунин & Круглова, 1935, с. 74). Это типичный экземпляр *сознательно спланированной* советской площади, исходно создаваемой под «политические демонстрации, военные парады и народные празднества» (Бабуров, 1956, с. 251). И если Кампо в Сиене при своей занятости всего два дня в году привлекает к себе внимание круглогодично, то площадь, предназначенная для двух демонстраций в год, всё остальное время остаётся пустой. Советская площадь – это «пустая, зачищенная поверхность перед райкомом, горкомом, обкомом», призванная репрезентировать размах и величие *правильной* властной системы; в этом случае пространственной репрезентацией власти оказывается «безграничная пустота» (Ревзин, 2019, с. 101), наглядная метафора *пропасти* между ложью идеологии и правдой жизни.

² См.: <https://www.ilpalio.siena.it/5/Palio/2022>.

Отличный урбанистический эффект достигается в тех случаях, когда удаётся каким-либо образом уравновесить в композиции площади её *закрытость* и *открытость*, камерность произведения искусства и активность выходящего за свои границы связующего элемента городской среды. Таким гармоничным сочетанием открытости и закрытости отличается спроектированная Микеланджело Буонарроти площадь Капитолия в Риме (1539). Недаром эта площадь неоднократно и подробно анализировалась многими исследователями (Азизян & Кириллова, 1990, с. 169) как эталонный образец такого сочетания качеств. Ансамбль площади, «полный гражданского пафоса и патриотических реминисценций республиканского Рима», интересен прежде всего тем, что он выстроен «многообразными, главным образом архитектурными средствами, хотя передняя граница площади и даже центр композиции фиксированы античной скульптурой» (Маркузон, 1986, с. 65). Благодаря блестящему владению сюжетной композицией в масштабе городского ансамбля Микеланджело «предвосхитил барочное искусство последующего столетия» (Саваренская, 1987, с. 138). Синергия истории, архитектуры, скульптуры, геометрии и визуальной перспективы создаёт уникальный культурный паттерн высочайшего художественного уровня.

Площадь Капитолия (ил. 7) задумана и построена как *единый* комплекс; она отличается цельностью и выглядит как законченное произведение. Давид Аркин даже утверждает, что ансамбль площади Капитолия «изолирован, архитектурно отделён от окружающего города» (Аркин, 2013, с. 44), то есть самодостаточен и замкнут в себе. Некоторые теоретики урбанизма вообще считали её «чужеродной плану города Рима» (Саваренская, 1987, с. 136). Однако такое впечатление может возникнуть только при входе на площадь; при смене направления взгляда на 180° оказывается, что в замысел площади входит также её разомкнутость в сторону общего городского пространства. Иными словами, композиционное единство отдельной площади участвует в формировании общего визуального единства городской среды.

Композиция площади Капитолия – это три дворца, расставленные по периметру в форме трапеции; середину этой фигуры занимает овал, в центре которого установлена конная статуя Марка Аврелия (ок. 176); на площадь ведёт парадная лестница, фланкированная при входе двумя античными скульптурами юношей, ведущих коней в поводу. Широкою (дальнюю от входа) сторону площади образует Дворец Сенаторов – Palazzo Senatorio (ныне здесь расположена мэрия города Рима). Его фасад, созданный Микеланджело, – «один из совершенных образцов “простого” барокко, если только этот стиль знал вообще, что такое простота»³; боковые дворцы со своими ордерными колоннами фасадов как бы направляют взгляд посетителя на главное здание площади и ещё сильнее подчёркивают его сдержанное богатство (Аркин, 2013, с. 45). Найденная Микеланджело форма Дворца Сенаторов была повторена множество раз и в конце концов превратилась в «архитектурную банальность», в более или менее успешную имитацию оригинала. Чтобы понять, о чём идёт речь, достаточно взглянуть на здание Ленинградского / Николаевского

³ Судя по контексту, Давид Аркин употребляет здесь слово «барокко» не в узком искусствоведческом смысле, а в широком культурологическом, то есть использует его не для характеристики исторического стиля XVII–XVIII вв., а для описания *причудливого и богатого разнообразия* произведения архитектурного искусства, в данном случае – фасада Дворца Сенаторов первой половины XVI века.

вокзала в Москве (ил. 8) или на его «близнеца» – здание Московского вокзала в Санкт-Петербурге.

Произведение Микеланджело объединяет в себе и геометрические, и художественные, и мемориальные начала. В архитектуре Ренессанса господствует закономерность построения площади, распространяющаяся не только на план, но и на здания, оформляющие её (Бунин & Круглова, 1935, с. 74); при этом элементы ансамбля, как правило, располагаются симметрично по отношению к главной, продольной оси. Такова и геометрия площади Капитолия: «трапециевидное в плане пространство площади расширяется по направлению к замыкающему его перспективу Дворцу Сенаторов», образуя пластичную объёмно-пространственную структуру «с направленно-координированными элементами, с точно рассчитанными ракурсами восприятия» (Азизян & Кириллова, 1990, с. 39). Дворец Сенаторов – «лицевой фасад» площади – вписан в равносторонний треугольник, боковые стороны которого служат диагоналями торцовых фасадов боковых палаццо; этим обеспечиваются «цельность комплекса, его концентрированность, подчинение одной общей центральной оси» (Бунин & Круглова, 1935, сс. 76–77).

Центричная локализация статуи Марка Аврелия, прочно вошедшей в капитолийский ансамбль (Аркин, 2013, с. 46), «являет собой ярчайший пример закрепления скульптуры в чётко определённой позиции» (Арнхейм, 1984, с. 18), не вызывающей чувства рассогласованности и визуального неудобства. Памятник как бы подчёркивает, что площадь должна восприниматься не из центра по направлению к периферии, а от периферии к центру (Зедльмайр, 1936, с. 99) (ил. 9). Ещё один оптический эффект площади Капитолия обусловлен тем, что оси боковых дворцов расходятся по направлению к её «заднику» (Дворцу Сенаторов), расширяя площадь в глубину; зритель, входящий на площадь, совершенно не замечает этого и воспринимает её как правильный четырёхугольник; в результате размеры площади кажутся ему большими, чем в действительности (Беляева, 1977, с. 38). Всё это признаки сознательной и умелой организации пространства культурно значимого городского паттерна.

Что касается историко-мемориальных аспектов композиции площади Капитолия, то они визуализированы сочетанием ренессансной архитектуры и античной скульптуры, вызывающим у посетителя «книжные воспоминания и исторические ассоциации, от которых трудно отделаться»; действительно, тот древний холм Ромула, на котором она устроена, является «началом Рима как города, легендарным “пупом” римского мира» (Аркин, 2013, сс. 45–46). Такова визуальная семиотика этой площади. Её формирование в роли значимого городского топоса «с участием монумента» рассматривается теперь в качестве одного из самых ранних классических примеров создания «качественно иной пространственной среды», когда задача заключается «в выборе места статуи с расчётом на пространственное соотношение масс – скульптуры и тех архитектурных сооружений, с которыми она непосредственно взаимодействует» (Азизян & Кириллова, 1990, с. 165). Здесь сочетание архитектурного искусства Ренессанса с бронзовым памятником эпохи древнего Рима «приобретает характер не вражды и отчуждённости, а органичности и единства» (Аркин, 2013, с. 46). Подобной пространственной слаженности архитектуры и скульптуры, относящихся к разным временным периодам, мировая история искусства до тех пор не знала; теперь же мировое искусство получило в творении Микеланджело «один из величайших заветов на будущее» (Азизян & Кириллова, 1990,

сс. 169–172). Такое гармоничное, выразительное и многозначное «созвучие» пластических форм в составе композиции площади Капитолия визуально и эмоционально подчёркивает сохраняющуюся во времени культурную идентичность Рима.

Внутренняя связность композиции площади Капитолия основана на контрасте между овальной серединой площади и ограничивающей её линии, образованной прямыми фасадами дворцов. Микеланджело как бы расслаивает структуру площади, создавая на первый взгляд независимое от внешней трапеции второе, самостоятельное пространство овала. Этот внутренний контраст подчёркивается противоположной динамикой геометрических форм: «в то время как овал площади, благодаря звездообразному рисунку, отличается чертами центробежности, между постройками царит центростремительное притяжение» (Тольнай, 1936, с. 95). При этом контраст между овалом и трапецией не переходит в визуальный конфликт во многом благодаря тому, что Микеланджело вписал в овальную форму скрытый треугольник, образованный двумя выступами в границе овала на широкой стороне площади и одним выступом – на узкой (ил. 10); этот треугольник, таким образом, сходится в ту же сторону, куда сужаются границы площади (от Дворца Сенаторов к лестнице). Таким образом, «форма овала и вся форма площади находятся между собою в самой тесной связи, и эта связь основана на единстве пространственного замысла» (Зедльмайр, 1936, с. 101), реализованного архитектором⁴.

Нельзя упустить из виду и того обстоятельства, что центральный овал площади Капитолия *повышается* по направлению от периферии к центру; памятник Марку Аврелию, таким образом, оказывается стоящим на вершине выпуклой поверхности. Подъём этой поверхности начинается ниже уровня площади, иначе говоря, граница овала утоплена относительно поверхности, примыкающей к зданиям, которые образуют периметр площади. Средняя часть пространства как будто сжимается кольцами овала и выталкивается ими вверх (Зедльмайр, 1936, с. 101). Площадь оказывается не пустым местом, а пространством, наполненным движением архитектурных масс вокруг центральной скульптуры. Таким образом, Микеланджело организует свободное пространство площади «в виде замкнутого динамического организма» (Тольнай, 1936, с. 96), который уравновешен равнодействующими силами – центробежной и центростремительной, взаимно погашающими друг друга (Саваренская, 1987, с. 137). Можно даже сказать, что эта площадь за счёт своей формы «предъявляет шарообразность Земли» (Резвин, 2019, с. 101), несмотря на свои небольшие размеры.

Наконец, важнейшим качеством площади Капитолия является осуществлённое Микеланджело расширение диапазона визуальных связей пространства паттерна с городской средой в целом. Здесь эти связи направлены преимущественно вовне: «площадь разомкнулась, раздвинула границы для обзора, включив в свою композицию панораму города, дала возможность зрителю соединить практически несоединимое – Капитолийский холм и дальние городские пространства, их архитектурно-пластические вехи» (Азизян & Кириллова, 1990, с. 169). Так что данная площадь – это не «ансамблевый “остров” в самом центре Рима» (Аркин,

⁴ Своеобразной цитатой капитолийского овала Микеланджело является площадь перед входом в торговый центр города Цукуба в Японии (арх. Исозаки, 1983), где применён рисунок такого же «звездообразного» типа.

2013, с. 46), а произведение, композиционно связанное с целым городом⁵. При этом визуальная *целостность* площади не нарушается, что особенно заметно с лестницы Дворца Сенаторов: «сужение боковых дворцов так ясно, что даже открытая сторона площади начинает казаться загороженной невидимой преградой» (Тольнай, 1936, с. 96). Так панорама города превращается в составную часть локального городского ансамбля (ил. 11). Кроме того, проектируя площадь, Микеланджело учитывал и вид на неё извне; эту внешнюю заметность площади обеспечивают и активный фасад Дворца Сенаторов, и широкая лестница (Бунин & Круглова, 1935, с. 76). Не теряя своей камерности и художественной завершённости, площадь Капитолия оказывается *открыто* контактирующей с городской средой Рима.

Пространственное продолжение площади, её «заступание» в окружающую городскую среду может, как видим, обеспечиваться тем, что часть её периметра занимает не её *собственная* застройка, а иной паттерн. В случае площади Капитолия это панорама. В других случаях роль открывающего композицию сегмента может играть входная (приёмная) зона значительного сооружения, расположенного рядом с площадью; примеры такого распространения пространства одного паттерна за счёт другого мы видим в смыкании московской площади Пречистенских ворот с подиумом храма Христа Спасителя или, скажем, площади Ленина – с парком-вестибюлем театра оперы и балета в Новосибирске. Площадь может быть открыта и в сторону водного пространства, вступая с ним в визуальные отношения взаимодополнительного характера. К примеру, единственная в Санкт-Петербурге площадь, обращённая к воде, – Сенатская площадь с Медным всадником в качестве её визуальной доминанты – «раскрыта к Неве, пропуская в широкое водное пространство Петра на жарко дышащем коне» (Лихачёв, 2006, с. 568) и в то же время впуская динамичное водное пространство реки в статичность пространственной композиции площади. Подобным же образом Сена визуально включена в композицию парижской площади Согласия.

Площадь может при этом не только пространственно продолжаться в сторону соседнего архитектурного «подиума», но и сама исполнять функцию входной зоны для значимого городского объекта. Так, «трапециевидное пространство площади Сан-Марко концентрирует внимание на главном объекте ансамбля – величественном соборе» (Азизян & Кириллова, 1990, с. 53). Эта площадь «ориентирована на фронтальное восприятие своего центра – соборного фасада» (Бунин & Круглова, 1935, с. 89). К слову, площадь Сан-Марко (ил. 12) формировалась долгих 660 лет: в своих нынешних габаритах она существует с 1150 года, но окончательное завершение получила только в 1810 году (Гутнов, 1985, с. 262).

Открытость площади городу может реализоваться и как проект её активного участия в формировании облика городского пространства в целом. Так, римская Piazza del Popolo (ил. 13) и прилегающие к ней улицы являются примером *сознательного изменения восприятия городского пространства*. Эта площадь была организована в связи с переустройством Рима в конце XVI века и завершена к 1824 году. Она не имеет одного главенствующего ракурса; скорее, она

⁵ Известно, что по заказу папы Николая V Л. Б. Альберти нанёс на карту «радиальную систему лучей, исходивших из Капитолия», которые с довольно большой точностью указали на «наиболее характерные точки топографии Рима» (Саваренская, 1987, с. 137).

«предлагает целую серию видов и перспектив, создавая для взгляда возможности свободно перемещаться с одной улицы на другую и тем самым практически затеряться во вселенной города» (Полссон, 2019, сс. 12–13). Такая площадь играет роль городских ворот: она вводит посетителя города в урбанистическую среду, выступая начальной точкой разнообразных городских маршрутов и, соответственно, разных способов прочтения городского текста.

При этом, определяя облик и восприятие города, площадь также испытывает на себе его воздействие, как бы «откликается» на его уже сложившуюся структуру и связанную с ней историю. Взаимное влияние площади на город и города на площадь демонстрирует нам пример той же сиенской Кампо, которая превосходит по величине все остальные площади города и является его историческим, визуальным и смысловым центром. С одной стороны, «в зависимости от неё, исходя из её формы, размеров и местоположения, строится вся остальная планировочная сеть»; в частности, «главные улицы (Виа Читта – слева, Виа Рикасоли – справа), которые охватывают площадь полукольцом, строятся исходя из её округлённой формы». С другой стороны, «преобладание кривых линий в планировке города здесь как бы подсказало архитектору решить и площадь в соответствии с этими кривыми, ибо в противном случае получился бы разрыв между тем и другим, дисгармония» (Бунин & Круглова, 1935, с. 70). Площадь составляет важнейший элемент городской текстуры, когда она так «прилажена» к конкретному устройству городской среды, что и она без городского окружения не воспринимается и не читается, и город без неё не представляет из себя аутентичного визуального текста.

В структуре городского пространства площади, особенно расположенные в границах городского исторического ядра, часто являются доминирующими паттернами, «центрами общественной жизни населения города» (Бабуров, 1956, с. 251) и репрезентантами его культурной идентичности. Для того чтобы площадь могла играть такую роль, она должна быть не только внутренне целостной, гармоничной, синтаксически согласованной, но и «предъявлять» себя. Такая внешняя самопрезентация может быть реализована двумя путями. Во-первых, чтобы площадь визуально господствовала в городской среде, она должна быть видимой извне с различных удалённых точек зрения, особенно – с основных городских магистралей. Ради создания такого эффекта площадь Кампо в Сиене, например, «помещают на высоком месте с таким расчётом, чтобы её можно было видеть издали», а также «окружают башнями, которые, вместе взятые, образуют пространственное кольцо». Видя это кольцо на фоне прочей застройки, зритель воспринимает площадь как выделенный пространственный паттерн, и это её подчёркнутое выделение, а также отсутствие конкурирующих элементов среды «позволяют воспринять её как центр города» (Бунин & Круглова, 1935, сс. 77–79). Особое положение Красной площади в структуре городского пространства Москвы не только обозначено рядом кремлёвских башен в качестве её видимой извне «высотной» границы, но и акцентировано парадными Воскресенскими воротами.

Во-вторых, в состав композиции площади может включаться сооружение, играющее роль высотной доминанты не только в пространстве этой площади, но и в композиции всего города в целом. Таковы, например, кампанилла на венецианской площади Сан-Марко, колокольня Ивана Великого на Соборной площади

Московского Кремля или Александровская колонна на Дворцовой площади Санкт-Петербурга. Такие сооружения, как бы перерастающие масштаб *локальной* доминанты, выводят площади из их замкнутости и самодостаточности, сообщают им общегородское измерение и определяют собой уникальный силуэт города, его узнаваемый вид.

Несмотря на огромное значение площади в художественном облике, структурной связности и социальной жизни города, в последнее столетие наблюдается явный упадок этого важнейшего паттерна городской среды. То, что в эпоху Средних веков было необходимым признаком стихийного роста города, а в эпоху Ренессанса стало результатом целенаправленного градостроительного планирования, в Новейшее время подвергается всё большей эстетической «коррозии» и архитектурной деградации. При этом площадь разрушается и в функциональном аспекте – не только в том смысле, что она перестаёт исполнять свою культурную функцию, переключаясь на чисто логистическую, но и в том, что нормальная многофункциональность площади всё чаще редуцируется к *одной* функции. Нормально организованная площадь должна иметь больше чем одну функцию; плохо организованная площадь не имеет ни одной, поскольку, будучи превращённой исключительно в транспортный узел, вообще перестаёт быть площадью.

В наше время площадь катастрофически не может вписаться в «актуальные» представления о городской среде и её удобстве. От большинства московских площадей, по словам В. Л. Глазычева, «остались одни названия»; в американских городах типа Далласа слово «площадь» означает только одно – «обширную автостоянку меж разрозненных зданий», а в Нью-Йорке «площадей как таковых вообще нет, и лишь под Новый год X-образный перекрёсток Таймс-сквер оправдывает своё название» (Глазычев, 2021, с. 171). Многие элементы современного городского пространства, именуемые площадями, не соответствуют смыслу этого термина. Пол Цукер, американский историк и теоретик архитектуры, в книге «Город и площадь» (1959) утверждает: «Вашингтон-Сквер в Нью-Йорке представляет собой чёткий прямоугольник, обстроенный зданиями со всех сторон, и всё же не образует “закрытого” типа площади. Размеры площади столь велики, отношения между окружающими её сооружениями столь неупорядочены и противоречивы, размещение и габариты маленькой Триумфальной арки так не соответствуют всему остальному, что общего впечатления не возникает. Диспропорции в масштабе разрушают весь эстетический потенциал пространства» (цит. по: Арнхейм, 1984, с. 20). Иначе говоря, в данном случае (ил. 14) мы имеем пример псевдо-площади закрытого типа, в которой сам этот тип отрицается не только её эстетикой, но и физическими размерами.

Даже формальное *наличие* всех необходимых элементов площади ещё не превращает её в целостный градообразующий паттерн, поскольку для этого требуется *согласование* данных элементов. Физическая величина площади сама по себе «не может ещё обеспечить композиционного главенства площади в городе», поскольку для этого её нужно «архитектурно построить» (Бунин & Круглова, 1935, с. 74) в качестве городского художественного ансамбля. По словам того же Пола Цукера, силы внутренней архитектурной дисгармонии «разрушают эстетический потенциал Трафальгарской площади Лондона: она могла бы развиваться в “ядро”, если бы гигантский фасад Национальной галереи, остро контрастирующий с кварталами небольших домов и нерегулярными улочками, ведущими на “площадь”, не перевешивал

возможностей колонны Нельсона в функции пространствообразующего элемента. В сложившейся ситуации Колонна так и не становится центром пространственных взаимосвязей и ядром напряжённости» (цит. по: Арнхейм, 1984, с. 20). Иначе говоря, Трафальгар-сквер можно критиковать за отсутствие равновесия, визуальной соразмерности, сбалансированности её пространства (ил. 15), что не даёт ей стать площадью в нормальном смысле слова – даже при наличии всех необходимых элементов и пустоты между ними.

При этом Трафальгар-сквер с её Национальной галереей – это далеко не худший вариант организации ансамбля площади. К примеру, в пространстве Софийской площади Великого Новгорода явно «перевешивает» её западный край⁶ за счёт тотального доминирования огромной массы дома Правительства Новгородской области (бывшего Дома Советов, 1959), не уравновешенной ничем по остальному периметру (ил. 16). Даже находящийся напротив кремль не создаёт зданию Правительства равновеликого противовеса, поскольку кремлёвская стена именно здесь лишена высокой (доминирующей) проездной башни и отступает от площади на противоположный берег рва, да к тому же ещё и визуально ослаблена наличием большой *пустой* арки. Кстати, при взгляде из кремля дом Правительства визуально блокирует собой всё пространство входной арки, мешая понять, что за ней находится именно площадь (ил. 17). Здание Художественного музея, перестроенное из бывшего Дворянского собрания, прячется за двойной рубеж из ограды и живой изгороди; да и размер музея критически уступает размеру правительственного здания, вынуждая первое «тушеваться» на фоне второго. Памятник Ленину застенчиво сдвинут на северо-восточную границу площади и не играет никакой роли в её структуре (что по историческому смыслу является однозначно правильным⁷). «Масштабность», «монументальность» и «классическая строгость» (Секретарь, 2019, сс. 124–125) дома Правительства, построенного по *типовому* проекту, не спасает площадь от визуальной пустоты, внутренней несогласованности, стилистической разнородности, отсутствия признаков архитектурной аутентичности. Создаётся впечатление, что эту площадь, лишённую «яркой индивидуальности и большой художественной ценности» (Секретарь, 2019, с. 125), стремились «заставить» быть вестибюлем для Дома Советов, но её размер оказался слишком большим, зрительно *отделяющим* человека от здания, а не привлекающим к нему. Пешеход (как и ребёнок на электромобиле) чувствует себя одиноким, потерянным и дезориентированным на этой пустой площади с неясными функциями (ил. 18).

Между тем городские площади требуют сохранения и даже преумножения, поскольку, как это давно уже ясно, «они необходимы для общественной жизни населения, проявления которой весьма многообразны» (Бабуров, 1956, с. 251). В любом городе обязательно *должны быть* площади, ибо это «самые большие, самые посещаемые общественные пространства»; но когда городские площади слишком велики, они не только сами выглядят пустынными, но и «человек на них ощущает себя потерянным» (Александр и др., 2014, с. 332), неуместным. Человек очень мал

⁶ Этот «крен» площади в сторону *одного* сооружения, подавляющего своей массой всё вокруг, весьма далёк от той выразительной, динамичной и по-своему гармоничной асимметрии Красной площади в Москве, которая органично соответствует ткани исторического пространства столицы (см.: Гурари 2022, 285).

⁷ В Пензе, к примеру, огромная чёрная статуя Ленина расположена прямо по центральной оси такого же типового дома Правительства, визуально «конфликтует» с его парадным фасадом.

в сравнении с объёмом такой площади, поэтому он «не может утвердить здесь своё присутствие собственными силами»; лишь толпа, подобная той, что заполняет площадь Св. Петра в Риме в пасхальный день, обладает необходимой, то есть соразмерной площадью, мощью. «Толпа, однако, далеко не достаточная форма самовыражения человека, обозначающего себя прежде всего индивидуально, – справедливо отмечает Р. Арнхейм. – Предоставленный самому себе в пространстве площади, человек должен иметь возможность довериться силам визуального тяготения, пронизывающим это пространство. Лишь усиленный таким способом, он может играть роль полноправного партнёра в столкновении с материальным миром, который он построил для себя собственными руками» (Арнхейм, 1984, с. 66). Если же такие «силы визуального тяготения» отсутствуют, ничто уже не может сделать площадь человекоразмерной.

При проектировании городов, замечает К. Александер, «всегда есть соблазн сделать городскую площадь очень большой»; однако такие площади «хорошо выглядят на чертежах, но в реальной жизни кажутся мёртвыми и пустынными» (Александер и др., 2014, с. 333). У человека может возникать «чувство затерянности», когда он оказывается «в позиции, которая не помогает ему определить себя в пространстве, – скажем, на бесформенной городской площади» (Арнхейм, 1984, с. 18). Бесформенность связана не с геометрией площади (далеко не всякое геометрически правильно ограниченное место, свободное от застройки, является площадью, и далеко не всякая нормальная площадь является геометрически правильной), а с *гармоничностью* её общего вида. Такая внутренняя согласованность почти недостижима при создании площадей большого размера. Для людей нужны небольшие, компактные, архитектурно цельные (но не уныло-монотонные) площади, тогда они их с удовольствием заполняют. Кристофер Александер указывает на правило, согласно которому целесообразный размер площади – восемнадцать метров в диаметре; именно при таких размерах она воспринимается позитивно, горожане чувствуют себя на ней комфортно. Когда диаметр площади превышает 21 метр, она начинает казаться пустынной и вызывает неприятное ощущение. Площадь начинает казаться пустынной, когда на каждого человека приходится свыше 28 квадратных метров (Александер и др., 2014, с. 333). С другой стороны, размер площади может восприниматься как недостаточный⁸, стесняющий свободу движения, особенно если старую площадь оккупируют парковки.

Автомобили, безусловно, – это прямая угроза площадям как самобытным паттернам городского пространства; они превращают площади в подчинённую часть транспортной системы. Ещё Камилло Зитте в конце XIX века заметил и описал эту тенденцию. Средневековые и ренессансные площади, отмечает он, «использовались для оживлённой общественной жизни, и соответственно сохранилось согласие между ними и прилегающими общественными зданиями. Сегодня площади в лучшем случае – лишь стоянки для экипажей и не может быть и речи о художественном единстве между площадями и зданиями» (Зитте, 1993, с. 53). Судьба площади оказалась под угрозой «в эпоху сверхплотного движения

⁸ «В русском языке, – пишет Григорий Ревзин, – возникла смешная аберрация: английская *square* превратилась в “сквер”, потому что их *square* – это, конечно, никакая не площадь, она не доросла до нужного размера, это разве что сквер» (Ревзин, 2019, с. 99).

автомобилей, которое превратило множество площадей в транспортные развязки в одном уровне» (Глазычев, 2021, с. 171). Автомобили, занимая площадь, разрывают цельность её пространства (ил. 19): на первый план выходит свободная поверхность как средство обеспечения транспортного сообщения или стоянки, а окружающий архитектурный ансамбль оттесняется на периферию внимания, становится чем-то необязательным, нейтральным, незаметным, а потом и вовсе ненужным.

Модернизм в архитектуре и урбанистике, по словам В. Л. Глазычева, отвергает площадь с той же страстью, что и квартал (Глазычев, 2021, с. 171); в его системе площадь оказывается излишеством, препятствующим конструированию лучезарного города. На деле превращение площадей в транспортные узлы или просто значительный перевес числа транспортных развязок над количеством площадей суть признаки деградации городской среды, в том числе и визуальной. При этом, согласно всем градостроительным рекомендациям, «основное пространство площади должно быть по возможности освобождено от транзитных транспортных потоков, особенно от их пересечений» (Бабуров, 1956, с. 251); увы, урбанистическая теория и градостроительная практика зачастую фатально не совпадают.

Антропологическая интерпретация кризиса площадей весьма проста: площадь *принимает* человека, в то время как транспортный узел его, напротив, *отторгает*. Чем больше в городе точек притяжения, тем он более человечен; чем больше в нём точек отталкивания, тем он более бесчеловечен, враждебен, чужд. На основе понимания этой тенденции в рамках «нового урбанизма» – и концептуально, и практически – началось возрождение городской площади «как публичного пространства, свободного от движения транспорта и предназначенного для того в первую очередь, чтобы толпа, собирающаяся по поводу или без повода, могла рассматривать себя в собственном отражении» (Глазычев, 2021, с. 171), пространственной «рамой» которого выступает окружающий архитектурный ое́м.

Итак, деградация площади *определяющим* образом связана с деградацией её восприятия, а именно – с непоправимо ошибочной редукцией площади к пустому месту посреди городской застройки (ср.: Бабуров, 1956, с. 251), от которой она как бы отделена непроходимой границей. Вырождение площади в свободную от застройки *площадку*, то есть сознательное или бессознательное отделение её и от архитектурного обрамления, и от видов, продолжающих её в окружающую городскую среду, и от социокультурных функций (коммуникация, художественная презентация, коллективная память и т. д.), уничтожает сам паттерн под названием «городская площадь»; от неё остаётся только *пустое место*. Городская площадь деградирует (как деградирует, к примеру, и городской двор) именно потому, что мы перестаём понимать и воспринимать её как определённую и весьма *сложную* форму организации городской топики, на которой держится и композиционное единство города, и преемственность его культурной идентичности.

Библиография

- Азизян, И. А., & Кириллова, Л. И. (ред.). (1990). *Архитектурный ансамбль как форма реализации синтеза*. ВНИИТАГ.
- Александр, К., Исикава, С., & Силверстайн, М. (2014). *Язык шаблонов: города, здания, строительство* (И. Сырова, пер.). Издательство Студии Артемия Лебедева.

- Аркин, Д. Е. (2013). *Образы архитектуры*. Б.С.Г.-Пресс.
- Арнхейм, Р. (1984). *Динамика архитектурных форм* (В. Л. Глазычев, пер.). Стройиздат.
- Бабуров, В. В. (ред.). (1956). *Планировка и застройка городов*. Госстройиздат.
- Беляева, Е. Л. (1977). *Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия*. Стройиздат.
- Бунин, А., & Круглова, Т. (1935). Городской комплекс в архитектуре Возрождения. В А. И. Лебедев (ред.), *Вопросы архитектуры*. (с. 58–91). Изогиз.
- Глазычев, В. Л. (2021). *Урбанистика*. Издательство «Европа», КДУ.
- Гурари, М. Н. (2022). Революционная архитектура русского авангарда в формате ценностно-цивилизационной традиции (В. Татлин, К. Мельников, И. Леонидов). *Визуальная теология*, 4(2), 277–292.
- Гутнов, А. Э. (1985). *Мир архитектуры*. Молодая гвардия.
- Зедльмайр, Г. (1936). Композиция площади Капитолия. В *Архитектурное творчество Микельанджело*. (с. 97–103). Издательство Всесоюзной Академии архитектуры.
- Зитте, К. (1993). *Художественные основы градостроительства* (Я. А. Крастиньш, пер.). Стройиздат.
- Линч, К. (1986). *Совершенная форма в градостроительстве* (В. Л. Глазычев, пер.). Стройиздат.
- Лихачёв, Д. С. (2006). Образ города и проблема исторической преемственности развития культур. В Д. С. Лихачёв, *Раздумья о России*. (с. 552–570). Logos.
- Маркузон, В. Ф. (1986). Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения. В *Культура эпохи Возрождения*. (с. 54–68). Наука.
- Миколайт, А., & Пюркхауэр, М. (2020). *Код города* (А. Тарасенко, пер.). Strelka Press.
- Полссон, К. (2019). *Проектирование общественных пространств и городов для людей. Практическое пособие*. Dom Publishers.
- Ревзин, Г. (2019). *Как устроен город*. Strelka Press.
- Саваренская, Т. Ф. (1987). *Западноевропейское градостроительство XVII–XIX веков. Эстетические и теоретические предпосылки*. Стройиздат.
- Секретарь, Л. А. (2019). Софийская площадь и её значение в жизни губернского Новгорода 1778–1917 гг. В Б. Д. Греков (ред.), *Новгородский исторический сборник*, Вып. 18(28). (с. 123–152). Изд-во Облоно.
- Суджич, Д. (2020). *Язык городов* (М. Коробочкин, пер.). Strelka Press.
- Тольнай, К. (1936). Капитолий. В *Архитектурное творчество Микельанджело*. (с. 94–96). Издательство Всесоюзной Академии архитектуры.
- Kuroda, T. (2014). Lucca 1838. Trasformazione e riuso dei ruderi degli anfiteatri romani in Italia. In M. K. Gesuato (Ed.), *Ricerca, Scoperta, Innovazione: L'italia dei Saperi*. (pp. 89–108). Istituto Italiano di Cultura – Tokyo.

References

- Alexander, Ch., Ishikawa, S., & Silverstein, M. (2014). *A Pattern Language. Towns. Buildings. Construction* (I. Syrova, Trans.). Art. Lebedev Studio Publishing. (In Russian).
- Arkin, D. E. (2013). *Images of architecture*. B.S.G.-Press. (In Russian).
- Arnheim, R. (1984). *The dynamics of architectural form* (V. L. Glazychev, Trans.). Stroyizdat. (In Russian).

- Azizyan, I. A., & Kirillova, L. I. (Eds.) (1990). *Architectural ensemble as a form of synthesis implementation*. VNIITAG. (In Russian).
- Baburov, V. V. (Ed.) (1956). *Planning and development of cities*. Gosstroyizdat. (In Russian).
- Belyaeva, E. L. (1977). *Architectural spatial environment of the city as an object of visual perception*. Stroyizdat. (In Russian).
- Bunin, A., & Kruglova, T. (1935). Urban complex in the architecture of the Renaissance. In A. I. Lebedev (Ed.), *Questions of architecture*. (pp. 58–91). Isogis. (In Russian).
- Glazychev, V. L. (2021). *Urbanistics*. Europe Publishing, KDU. (In Russian).
- Gurari, M. N. (2022). Revolutionary architecture of the Russian avant-garde in value-civilization tradition (V. Tatlin, K. Melnikov, I. Leonidov). *Journal of Visual Theology*, 4(2), 277–292. (In Russian).
- Gutnov, A. E. (1985). *The world of architecture*. Molodaya gvardiya. (In Russian).
- Kuroda, T. (2014). Lucca 1838. Trasformazione e riuso dei ruderi degli anfiteatri romani in Italia. In M. K. Gesuato (Ed.), *Ricerca, Scoperta, Innovazione: L'Italia dei Saperi*. (pp. 89–108). Istituto Italiano di Cultura – Tokyo.
- Likhachev, D. S. (2006). The image of the city and the problem of historical continuity in the development of cultures. In D. S. Likhachev, *Reflections on Russia*. (pp. 552–570). Logos. (In Russian).
- Lynch, K. (1986). *A theory of good city form* (V. L. Glazychev, Trans.). Stroyizdat. (In Russian).
- Markuzon, V. F. (1986). Antique elements in the architecture of the Italian renaissance. In *Culture of the Renaissance*. (pp. 54–68). Nauka. (In Russian).
- Mikoleit, A., & Pürckhauer, M. (2020). *Urban Code. 100 Lessons for Understanding the City* (A. Tarasenko, Trans.). Strelka Press. (In Russian).
- Pålsson, K. (2019). *How to design humane cities*. Dom Publishers. (In Russian).
- Revzin, G. (2019). *How the city works*. Strelka Press. (In Russian).
- Savarenskaya, T. F. (1987). *Western European Urban Planning of the 17th–19th centuries. Aesthetic and Theoretical Background*. Stroyizdat. (In Russian).
- Sedlmayr, G. (1936). Composition of the Capitol square. In *Architectural Creativity of Michelangelo*. (pp. 97–103). All-Union Academy of Architecture Publishing. (In Russian).
- Sekretar, L. A. (2019). Sophia square and its importance in the life of provincial Novgorod in 1778–1917. In B. D. Grekov (Ed.), *Novgorod Historical Collection*, 18(28). (pp. 123–152). Oblono. (In Russian).
- Sitte, C. (1993). *The art of building cities* (Ya. A. Krastins, Trans.) Stroyizdat. (In Russian).
- Sudjic, D. (2020). *The language of cities* (M. Korobochkin, Trans.). Strelka Press. (In Russian).
- Tolnay, K. (1936). Capitol. In *Architectural Creativity of Michelangelo*. (pp. 94–96). All-Union Academy of Architecture Publishing. (In Russian).

Информация об авторе

Сергей Сергеевич Аванесов
доктор философских наук, профессор
директор научно-образовательного центра
«Гуманитарная урбанистика»
Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого
Российская Федерация, 173003, Великий Новго-
род, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
ORCID: 0000-0002-1081-4871
Web of Science ResearcherID: V-5869-2018
Scopus AuthorID: 55270461000
e-mail: iskiteam@yandex.ru

Information about the author

Sergey S. Avanesov
Dr. Sci. (Philosophy), Professor
Director of the Research and Educational
Centre for Humanitarian Urbanistics
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya ul.,
Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation

ORCID: 0000-0002-1081-4871
Web of Science ResearcherID: V-5869-2018
Scopus AuthorID: 55270461000
e-mail: iskiteam@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 03.02.2023
Принят к публикации / Accepted 13.03.2023

Иллюстрации



Ил. 1. Флоренция. Площадь Сантиссима Аннунциата.
Источник: <https://tourweek.ru/gallery/87246>



Ил. 2. Флоренция. Площадь Синьории.
Фото из открытых источников.



Ил. 3. Лукка. Площадь Амфитеатра. Вид сверху.
Фото из открытых источников.



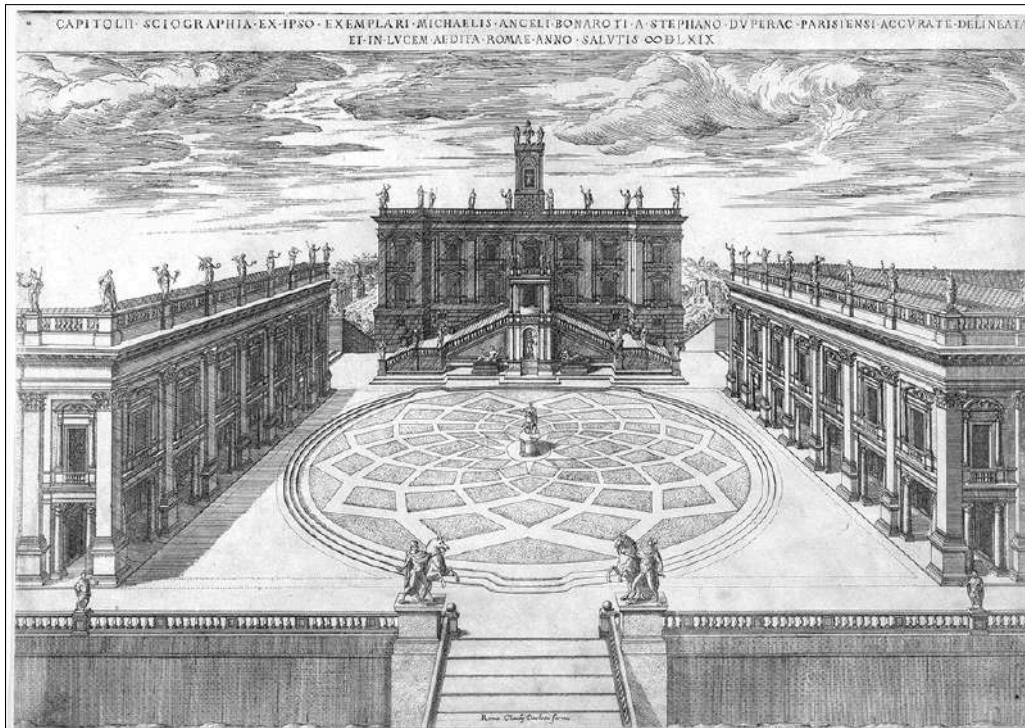
Ил. 4. Лукка. Площадь Амфитеатра.
Фото из открытых источников.



Ил. 5. Сиена. Кампо. Вид сверху.
Фото из открытых источников.



Ил. 6. Санкт-Петербург. Московская площадь.
Почтовая открытка. Ленинград, 1984.
Источник: <https://auction.ru/listing/offer/otkrytki-48537>



Ил. 7. Этьен Дюперак. Площадь Капитолия в Риме. Гравюра. 1569.

Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Speculum_Romanae_Magnificentiae-View_of_the_Roman_Capitol_MET_DP826752.jpg

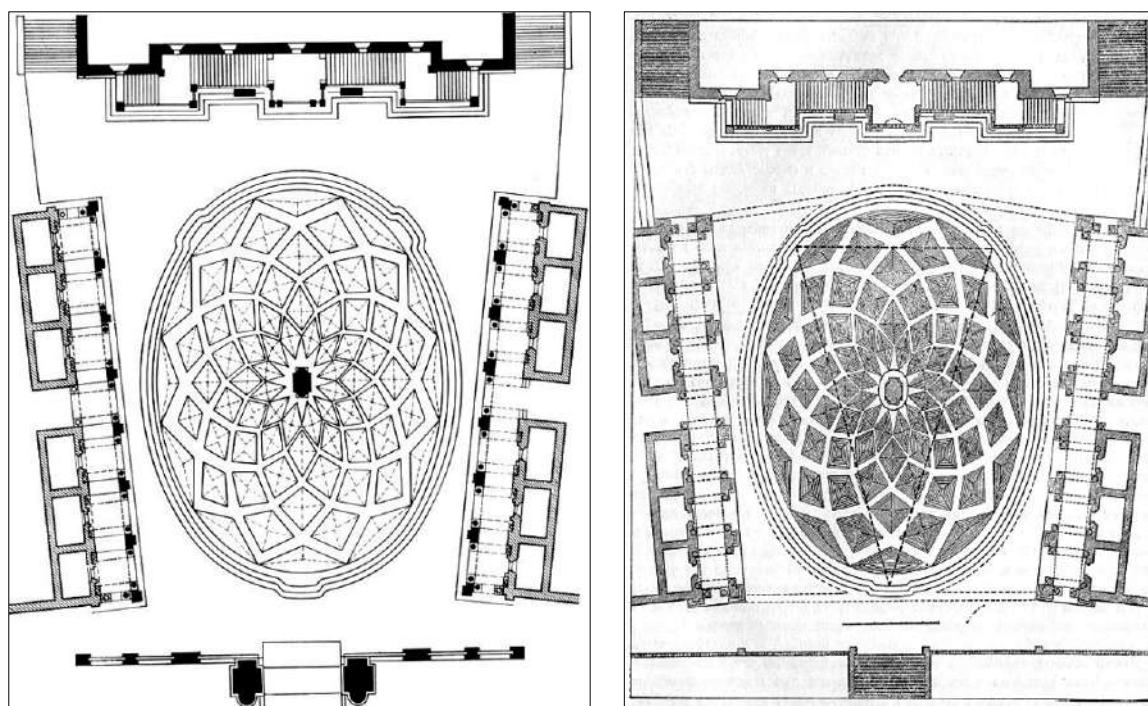


Ил. 8. Москва. Николаевский вокзал. Арх. К. А. Тон, 1851. Главный фасад. Фото 1883 г.

Источник: *Найдёнов Н. А.* Москва. Виды некоторых городских местностей, храмов, примечательных зданий и других сооружений. Москва, 1884.



Ил. 9. Рим. Площадь Капитолия. Вид от периферии к центру.
Источник: https://www.historia-del-arte-erotico.com/vasari/miguel_angel.htm



Ил. 10. Рим. Площадь Капитолия. План.
Источники: слева – Азизян & Кириллова, 1990, 170; справа – Зедльмайр, 1936, 100.



Ил. 11. Панорама Рима как часть площади Капитолия.

Источник: <https://3grim.ru/ploshhad-kapitoliya-v-rime-tayniy-smysl-proekta-mikelandzhelo.html>



Ил. 12. Венеция. Площадь Сан-Марко.

Источник: <https://br.pinterest.com/pin/142074563215585271/>



Ил. 13. Рим. Пьяцца дель Пополо.

Источник: <https://blog.businessstripfriend.com/article/3-nights-in-rome-program-for-72-hours-to-see-the-best-of-rome>



Ил. 14. Нью-Йорк. Вашингтон-Сквер.

Источник: http://www.yannarthusbertrand2.org/collection/etats-unis_new-york_book/



Ил. 15. Лондон. Трафальгар-сквер.

Источник: <https://arquitecturaviva.com/works/remodelacion-de-traffic-square-2>



Ил. 16. Великий Новгород. Софийская площадь. Фото: Сергей Аванесов, 2023



Ил. 17. Великий Новгород. Вид из Кремля в сторону Софийской площади.
Фото: Сергей Аванесов, 2023 (слева).



Ил. 18. Великий Новгород. Софийская площадь зимой.
Фото: Елизавета Спешилова, 2023 (справа).



Ил. 19. Новосибирск. Площадь Ленина. Транзит и парковка.
Источник: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/196249672>



[https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-32-61](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-32-61)

ГОРОД И СОВЕТСКОЕ НАСЛЕДИЕ / THE CITY AND THE SOVIET LEGACY

«Звартноц, соединённый с Колизеем»: от Нардома Таманяна к Театру оперы и балета

Л. А. Абрамян 

Институт археологии и этнографии НАН РА, Ереван, Армения
levon_abrahamian@yahoo.com

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

народный дом
культура один
культура два
Таманян
конструктивизм
Дворец Советов
политический праздник

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается одно из самых загадочных сооружений Александра Таманяна – Народный Дом (Нардом), который был основой теперешнего Театра оперы и балета в Ереване. Нардом подвергнулся жёсткой критике со стороны молодых пролетарских архитекторов, армянских представителей революционной Культуры Один. Автор следует предложенной В. Паперным концепции, согласно которой в начале 1930-х на смену «растекающейся» эгалитарной Культуры Один приходит сталинская Культура Два, характеризующаяся «затвердеванием» и иерархичностью. Показывается, что Нардом Таманяна в горизонтальном плане был созвучен Культуре Один, однако предполагал не эгалитарный пролетарский быт, а всенародный праздник в духе карнаваловых празднеств, исследованных М. Бахтиным, идеи которого развивает автор этой статьи. В вертикальном же плане Нардом уподоблялся лучшим достижениям средневековой армянской церковной архитектуры, в частности, храму VII века Звартноц. Таманян вообще задумывал Нардом как соединение армянского Звартноца с римским Колизеем, что конструктивно должно было реализоваться закрытой частью Нардома (таманяновская Культура Два) и его открытой частью, которая вместе с горизонтальной функцией закрытой части Нардома обеспечивала праздничную Культуру Один. Проводится сравнение между классической сталинской Культурой Два – проектируемым Дворцом Советов в Москве и таманяновской Культурой Два, задуманной до сталинской Культуры Два и объединённой с Культурой Один. Образно определяя идею своего проекта, архитектор говорил, что он хочет соединить армянский храм VII века Звартноц с римским Колизеем. После смерти Таманяна строительство Нардома продолжает его сын, который «редактирует» здание отца, лишив его элементов праздничной Культуры Один. В статье рассматривается, как задуманное Таманяном праздничное начало, которое он возводил к языческому храму песни и любви, находившемуся, по убеждению архитектора, на том самом месте, где он строил Нардом, тем не менее проявляется в конце 1980-х, когда здание Театра оперы и балета и площадь перед ним становятся своего рода политическим форумом, амфитеатром народовластия, ставшим символом праздника единения нации. Намечаются и другие возможные развития пространства здания Оперы и вокруг него, заложенные Таманяном в мифологии его архитектурного творчества.

Для цитирования:

Абрамян, Л. А. (2023). «Звартноц, соединённый с Колизеем»: от Нардома Таманяна до Театра оперы и балета. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 3(1), 32–61. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-32-61](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-32-61)

© Абрамян Л. А., 2023

“Zvartnots conjunct with Colosseum”: From Tamanyan’s People’s House to the Theater of opera and ballet

Levon Abrahamian 

Institute of Archeology and Ethnography NAS RA, Yerevan, Armenia
levon_abrahamian@yahoo.com

KEYWORDS

people’s house
culture one
culture two
Tamanyan
constructivism
Palace of Councils
political festival

ABSTRACT

The article examines one of the most enigmatic constructions of Alexander Tamanyan – the People’s House, which was the basis of the current Opera and Ballet Theater in Yerevan. The People’s House was strictly criticized by young proletarian architects, the Armenian representatives of the revolutionary Culture One – the author follows the concept proposed by V. Paperny, according to which in the early 1930s the “spreading” egalitarian Culture One has been replaced with the Stalin-era Culture Two, characterized by “hardening” and hierarchy. It is shown that Tamanyan’s People’s House was horizontally consonant with Culture One, however, it did not imply an egalitarian proletarian daily life, but a nationwide festival in the spirit of carnival festivities studied by M. Bakhtin and Ur-festival reconstructed by the author. In the vertical plane, People’s House was likened to the best achievements of medieval Armenian church architecture, in particular, the 7th-century temple of Zvartnots. Tamanyan generally conceived his People’s House as a conjunction of the Armenian Zvartnots with the Roman Coliseum, which should have been constructively realized by the closed part of the People’s House (the Tamanyan’s Culture Two) and its open part, which, together with the horizontal function of the closed part, provided the festive Culture One. A comparison is made between the classic Stalinist Culture Two, the planned Palace of Soviets in Moscow, and Tamanyan’s Culture Two, which was conceived before Stalin’s Culture Two and was combined with Culture One. Figuratively defining the idea of his project, the architect said that he wanted to combine the Armenian temple of the VII century Zvartnots with the Roman Colosseum. After the death of Tamanyan, the construction of the People’s House was continued by his son, who “edited” the building of his father, depriving it of the festive features of Culture One. Tamanyan traced back this festive principle to the pagan temple of song and love located, as he believed, on the very spot where he built his People’s House. Despite being deprived as a result of reconstruction, festivity nevertheless manifests itself, but in the late 1980s and in the form of a political festival of unity. The article also outlines other possible developments of the space of the Opera building, which were laid down by Tamanyan in the mythology of his architectural work.

For citation:

Abrahamian, L. A. “Zvartnots conjunct with Colosseum”: From Tamanyan’s People’s House to the Theater of opera and ballet. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 32–61. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-32-61](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-32-61)

Иногда у архитектора, как у демиурга, возникает идея создания какого-нибудь неординарного сооружения, однако часто его последователи, редакторы или те, кому оно предназначалось, посчитав его идею утопией, вмешиваются в первоначальный замысел творца, в попытке его заземлить. Но случается, что идеи зодчего, искажённые строителями и последующими поколениями, вдруг оживают, и сооружения начинают по-иному играть роль, какую когда-то предназначал им зодчий. Так случилось с самым значимым произведением Александра Таманяна — Театром оперы и балета (ил. 1).



Ил. 1. Театр оперы и балета. Источник: clck.ru/34UEdR

Театр оперы и балета — самое загадочное строение Таманяна. Оно воплощает понимание архитектором мистической связи пространства с его культурно-историческими корнями. Таманян был убеждён, что на том месте, где он намеревался осуществить свой грандиозный замысел, именно там, где в то время стояла Гефсиманская часовня, две тысячи лет назад был действующий языческий храм песни, посвящённый богу Вахагну. Этим своим убеждением он поделился с Мартиросом Сарьяном, когда только начинал осуществлять строительство Нардома (Народного дома) — будущего театра. Об этом рассказывает писатель Гайк Хачатрян, которому, в свою очередь, рассказал об этом сам Сарьян. Очевидно, что вначале Сарьян воспринял историю Таманяна о языческом храме со скепсисом, но в 1963 году, пересказывая свой разговор с Таманяном писателю, он изменил своё мнение и уже считал, что Таманян тогда вовсе «не шутил» (Хачатрян, 1975, сс. 270–271, прим. 76). Очевидно, это проникающее в века видение Таманяна вдохновило романиста развернуть действие одной из глав своего романа «Артавазд» в этом воображаемом храме Вахагна. Для нас интересно, что храм песни, прямо ассоциируемый с планируемым Оперным театром, Таманян представляет себе как храм, посвящённый богу войны Вахагну и, добавляет Айк Хачатрян, его возлюбленной богине Астхик. Другими словами, храм песни связан также с любовью и войной. К этим «дополнительным» чертам воображаемого храма Таманяна мы ещё вернёмся. Очевидно, что история про богиню Астхик является плодом воображения писателя, но она полностью скоррелирована с армянским языческим пантеоном и отразилась, как увидим в дальнейшем, в истории здания и окружающего его пространства.

Трудно сказать, на чём основывалась убеждённость архитектора в том, что на месте Гефсиманской часовни некогда находился храм Ваагна. Его внук Александр Таманян-младший рассказывал мне в 1988 году, что семья архитектора также знала об этой гипотезе Таманяна. Однако по крайней мере на сегодняшний день нет убедительных доказательств, подтверждающих её. При закладке фундамента здания было обнаружено карасное захоронение, относящееся к первому или второму векам нашей эры (Кафадарян, 1975, с. 16), имеются также недокументированные и непроверенные данные о монетах и фигурках того же периода, якобы найденных строителями. Удивительно, что Таманян даже не пытался в 1930 году, когда начались работы по разработке фундамента здания, проверить свою идею путём проведения археологических изысканий, хотя в 1923–1933 гг. возглавлял Государственный комитет по охране древностей. Была исследована только одна случайная находка – уже упомянутое карасное захоронение. Систематическое обследование местности вряд ли входило в планы Таманяна, поскольку он даже прибегал к взрывам для облегчения земляных работ (Таманян, 2000, с. 529 (№ 379))¹.

Вера в правоту своей гипотезы была настолько крепкой, что Таманян без колебания снёс уже упомянутую Гефсиманскую часовню XII–XIII вв. (Таманян, 2000, с. 502 (№ 375.I)). На первый взгляд в разрушении Таманяном церкви можно углядеть отражение общесоюзной антицерковной кампании. Однако, исходя из его общего подхода к культовым сооружениям на территории Еревана, можно сказать, что он вовсе не был склонен к ликвидации церквей (если, конечно, они не мешали его видению будущего Еревана). Очевидно, Таманян не считал, что часовня представляет большую историческую или эстетическую ценность, поскольку после разрушительного землетрясения 1679 года она была перестроена, потеряв аутентичность (Кафадарян, 1975, сс. 45–46). Той же судьбы удостоилась церковь Погос-Петрос (св. Петра и Павла), находившаяся на месте теперешнего кинотеатра «Москва». Во время сноса церкви в 1931 году под её фундаментом был обнаружен богатый археологический материал и следы храмовой постройки, по мнению Ашхарбека Калантара, относящиеся к урартской эпохе (Калантар, 2007, с. 274). Калантар, обнаруживший эти почти уничтоженные свидетельства во время случайного посещения стройки кинотеатра, возлагает вину на различные организации и учреждения, в том числе на Союзную центральную организацию научных учреждений (с 1932 г. – Комитет новостроек), до создания которой этой работой «достаточно успешно» занимался Комитет по охране древностей Армении, руководимый Таманяном (Калантар, 2007, с. 275)². Видимо, после сигнала тревоги Калантара Таманян созывает заседание специальной комиссии, по решению которой предпринимается попытка спасти хотя бы то, что ещё можно было спасти, и провести археологические исследования под руководством Калантара. Руководителя же

¹ В 2008 году всё пространство площади Театра оперы и балета было раскопано для строительства подземной автостоянки. На этот раз строительные работы тоже велись без археологического надзора.

² Комитет действительно проделал важную работу по сохранению древностей, если не принимать во внимание два упомянутых упущения, которые могли коренным образом изменить археологическую историю Еревана. Подробные сведения о деятельности комитета в 1920–1930 годах Ашхарбек Калантар приводит в своей статье 1931 года «Комитет по охране древностей Армении» (Калантар, 2007, с. 261–271). См. также: Таманян, 2000, с. 491 (№ 367) – о спасении средневековых фресок, найденных при сносе церкви Погос-Петрос.

строительных работ обязали отобрать из камней, оставшихся после разрушения, те, которые могли бы представлять культурную ценность, и за свой счёт перевезти их во двор дома культуры с целью сохранения (Таманян, 2000, сс. 541–542 (№ 381)). Фактически такое же жёсткое решение должно было быть принято и в связи с закладкой фундамента для здания Нардома. Как бы то ни было, Таманян быстро отреагировал на информацию о небрежном сносе церкви Погос-Петрос, но снова возникает вопрос, почему место, находящееся не так далеко от воображаемого храма, заинтересовало его вроде бы лишь в контексте служебных обязанностей. Мы ещё вернёмся к подобному «равнодушию» Таманяна к реальному прошлому, когда будем говорить о его оглядке на воображаемое абстрактное прошлое. Вместо того чтобы реконструировать прошлое на основе подробных археологических и архитектурных данных, он предпочитал стилизованное творение³. Его целью было построить новый советский храм песни и танца в форме, соответствующей предполагаемому языческому храму-прототипу, причём на его «точном месте». Так что можно сказать, что Гефсиманской часовне просто «не повезло» оказаться именно в этом месте (впрочем, возможно, потому она там и оказалась: вспомним не воображаемых, а реальных, хотя и безответственно утерянных древних предшественников церкви Погос-Петрос).

Может сложиться впечатление, что Таманян предпочитал архитектуру и реалии языческих, а не христианских времён, если бы не обвиняли его в том, что его зодчество скорее церковное, чем гражданское⁴. Это касалось также здания Нардома (будущей Оперы). Кстати, здание Оперы действительно имеет ряд очевидных деталей и структурных сходств с собором Звартноц.

Здание Театра оперы и балета является также примером того, как даже великий архитектор не смог избежать соблазна советских тоталитарных архитектурных трендов 1930-х годов. Однако, чтобы лучше представить это и в целом понять творчество и наследие Таманяна, необходимо рассматривать его деятельность в общесоветском и армянском советском контексте. Несмотря на то, что Таманян в 1919 г. приехал из России в Армению уже в звании академика и со своим особым неоклассицистским стилем, который постоянно подвергался критике со стороны его противников, он был человеком своей эпохи, ощущавшим требования времени и даже, можно сказать, на шаг опережавшим общесоветские тенденции. Попытаемся проиллюстрировать это на примере здания Театра оперы и балета, нового выражения языческого храма песни и танца.

Таманян видел его в образе Нардома – Народного дома, в названии которого уже проявляется представление архитектора об этом новом «храме». Показательно, что противники его проекта – молодые пролетарские архитекторы – подвергают критике именно название «народный». «Уже самый термин “Народного” дома звучит в эпоху диктатуры пролетариата потрясающим анахронизмом, механически перенесённым из прошлого в наши дни. Верный посылам прошлого, проект академика ТАМАНОВА (русифицированная фамилия Таманяна – Л. А.) ни по своему назначению, ни по содержанию не отличается от тех домов, которые строились под названием “народных” во времена царизма в разных городах в царское

³ Я обязан этим важным замечанием Вардану Айрапетяну.

⁴ См. об этом, например, в очерке С. Гехта 1934 года «Не отчаивайтесь, я буду бороться за Вас до конца...» (см. перепечатку: Гехт, 2012).

время для лёгкого развлечения и времяпрепровождения мелкой буржуазии (служащих, ремесленников и рабочей аристократии). Если разница и есть, то только в том, что Эриванский “Народный” Дом превосходит старые своей внешней напыщенностью, приближаясь к типу дворцовых ансамблей. Проект “Народного” дома предполагает только существование театрального и концертного музея, т. е. другими словами, мест, где рабочие должны очутиться в пассивно-созерцательном положении только зрителей и слушателей». Цитата из письма, озаглавленного «Вместо ‘Народного’ Дома построим КУЗНИЦУ ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ», которое в конце 1920-х составили и подписали члены объединения пролетарских архитекторов Армянской ССР – в будущем известные архитекторы Каро Алабян, Геворг Кочар, Микаэл Мазманян, Самвел Сафарян и другие (Мы призываем..., 2016). Термин «народный» понимается пролетарскими архитекторами в рабоче-пролетарском контексте (это видно и из продолжения письма, на которое мы сошлёмся ниже).

Между тем Таманян предусматривал свой Народный дом для «народа» в более широком смысле слова – без классовой принадлежности. Он должен был состоять из двух частей – зимней (закрытой) и летней (открытой), которые должны были иметь общую сцену и разъединяться/соединяться посредством перегородки – подъёмного железного занавеса⁵. Представления камерного типа (опера, балет) шли бы в закрытом пространстве, нынешнем зале оперы и балета, а во время торжеств массового характера перегородка должна была подниматься (один из её конструктивных следов – бросающаяся сегодня в глаза массивная и высокая верхняя часть здания) и два пространства соединялись бы. Планировались также подвижный партер и другие необычные решения, которые на этот раз подверглись критике с конструктивной и финансовой точки зрения со стороны вышестоящих инстанций (Таманян, 2000, сс. 486–490 (№ 365); см. также: Шахкян, 2012, с. 242). Несмотря на то что Таманян намеревался разместить вокруг Нардома разного рода культурно-просветительские учреждения (Атаманян, 2000, с. 478 (№ 363)), центр данного пространства он главным образом готовил для общенародного праздника.

Критика Нардома пролетарскими архитекторами важна не только для того, чтобы получить представление об идеологической атмосфере, в которой реализовывался воображаемый Таманяном Ереван (Шахкян, 2012, сс. 242–244), но и потому, что из текста критики выявляются несколько важных, характерных для времени реалий, без которых было бы трудно понять Таманяна-творца и созданные им здание и площадь. Примечательно, что оппоненты противопоставляют народному празднику новый быт народа (пролетариата). Согласно их представлению, Таманян намеревался построить анахроничное здание дворцового типа из царского прошлого, тогда как «в наше время в пределах всего Союза строятся Кузницы Пролетарской Культуры», где будут коваться строители социализма. Потому пролетарские архитекторы призывали не допустить строительства «Народного дома» по проекту Таманяна. Вместо этого они предлагали строить «культурные центры, организующие социалистический быт нового человека» (Мы призываем..., 2016).

Ориентация пролетарских архитекторов на будущее обусловлена их революционной позицией, не признававшей прошлого и стремившейся разрушить его,

⁵ О преимуществах и недостатках подобного занавеса см.: Таманян, 2000, с. 468 (№ 360.10), с. 472 (№ 361.1).

чтобы построить будущее. Не случайно этот революционный подход в художественной области был особенно близок футуристам, что видно уже из их направленного в будущее названия. И неудивительно, что некоторые оппозиционные Таманяну пролетарские архитекторы, например, М. Мазманян и К. Алабян, принадлежали к футуристическому направлению (см.: Пелтеан, 2009, сс. 390–439).

Творческая деятельность пролетарских архитекторов разворачивалась в идеологическом направлении, которое Владимир Паперный условно называет Культурой Один (Паперный 2006). Эта культура характеризуется революционным принципом, отрицающим прошлое, другая важная её характеристика – принцип эгалитаризма – также имеет революционное происхождение. Эти два основных принципа определяют архитектурное выражение Культуры Один: тяга к растеканию, горизонтальность и эгалитаризм. Упомянутые в письме «кузницы пролетарской культуры» действительно создавались повсюду в Советском Союзе в послереволюционные 1920-е годы.

Ярким архитектурным воплощением Культуры Один были дома-коммуны 1920-х годов, обитатели которых должны были делать всё одинаковым образом, быть частью одного целого. В. Кузьмин, автор одного из самых радикальных проектов тех лет, планировал даже коллективные спальни, а К. Мельников, автор «спального павильона» на 600 жителей, выделяет аналогичное коллективное пространство для сна и в построенном им доме для своей семьи (Паперный, 2006, с. 15, с. 144, с. 146). В Ереване К. Алабян и М. Мазманян планировали построить на улице Пароняна дом рабочих Ереванской ГЭС по принципу дома-коммуны, однако их проект не был реализован в полной мере. Культура Один с её эгалитарной логикой стремилась заменить семью коллективом (Паперный, 2006, с. 144; Кузьмин, 1928, сс. 82–83), мрачной карикатурной реализацией чего можно считать исправительно-трудовые лагеря 1930-х, в которых выдающиеся деятели Культуры Один (в том числе армянские архитекторы-конструктивисты) имели несчастье вкусить «преимущества» коллективного образа жизни (Паперный, 2006, сс. 213–214).

По сути, пролетарские архитекторы, выступавшие против Таманяна, представляли собой общую советскую Культуру Один. Их борьба была направлена против проекта Таманяна «Нардом», который представлялся им попыткой воссоздать отрицаемое прошлое. Это чрезвычайно важный момент для понимания творчества Таманяна, и поможет нам в этом упомянутое исследование Владимира Паперного. Дело в том, что, согласно Паперному, в начале 1930-х годов на смену эгалитарной Культуре Один приходит иерархическая Культура Два. Это не означает, что эгалитарная идеология предыдущего периода подвергается ревизии, ведь коммунистическое будущее представлялось по этому принципу⁶. Идеал Культуры Один просто передвигается в неопределённое будущее (Паперный, 2006, с. 146). Тем временем

⁶ Характерно, что Каро Алабян, яркий представитель Культуры Один, бывший ответственным секретарём Союза советских архитекторов с 1932 по 1950 год, т. е. в самые благополучные годы Культуры Два, и являвшийся соавтором одного из шедевров этой культуры – Центрального академического театра Российской Армии (1934–1940), не упускал случая критиковать и представителя конструктивизма, «дезурбаниста» М. А. Охитовича (в 1935), и академика Жолтовского, противника конструктивизма (в 1948 г.) (см.: Паперный, 2006, с. 299, с. 353), а также выступать против формализма и эклектизма (Алабян, 1936, сс. 1–6). В конце 1920-х, ещё в своём конструктивистском прошлом, он также обвинял Таманяна в эклектизме в письме пролетарских архитекторов. Правда, в 1954 году его самого уже критиковали за формализм и излишества (Паперный, 2006, с. 359).

Культура Два являет собой в противоположность горизонтальности, однородности, способности растекаться и общей подвижности Культуры Один нечто вертикальное, иерархическое, застывшее и неподвижное (Паперный, 2006, сс. 141–142)⁷. Если Культура Один смотрит только в будущее, то Культура Два бросает взгляд также в сторону прошлого.

Победа этого нового идеологического эстетического направления над предыдущим отчётливо видна в 160 проектах, представленных на объявленный в 1931 году конкурс Дворца Советов, который намечали построить в Москве. Победителем был признан проект Б. Иофана, для окончательного (эскизного) осуществления которого позже были привлечены также В. Щуко и В. Гельфрейх. Доработанный проект был представлен в 1934 году (ил. 2).



Ил. 2. Проект Дворца Советов. Архитекторы Б. Иофан, В. Щуко и В. Гельфрейх, 1934.
Источник: clck.ru/34UEfs

Предусматривалось возвести монументальное ступенчатое (зиккуратного типа) здание высотой 420 м, увенчанное 100-метровой статуей Ленина, которую должен был осуществить С. Меркуров⁸. На месте будущего Дворца Советов располагался построенный в XIX веке храм Христа Спасителя, который был снесён в начале 1930-х годов. Было мнение, что церковь снесли до задумки Дворца, следуя общей антицерковной политике (см.: Паперный, 2006, с. 35). Однако в любом случае появление в связи с разрушением церкви «народного» лозунга «Вместо очага

⁷ Паперный моделирует свою книгу на основе подобных бинарных оппозиций – типа «горизонтальный – вертикальный», «растекающийся – застывший» (это видно уже из названий глав и подглав), не следуя структуралистскому подходу, а, видимо, потому, что это удобный способ для описания и обсуждения исследуемого явления (см.: Паперный, 2006, с. 18). В послесловии к изданию 2006 года книги Паперного Вяч. Вс. Иванов предлагает использовать для характеристики двух типов выявленных им культур оппозицию «горячее – холодное» из того же бинарного арсенала (Иванов, 2006, с. 402).

⁸ См. представленные на конкурс проекты в: Хан-Магомедов, 1996, сс. 165–334.

дурмана – дворец»⁹ показывает, что строительство Дворца представлялось также идеологической (и материальной) победой над религией, оставшейся от царизма (ср. совершенно иной контекст разрушения Гефсиманской часовни). Причём Культура Два в архитектурном аспекте оглядывалась не в недавнее прошлое. Её хронологическую направленность выдают многие представленные на конкурс проекты, в том числе и победивший, которые так или иначе воспроизводили громадные сооружения могучих государств прошлого. Можно сказать, что конкурс походил на парад имперских сооружений, причём не российских, а международно-исторических – вспомним зиккуратные черты проекта-победителя.

Строительство началось в конце 1930-х годов, но Вторая мировая война и послевоенная разруха остановили его. Есть и другие рациональные (Шашкова, 2013, сс. 145–146) и иррациональные комментарии по поводу остановки работ. Например, опасались, что статуя Ленина может вдруг закрыться облаками (Паперный, 2006, с. 125). В. Паперный предлагает также свою интересную интерпретацию: главное сооружение главного города не может быть воплощено в реальном строении (Паперный, 2006, с. 125). Как бы то ни было, в 1960-е годы строительная площадка преобразовалась в бассейн, а громадный Дворец, который должен был быть построен в центре мира, после войны «распался» на сталинские высотки, построенные в разных местах Москвы¹⁰, а затем его образ распространился за пределы России и даже за пределы СССР (Варшава и другие места), предвещая, по меткому определению В. Паперного, эпоху своеобразного эллинизма (Паперный, 2006, с. 135).

Естественно, что Советская Армения вряд ли могла остаться в стороне от Культуры Два. Причём первая волна «эллинизма» докатилась сюда сразу же после конкурса проектов Дворца Советов. Однако удивительно, что выразителем этой культуры становится именно Нардом Таманяна, о чём – немного позже. Напомним, что Таманян начинает работать над проектами Народного Дома с 1926 года, т. е. до конкурса проектов Дворца Советов и ещё во времена господства Культуры Один. Вот почему пролетарские архитекторы боролись против него: они были в пределах своей культуры, «играли на своём поле». Век Культуры Два ещё не наступил, и они боролись не с представителем новой культуры и идеологии, а с воссоздателем отвергнутого прошлого. Трудно себе представить, чтобы архитекторы Культуры Один стали сходным образом бороться против детища Культуры Два – Дворца Советов. Каро Алабян, один из авторов письма против Таманяна, в последующем занимавший ответственный пост в архитектурной пирамиде, в тридцатые годы уже борется против тех, кто не следует Культуре Два. Вообще Таманян вряд ли смог бы противостоять революционным молодым архитекторам, если бы за ним не стоял один из самых авторитетных руководителей тех лет, первый заместитель председателя Совета народных комиссаров Армении и председатель исполкома Ереванского городского Совета Арамаис Ерзинкян, который одновременно руководил строительством Нардома (Шахкян, 2012, сс. 240–251)¹¹.

⁹ См. плакат на снимке первомайской демонстрации на Волхонке, возле места строительства Дворца Советов (1 мая 1932, <https://russiainphoto.ru/photos/22029/>).

¹⁰ Историю сталинских высоток см.: Кружков, 2014.

¹¹ В 1929 году, когда строительство здания Наркомзема (первое левое крыло здания Правительства) было завершено, появилась публикация карикатуры, на которой карикатурист превратил здание, пристроив к нему купол, в настоящую церковь (здание действительно имеет параллели с церковным



Տաճարն այս կառուցեցաւ արդարեւ յիմ ծախսով
Արմայի Յերզնկացւոյ, համին այսոն 1928, ի թվա-
կանին հայոց ՌՅՀԷ, յիմ ի հայրապետութեան Տ. Տ.
Գեվորգ Ե. կաթողիկոսի ամենայն հայոց

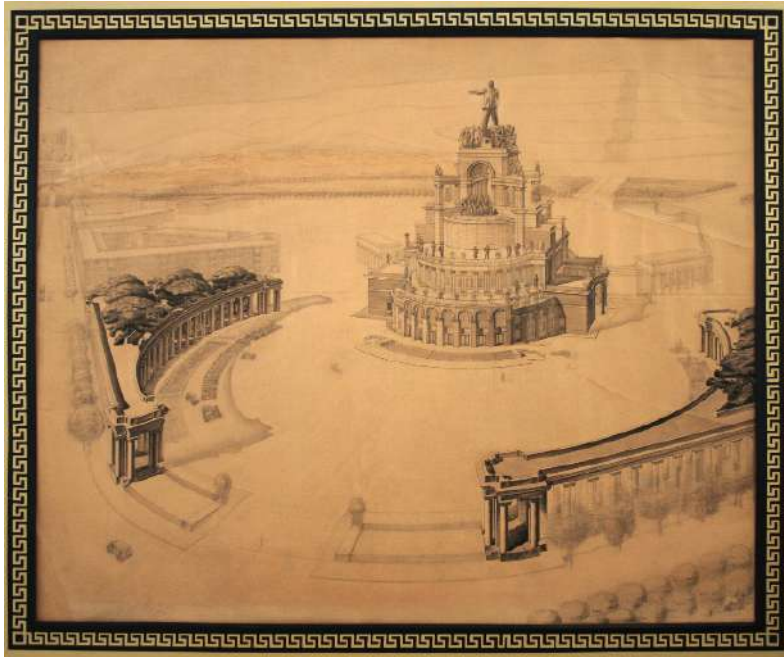
Ил. 3. Карикатура на А. Ерзинкяна и А. Таманяна.
Текст пародирует древнеармянскую строительную
надпись по поводу возведения церкви.
Источник: Ерзинкян, 2012, с. 46

Может сложиться впечатление, что Таманян опередил своё время, заложив основы Культуры Два ещё в эпоху Культуры Один. Это не совсем так. Хотя бы потому, что Культура Два отождествляется в первую очередь со сталинской архитектурой¹², тогда как первоначальный замысел Нардома не имел к последней никакого отношения. Более того, горизонтальное расширение, «растекание» пространства Нардома, отсутствие иерархических лож и праздничная эгалитарность больше сближали Таманяна с Культурой Один, чем его противников. Причина этого, я думаю, в том, что Таманян имел дело с п р а з д н и к о м, который по своему духу близок Культуре Один, а не сталинской Культуре Два. Правда, когда наступает эта эпоха, Таманян попадает под её влияние, что видно из варианта Нардома, эскиз которого он создал в 1934 году в сотрудничестве с академиком живописи Е. Лансере. Изображённое на этом эскизе строение похоже на современное здание Театра оперы и балета. В то же время изображённый ансамбль отличается от современного облика здания вертикальными выступами и увенчано статуей Ленина (ил. 4)¹³.

строением), но здесь для нас показательно, как изображён масштаб покровительства Ерзинкяна: великан Ерзинкян держит в кулаке маленького архитектора (ил. 3) (Ерзинкян, 2012, с. 46).

¹² Ср. английское название книги Паперного: «Architecture in the age of Stalin. Culture Two» (Paperny, 2002).

¹³ Я благодарен Айку Таманяну, директору бывшего музея Александра Таманяна, за предоставление эскизов проектов Нардома. По его мнению (частное сообщение), Таманяну идею Нардома со статуей

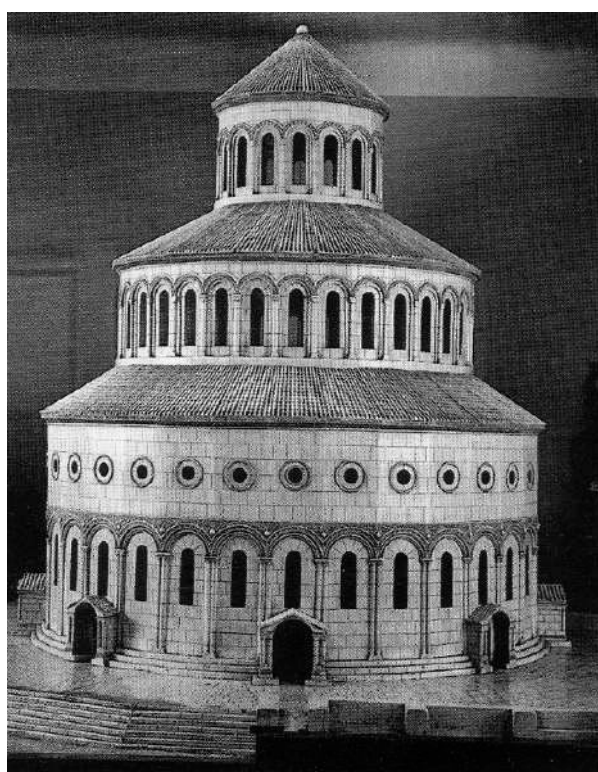


Ил. 4. А. Таманян в сотрудничестве с Е. Лансеро.
Эскиз варианта Народного Дома, 1934.
Источник: бывший Музей Таманяна

Очевидно прямое влияние Дворца Советов, если не сказать подражание ему. Этот Таманяновский эскиз свидетельствует о том, что волна нового «эллинизма», охарактеризованная Паперным (Паперный, 2006, с. 135), достигла Армении довольно рано. Однако Таманян удивительным образом был также предтечей Культуры Два ещё в период Культуры Один. В обвинениях пролетарских архитекторов подчёркивается анахронизм Таманяна, отстаивание им дореволюционных архитектурных ценностей. И действительно, неоклассицистский стиль Таманяна и сегодня бросается в глаза, а революционными пролетарскими архитекторами он должен был восприниматься как возврат к эстетическим ценностям классового врага в эгалитарном конструктивистском будущем их мечты. Здесь надо сказать об одной важной черте в образе Таманяна-творца, благодаря которой он и становится ранним представителем Культуры Два. Дело в том, что, строя Ереван будущего, он обращался не ко вчерашнему прошлому, как думали пролетарские архитекторы, а заглядывал в гораздо более ранние времена. Вот почему Таманян разрушает вчерашний Ереван, Гефсиманскую часовню, более того, его даже не интересует историческое прошлое разрушенного, которое, возможно, восходило ко времени грезившегося ему храма песни и любви. Это подтверждает, что его ретроспекция была направлена в древнейшее прошлое, придуманное им самим, что является одной из характерных черт Культуры Два. И если сталинская Культура Два строит своё тоталитарное, по сути, имперское будущее, составляя его из деталей имперских строений прошлого человечества, то Таманян «составляет» свой храм песни и любви из элементов созданной в прошлом армянской церковной архитектуры. И

Ленина навязали (см.: Мирзоян, 2009). Идею преобразования Нардома в подобие Дворца Советов особо поддерживал председатель СНК Армянской ССР (1928–1935) и с 1921 постоянный представитель Армянской ССР в РСФСР С. Тер-Габриелян (см.: Мазманян, 1960).

это не просто обвинение оппонентов или сопоставления исследователей. В 1929 году при оценке конкурсного проекта Нардома соответствующие органы Закавказской Федерации прямым текстом определили фасад здания как решённый в стиле армянской архитектуры V–VII веков (Таманян, 2000, с. 449 (№ 349.2.ж), с. 462 (№ 358)), а сохранившиеся строения этого времени представляют собой именно церковные строения. Впрочем, Таманян не скрывал, что «оглядывался» именно на церковную архитектуру и особенно на её шедевр – храм Звартноц VII века (ил. 5). Как он говорил гостям своей мастерской, он хотел объединить в одном сооружении пространственные идеи армянского храма Звартноц и римского Колизея (Григорян, 2022, с. 299)¹⁴. Закрытая и открытая части Нардома, вообще вертикальная и горизонтальная его структура являются удивительным воплощением этого, казалось бы, противоречивого образа.



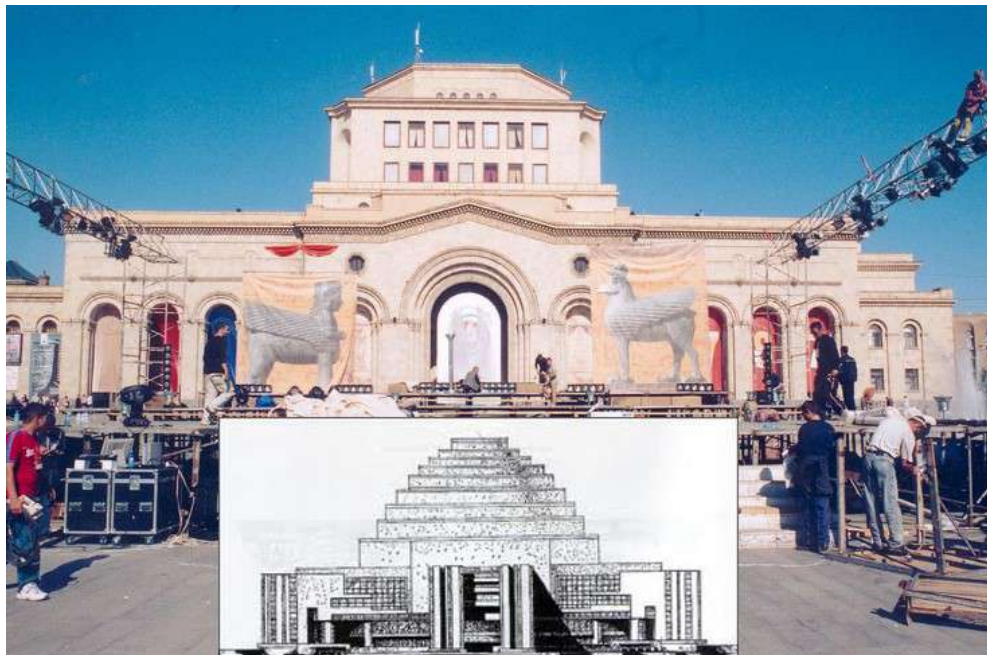
Ил. 5. Храм Звартноц, VII в.
Реконструкция Т. Тораманяна. Модель
Музей истории Армении. Фото: З. Хачикян

Закстройком, утверждавший проект в 1929 г., наряду с национальным архитектурным стилем ставил под сомнение эклектику фасадного решения (Таманян, 2000, сс. 462–63 (№ 358)), что перекликается с обвинениями пролетарских архитекторов: «Что же касается его архитектурного оформления, то необходимо сознаться, что автор действительно сумел с большой добросовестностью и археологической точностью реставрировать старую дворцовую архитектуру, приправив её вишнегретом из церковно-феодалского (по автору “национального”) и эллинского стилей вперемешку с ампиром. Этот эклектизм, свойственный эпохе торго-

¹⁴ Я благодарен Марку Григоряну-младшему, рассказавшему эту историю со слов его деда, ученика Таманяна архитектора Марка Григоряна.

промышленного капитала с его анархией в производстве и хозяйстве, основанный на частной собственности и конкуренции, благодаря которым архитектура превратилась в товар, становится совершенно нетерпимым в эпоху диктатуры пролетариата» (Мы призываем..., 2016). Иными словами, Таманян представлял другой тип Культуры Два, не связанный с тоталитарным мировоззрением. Тем не менее эскиз проекта 1934 года, примыкающий к тоталитарной модели, послужил тому, что своеобразная Культура Два Таманяна почти полностью осталась в тени.

Примечательно, что облик Еревана до сих пор носит влияние сталинской Культуры Два. Если эскиз Таманяна 1934 года был созвучен культурной ситуации страны и закономерен – это был отзвук первых волн советского глобализма, распространявшихся из Центра (и, как увидим, вовремя исправленный), то здание музеев, построенное на площади Ленина (Республики) (1950–1981, архитекторы Марк Григорян и Эдуард Сарапян), – это уже отражение послевоенных волн сталинского «эллинизма», если пользоваться предложенным Паперным определением, хотя здание представляется развитием зиккуратных версий Дворца Советов первой волны (ил. 6)

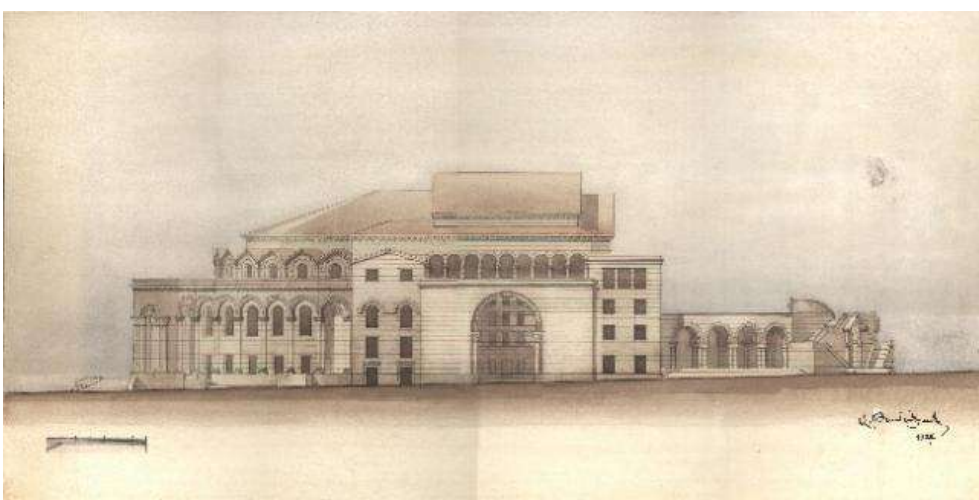
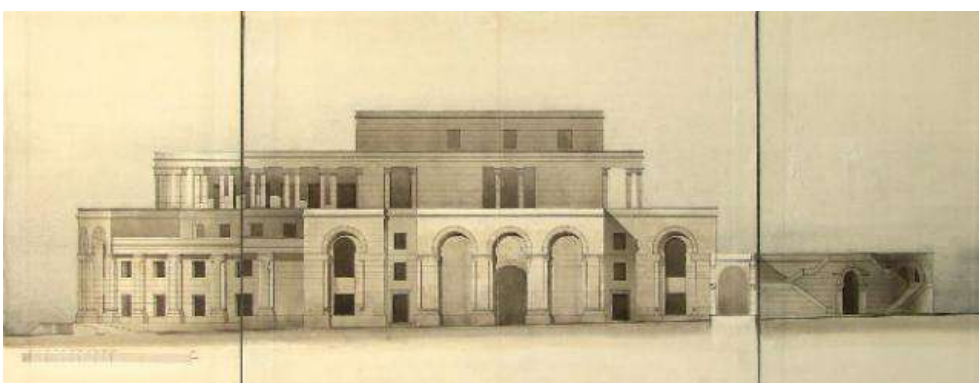
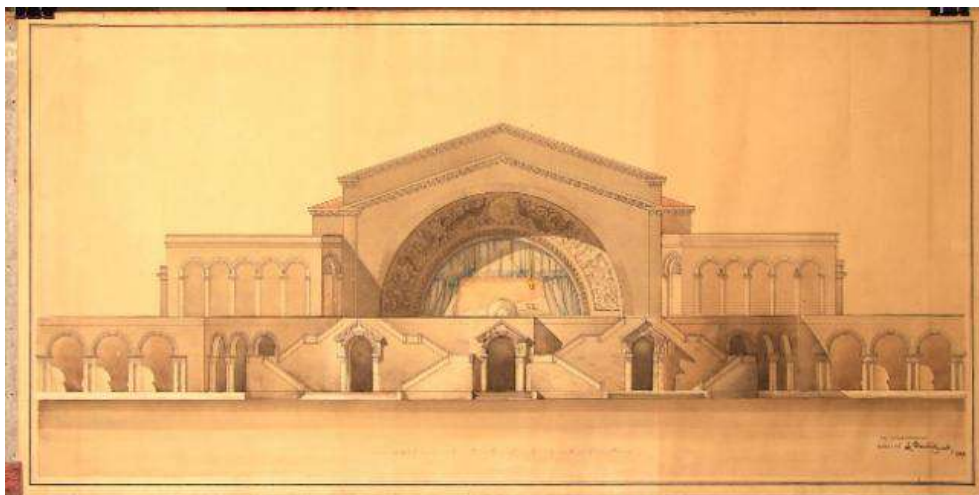


Ил. 6. Здание Музеев. Архитекторы М. Григорян и Э. Сарапян, 1950–1981.

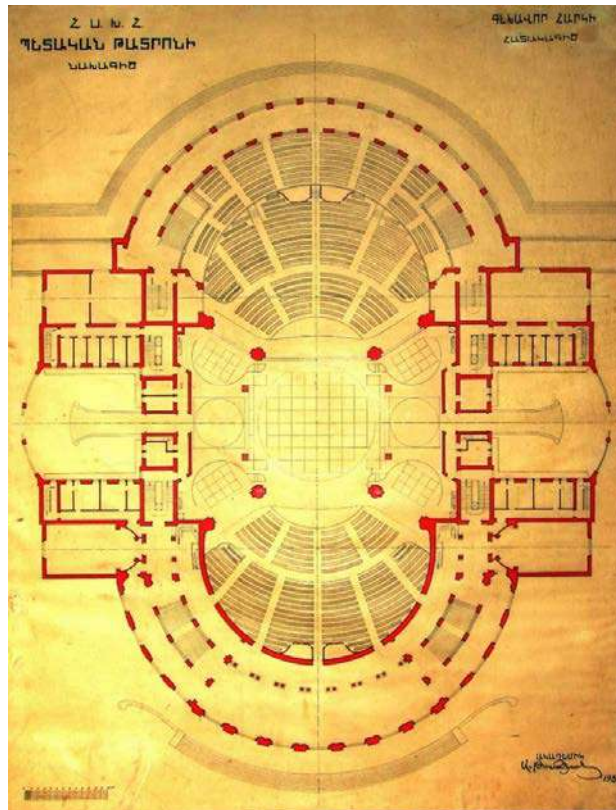
Фото: Л. Абрамян. Подготовка к празднику «Эребуни-Ереван»
Вставка – проект Г. Людвига (Heinrich Ludwig), представленный
на конкурс проектов Дворца Советов.
Источник: Le Palais des Soviets, 2022

Прежде чем перейти к дальнейшей судьбе Нардома Таманяна, стоит обратиться ещё к одной его особенности, отличной от сталинской Культуры Два. Согласно большинству версий Нардома (кроме самых ранних) (ил. 7), он должен был состоять, как уже говорилось, из двух частей – закрытой и открытой, которые должны были соединяться во время массовых праздничных мероприятий. Планировалось всего два театральные этажа в виде амфитеатра и без лож: отсутствие лож давало бы акустические преимущества (см.: Таманян, 2000, сс. 472–473 (№ 361.3)). Но нас здесь интересует то, что в результате их отсутствия внутреннее пространство

значительно лишается иерархичности. Как видим, Таманян обеспечивал «народность» Нардома за счёт горизонтального решения пространства, а соединение открытого пространства с закрытым благодаря разным типам перемещений – поднятие перегородки-занавеса, переустройство подвижного партера, объединение подмостков – фактически соединило бы людей, находящихся «внутри» и «снаружи» (ил. 8).



Ил. 7. А. Таманян. Эскизы вариантов фасада Нардома.
Источник: бывший Музей Таманяна



Ил. 8. А. Таманян. План Государственного театра (Народного Дома), 1931.
Источник: бывший Музей Таманяна

Существовало мнение, что во время больших торжеств через Народом должны были проходить праздничные шествия под приветствия зрителей обоих соединённых залов. О такой нереализованной идее архитектора я слышал в юности от людей поколения Таманяна. Собственно для парадов Таманян наметил в плане Еревана другую площадь – сегодняшнюю площадь Республики (бывшую Ленина). Но, скорее всего, там должны были проходить официальные парады или официальная их часть, тогда как «народная» часть – на площади, примыкающей к Народному и в самом Народном. Во всяком случае хитроумно задуманные пространственные расширения, в частности, связанные с преобразованием сценического пространства, прямо направлены на возможность осуществления праздничной «проницаемости» здания.

Если представить себе, что люди, согласно изначальному плану Таманяна, действительно должны были проходить через здание, то они должны были бы входить в здание с примыкающей площади, подниматься на сцену и пересекать общую сцену обоих залов. Правда, в проектах с открытым театром (ил. 8; Академик архитектуры, 2023, Вариант Летнего зала) вход и выход для шествий не отмечены, т. е. нет прямых указаний на сквозное прохождение через двухчастное сооружение. Тем не менее в статье 1933 года Таманян указывает, что «[с]цена снабжена с двух сторон пандусами, дающими возможность пропускать через сцену массовые процессии и демонстрации, экипажи, автомобили и пр.» (Таманян, 1933, с. 122; см. также: Таманян, 1935 а, с. 62). Шествия и парады могли также ограничиваться размерами (довольно значительными) объединённой сцены в рамках праздничных представлений, создавая, можно сказать, виртуальную, «внутреннюю», проходимость. В любом случае зрители во время таких прохождений и других действий сближались с

исполнителями, как бы сами становясь сопричастными театральному действию. Противопоставление между исполнителями и зрителями значительно устранялось также благодаря расширению сценического пространства, что физически приближало исполнителей и зрителей. Об этом пишет и Таманян: «Устройство зрительного зала даёт возможность осуществить стремление нового театра – сблизить актёра со зрителем, уничтожив между ними условные перегородки...» (Таманян, 1933, с. 122; ср.: Таманян, 1935 б, с. 6). А подобное сближение исполнителей и зрителей свойственно, как показал Михаил Бахтин в своём знаменитом исследовании средневекового европейского карнавала (Бахтин, 1965), всем праздникам карнавального типа¹⁵.

Проницаемость Нардома Таманяна 1920-х годов перекликается с проницаемостью в проектах Культуры Два начала 1930-х. Так, в феврале 1932 года в первоначальном варианте проекта Дворца Советов Б. Иофана (как и в случае с другими подобными сооружениями) предполагалось, что праздничное шествие будет проходить по главным залам здания. Очевидно, это была дань революционным эгалитарным тенденциям Культуры Один. Однако специальным решением того же года был положен конец этой идее праздничной проницаемости. В то же время в проекте ещё одного театра, строившегося в Свердловске, специальное совещание делегатов XVII партконференции обязывает архитектора не только отказаться от запланированного прохода парадов и воинских частей через здание, но и увеличить количество лож в зале. Между тем в театральных проектах 20-х ложи вообще не предусматривались. Как отмечает Паперный, всё это было сигналом того, что Культура Один заменяется Культурой Два (Паперный, 2006, с. 123).

Всё это даёт достаточно оснований утверждать, что проницаемый, лишённый лож и горизонтально расширяющийся Нардом Таманяна в функциональном плане был ярким выражением Культуры Один, в то время как его внешний вид тяготел к Культуре Два¹⁶. Проницаемость Дворца Советов должна была быть обеспечена входящими в здание людьми – парадами, воинскими частями. Но достаточно изменить маршрут шествий, и здание освобождалось от последних следов Культуры Один, тогда как в Нардоме сходная проницаемость для людей обеспечивалась благодаря конструктивным особенностям самого здания.

Хотя нужные для этого конструкции так и не были реализованы, изначальная проницаемость, задуманная Таманяном, тем не менее реализуется, но совершенно иным образом. 24 ноября 1988 года по инициативе собравшегося на оперной площади народа заседание Верховного Совета, т. е. парламента, состоялось в самом здании Оперы. Правда, это случилось тогда, когда народ стал хозяином и площади, и Оперного театра. В другом случае, 24 апреля 1965 года, когда советская элита отмечала 50-летие геноцида армян в Османской Турции в здании Оперы, собравшиеся на Оперной площади люди ворвались в здание, выломав закрытые двери. Это квалифицировалось властями как массовые беспорядки, однако в контексте нашего анализа можно сказать, что люди на площади хотели быть причастными к тому, что происходило внутри здания. По проекту Таманяна

¹⁵ О праздниках архаических сообществ см. также: Абрамян, 1983, сс. 14–38.

¹⁶ Противоречие между функцией и внешним видом Нардома, можно сказать, разные идеологии горизонтального и вертикального срезов здания присутствовали и в формулировках замечаний по проекту со стороны высших инстанций (Таманян, 2000, сс. 462–63 (№ 358)).

так и должно было быть, но поскольку достроенное здание потеряло проницаемость, народ осуществил её насильственным способом¹⁷.

Вернёмся к проекту Нардома 1934 года и вдохновившему его проекту Дворца Советов. Сходные и очень разные судьбы двух грандиозных начинаний также важны для понимания сталинской и таманяновской Культур Два. Большой котлован, вырытый для фундамента Дворца Советов, впоследствии был преобразован в бассейн, а в постсоветские годы здесь была восстановлен храм Христа Спасителя. Вместо гигантского здания в Москве после войны, как уже говорилось, были возведены несколько небоскрёбов, получивших неофициальное, а теперь уже почти официальное название «сталинских»¹⁸. Название отражает тот факт, что инициатором строительства высоток и активным участником их реализации был Сталин (Шашкова, 2013, с. 143). Так, Сталину приписывают идею увенчания небоскрёбов шпилями (Паперный, 2006, сс. 125–126; Кружков, 2014), благодаря которым здания стали выше примерно на 50 метров и получили свой узнаваемый сегодня вид. Эти здания являются наиболее выраженными представителями сталинской Культуры Два, а самым репрезентативным из них можно считать построенное в 1949–1953 годах здание университета имени Ломоносова (ил. 9).



Ил. 9. Здание МГУ, 1959. Фото: РИА «Новости»
Источник: <https://arzamas.academy/materials/2364>

¹⁷ Кстати, в этот же день впервые в истории Армении людей на площади облили водой из пожарных машин (в 2004 и 2015 годах это уже делалось специализированными полицейскими машинами).

¹⁸ Например, книга Н. Кружкова «Высотки сталинской Москвы» (2014) в интернете названа «Из истории московских сталинских высоток». Ср. также: Васькин & Назаренко, 2011.

Вариант проекта Таманяна со статуей Ленина также не был реализован главным образом по экономическим и конструктивным причинам. По рассказу М. Мазманяна, Таманян был явно обрадован, когда от проекта 1934 года пришлось отказаться (Мазманян, 1960). Он возвращается к предыдущим вариантам проекта, однако в феврале 1936 года архитектор умирает.

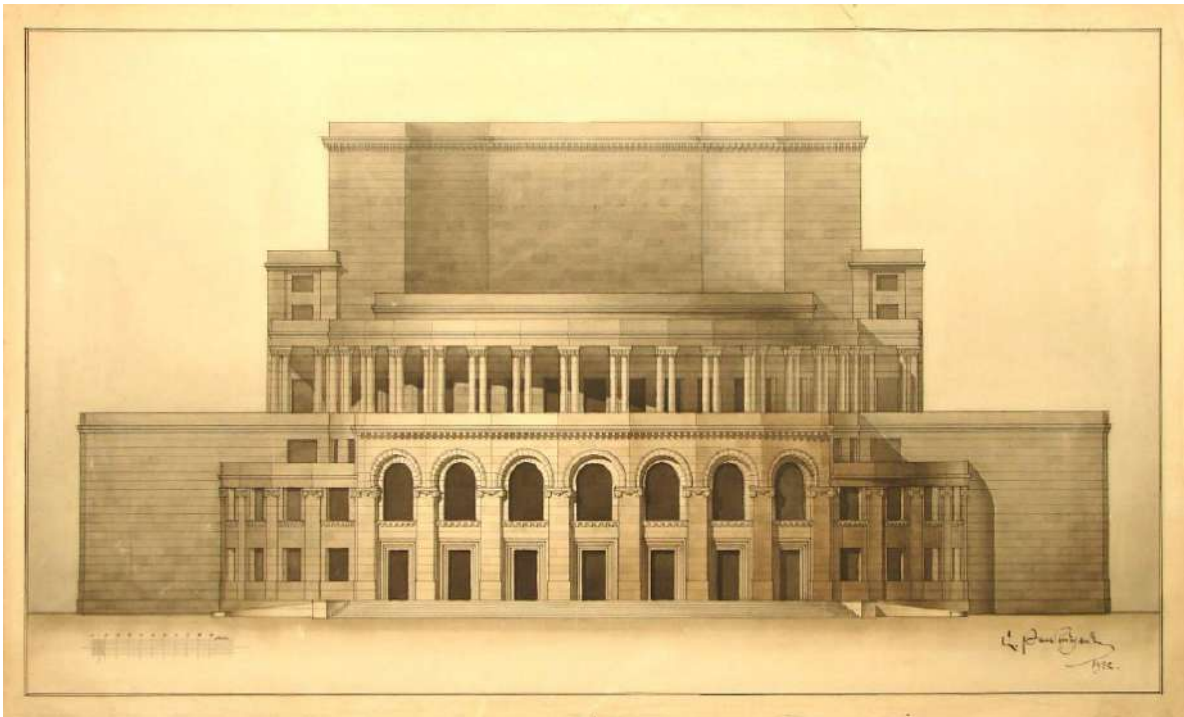
Строительство Нардома началось в 1930 году, театральная часть была построена в 1939 году. Однако после смерти архитектора начинается новый этап в судьбе здания. Этот этап является свидетельством того, насколько важно присутствие редактора даже в случае творений гениальных архитекторов. После кончины Таманяна здание Оперы и балета достроил его сын Геворг Таманян в 1953 году. Его редакция была обусловлена в первую очередь недостатком средств¹⁹, что как бы оправдывает тот факт, что он останавливается на простых вариантах отцовских проектов (ил. 10 а) – без скульптур, украшающих здание (ил. 10 б), и, разумеется, без дорогостоящих разработок проекта 1934 года (ил. 4). Принцип скульптурного украшения характерен для сталинской Культуры Два. Например, так должны были быть оформлены главные пилоны Дворца Советов, статуями украшен Московский государственный университет и другие сталинские высотки²⁰.

Следует учитывать, что послевоенные разработки Дворца Советов осуществляли те же представители Культуры Два; например, одним из основных авторов проекта здания Московского университета был Иофан, который в своё время был признан победителем конкурса проектов Дворца Советов. Тогда как преемник Таманяна пытался избавиться от элементов сталинской Культуры Два. В результате редакции Геворга Таманяна вместо открытого зала строится симметричное повторение закрытой части здания – нынешняя филармония (ил. 11), и две части здания навсегда оказываются разделёнными стеной. Это лишает здание задуманной Таманяном проницаемости-проходимости, фактически той особенности, которая исходила из Культуры Один. Как бы то ни было, в итоге мы имеем своеобразный таманяновский шедевр Культуры Два, авторами которого, по справедливому замечанию Марка Григоряна-младшего, следует считать отца и сына Таманянов (Григорян, 2022, с. 303).

Редакция сына конструктивно лишила здание задуманного отцом праздничного начала: две половины здания больше не сообщались друг с другом для организации массовых празднеств. Однако замысел Таманяна тем не менее осуществился, и снова совершенно иным образом. Произошло это также в 1988 году, когда на Театральной площади – площади Театра оперы и балета – проходили сменяющие друг друга массовые митинги, прямо или косвенно связанные с карабахской проблемой (ил. 12).

¹⁹ О трудностях финансового обеспечения можно судить по сокращениям в проекте, которые в 1935 году вынужден был сделать сам А. Таманян (Таманян, 2000, сс. 543–544 (№ 383)).

²⁰ О последующей модификации скульптурных групп Дворца Советов на сталинских высотках см.: Паперный, 2006, с. 125.



Ил. 10 а. А. Таманян. Фасад здания Оперного театра (Народного Дома), 1932
Источник: бывший Музей Таманяна



Ил. 10 б. А. Таманян. Вариант фасада здания Оперного театра (Народного Дома),
украшенный скульптурами, 1932.
Источник: бывший Музей Таманяна



Ил. 11. Оперный театр со стороны филармонического зала, 2023. Фото: Л. Абрамян



Ил. 12. Театральная площадь, 1988 г. Фото: Гагик Арутюнян

Количество участников в массовых празднествах в Нардоме должно было достигать 2900: 1200 в зимнем закрытом театре²¹ и 1700 в летнем открытом амфитеатре (Таманян, 2000, с. 500 (№ 375)). Для Еревана 1929 года, население которого составляло 70 000 человек (см.: Таманян, 2000, с. 475 (№ 363)), это сравнимо

²¹ С учётом развития города количество мест зимнего театра предлагалось увеличить до 2500, даже 5000 (Таманян, 2000, с. 465 (№ 360.1)).

с митингом порядка 40 000 человек в 1988 году, что было не таким уж редким событием в те дни для Оперной площади.

Эти события я описал и проанализировал с точки зрения включённого наблюдателя-антрополога (Abrahamian, 1990 a; Abrahamian, 1990 b; Abrahamian, 2006, pp. 217–243). Площадь 1988 года неожиданно многими нитями соединилась с древним Первопраздником, который я в своё время попытался реконструировать (Абрамян, 1983; Abrahamian, 1993). Архаический праздник, предсказанный (может быть, запланированный?) Таманяном на сегодняшней площади, пожалуй, лучше всего выразил художник Акоп Акопян в картине (ил. 13), где он собрал различные реальные и воображаемые эпизоды, происходившие на площади в течение девяти месяцев 1988 года – с конца февраля до конца ноября. В течение этого времени на площади действовало уникальное карнавальное гражданское общество (Abrahamian, 2001), о котором многие его участники сегодня вспоминают с ностальгией, говоря, что «мы были другими», мы были едины в те времена.



Ил. 13. Акоп Акопян. Театральная площадь, 1988. 2000.
(Публикуется с разрешения художника)

Как участник этих событий, могу сказать, что мы не были другими, это праздник делал нас «другими» – очевидное свидетельство того, что мы имели дело именно с архаическим праздником, с присущим ему чувством солидарности и взаимной любви (Abrahamian, 1990 a; Абрамян, 1983, сс. 184–186), которое вряд ли забудется теми, кто пережил это неожиданное эмоциональное состояние. Такая массовая солидарность редко встречается, и, может быть, поэтому в печально известной статье «Эмоции и разум» в газете «Правда» от 21 марта 1988 года внимание людей друг к другу в эти февральские дни, дисциплина, бесплатное снабжение

питанием были расценены как результат блестящей организации неких тёмных сил. Вообще следует отметить, что противопоставление эмоции и разума во время митингов 1988 года стало одним из важнейших риторических приёмов, с помощью которого пропагандисты разного уровня, от рядовых журналистов до ведущих политиков, пытались урегулировать ситуацию, чтобы перейти от эмоций к разуму. И действительно, эмоциональная сторона занимает очень большое место в структуре архаического праздника. Именно эмоциональный накал позволяет архаичному народному празднику функционировать по своим особым законам, но в отличие от яростных бесчинств толпы, также движимых эмоциональным началом, всенародный архаичный Первопраздник (и его отдалённый последователь, февральская Оперная площадь) вызывает положительные эмоции. Например, обряды африканского племени ньякьюса останутся недейственными и даже могут нанести вред обществу, если совершающие их будут хранить «гнев в сердце» (Абрамян, 1983, сс. 184–185).

К успешному опыту 1988 года обращаются протестные митинги, собиравшиеся на площади в последующие годы (Abrahamian & Shagoyan, 2013). Вспоминали также незабываемое чувство любви, переживавшееся здесь. Например, летом 2016 года, обращаясь к протестующей молодёжи, собравшейся на площади, однако «не знающей, где они находятся», один из лидеров Карабахского движения 1988 года и частый оратор на этой площади, говоря о её загадочных свойствах, заявляет, что когда люди «заполняют эту площадь, все любят друг друга, все друг другу братья и сестры, эта площадь обретает бесконечную силу, которая сообщается всем-всем за пределами площади»²². Как видим, Таманян недаром отмечал также любовь в характеристике воображаемого храма. Правда, вряд ли Айк Хачатрян, развивающий его прозрения в образе богини любви Астхик, был бы доволен неплотской любовью, бурно проявившейся на площади.

Интересно, что иные из участников «праздника» десятки лет уже спустя, забыв о пережитых ими тогда на площади беспрецедентных чувствах и видя сегодняшние несправедливости и трудности, говорят другим участникам: «Не вы ли в 88-м вскидывали руки?», имея в виду жест победы (поднятая рука с указательным и средним пальцами в форме буквы 'V'), сменившийся позже поднятым кулаком, которыми собравшиеся на площади выражали свою солидарность с выступавшими. Однако люди продолжают собираться в трудные моменты на спроектированной Таманяном Театральной площади, ставшей после независимости площадью Свободы, с надеждой, что праздничная вседозволенность 1988 года станет истинной свободой, а состоявшееся здесь много лет назад карнавальное гражданское общество стало бы настоящим гражданским обществом (Abrahamian & Shagoyan, 2011–2012).

В плане Еревана Таманян предусматривал две площади. Одна – бывшая площадь Ленина (нынешняя площадь Республики), где расположены ставший брендом города Дом правительства и другие правительственные здания, построенные позже, а также памятник Ленину – должна была отвечать государственным функциям: здесь должны были проводиться военные парады, праздничные шествия и официальные мероприятия. Другая же площадь, Театральная с Народным Домом, должна была выполнять культурные функции. Хотя Народом стал Театром оперы и

²² «Вы на одной площади, которая для армян, для вас является колыбелью». Ашот Манучарян – молодёжи (2016, 28 июля). <https://www.youtube.com/watch?v=14XbV41Ub4M> (На арм. яз.).

балета (впоследствии также филармонией), его народная основа, как мы видели, продолжала властвовать на этой площади. С 1988 года по 2018 две площади начинают противопоставляться как провластная, «правительственная» и оппозиционная, «народная». Однако «народная» площадь, пространственно сжатая в 2000-х провластным элитарным кругом кафе, начала уступать «правительственной» площади. В 1988 году Театральная «народная» площадь успешно конкурировала с коммунистической провластной площадью²³. Например, во время последнего советского парада в Армении 7 ноября 1988 года народ, услышав позывные трубы, возвещавшие начало и конец митингов на Театральной площади, покинул «правительственную» площадь, повернувшись спиной к коммунистическому руководству, приветствовавшему его с трибуны, и направился к «народной» площади. В начале 1990-х к Новому году на Театральной площади была установлена «народная» ёлка, которая хотя уже и не конкурировала с «правительственной» ёлкой на официальной площади (как это имело место в конце 80-х), поскольку власть уже была «народной», тем не менее воспринималась более родной на «своей», «народной» площади. Но уже в 2015 году в новогодний вечер власти не разрешили оппозиционному Деду Морозу установить даже маленькую ёлку на площади Свободы для своих единомышленников, которые проводили там сидячую демонстрацию протеста.



Ил. 14. А. Таманян. Народный Дом. Общий план, 1927.
Источник: бывший Музей Таманяна

²³ О конкуренции двух площадей см.: Абрамян, 2010.

В 2018 году, во время «бархатной революции», стояние на площади Свободы перестаёт быть действенным инструментом протестов, митинги переносятся на площадь Франции – на противоположную сторону Оперы, которую Таманян ещё в начальных вариантах Нардома отводил для гуляния (ил. 14). Собственно сюда должны были бы выходить шествия после прохождения соединённых сцен во время массовых праздников, если такие шествия действительно предусматривались Таманяном. Теперь в этом месте соединялись три центральные улицы, и митингующие парализовали движение в центре города. Революция 2018 года заменила стабильные митинги предыдущих лет на не мешающих транспорту пространствах (типа Театральной площади) на мобильные сетевые перекрытия улиц²⁴. Стратегия блокирования улиц переместила центр массовых протестных митингов на «правительственную» площадь Республики, откуда радиально расходятся семь улиц. Появилась даже карикатура, на которой Таманян-статуя корит себя за то, что официальную площадь спланировал недостаточно большой, чтобы она вместила всех митингующих. Как видим, к сегодняшнему дню конкуренция двух площадей принимает другое, неантагонистическое, содержание, выявляя их конструктивные особенности, заложенные Таманяном.

Мы ещё ничего не сказали о связи воображаемого храма Таманяна с богом Вахагном, о чём, по свидетельству Айка Хачатряна, Таманян говорил Мартиросу Сарьяну. Ни Нардом, ни отредактированная сегодняшняя его версия вроде бы не имеют никаких характеристик бога Вахагна. Правда, в варианте 1934 года, перекликающемся с московским Дворцом Советов, можно увидеть отголоски драконоборчества, если воспользоваться проницательным замечанием Ф. Л. Райта о победившем проекте Дворца, что тот больше подошёл бы для современного представления Св. Георгия Драконоборца (Паперный, 2006, с. 35). Однако эта последняя версия Нардома, как мы попытались показать, была лишь временным внешним влиянием, исправленным благодаря обстоятельствам и редакции. Но всё же думаю, что «храм» Таманяна, причём его отредактированный вариант, тем не менее имеет связь с драконоборством, но на очень глубинном мифологическом уровне. Это связано со строительной жертвой: любой дом, особенно храм, вырастает из строительной жертвы (Байбурин, 1983, сс. 60–61), подобно тому как Вселенная разворачивается из тела Пуруши, первой ведической жертвы (Ригведа, X.90)²⁵. Можно показать, что эта модель восходит к сюжетным развитиям архаического мотива поединка (Абрамян & Демирханян, 1985).

Бог-громовержец убивает своего драконоподобного противника²⁶, из тела которого (впоследствии из тела жертвы) вырастает некая вертикальная конструкция – ярким примером этой модели роста в армянской традиции может служить видение Григория Просветителя чудесно выросшего небесного храма, послужившего, согласно Агатангелосу (Агафангелу), моделью для строительства Эчмиадзинского храма (Агатангелос, 2004, сс. 218–219 (№ 735–738)). Такая модель роста обычно питает нарративы о зарождении вертикали (см.: Абрамян, 2001; Абрамян, 2015). Вертикальность звартноцеподобного храма Таманяна, как и любого, особенно

²⁴ Анализ «бархатной революции» 2018 году с антропологической точки зрения см. в: Abrahamian & Shagoayan, 2018.

²⁵ О сходном космогоническом мотиве у различных народов см.: Мелетинский, 1976, сс. 202–204.

²⁶ Об этом распространённом сюжете см.: Иванов & Топоров, 1975, сс. 44–76.

архаичного здания Культуры Два, думаю, должна иметь отношение к мифологической схеме, кратко очерченной выше.

В этом смысле замечание Райта о Дворце Советов приобретает, помимо остроумного визуального сопоставления, ещё и мифологический контекст, если вспомнить, что Дворец как воплощение новой идеологии (религии) со статуей её создателя на вершине разрушает, уничтожает своего «монструозного» противника, христианский храм, чьё название – Христа-Спасителя – фактически указывает на истинного противника «бога», стоящего наверху. Напомню ещё раз видение Григория Просветителя, на этот раз эпизод, где Христос в образе бога-громовержца большим золотым молотом (типичным оружием бога-громовержца) ударяет по капищу ада и его чудовищному хозяину и, согласно культурологически-археологической интерпретации, разрушает, уничтожает языческое святилище, на месте которого поднимается, строится Эчмиадзинский собор (Абрамян, 2001). Как уже отмечалось, Таманян не боролся ни с Гефсиманской часовней, ни с христианством вообще, но предтеча построенного им театра – храм бога Вахагна уже именем своего «хозяина» *Vishapak'agh* 'Драконоборец' указывает, к какой борьбе и победе он должен был иметь отношение. Интересно, что в советские 1930-е годы, когда религиозно-мистическое и мифологическое не могли подаваться прямым текстом, они появлялись в сатирической или чисто юмористической форме. Так, писатель, поэт и общественный деятель Ваграм Алазан написал в 1932 году о Нардоме Таманяна следующее шуточное стихотворение, пародирующее знаменитую «Песнь о Вахагне» из «Истории Армении» Хоренаци²⁷:

В муках рождения находилась земля (не небо)
 В муках рождения находился город Ереван...
 В муках деньги и цифры рождались,
 В муках смета рождалась,
 В муках обещания бесчисленные рождались,
 Ночи и дни рождались,
 В муках Нардом в итоге рождался²⁸.

Алазан не мог знать архетипического контекста своей пародии на «песнь о Вахагне», когда нейтрализовал роль неба (скорее всего, из атеистических соображений) в этом архаическом космогоническом гимне²⁹. Фактически он заменяет архетипическую схему гимна (небо и земля соединены вертикальной структурой, в гимне – тростником) на другую, не менее архаическую схему (вертикальная конструкция поднимается в результате убийства дракона), на которую намекают драконоборческая этимология имени Вахагна (от иранского Веретрагна – 'убийца (дракона) Вритры') и его прозвище Драконоборец (Топоров, 1977, сс. 98–101; Абрамян, 2015, сс. 122–123).

Таким образом, Вахагнова атрибутика воображаемого храма имеет многослойный мифо-архетипический контекст, о котором Таманян, возможно, и не имел ясного представления, однако обладал неким предощущением. Может быть,

²⁷ Этот гимн, сохранённый благодаря Хоренаци, считается одним из древнейших образцов индоевропейской поэзии (см.: Иванов, 1983).

²⁸ «Дружеский дар» Алазана на армянском языке см. в: Шахкян, 2012, с. 59.

²⁹ В оригинале: «В муках рождения находилось Небо, / В муках рождения находилась Земля» («В муках рождения находились Небо и Земля»).

драконоборческие качества созданного им храма ещё проявятся неожиданным образом в будущем, как в своё время проявились его качества «песни и любви».

Библиография

- Абрамян, Л. (1983). *Первобытный праздник и мифология*. Изд. АН Арм. ССР.
- Абрамян, Л. (2001). Небесный храм, вырастающий из тела жертвы: видение Григория Просветителя с антропологической точки зрения. В С. Арутюнян & А. Калантарян (ред.), *Армянские святые и святилища: истоки, типы, культ*. (сс. 361–367). Айастан. (На арм. яз.).
- Абрамян, Л. (2010). Ереван: память и забвение в организации пространства постсоветского города. *Антропологический форум*, 12, 248–271.
- Абрамян, Л. (2015). Архетип вертикали и каменные вишапы. В А. Петросян & А. Бобохян (ред.), *Каменные стелы вишапы*. (сс. 121–135). Гитутюн.
- Абрамян, Л., & Демирханян, А. Р. (1985). Мифологема близнецов и мировое дерево (К выяснению значения одного класса наскальных изображений древней Армении). *Историко-филологический журнал*, 4, 66–84.
- Агатангелос (2004). *История Армении*. Перевод с древнеармянского К. С. Тер-Давтян и С. С. Аревшатыана. Наири.
- Академик архитектуры Александр Иванович Таманян – Творчество. (2023, 9 мая). slsk.ru/34UEe8.
- Алабян, К. С. (1936). Против формализма, упрощенчества, эклектики. *Советская археология*, 4, 1–6.
- Байбурин, А. К. (1983). *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян*. Наука.
- Бахтин, М. (1965). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Художественная литература.
- Васькин, А. А., & Назаренко, Ю. И. (2011). *Сталинские высотки: от Дворца Советов до многоэтажек*. Спутник+.
- Гехт, С. (2012). «Не отчаивайтесь, я буду бороться за вас до конца...». В *Арамаис Ерзинкян: личность – легенда*. (сс. 230–239). Оскан Ереванци.
- Григорян, М. В. (2022). *Ереван. Биография города*. Слово.
- Ерзинкян, А. Л. (сост.). (2012). *Арамаис Ерзинкян: личность – легенда*. Оскан Ереванци.
- Иванов, Вяч. Вс. (1983). Выделение разных хронологических слоёв в древнеармянском и проблема первоначальной структуры текста гимна Ва(х)агну. *Историко-филологический журнал*, 4, 22–43.
- Иванов, Вяч. Вс. (2006). «Культура Два» двадцать пять лет спустя. В В. Паперный, *Культура Два*. (сс. 401–406). Новое литературное обозрение.
- Иванов, В. В., & Топоров, В. Н. (1975). Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах. В *Типологические исследования по фольклору*. (сс. 51–76). Наука.
- Калантар, А. (2007). Армения: от каменного века до средневековья. В *Собрание сочинений: Том 4*. (сс. 273–279). Гитутюн. (На арм. яз.).
- Кафадарян, К. (1975). *Ереван: средневековые памятники и лапидарные надписи*. Изд. АН Арм. ССР. (На арм. яз.).
- Кружков, Н. (2014). *Высотки сталинской Москвы. Наследие эпохи*. Центрполиграф.

- Кузьмин, В. (1928). О рабочем жилищном строительстве. *Современная архитектура*, 3, 82–83.
- Мазманян, М. (1960). Великий мастер. В *Александр Таманян: статьи, документы, современники о нем*. (сс. 179–185). Издательство АН Арм. ССР. (На арм. яз.).
- Мелетинский, Е. М. (1976). *Поэтика мифа*. Наука.
- Мирзоян, Т. (2009, 15 января). Фасад строгий, в виде храма. Шедевр Таманяна в ракурсе истории. *Голос Армении*, с. 6.
- «Мы призываем не допустить постройку ‘Народного дома’ по проекту академика Таманова» (публикация Карена Микаэляна). *Новое время*, 24 марта 2016.
- Паперный, В. (2006). *Культура Два*. Новое литературное обозрение.
- Пелтеан, Г. (2009). *Армянский футуризм*. Саргис Хаченц. (На арм. яз.).
- Таманян, А. (1933). Проект государственного театра в Эривани. *Социалистическое хозяйство Закавказья*, 3–4, 121–122.
- Таманян, А. (1935 а). Столица Советской Армении. Гракан терт, 30(111), 15 декабря. В *Александр Таманян: Статьи, документы, современники о нем*. (1960). (сс. 55–63). Издательство АН Арм. ССР. (На арм. яз.).
- Таманян, А. (1935 б). Творческий отчёт. *Архитектура СССР*, 5, 3–7.
- Таманян, А. (2000). *Александр Таманян: Сборник документов и материалов*. Гиутюн. (На арм. яз.).
- Топоров, В. Н. (1977). Об отражении одного индоевропейского мифа в древнеармянской традиции. *Историко-филологический журнал*, 3, 88–106.
- Хан-Магомедов, С. (1996). *Архитектура советского авангарда*. Кн. 2. Стройиздат.
- Хачатрян, А. (1975). *Артавазд*. Айастан. (На арм. яз.).
- Шахкян, Г. (2012). Великое содружество. В *Арамаис Ерзинкян: личность – легенда*. (сс. 240–251). Оскан Ереванци.
- Шашкова, Н. О. (2013). О московском высотном строительстве в 40–50-е годы XX века: идеи, цели, результаты и значение. *Ценности и смыслы*, 3(25), 145–146.
- Abrahamian, L. (1990 а). Chaos and cosmos in the structure of mass popular demonstrations (The Karabakh movement in the eyes of an ethnographer). *Soviet Anthropology & Archeology*, 29(2), 70–86.
- Abrahamian, L. (1990 b). The Karabagh movement as viewed by an anthropologist. *The Armenian Review*, 43(2–3), 67–80.
- Abrahamian, L. (1993). The anthropologist as shaman: Interpreting recent political events in Armenia. In G. Pálsson (Ed.), *Beyond Boundaries: Understanding, Translation, and Anthropological Discourse*. (pp. 100–116). Berg.
- Abrahamian, L. (2001). Civil society born in the square: The Karabagh movement in perspective. In L. Chorbajian (Ed.), *The Making of Nagorno-Karabagh: From Secession to Republic*. (pp. 116–134). Palgrave.
- Abrahamian, L. (2006). *Armenian identity in a changing world*. Mazda Publishers.
- Abrahamian, L. (2012). Yerevan: Memory and forgetting in the organization of post-Soviet urban space. In A. Baiburin, C. Kelly & N. Vakhtin (Eds.), *Russian Cultural Anthropology after the Collapse of Communism*. (pp. 254–275). Routledge.
- Abrahamian, L., & Shagoyan, G. (2011–2012). From carnival civil society toward a real civil society: Democracy trends in post-Soviet Armenia. *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 50(3), 11–50.

- Abrahamian, L., & Shagoyan, G. (2013). Rallies as festival and festival as a model for rallies: Armenia 1988 and 2008. In S. Voell & K. Khutsishvili (Eds.), *Caucasus, Conflict, Culture: Anthropological Perspectives on Times of Crises*. (pp. 65–90). Curupira.
- Abrahamian, L., & Shagoyan, G. (2018). Velvet revolution, Armenian style. *Demokrati-zatsiya: The Journal of Post-Soviet Democratization*, 26(4), 509–530.
- Le Palais des Soviets: la première étape*. (2022, 5 May). <https://vivelemaoisme.org/le-palais-des-soviets-la-premiere-etape/>
- Paperny, V. (2002). *Architecture in the age of Stalin: Culture Two*. Cambridge University Press.

References

- Abrahamian, L. (1983). *Primitive festival and mythology*. Publishing House of Acad. Sci. Arm. SSR. (In Russian).
- Abrahamian, L. (1990 a). Chaos and cosmos in the structure of mass popular demonstrations (The Karabakh movement in the eyes of an ethnographer). *Soviet Anthropology & Archeology*, 29(2), 70–86.
- Abrahamian, L. (1990 b). The Karabagh movement as viewed by an anthropologist. *The Armenian Review*, 43(2–3), 67–80.
- Abrahamian, L. (1993). The anthropologist as shaman: Interpreting recent political events in Armenia. In G. Pálsson (Ed.), *Beyond Boundaries: Understanding, Translation, and Anthropological Discourse*. (pp. 100–116). Berg.
- Abrahamian, L. (2001). Civil society born in the square: The Karabagh movement in perspective. In L. Chorbajian (Ed.), *The Making of Nagorno-Karabagh: From Secession to Republic*. (pp. 116–134). Palgrave.
- Abrahamian, L. (2001). The heavenly temple raising out of the body of sacrifice: The vision of Gregory the Illuminator from an anthropological perspective. In S. Harutyunyan & A. Kalantaryan (Eds.), *Armenian Saints and Sanctuaries: Sources, Types, Worship*. (pp. 361–367). Hayastan. (In Armenian).
- Abrahamian, L. (2006). *Armenian identity in a changing world*. Mazda Publishers.
- Abrahamian, L. (2010). Yerevan: Memory and forgetting in the organization of space of post-Soviet city. *Anthropological Forum*, 12, 248–271. (In Russian).
- Abrahamian, L. (2012). Yerevan: Memory and forgetting in the organization of post-Soviet urban space. In A. Baiburin, C. Kelly & N. Vakhtin (Eds.), *Russian Cultural Anthropology after the Collapse of Communism*. (pp. 254–275). Routledge.
- Abrahamian, L. (2015). The archetype of vertical and the vishap stone stelae. In A. Petrosyan & A. Bobokhyan (Eds.), *The Vishap Stone Stelae*. (pp. 121–135). Gitutyun. (In Russian).
- Abramyan, L., & Demirkhanyan, A. (1985). The mythologem of twins and the cosmic tree (on the meaning of a group of images in ancient Armenian rock art). *Historical-Philological Journal*, 4, 66–84. (In Russian).
- Abrahamian, L., & Shagoyan, G. (2011–2012). From carnival civil society toward a real civil society: Democracy trends in post-Soviet Armenia. *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 50(3), 11–50.
- Abrahamian, L., & Shagoyan, G. (2013). Rallies as festival and festival as a model for rallies: Armenia 1988 and 2008. In S. Voell & K. Khutsishvili (Eds.), *Caucasus, Conflict, Culture: Anthropological Perspectives on Times of Crises*. (pp. 65–90). Curupira.

- Abrahamian, L., & Shagoyan, G. (2018). Velvet revolution, Armenian style. *Demokrati-zatsiya: The Journal of Post-Soviet Democratization*, 26(4), 509–530.
- Academician of Architecture Aleksandr I. Tamanyan – Works. (2023, 9 May). clck.ru/34UEe8. (In Russian).
- Agathangelos (2004). *History of the Armenians*. Translated from Old-Armenian by K. S. Ter-Davtyan & S. S. Arevshatyan. Nairi. (In Russian).
- Alabyan, K. S. (1936). Against formalism, simplification and eclecticism. *Soviet Archaeology*, 4, 1–6. (In Russian).
- Baiburin, A. K. (1983). *Dwelling in rites and notes of the eastern Slavs*. Nauka. (In Russian).
- Bakhtin, M. (1965). *Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance [Rabelais and His World]*. Art Literature Publ. House. (In Russian).
- Erzinkyan, A. L. (Comp.). (2012). *Aramais Erzinkyan: Personality – Legend*. Oskan Erevantsi. (In Armenian & Russian).
- Gekht, S. (2012). «Don't despair, I will fight for you until the end...». In A. L. Erzinkyan (Compiler). *Aramais Erzinkyan: Personality – Legend*. (pp. 230–239). Oskan Erevantsi. (In Russian).
- Grigoryan, M. V. (2022). *Yerevan. City's biography*. Slovo.
- Ivanov, V. V., & Toporov, V. N. (1975). Invariant and transformation in mythological and folklore texts. In *Typological Studies in Folklore*. (pp. 51–76). Nauka. (In Russian).
- Ivanov, V. V. (2006). «Culture Two» twenty years later. In V. Paperny, *Culture Two*. (pp. 401–406). Novoe lit. obozrenie. (In Russian).
- Ivanov, V. V. (1983). Different chronological strata in old Armenian and the problem of the original structure of the hymn to Vahagn. *Historical-Philological Journal*, 4, 22–43. (In Russian).
- Kafadaryan, K. (1975). *Yerevan: Medieval monuments and lapidary inscriptions*. Publishing House of Acad. Sci. Armenian SSR. (In Armenian).
- Kalantar, A. (2007). Armenia: From Stone Age to Medieval times. In *Collected Works: Vol. 4*. (pp. 273–279). Gitutyun. (In Armenian).
- Khachatryan, A. (1975). *Artavazd*. Hayastan. (In Armenian).
- Khan-Magometov, S. (1996). *The architecture of Soviet avant-garde*. Stroyizdat. (In Russian).
- Kruzhkov, N. (2014). *High rises of the Stalin Moscow. The heritage of the epoch*. Tsen-trpoligraf. (In Russian).
- Kuzmin, V. (1928). About housing construction of the workers. *Modern Architecture*, 3, 82–83. (In Russian).
- Le Palais des Soviets: la première étape*. (2022, 5 May). <https://vivelemaoisme.org/le-palais-des-soviets-la-premiere-etape/>.
- Mazmanyanyan, M. (1960). The great master. In *Aleksandr Tamanyan: Articles, Documents, Contemporaries about Him*. (pp. 179–185). Publishing House of Acad. Sci. Arm. SSR. (In Armenian).
- Meletinskij, E. M. (1976). *The poetics of the myth*. Nauka. (In Russian).
- Mirzoyan, T. (2009, 15 January). Strict pane, in the form of a temple. The masterpiece of Tamanyan from the perspective of history. *Golos Armenii*, p. 6. (In Russian).
- Paperny, V. (2002). *Architecture in the age of Stalin: Culture Two*. Cambridge University Press.
- Paperny, V. (2006). *Culture Two*. Novoe lit. obozrenie. (In Russian).

- Peltean, G. (2009). *Armenian futurism*. Sargis Khachents. (In Armenian).
- Shakhkryan, G. (2012). The great cooperation. In *Aramais Erzinkyan: Personality – Legend*. (pp. 240–251). Oskan Erevantsi. (In Armenian & Russian).
- Shashkova, N. O. (2013). Upon the high-rise construction in Moscow the 40–50s of the 20th century: Concepts, goals, results, and significance. *Values and Meanings*, 3(25), 145–146. (In Russian).
- Tamanyan, A. (1933). The project of the state theater in Yerevan. *Socialist Economy of Trans-Caucasia*, 3–4, 121–122. (In Russian).
- Tamanyan, A. (1935 a). The capital of Soviet Armenia. *Literary Newspaper*, 30(111), 15 December. In *Aleksandr Tamanyan: Articles, Documents, Contemporaries about Him*. (1960). (pp. 55–63). Publishing House of Acad. Sci. Arm. SSR. (In Armenian).
- Tamanyan, A. (1935 b). Report on works. *The Architecture of the USSR*, 5, 3–7. (In Russian).
- Tamanyan, A. (2000). *Aleksandr Tamanyan. Collection of documents and materials*. Gitutyun. (In Armenian).
- Toporov, V. N. (1977). Concerning the reflexion of an Indo-European myth in old Armenian tradition. *Historical-Philological Journal*, 3, 88–106. (In Russian).
- Vas’kin, A. A., & Nazarenko, Yu. I. (2011). *Stalin’s high-rise buildings: From the palace of Soviets to the high-rise buildings*. Sputnik+. (In Russian).
- “We urge to prevent the Construction of the ‘People’s House’ according to the Project of the academician Tamanov” (Publication by Karen Mikayelyan). (2016, 24 March). *Novoe Vremia*. (In Russian).

Информация об авторе

Левон Амаякович Абрамян
кандидат исторических наук,
член-корреспондент НАН РА
заведующий отделом культурной
антропологии
Институт археологии и этнографии
Национальной академии наук
Республики Армения
Армения, 0025, Ереван, ул. Чаренца, 15
ORCID: 0000-0002-4746-7076
Web of Science ResearcherID: IQW-8049-2023
Scopus AuthorID: 6508255165
e-mail: levon_abrahamian@yahoo.com

Information about the author

Levon A. Abrahamian
Cand. Sci. (Historical Sciences),
Corresponding Member of NAS RA
Head of the Cultural Anthropology Department
Institute of Archaeology and Ethnography
of the National Academy of Sciences of
the Republic of Armenia
15, Charents St., Yerevan, 0025, Armenia
ORCID: 0000-0002-4746-7076
Web of Science ResearcherID: IQW-8049-2023
Scopus AuthorID: 6508255165
e-mail: levon_abrahamian@yahoo.com

Материал поступил в редакцию / Received 04.03.2023
Принят к публикации / Accepted 15.04.2023



[https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-62-81](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-62-81)

Архитектура МЖК как наследие советского модернизма

Л. Э. Старостова 

Управляющая компания «Импульс», Дилижан, Армения
l.starostova@impulse.am

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

молодёжный жилой комплекс
советский модернизм
архитектура
социальный эксперимент
наследие

АННОТАЦИЯ

В последние годы архитектура позднего модернизма (вторая половина XX века) привлекает к себе всё больше внимания. Однако её наследие по-прежнему недостаточно проговорено в научной и популярной литературе, многие постройки 1960–1980-х годов оказываются снесены до того, как получают историко-культурную экспертизу и защиту. Несмотря на ряд систематизирующих исследований, чаще в центр внимания исследователей попадает архитектура столиц. До сих пор недостаточно описана архитектура этого периода в региональных городах, особенно жилая застройка. К таким пограничным по статусу постройкам относятся жилые комплексы движения молодёжных жилых комплексов (МЖК), архитектура и планировочные решения которых стали выражением уникального сочетания модели организации строительства, социальной концепции соседского сообщества и авторских архитектурных решений в рамках заданной социальной программы для жилого комплекса. В основе концепции молодёжного жилого комплекса лежала идея самоуправляемого соседского сообщества, участники которого строят многоквартирные дома своими руками. Пик строительства МЖК пришелся на 1980-е годы, когда эстетика и принципы модернизма распространились по всему миру. В крупных МЖК архитектура стала проявлением социальной идеи молодёжного жилого комплекса. В Екатеринбурге был построен самый крупный МЖК в Советском Союзе, однако его архитектурное наследие недостаточно оценено властью. Статья концептуализирует архитектурное наследие движения молодёжных жилых комплексов как часть историко-культурного наследия по ряду критериев на примере архитектуры МЖК в Екатеринбурге, а также в Королёве и Зеленограде.

Для цитирования:

Старостова, Л. Э. (2023). Архитектура МЖК как наследие советского модернизма. *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города*, 3(1), 62–81. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-62-81](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-62-81)

MZhK architecture as a legacy of Soviet modernism

Liudmila Starostova 

Impulse management company, Dilijan, Armenia

l.starostova@impulse.am

KEYWORDS

youth residential complex
Soviet modernism
architecture
social experiment
heritage

ABSTRACT

In recent years, the architecture of late modernism (the second half of the 20th century) has attracted more and more attention. However, its legacy is still not sufficiently discussed in scientific and popular literature, many buildings of the 1960–80s are demolished before they receive historical and cultural expertise and protection. Despite a number of systematizing studies, the architecture of capitals gets more often in the center of attention of researchers. Until now, the architecture of this period in regional cities, especially residential buildings, has not been sufficiently described. Such buildings bordering in status include residential complexes of the movement of youth residential complexes (in Russian – Molodeznyi zhiloy kompleks – MZhK), the architecture and planning solutions of which have become an expression of a unique combination of a construction organization model, a social concept of the neighboring community and author’s architectural solutions within the framework of a given social program for a residential complex. The concept of the youth residential complex was based on the idea of a self-governing neighborhood community, whose members build many apartments houses with their own hands. The peak of construction of the MZhK came in the 1980s, when the aesthetics and principles of modernism spread throughout the world. In large MZhK, architecture has become a manifestation of the social idea of a youth residential complex. The largest MZhK in the Soviet Union was built in Yekaterinburg, but its architectural heritage is not sufficiently appreciated by Authorities. The article conceptualizes the architectural heritage of the movement of youth residential complexes as part of the historical and cultural heritage according to a number of criteria on the example of the architecture of the MZhK in Yekaterinburg, as well as the cities of Korolev and Zelenograd.

For citation:

Starostova, L. E. (2023). MZhK architecture as a legacy of Soviet modernism. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 62–81. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-62-81](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-62-81)

Введение

Модернизм в архитектуре принято считать интернациональным стилем, а его признаки сформулировали ещё в 1932 году архитектор Филипп Джонсон и критик Рассел Хичкок: создание архитектурного объёма, а не массы, предпочтение баланса вместо симметрии и отказ от классических декоративных элементов (Hitchcock & Johnson, 1997). В этом смысле архитектура раннего советского авангарда является ветвью мирового движения за новую архитектуру. Но в отличие от западных модернистских течений модернизм в СССР пережил период гонений, был вытеснен из архитектурной практики на 20 лет принципами классической архитектуры и начал возвращаться в повестку лишь после объявления Никитой Хрущёвым борьбы с «излишествами в архитектуре». Поэтому понятие «советский модернизм» применительно к архитектуре описывает совокупность течений в архитектуре СССР в период с 1955 по конец 1980-х годов. Постановление «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» от 4 ноября 1955 года объявило курс на массовое строительство экономичного жилья, а в советскую архитектуру стали возвращаться принципы и формы, которые мы часто находим в раннем советском авангарде – функциональное обоснование любого архитектурного элемента и, как следствие, лишённые мелкого декора фасады и интерьеры, тяга к простым геометрическим формам, равнодушие к симметричной композиции в пользу оптимизации пользовательских процессов. Советские архитекторы, ещё за 20 лет до этого вынужденные оторваться от архитектурного авангарда, снова обратились к нему в поисках экономичных решений. Правда, во второй половине XX века в распоряжении строителей появились новые технологии и материалы, что неизбежно повлияло и на архитектурные проекты. В жилищное строительство пришло типовое домостроение.

Помимо обращения к работам советских архитекторов-авангардистов архитекторы Оттепели получили возможность знакомиться с зарубежными архитектурными журналами, посещать страны, где модернистские проекты стали частью городской среды. «Отчасти из Америки и Европы через ставшие в это время доступными и сразу популярными архитектурные журналы вроде легендарного “Архитектур де журди”, отчасти – через страны “соцблока” вроде прибалтийский республик, Польши, Венгрии или Кубы, куда значительное число советских зодчих “оттепели” получили возможность поехать в командировку или даже в отпуск, эстетика модернизма проникала в советскую архитектурную среду, трансформировалась, признавалась постепенно “своей, советской”, но всё же оставалась узнаваемой в своих основных чертах» (Казакова, 2014, с. 60).

На стыке этих процессов – реинкарнации раннего советского авангарда и освоения новых строительных технологий и актуальных зарубежных трендов – формировалось своеобразное явление советской архитектуры второй половины XX века под общим названием «советский модернизм». Сегодня в городской среде он узнаваем геометричными, порой brutальными, объёмами, плоскими фасадами и витражными окнами, наличием монументальных барельефов, мозаик и скульптур в экстерьере и интерьере зданий. В области жилищного строительства появились серии типовых домов, из которых комбинировались ансамбли жилых микрорайонов, в которых также можно найти индивидуализирующие приёмы – через дизайн типовых панелей или суперграфику на фасадах домов.

В последнее десятилетие вышло немало книг о наследии советского модернизма Москвы, Санкт-Петербурга, Алма-Аты, Еревана, Екатеринбургa и других городов (Ritter et al., 2012; Броницкая & Малинин, 2016; Бальян, 2012). В них представлен широкий ряд построек как общественного, так и жилого назначения. Степень яркости архитектурного решения может варьироваться от крайне неординарной до типологической для стиля как такового. Однако по-прежнему актуальна проблема выявления и сохранения построек советского модернизма, поскольку многие из них не то что не имеют охранного статуса, но и практически невидимы в публичном поле. Речь идёт не только о сносе, но и о реконструкции или ремонте, приводящих к необратимому разрушению исходных форм, фасадов и интерьеров таких зданий. Одной из таких проблемных зон является архитектурное наследие движения МЖК – молодёжных жилых комплексов, в ряде случаев проявившееся в своеобразных архитектурных решениях. В исследовательской литературе наследие МЖК, как правило, описывается как история социального эксперимента (Горлов & Левчик, 2021; Ешанов, 2021), впрочем, как и в текстах самих мжковцев (Ефремов и др., 1986). Между тем, самые выдающиеся МЖК оставили после себя неординарное градостроительное наследие, ценность которого заключается как в авторской архитектуре, так и в её связи с социальным проектированием.

Экономические предпосылки и концепция МЖК

Движение МЖК зародилось в позднем СССР в подмосковном городе Калининграде (ныне – Королёв) в конце 1960-х годов и, прогремев на весь Советский Союз как успешный социальный и жилищный эксперимент, распространилось к концу 1980-х годов на всю страну. Несмотря на первенство подмосковного Калининграда, наиболее значительным проявлением движения как с архитектурной, так и с социальной точки зрения стал свердловский (Свердловском с 1924 по 1991 год назывался Екатеринбург) МЖК, первый дом которого был сдан в 1981 году. Суть идеи заключалась в том, чтобы решить для молодых семей жилищную проблему.

МЖК опирался на существовавшую в СССР модель финансирования и организации жилищного строительства в рамках плановой экономики. Согласно этой модели, средства на строительство жилья ежегодно выделялись крупным предприятиям, а те приглашали подрядчика – строительную организацию – для возведения многоквартирных домов, где квартиры получали в порядке очереди сотрудники предприятия. При этом часть квартир выделялась Горисполкому для распределения среди очередников из непромышленной сферы. Темпы жилищного строительства существенно отставали от темпов роста спроса на жильё, поэтому люди были вынуждены ожидать получения отдельной квартиры в многолетней очереди. Отставание темпов строительства жилых домов от спроса было вызвано малой эффективностью советской экономической модели: централизованное планирование и финансирование не позволяло направлять денежные потоки только эффективным структурам, строительные предприятия страдали от нехватки современной техники и рабочих рук.

Инициаторами МЖК стали молодые специалисты, пришедшие после окончания вуза работать на предприятия. Они предложили модель, при которой дефицит рабочих рук на стройке решался за счёт труда будущих жильцов (они на полгода или год выходили рабочими на стройку), таким образом строительный подрядчик

получал дешёвую и высокомотивированную рабочую силу и выполнял государственный план.

Для обеспечения поддержки МЖК со стороны руководящих органов – коммунистической партии и комсомола – мжковцы включили в финансово-строительную модель идеологическую составляющую – объявили МЖК социальным экспериментом, наследующим идее домов-коммун раннесоветской эпохи, и стали разрабатывать социальные программы развития соседского сообщества и проекты клубов для взрослых и детей. Важным компонентом МЖК была идея самоуправления: постоянным органом управления комплекса был Совет МЖК, избиравшийся на общих собраниях, а все вопросы жизни решались демократическим путем: «Высшим органом управления коллектива МЖК является общее собрание (конференция) его членов, которое избирает совет и ревизионную комиссию МЖК (Положение, 1987, с. 12). Убедительным свидетельством модели самоуправления стало проектирование и строительство в самых крупных МЖК отдельного здания для Оргкомитета (Совета) МЖК. Экономическая модель МЖК плохо стыковалась с регламентами плановой экономики, поэтому проблемы выделения ресурсов зачастую решались за счёт личных связей. По сути МЖК были разновидностью предприятий теневой экономики, поскольку тоже развивались за счёт недоосвоенных в плановом секторе ресурсов.

Формирование сообщества МЖК опиралось на механизмы здоровой конкуренции и распределения благ на основании личных заслуг. Желающих вступить в МЖК было больше, чем квартир в строящихся домах. Поэтому оргкомитеты МЖК разрабатывали системы конкурентной оценки заслуг кандидатов. В строительный отряд МЖК можно было попасть через участие в социалистическом соревновании – сложная система расчёта баллов учитывала участие в субботниках, общественную работу и другие заслуги кандидатов. Выдержать соревнование мог не каждый: требовалась большая работоспособность и целеустремлённость. Поэтому в МЖК попадала самая активная молодёжь, так обеспечивалась положительная селекция в сообщество мжковцев. Конкуренция не прекращалась и в процессе работы на стройке: на основе трудового рейтинга бойцов строительных отрядов (как их называли) происходил выбор этажа своей квартиры. Некоторые мжковцы получали квартиры за ведение клубов для взрослых и детей. Во всех сферах жизни в МЖК поощрялся дух творчества и инициативы.

В эпоху перестройки вышли официальные постановления, легитимирующие МЖК; на фоне общей демократизации в стране движение получило мощный импульс и продолжало втягивать в себя наиболее активную молодёжь. Участникам движения сегодня примерно 60 лет, и они говорят о нём как о лучшем периоде своей жизни, используя такие слова как «вместе», «дружба», «праздник», «всё для детей» и т. п. Для многих МЖК стал школой инициативы, пригодившейся им в период экономических реформ, когда умение приспособливаться к изменениям и активная позиция помогали не только выживать, но и добиваться успеха. Для лидеров движения МЖК этот опыт стал стартом в карьере, воспитав первые навыки свободной конкуренции и управления.

Но есть и другая сторона МЖК – теневая природа экономической модели, двусмысленность ценностей и символов, ведь советские пропагандистские лозунги («создание коммунистического общества») в МЖК по сути упаковывали социальную модель, построенную на презумпции частной инициативы, которая

заслуживает отдельного рассмотрения, но выходит за рамки данной статьи (см.: Старостова, 2021).

Поскольку модель МЖК основывалась на советской экономической системе, она исчезла вместе с её разрушением в начале 1990-х годов, когда государство перестало выделять средства на строительство жилья приватизируемыми предприятиями. Сообщества построенных МЖК постепенно распадались: жители переезжали или сосредотачивались на личном выживании, в стране воцарился дух индивидуализма. Концепция самоуправления провалилась – в России советы были упразднены в 1993 году, это коснулось и советов МЖК. Часть мжковских лидеров ушла в политику и бизнес, а строительство домов, если и продолжалось, то уже на коммерческой основе через вновь созданные строительные компании и без социально-культурной инфраструктуры.

Предпосылки архитектуры МЖК

В конце 1980-х годов на территории СССР строились или действовали несколько сотен МЖК, но далеко не все они были МЖК по сути, то есть имели признаки социального эксперимента. Большинство МЖК стали способом решения жилищной проблемы за счёт привлечения рабочей силы от будущих жильцов, там не было социальной программы, а жилые комплексы строились по ordinary проектам. Однако существуют МЖК, которые заслуживают того, чтобы получить охранный статус как памятник историко-культурного значения и даже архитектуры.

Естественно, возникает вопрос: если МЖК – это жилые комплексы эпохи индустриального типового домостроения, по сути, типовые микрорайоны, почему они заслуживают коммеморации и сохранения? Дело в том, что некоторые МЖК получили цельное и своеобразное авторское архитектурное решение за счёт двух факторов: а) социальной программы, требовавшей для своей реализации специальных построек, и б) возможности для молодых архитекторов-мжковцев творчески выразить себя в разработке генерального плана МЖК и проектов общественных зданий под задачи социального эксперимента. Так же, как строители домов получали квартиры вне очереди за работу на стройке, архитектор МЖК получал квартиру за свой проект. И если по отношению к многоквартирным домам архитекторы МЖК чаще всего просто привязывали типовые проекты домов (например, дома 141 серии) к выделенному под строительство участку, то проекты зданий для общественных нужд – оргкомитета, клубов, поликлиники, детского сада, магазина – могли получить авторское решение.

В СССР начинающий архитектор едва ли мог рассчитывать на заказ авторского проекта. Но МЖК с их развернутой социальной программой, множеством клубов, экспериментальной педагогикой формировали запрос на архитектуру с эффектом социального программирования. Сама структура жилого комплекса – благоустройство, оформление фасадов домов, масштабирование и организация дворов, улиц, бульваров и даже площадей внутри комплекса – должна была служить гуманизации среды и созданию условий для общения людей на разных уровнях. Поэтому для архитекторов в профессиональном плане МЖК представляли собой как вызов, так и возможность проявить свои таланты.

У разных аспектов МЖК есть непосредственные исторические предшественники и частичные аналоги. Идея строить дома с применением труда работников предприятия пришла из популярной в конце 1950-х годов модели самостроя, идея создания с помощью архитектуры условий для оптимизации бытовых процессов и формирования сообщества единомышленников восходила к советскому авангарду (дома-коммуны 1920-х годов), а соревновательный принцип стимулирования труда протянул нить к МЖК от стахановского движения 1930-х через движение строительных студенческих отрядов.

Появление МЖК опиралось и на архитектурные поиски оптимальной модели многоквартирного жилья 1960–70-х годов. В послевоенное время проблема дефицита комфортабельного жилья стояла как в СССР, так и в Европе. Как раз тогда Ле Корбюзье разработал проекты так называемых «жилых единиц» – массового социального жилья – для Марселя и Берлина, которые затем с вариациями тиражировались по всей Европе. Архитектор Андре Люрса в те же годы спроектировал для Сен-Дени многоквартирные дома с интегрированным стандартным оборудованием и социальной инфраструктурой, куда входили больница, детский сад, школа и кинотеатр.

В СССР после смерти Сталина в архитектуру снова вернулись функционализм и экономия. На смену помпезной архитектуре так называемого «сталинского ампира» пришла типизация и унификация, зато объём возводимого жилья в стране вырос с 1956 по 1960 год в два раза: с 41 млн м² до 82 млн м² (Огородникова, 2018).

Начало эры индустриального домостроения (сбор дома на строительной площадке из заводских деталей – железобетонных блоков и плит) вкупе с ростом темпов строительства, казалось бы, не давали возможности строить жилые комплексы с индивидуальным лицом. Однако и здесь поиски оптимальной градостроительной модели приводили к появлению целых микрорайонов с неповторимым обликом. К ним можно отнести 9-й микрорайон Новых Черемушек в Москве (арх. Н. Остерман, Г. Павлов, В. Свирский, С. Ляшенко и др., 1956–1959), где апробировались новые типы многоквартирных дешёвых домов, а также зонирование дворов, благоустройство, распределение в микрорайоне жилых и общественных зданий. Микрорайон должен был удовлетворять практически все потребности своих жителей.

Ещё одним значимым проектом с концепцией обобществления ряда бытовых функций стал так называемый Дом нового быта в Москве (ил. 1) по проекту группы архитекторов во главе с Н. Остерманом (арх. А. Петрушкова, И. Канаева, Г. Константиновский, Г. Карлсен, 1965–1971). Работая над проектом, архитекторы привлекали социологов и потенциальных жителей. В итоге в Москве вырос комплекс из двух 16-этажных домов, связанных переходом с обобществлённой инфраструктурой. В квартирах сразу имелись мебель и оборудование, по мысли авторов, опережающие потребности жильцов, но отсутствовали полноценные кухни, зато в общих зонах находились столовые-гостиные и «догоотовочные». В обобществлённой перемышке между корпусами должны были располагаться кухня, столовая, зимний сад, спортзал, музыкальный салон, бассейн, клубные помещения, детский центр, медицинский центр, гостиница, хозблок, кино-лаборатория и радио-теле-студия, читальные залы, бильярдная с баром и буфетом. Экспериментальный замысел состоялся лишь частично, а сегодня здания комплекса занимает общежитие МГУ. Но именно этот проект стал архитектурным прототипом первого МЖК.



Ил. 1. Дом нового быта. Москва, 1965–1971.
Архитекторы: Н. Остерман, А. Петрушкова, И. Канаева, Г. Константиновский, Г. Карлсен.
Фото: Д. Есаков, 2015.



Ил. 2. Дома МЖК г. Калининграда (ныне г. Королёв). Фото автора, 2021.

Архитектура МЖК как отражение социальной модели соседского сообщества

Как сказано выше, архитектура МЖК отличается высокой долей общественных помещений в жилом комплексе, поскольку этого требует социальная программа. Организаторы первого МЖК (г. Королёв Московской области) взяли в качестве образца Дом нового быта с его идеей обобществления бытовых и досуговых функций. Правда, усвоив его уроки, они запроектировали квартиры с кухнями, но предусмотрели общественные зоны в так называемых «корешках» домов-книжек (ил. 2). В итоге удалось построить три дома, причём в каждом последующем объём общественных помещений возрастал с учётом опыта жизни предыдущего дома. Но в целом дома первого МЖК в стране были вторичны по архитектурному проекту.

Зато организаторы МЖК в Свердловске (ныне Екатеринбург) пошли куда дальше, замахнувшись на огромный жилой комплекс и предложив тщательно обоснованную концепцию социального эксперимента. В итоге в Екатеринбурге движение МЖК оставило после себя заметное градостроительное наследие – жилой комплекс МЖК-1 с авторской архитектурой общественных зданий, муралами на фасадах многоквартирных домов, открытым амфитеатром, сохранившимися каменными элементами авторского благоустройства жилых домов.

Инициатором и лидером МЖК-1 в Свердловске, а после – и всего движения МЖК, стал преподаватель Уральского политехнического института физик Евгений Королёв. Возглавляемый им Оргкомитет МЖК после отказа архитекторов Свердловскгражданпроекта бесплатно выполнить проект комплекса обратился в Свердловский архитектурный институт, где и нашёл будущих исполнителей проекта самого крупного МЖК СССР. В 1978 году сформировалась группа архитекторов во главе с А. Барабановым (в неё входили Г. Багрунова, В. Баранцев, С. Бойцов, В. Вершинин, С. Ермолаев, А. Иванов, П. Казаков, В. Красулина, С. Лыжин, М. Матвеев, Л. Соловьёв).

Особенности работы над проектом МЖК отражены в пояснительной записке к проекту: «Молодёжный жилой комплекс – это не только социальный, но и архитектурный эксперимент, суть которого заключается в том, что на основе обычного, типового жилища создаётся необычная архитектурно-художественная среда, отвечающая самым современным требованиям. <...> Новизна, острота и необычность архитектурных форм – как отражение многообразия и динамичности социальной жизни молодёжи»¹. В этой цитате хорошо проявлена связь между социальным проектированием и архитектурой жилого комплекса.

МЖК строился более 10 лет, его строительство было оборвано прекращением финансирования в момент краха советской системы. Кроме того, в 1993 году были упразднены Советы, а с ними и органы самоуправления МЖК. Хотя МЖК-1 представляет собой развитый жилой комплекс, в нём оказались нереализованными масштабный проект инновационной школы, бульвар-река, связывающий пространства МЖК, ряд жилых домов. Но то, что успели построить, производит незабываемое впечатление.

¹ Барабанов, А. А. и др. (1979). Пояснительная записка к эскизному проекту молодёжного жилого комплекса в Свердловске. Неопубликованный текст. С. 16. Архив Е. Бухаровой.

Пожалуй, на итоговый проект МЖК-1 повлияло не только социально-ориентированное техзадание, но и атмосфера творчества, царившая в мастерской, куда официально прикрепили молодых архитекторов: «Нас посадили в Свердловск-гражданпроект, и мы были автономны. <...> Везде в Гражданпроекте строгая дисциплина – прийти по звонку, а у нас музыка постоянно. И народ всё время там собирался непонятный, и относились к нам не очень хорошо. А у нас был потенциал, мы участвовали в конкурсах, выигрывали. Мы работали самоотверженно. Всё это было и живо, и интересно. <...> Самое удивительное, что нам всё позволяли...»².

Архитекторы МЖК должны были справиться со сложной задачей сочетания типовых многоквартирных домов с авторской архитектурой общественных зданий и пространственной композицией жилого комплекса. На ил. 3 показана привязка к многоквартирному дому здания общественного назначения. Панельное жилое здание – типовое, но его фасады украшает цветная графика. А пристройка выполнена по авторскому проекту, и её облик – плоские фасады, геометризованные объёмы, витражное окно – несёт на себе стилевые признаки модернизма.

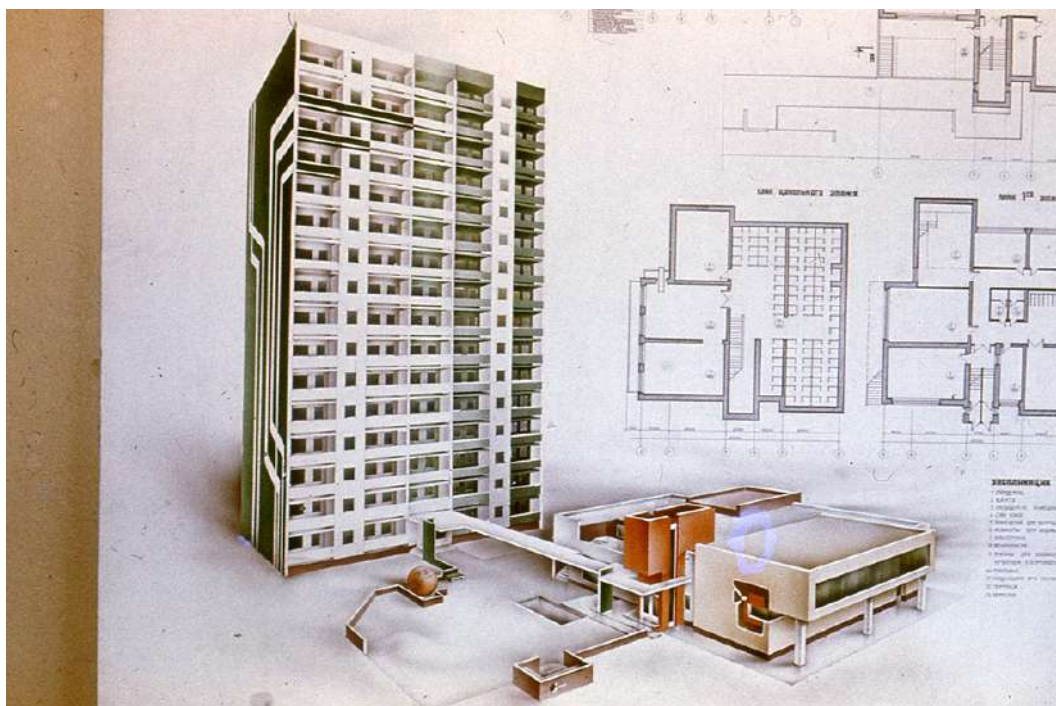
При взгляде на макет жилого комплекса (ил. 4) обращает на себя внимание здание молодёжно-культурного центра и бульвар-река, как его называют мжковцы, призванный объединить в единый организм жилой комплекс.

«Думая о функционировании “организма МЖК”, архитекторы проектировали “сердце” МЖК в виде Молодёжного центра. Одно из самых ярких решений этого центра – вариант с вантовыми растяжками и своеобразным асимметрично расположенным “крылом”-тентом (арх. С. Ермолаев). По стилистическому решению этот проект был близок футуристическим экспериментам английской группы “Архигрем” и проектам Бакминстера Фуллера, отчасти напоминая набравший популярность в 1970–1980-е гг. стиль хай-тек» (Бухарова, 2021, с. 56).

Обе постройки – общественный блок и молодёжный центр – так и не состоялись, но зато в процессе строительства архитекторы нашли удачное решение для использования отвалов скального грунта, образовывавшихся от рытья котлованов под фундаменты. В МЖК появился открытый амфитеатр, или форум (ил. 5). Как показало время, он полностью соответствовал социальной программе МЖК – здесь проводились КВНы, всесоюзные фестивали МЖК, праздники и встречи. Когда-то форум дополняли деревянные конструкции – мосты-переходы между каменными башнями. Сегодня они утрачены, но форум и сегодня служит местом встреч местного сообщества и памяти о молодёжном движении.

Общественные здания – физкультурно-оздоровительный центр, Клуб МЖК, поликлиника, образовательный центр «Уралец», Станция детского технического творчества (ил. 6), Оргкомитет – построены по индивидуальным проектам и несут на себе узнаваемые признаки модернизма – архитекторы умело работали с пропорциями геометрических объёмов, придавали индивидуальность практически каждому дому.

² Интервью с С. П. Ермолаевым, участником проектной группы МЖК-1, 2019.



Ил. 3. Проект 16-этажного жилого дома с общественным блоком для МЖК-1, 1979.
 Архитекторы: А. Барабанов, В. Баранцев, С. Ермолаев, А. Иванов, Л. Соловьёв, М. Матвеев и др.
 Архив А. Барабанова и Е. Бухаровой.



Ил. 4. Макет микрорайона МЖК-1 в Свердловске.
 Вариант со зданием молодёжного центра, 1980-е.
 Фото: А. Барабанов. Архив А. Барабанова и Е. Бухаровой.



Ил. 5. Амфитеатр МЖК-1, 1990-е. Фото: В. Кораблёв, 1990-е.
Архив Президентского центра Б. Н. Ельцина.



Ил. 6. Здание Станции детского технического творчества в МЖК-1, 1980-е.
Фото: В. Кораблёв. Архив Президентского центра Б. Н. Ельцина.

Хотя многие из общественных зданий МЖК пережили ремонт фасадов, противоречащий изначальному замыслу, их объёмы остались без изменений. Исключение составляет здание Оргкомитета (его проект зеркально отражал проект Станции детского технического творчества), перешедшее в частные руки в период массовой приватизации и сдаваемое по частям в аренду. Здание преобразилось до неузнаваемости: сегодня его фасады демонстрируют последствия индивидуалистского отношения пользователей к контролируемым ими зонам без интереса к целостности облика здания.

Особое внимание архитекторы МЖК-1 уделили детским площадкам. Исходным принципом их разработки стало стремление сформировать для детей развивающую среду: игровое пространство должно было пробуждать воображение и становиться основой для развития самых разнообразных игровых сценариев. Хотя сохранившиеся фотографии макетов (ил. 7) свидетельствуют о том, что не всё задуманное удалось воплотить, в той или иной форме идеи нашли выражение в инфраструктуре комплекса. Это и лабиринт, и каменная крепость-корабль (ил. 8) – как её трактовать, зависит исключительно от задач пользователей.

Одним из ключевых инструментов создания среды комплекса стал цвет. Архитекторы рассматривали его как средство организации пространственной и художественной среды жилого комплекса: «Колорит МЖК должен возбуждать образы: необычайность расцвета, безоблачность, чудо цветения природы, праздник созидания и т. п.»³. Плоские и монотонные фасады панельных домов предлагалось украшать не только цветом, но и графическими мотивами (ил. 9), словно «ломающими» решетку панелей. И это решение по-прежнему остаётся частью визуальной среды МЖК: «Объёмы жилых домов связываются в единый цельный “мотив”, “мелодия” которого строится на применении графов одного характера на ризалитах. Для исключения монотонности и однообразия сохраняется только характер графов, а вид каждого, точнее, типы графов различаются, тем самым вносится некоторый “иррациональный”, живописный сложного, богатого ритма момент»⁴.

Вот как характеризует постройки в МЖК-1 искусствовед и дочь руководителя группы архитекторов МЖК-1 в Свердловске Е. Бухарова: «Несмотря на то, что они во многом оказываются вторичны по отношению к мировому художественному процессу (так как проявляют тенденции, свойственные зарубежной архитектуре, но с отставанием иногда на десятилетия), они являют собой пример редкого для СССР эксперимента с архитектурной формой» (Бухарова, 2021, с. 51).

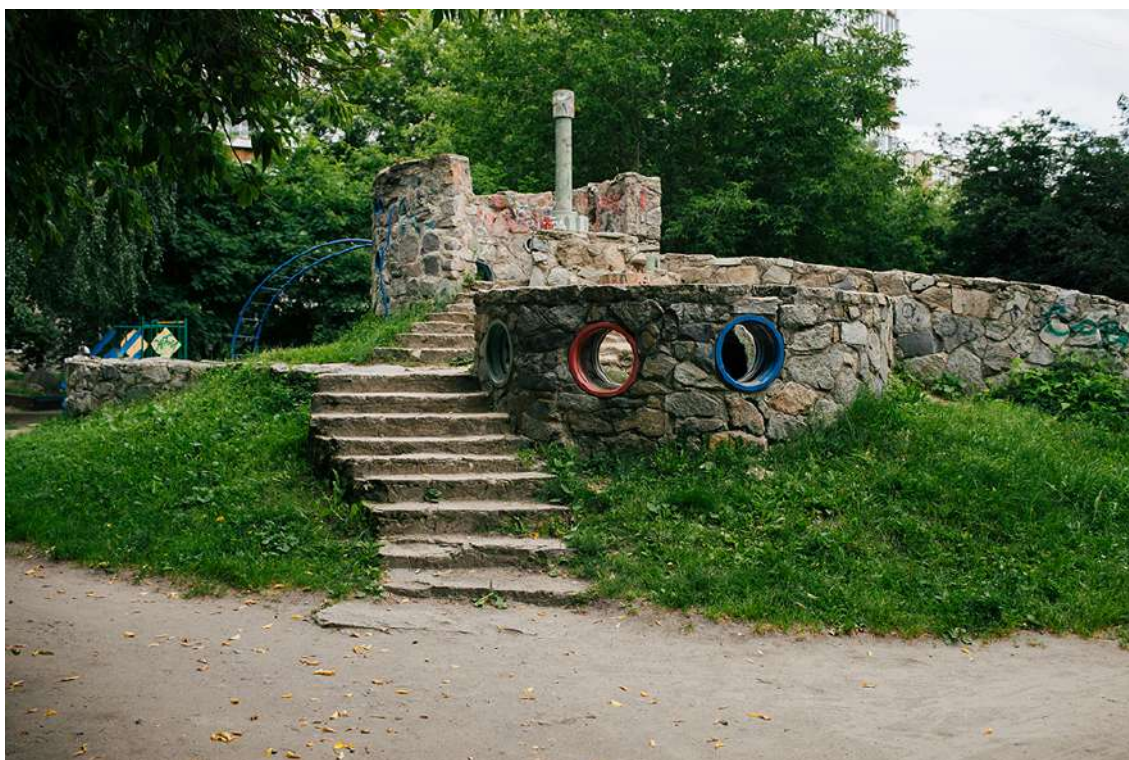
Проект МЖК-1 был презентован на Всемирной биеннале «ИНТЕРАРХ 83» в Софии (Болгария) в 1983 году; в 1984 году он получил бронзовую медаль Международного архитектурного смотра в г. Брно (Чехословакия), в 1985 году – премию Ленинского комсомола.

³ Барабанов, А. А. и др. (1979). Пояснительная записка к эскизному проекту молодёжного жилого комплекса в Свердловске. Неопубликованный текст. С. 30. Архив Е. Бухаровой.

⁴ Там же. С. 32.



Ил. 7. Макет детской площадки в МЖК-1, 1978–1982.
Архитектор А. Барабанов, дизайнер С. Бойцов и студенты
Свердловского архитектурного института.
Архив А. Барабанова и Е. Бухаровой.



Ил. 8. Крепость-корабль во дворе МЖК-1. Фото: А. Марченкова, 2020.



Ил. 9. Суперграфика, объединяющая в единую композицию фасады трёх жилых домов, 1980-е.

Фото: А. Барабанов. Архив А. Барабанова и Е. Бухаровой.

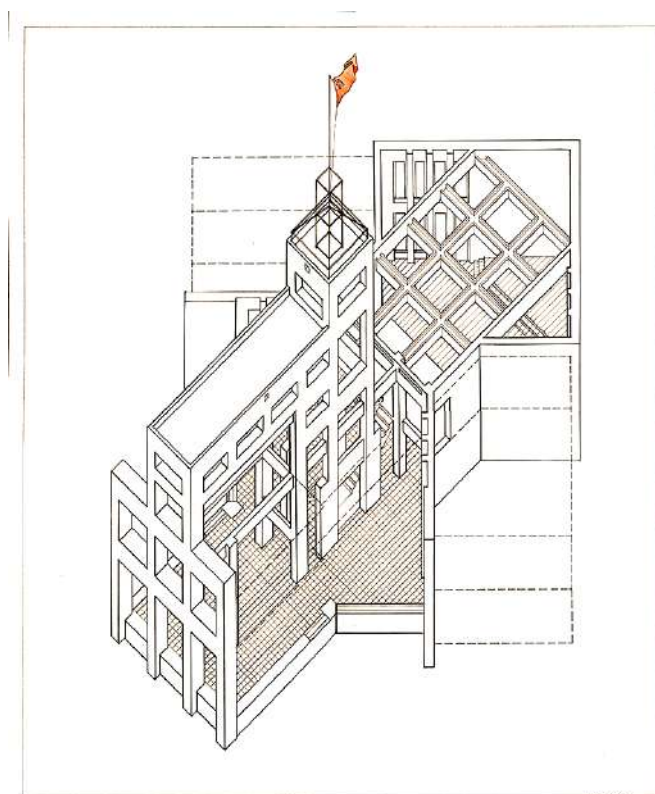
Архитектура МЖК на обрыве времён

О том, что социальная и организационная модель МЖК стимулировала разработку авторских архитектурных инициатив, свидетельствует проект ещё одного МЖК в Свердловске – МЖК-4. Его организаторами стали люди, уже имевшие опыт работы в МЖК-1. В 1986 году был проведён семинар по рассмотрению конкурсных проектов жилого комплекса. В семинаре участвовали команды из разных городов, но победил проект молодых свердловских архитекторов. И снова МЖК дал шанс начинающему специалисту проявить себя: «Что это было для архитекторов? Попытка и шанс стать архитекторами. Мы были выпускниками, молодыми, неопытными, никто нам не обещал какого-то места, вообще перспективы были одинаково туманны у всех...»⁵. Основой победившего проекта была идея создания условий для общения людей на разных уровнях: всего сообщества, двора, лидеров (ил. 10). Но если в МЖК-1 социальный эксперимент состоялся в полной мере, то в МЖК-4 многое осталось на уровне замысла. И неудивительно, ведь строительство этого МЖК началось только в 1987 году – за 5 лет до перехода к рыночной экономике.

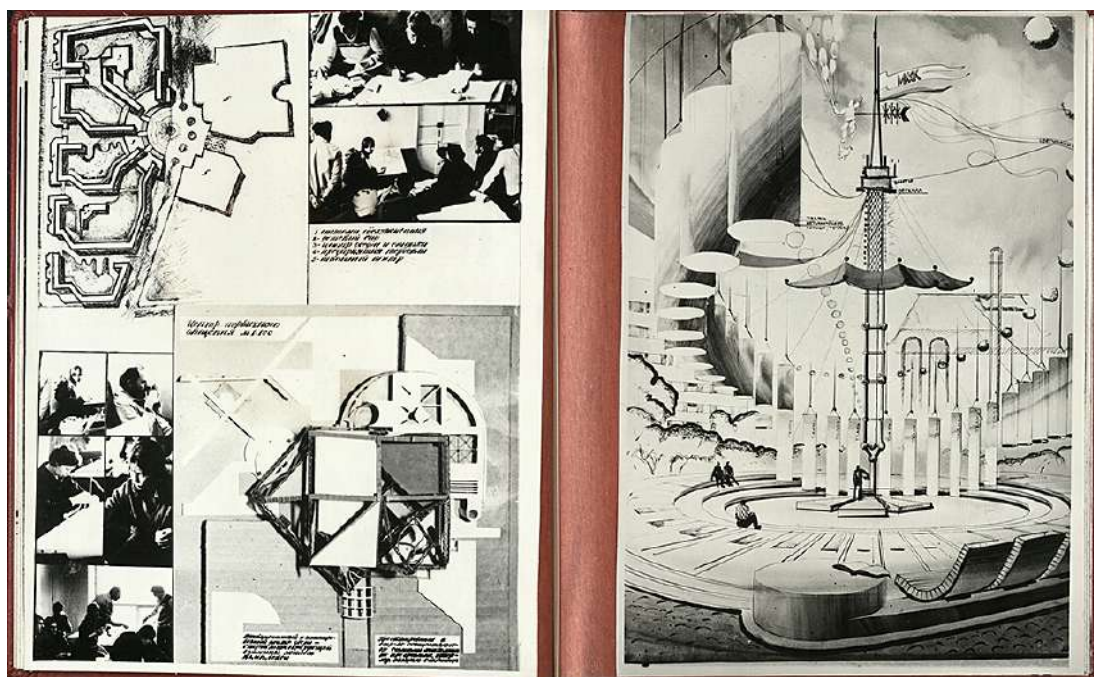
МЖК-4 имел очень разностороннюю социальную программу – от бытового обслуживания до экологии. В техзадании на архитектурный проект были сформулированы «принципы МЖК»: жильё как комфортная среда развития личности, коллективизм, самоуправление, соответствие архитектурно-пространственной среды потребностям человека⁶. В личном архиве члена Оргкомитета МЖК В. Засыпкина сохранился альбом (ил. 11) с избранными фрагментами конкурсных проектов – все они были вдохновлены идеей среды, стимулирующей общение.

⁵ Интервью с Е. О. Трубецковым, соавтором проекта МЖК-4 в Екатеринбурге, 2019.

⁶ Проектный семинар. 1986. Неопубликованный альбом. Архив В. Засыпкина.



Ил. 10. Рисунок здания Оргкомитета в МЖК-4 в исполнении А. Савченко, 1986. Архитекторы: А. Савченко и Е. Трубецков. Архив А. Савченко.



Ил. 11. Разворот альбома «Проектный семинар-86», 1986. Архив В. Засыпкина.

Идея победившего в конкурсе проекта звучит следующим образом: «Это была попытка встать в оппозицию индустриальному строительству – поставить сквозную аллею, связывающую 5 кварталов и площадь с клубом МЖК. МЖК воспринимался как единый коллектив. И мы – архитекторы – должны были организовать для него иерархию мест: это моя квартира, это мой подъезд, это мой дом, это мой двор, это мой комплекс. А для этого нужно было сделать забор из домов, чтобы внутри как шкатулочка была. И с первым домом это у нас получилось»⁷.

Кроме жилых домов в генеральном плане комплекса Савченко и Трубецкова были клуб, детские ясли-сад, бассейн, физкультурно-оздоровительный блок, кафе, универсам, магазин «Игрушки», огромный социально-педагогический комплекс. Однако крах системы социализма не позволил реализовать всю программу. Из намеченного в МЖК-4 успели построить лишь пять жилых домов, детсад и здание Совета МЖК – сегодня в нём расположен офис девелоперской компании. Далеко не каждый проходящий сюда человек сумеет увидеть здесь признаки бывшего МЖК. Бывшая площадь МЖК стала автостоянкой, на месте запланированного бульвара проходит обычная дорога, на месте общественных построек – офисные здания. Можно говорить о почти полном визуальном исчезновении МЖК-4 в среде спального района.



Ил. 12. Первые и последние дома МЖК «Зеленоград». Фото автора, 2021.

Убедительный пример смены эпох в архитектуре жилого комплекса являет МЖК подмосковного города Зеленограда (ил 12). Его начали строить в конце перестройки, и когда финансовая модель МЖК рухнула (в Зеленоградском МЖК это произошло в 1990 году, когда было ликвидировано Министерство электронной промышленности), на стройплощадке стояли шесть недостроенных домов. Хотя в большинстве МЖК страны такая ситуация приводила к неразрешимому кризису и окончанию проекта, в данном случае руководство нашло остроумное решение: принять недострой на баланс МЖК и привлечь средства на строительство на коммерческой

⁷ Интервью с Е. О. Трубецковым, соавтором проекта МЖК-4 в Екатеринбурге, 2019.

основе. Часть квартир в будущем МЖК была пущена в продажу за счёт освобождённого частью мжковцев старого жилого фонда. Лидер МЖК Александр Раптовский основал собственную строительную компанию, которая продолжила строить дома в жилом комплексе. Он по-прежнему называется МЖК, но его объединяет с исходной идеей только стремление лидера формировать сообщество из людей с близкими ценностями, что осуществлялось в начале уже нынешнего века за счёт продажи таким людям (по рекомендации жителей МЖК) квартир в новых домах по цене ниже рыночной.

Благодаря пост-мжковской истории проектирования и строительства в едином комплексе оказались соседствующими две архитектурные эпохи – советский модернизм и пришедший ему на смену так называемый «капиталистический романтизм». Строгости и лаконичности домов и бульвара первых зданий МЖК «Зеленоград» противостоит несколько вычурная эстетика современной части жилого комплекса. Тем заметнее выделяется архитектурное наследие МЖК как знак эпохи и социального феномена, запечатлённого в архитектуре.

Заключение

Четыре комплекса МЖК, рассмотренные в данной статье, иллюстрируют собой судьбу архитектурного наследия масштабного движения в позднем СССР. В тех случаях, когда социальная модель МЖК смогла максимально проявить себя в архитектуре жилого комплекса (МЖК-1 в Екатеринбурге), мы можем говорить о наследии с выраженными архитектурными проявлениями. Равного первому МЖК Свердловска по масштабу и целостности архитектурных решений молодёжного жилого комплекса нет. До сих пор здесь можно увидеть амфитеатр и суперграфику на фасадах жилых домов, уникальные здания поликлиники, общественных центров, благоустройство дворов (утрачены только деревянные элементы), скульптуру и барельеф, украшающие интерьеры общественных построек. Трактовка МЖК как историко-культурного явления в архитектуре, а не просто образца архитектурного стиля, может дать этому наследию дополнительный аргумент в получении охранного статуса. Комплекс МЖК-1 в Екатеринбурге может претендовать на признание его объектом историко-культурного значения по ряду критериев: историческая ценность (на основании исторических событий, вызвавших комплекс к жизни), градостроительная ценность (неординарная планировочная структура, наличие связанных пространственных композиций), архитектурная ценность (стилевые признаки советского модернизма, авторские решения), художественная ценность (цельность образа).

К сожалению, в тех случаях, когда сильная идея не получила законченного выражения в городской среде (МЖК г. Королёва, МЖК-4 в Екатеринбурге), сложно говорить о сугубо архитектурном наследии, но историко-культурное значение феномена (основание первого в стране МЖК в г. Королёве) может служить основанием для сохранения и коммеморации этого исторического опыта. История МЖК-4 в Екатеринбурге, скорее, останется скрытым в архитектуре явлением, хотя может служить ярким примером постсоветской эволюции микрорайона и соседского сообщества.

МЖК «Зеленоград» по-своему является уникальным проявлением трансформации социальной идеи МЖК в постсоветскую эпоху и отражения этого процесса в архитектуре.

Движение МЖК предложило альтернативную модель отношений человека и условий его проживания: в ней человек становился автором и заинтересованным участником жилого комплекса. Наследие МЖК в своём облике отражает идею молодёжного движения, встающего в ряд значимых процессов, расшатывавших советскую экономическую систему изнутри. Прагматика участников была выражена в советской идеологической риторике, их частный интерес был умело связан с идеей общего блага, а концепция самоуправления отражала демократические устремления позднесоветского общества. Этот сложный комплекс идей и действий, состоявшийся на излете советской эры, и вызвал к жизни архитектуру МЖК. Осмысление и память о ней обогащают образ того времени и вносят свой вклад в изучение проявления в городской архитектуре социальных движений на пересечении с идеологией и технологиями.

Библиография

- Бальян, К. (2012). *Артур Тарханян, Спартак Хачикян, Грачья Погосян*. Tatlin.
- Белоголовский, В., & Новиков, Ф. (2010). *Советский модернизм: 1955–1985*. Tatlin.
- Броновицкая, А. Ю., & Малинин, Н. С. (2016). *Москва: архитектура советского модернизма. 1955–1991. Справочник-путеводитель*. Garage.
- Бухарова, Е. (2021). Советский модернизм в архитектуре МЖК-1. В *МЖК-1980. Проект о Молодёжном жилом комплексе и других экспериментах обустройства коллективной жизни на Земле. Том 1: Статьи и эссе*. (с. 50–89). Альфа-Принт.
- Горлов, В. Н., & Левчик, Д. А. (2021). *Жилищное движение и жилищное самоуправление в СССР и России: от писем в ЦК до баррикад в Бутово*. Директ-Медиа.
- Ефремов, Б., Карелова, Г., Хорошилов, С., & Веницкий, А. (1986). *Этажи будущего*. Средне-Уральское книжное издательство.
- Ешанов, С. Н. (2021). *Острова МЖК. От мечты к реальности*. Золотое сечение.
- Казакова, О. В. (2014). Советский модернизм: второе пришествие. *Проект Байкал*, 11(39-40), 60–63.
- Огородникова, О. А. (2018). Массовое жилищное строительство в истории советской повседневности. *Universum: общественные науки*, 3(44), 6–9.
- Положение о молодёжном жилом комплексе. (1987). В *Сборник нормативных документов по строительству молодёжных жилых комплексов*. (с. 7–13). РИО Упрпо-лиграфиздата.
- Старостова, Л. (2021). МЖК: эволюция эксперимента. В *МЖК-1980. Проект о Молодёжном жилом комплексе и других экспериментах обустройства коллективной жизни на Земле. Том 1: Статьи и эссе*. (с. 90–137). Альфа-Принт.
- Hitchcock, H.-R., & Johnson, P. (1997). *The international style*. W. W. Norton & Company.
- Ritter, K., Shapiro-Obermair, E., Steiner, D., & Wachter, A. (2012). *Soviet Modernism 1955–1991. Unknown History*. Park books.

References

- Balyan, K. (2012). *Arthur Tarkhanyan, Spartak Khachikyan, Hrachya Pogosyan*. Tatlin. (In Russian).
- Belogolovsky, V., & Novikov, F. A. (2010). *Soviet modernism. 1955–1985*. Tatlin. (In Russian).
- Bronovitskaya, A. Yu., & Malinin, N. S. (2016). *Moscow: The architecture of Soviet modernism. 1955–1991. Handbook-guide*. Garage. (In Russian).
- Bukharova, E. (2021). Soviet modernism in the architecture of MZhK-1. In *MZhK-1980. A project about the Youth Residential Complex and other experiments in arranging collective life on Earth. Volume 1: Articles and Essays*. (pp. 50–89). Alpha-Print. (In Russian).
- Efremov, B., Karelova, G., Khoroshilov, S., & Vinitsky, A. (1986). *Floors of the future*. Middle Ural book publishing house. (In Russian).
- Eshanov, S. N. (2021). *MZhK islands. From dream to reality*. Golden Ratio. (In Russian).
- Gorlov, V. N., & Levchik, D. A. (2021). *Housing movement and housing self-government in the USSR and Russia: From letters to the Central Committee to the barricades in Butovo*. Direct Media. (In Russian).
- Hitchcock, H.-R., & Johnson, P. (1997). *The international style*. W. W. Norton & Company.
- Kazakova, O. V. (2014). The Soviet modernism: The second coming. *Project Baikal*, 11(39–40), 60–63. (In Russian).
- Ogorodnikova, O. A. (2018). Mass housing construction in Soviet history of routine. *Universum: Social Sciences*, 3(44), 6–9. (In Russian).
- Regulations on the youth residential complex. (1987). In *Collection of Regulatory Documents for the Construction of Youth Residential Complexes*. (pp. 7–13). RIO Uppoligrafizdata. (In Russian).
- Ritter, K., Shapiro-Obermair, E., Steiner, D., & Wachter, A. (2012). *Soviet Modernism 1955–1991. Unknown History*. Park books.
- Starostova, L. (2021). MZhK: The evolution of the experiment. In *MZhK-1980. A project about the Youth Residential Complex and other experiments in arranging collective life on Earth. Volume 1: Articles and Essays*. (pp. 90–137). Alpha-Print. (In Russian).

Информация об авторе

Людмила Эдуардовна Старостова
кандидат философских наук, доцент,
руководитель направления стратегического развития
Управляющая компания «Импульс»
Армения, 3905, Дилижан, ул. Калинина, 1/2
ORCID: 0009-0001-7499-7224
Web of Science ResearcherID: AFB-0928-2022
Scopus AuthorID: 56922072200
e-mail: l.starostova@impulse.am

Information about the author

Liudmila E. Starostova
Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor
Head of Strategic Development
Impulse management company
1/2, Kalinina St., Dilijan, 3905, Armenia
ORCID: 0009-0001-7499-7224
Web of Science ResearcherID: AFB-0928-2022
Scopus AuthorID: 56922072200
e-mail: l.starostova@impulse.am

Материал поступил в редакцию / Received 13.04.2023
Принят к публикации / Accepted 18.05.2023

[https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-82-96](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-82-96)

The image of the city in Armenia: Anthropological perspective

Viktorya Vasilyan 

Institute of Archeology and Ethnography NAS RA, Yerevan, Armenia
viktoryavasilyan@gmail.com

KEYWORDS

polis
capital
Artashat
Mother Goddess
Mother Armenia
Tyche
Cilicia
Van
classical
Tigranakert
urban anthropology
victory
monuments

ABSTRACT

Socially significant phenomena are usually personified and embodied in the images of ancestors, ethnarchs, and heroes. The anthropomorphic symbol in the fine arts was an integral part of ancient Greek culture from the very beginning. Accepting the traditional classification as natural phenomena (e. g. Earth, Sky, River), places (e. g. Region, Earth, City), time (e. g. Month, Time of Life, Season), emotions (e. g. Love, Fear), political concepts (e. g. Victory, Democracy, War), etc., the question of their deification remains a complex and difficult one. The image of the city in anthropomorphic form first appeared in Hellenic art, but its iconographic roots go back to earlier times. Social well-being can be associated with divine figures, such as Tyche or the successive heroes of state power. Artists depicted these characters as resembling heroes or demigods, perhaps deliberately placing them between the divine and human realms. One such heroic character for Armenia is expressed in the idea of “Mother Armenia, Capital, Hero”. However, the image of the “Mother City Goddess” went a long way in Armenia before it became a symbol of the capital. The polis (city) could be depicted as a male or female figure, with the female image being more predominant. The close association with the male figure of Demos reflects the ambivalent nature of urban culture. The polis can be seen as the basic unit of Greek society throughout antiquity. The personification of the polis, understood as a broad and diverse social, geographical, and political phenomenon, can be considered on the basis of the analysis of archaeological and written sources. Defining the polis in a heterogeneous Hellenistic society is a difficult task, especially when the socio-historical context is not directly reflected by individual archaeological findings and detailed historical data. A single definition may not be appropriate, since the meaning and function of the polis varied.

For citation:

Vasilyan, V. O. (2023). The image of the city in Armenia: Anthropological perspective. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 82–96. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-82-96](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-82-96)

Образ города в Армении: антропологическая перспектива

В. О. Василян 

Институт археологии и этнографии НАН РА, Ереван, Армения
viktoryavasilyan@gmail.com

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

полис
столица
Арташат
Богиня-мать
Мать Армения
Тихе
Киликия
Ван
классика
Тигранакерт
городская антропология
победа
памятники

АННОТАЦИЯ

Социально значимые феномены, как правило, персонифицируются и воплощаются в образах предков, этнархов и героев. Антропоморфные символы в изобразительном искусстве с самого начала были неотъемлемой частью древнегреческой культуры. Принимая традиционную классификацию природных явлений (например, земля, небо, река), мест (например, область, земля, город), времени (например, месяц, время жизни, сезон), эмоций (например, любовь, страх), политических понятий (например, победа, демократия, война) и т. д., автор показывает, что вопрос об их обожествлении остаётся сложной и трудной задачей. Город в антропоморфном облике впервые появился в эллинском искусстве, но его иконографические корни восходят к более ранним временам. Социальное благополучие может быть связано с божественными фигурами, такими как Тихе, или со сменяющимися друг друга героями государственной власти. Художники изображали этих персонажей похожими на героев или полубогов, возможно, намеренно располагая их между божественной и человеческой сферами. Один из таких героических персонажей для Армении выражен в идее «Мать Армения, столица, герой». Однако образ «Матери-городской богини» прошёл в Армении долгий путь, прежде чем стал символом столицы. Полис (город) мог изображаться в виде мужской или женской фигуры, при этом женский образ был более преобладающим. Тесная связь с мужской фигурой Демоса отражает амбивалентный характер городской культуры. Полис можно рассматривать как основную единицу греческого общества на протяжении всей античности. Персонификация полиса, понимаемого как широкий и разнообразный социальный, географический и политический феномен, может быть рассмотрена на основе анализа археологических и письменных источников. Определение полиса в гетерогенном эллинистическом обществе является сложной задачей, особенно когда социально-исторический контекст не отражён непосредственно отдельными археологическими находками и подробными историческими данными. Единое определение может оказаться неприменимым, поскольку значение и функции полиса варьировались.

Для цитирования:

Василян, В. О. (2023). Образ города в Армении: антропологическая перспектива. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 3(1), 82–96. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-82-96](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-82-96)

Ideas about society are almost always expressed through individual images. The city in human form first appeared in Hellenic art, but its iconographical roots date back to earlier times. Social welfare can be associated with deified figures, such as Tyche, or successive heroes of state power. Artists created these characters similar to heroes or demigods, possibly intentionally standing between the divine and human spheres.

Polis (City) could be portrayed as a male or female figure, while the female image was more prevailing (Tab. 1, Fig. 3).

Table 1



The close connection with the male figure of Demos reflects the ambivalent character of urban culture. Polis can be understood as the principal unit of Greek society in the whole of antiquity (Tab. 5, Fig. 2). Personification of the polis, understood as a broad and diverse social, geographic, and political phenomenon, can be approached by an analysis of archaeological and written sources (Tab. 1, Fig. 5). Defining polis in miscellaneous Hellenistic society is a complex task, especially when the socio-historical context is not directly reflected by individual archaeological finds and detailed historical data. The uniform definition could not be appropriate as the meaning and function of the polis changed (Tab. 2, Fig. 7).

Table 2



1



2



3



4



5



6



7

Analyzes of the mythical and ritual texts of ancient West show, that cities were often identified with female characters, described as women, as virgins, and so on (Toporov, 1987, pp. 125–126). Human image, as a personification of a country, a land, or a city, can be seen in the Armenian Highlands for the first time in the iconography of the Hittites (Tab. 4, Fig. 3; Tab. 5, Fig. 1) and the Urartian Kingdom where the enthroned patron Mother Goddess was a symbol of the fortress and the guarantee of fortune of city. The inscription on Mher's door mentions a number of deities, who are patrons of mountains, countries, and seas. The goddess Tushpuea was considered a symbol and the patron Goddess of the impregnable fortress of the city Tushpa-Van (Hmayakyan, 1990, pp. 46–47; Petrosyan, 2002, p. 146; Melikišvili, 1965, pp. 441–445; Badalyan, 2015, pp. 150–151) (Tab. 4, Fig. 1). In the Armenian traditions, the city of Van was built by Shamiram, it was called Shamiramakert, which provides a basis not only for the identification of Shamiram with Tushpuea but also for the identification of the images of the city patron goddesses with queens (Badalyan, 2015, pp. 21–155).

Table 3



Comparative analyzes of cuneiform data show, that in the Kingdom of Van, queens were also considered to be the viceroys of the goddesses on earth, their supreme priests, often appearing in similar images (Grekyan, 2008, p. 292–309) (Tab. 5, Fig. 3).

Table 4



1



2



3

In this regard, the analysis of the image of a woman as an allegory of the city in the context of biblical tradition is very remarkable (Frank-Kamenetsky, 2004, pp. 535-548). From the point of view of revealing the peculiarities of the iconography of the patron goddesses of the country or the city, we consider extremely important V. Toporov's

observations. The author clearly shows, that there are two types of cities in cultural texts: a. cities protected by the Virgin goddess of war, and cities engaged in trade under the patronage of the Mother goddess. During the war, the city had to have a strong defense system, the gates of the city were closed by the goddess. And during the merchantry, the gates of the city were opened, and the patron goddess ensured fertility, the patronage of the city. V. Toporov divided them into two types: a. prodigal cities, b. virgin cities. The example of the first city was Babylon in the image of a prostitute with the closed “Gates of the Gods”, the second – Heavenly Jerusalem in the image of the bride – with the “Open Gates” (Toporov, 1987, pp. 121–132). These two opposing characters, according to the researcher, are the two sides of the mother goddess, which ensures her wholeness – the period of eternity (Toporov, 1987, pp. 122–123, p. 128). We had the same cultural image in Armenia from the Urartian period until yet, as the patron goddess of the country, the city. One of such heroic characteristics of Armenia is summed up in the idea of “Mother Armenia, the capital, the hero”. However, the image of Mother City Goddess has come a long way in our country, before it turned into the image of the Capital, starting from the heroines of Mother City Goddesses, who were presented as a humanized, personified image of Armenia.

Table 5



If we'll start from the beginning, then from the point of view of iconography, the Goddess of the Capital, as the patron saint of the country, originated in Armenia from ancient times, and bore the stamp of the Hellenistic period (Tab. 1, Fig. 1). Tigran the Great presented Antioch or Tyche as his patron deity in order to legitimize his authority and emphasize his divine nature. The cult of the "Mother-Goddess" was also spread in Armenia during Hellenism, which was compared to Anahit, who, during the Artaxiad period, from the time of Tigran the Great, was depicted on the reverse of the royal coins as the king's mother's guardian. As the patron saint of Artashat, she was also associated with Tyche-Antioch, whose statue was erected near Antioch, on a hill on the banks of the Orontes River, during the Seleucid period. Tyche, the image of a city-goddess, later became a prototype for the representation of queens on Armenian coins (examples of coins in the type of "Artashat-City-Goddess" (Tab. 1, Fig. 3) found from Artashat, as well as coins brought from Cilicia, Damascus, Tigranakert, Delphi, Antioch) (Vasilyan, 2014, pp. 18–21). Dozens of coins with the half-face of Queen Erato were found at the ancient site of Artashat, on the obverse of which she is presented with her hair gathered on the neck, and on the reverse, the model of the city of Artashat's defense wall (Tab. 1, Fig. 4). This is also a vivid proof of the comparison of the images of the queen with the goddess of the capital and identification with Artashat as the patron and guardian of the city. Now let's try to find the prototypes of these cities or regions depicted in the image of "Capital-City-Goddesses", represented as a woman (Tab. 1, Fig. 5; Tab. 2, Fig. 4). As it is known, presenting the homeland in the form of a mother (female) is a common pictorial metaphor and can be appealed to a wider and archaic idea of mother-land (Toporov, 2000, p. 162).

Alexander the Great in 331, after the famous victory of Arbela, ordered a sculpture, the reconstruction of which was preserved in Rome for the palace of Chigi (Hardie, 1985, pp. 11–31). This sculpture depicts the dream of the Achaemenid queen Atossa through the personifications of ancient women in Europe and Asia, facing the famous type of capital goddesses with the mural crowns with the inscriptions "Europe" and "Asia" (Bienkowski, 1900, p. 12) (Tab. 2, Fig. 6). As twin sisters, they hold a shield depicting the victory of Macedonian troops at the famous Battle of Arbela (Aeschylus, 1939, pp. 185–211; Scott, 2002, pp. 87–90). The Roman emperors embraced the Macedonian world's plans and iconography, his deification to further glorify and internationalize them. They've often used this iconography and Greek heroes as symbols for the representation of war against Parthia. It is noteworthy, however, that in the turbulent historical periods of Armenia, these goddesses were represented in different semantics. After the elaboration of the Roman Empire's world's ideology, the goddess of Fortune and the goddess of Victory were presented as symbols of the defeated countries (Pierson, 2000, p. 45; Warner, 1996, p. 12; Weigel, 1987, p. 221; Bronfen, 1995, p. 417; Gardner, 1888, pp. 47–81; Hölscher, 2006, pp. 29–34; Arya, 2002, pp. 2–367). And it was the powerful image of these queens that was later "knelt down" and "enthroned" to glorify the victory of the Roman Empire (Koepel, 1983, pp. 26–27, 225–226).

During the reign of Augustus and during the Julian-Claudian period, the allegories of cities and lands are usually presented as a symbol of a defeated country, in the form of a woman with a mural crown on her head, which is often found in mosaics, coins, and sculptures. Numerous examples have been found from the Hellenistic period when the city was represented by a woman in the company of rivers and lakes. By the way, when Roman historians and authors talked about Armenia, they also used metaphoric phrases. For example, in one of his poems, the famous Vergil compares Armenia metaphorically

with the “Araxes River, which never tolerated bridges”. Roman historian Ovidius also compares other nations with Tigris, Euphrates, Rhine, and Danube Rivers, and the Armenian army as a “Persian breed” (Ovid, 1929, pp. 219–27). The personification of Armenia was also represented on the Roman coins ordered by Trajan between the allegories of the Tigris and Euphrates male rivers (Tab. 1, Fig. 2; Tab. 2, Fig. 3).

In the territory of Cilicia, as in other parts of Armenia, the cult of the Goddess of Capital was widespread, who, as the goddess of fortune, was often met with examples of both coins and sculptures. In the late 1930s, archaeologists from Princeton University found an ancient mosaic of the goddess Cilicia from the territory of the ancient city Cilicia mausoleum, Seleucid Pieria (in the Roman province of Antioch), where she is sitting on the throne “Cilicia” with an image of Syrian Goddess Tyche (the “Cilicia” inscription; 2 centuries BC), corona muralis on her head (Tab. 5, Fig. 4) (Lajos, 2014, p. 184; Ostrowski, 1990 b, Cilicia 2; Levi, 1971, pp. 57–59). She is depicted in the dress of an ancient woman sitting under a tree, facing the personification of a Mesopotamian woman depicted next to her, from which part of her leg and part of a cornucopia has been preserved (Ansel, 2015, p. 304, 329; Lajos, 2014, pp. 182–183). Beside her was Euphrates, Tigris, Ceyhan, Tarson River (Bienkowski, 1900, pp. 106–107). What is interesting here is the combination of the personification of the “City” next to the four rivers, which also are allegories of the geographical area, the four strategic points, and the towers, which are important by capturing the city by an enemy. The image of the beloved “Mother-City-Goddess” woman as Armenia personification is known to us from the Arch of Trajan in Benevento’s reliefs (114–117–120 CE, Italy, marble). She is kneeling on one foot before Roman emperor Trajan in the image of the Tyche goddess, between the Tigris and Euphrates rivers (Lajos, 2014, p. 359; Ostrowski, 1990 a, p. 316). The picture of the fallen Armenian personifications¹ between two rivers is also reflected on Roman coins depicting Trajan (Ansel, 2015, pp. 227–228). Tyche as a symbol of the defeated Armenia also was represented on Diocletian’s and Maximus’s triumphal arch sculptures composition. His restored and newly represented the Via Lata Santa Maria Church Sculptural program (Tab. 2, Fig. 2). The remaining original sculptures molds, which are attributed to Diocletian in 293–294 and Maximus Arcus Novus victory arch are stored now in Rome, on the Capitoline Museum (Tab. 2, Fig. 5).

The victorious sections of the triumph of Diocletian presented the victory of Caesar as was presented August’s victory to Turkey’s Laconia-Caria section and its verdict on that occasion. As the Emperor-keeper and guardian deities, Aphrodite and Eros were the ancestors of the Emperor’s dynasty. In these victorious chapters were also presented Athena and Roman soldiers, before they had been kneeling the defeated countries Armenia and Parthia were presented as twin city goddesses. “Between the two kneeling goddesses embodying Parthia and Armenia, the goddess Victoria proudly positioned herself as a symbol of Augustus’ victory” (Hamberg, 1945, pp. 69–70; Kuttner, 1995, Fig. 12, pp. 204–205, 225–226; Koepfel, 1983, Fig. 32, p. 122; Vasilyan, 2014, pp. 18–21).

Roman emperors and warriors issued gold, copper, silver coins, intaglios, cameos, medallions, sculptures, bowls, etc., on which the conquest of Armenia was depicted. It is necessary to draw attention to the fact that all countries, considered to be the enemies of Rome, were “honored” in the same way and depicted as conquered nations. In this regard,

¹ “With the wild portion of the feminine power the unlimited, unmanaged nature becomes limited, civilized and conquered territory – e. g. the city – compared with its domesticated share” (Weigel, 1987, p. 221).

it is important to note that the images of Nike-Victoria and Tyche-Fortuna, typical for the civil population, were viewed as the prototypes of the personifications of the countries represented by women (Correll, 1991, p. 142; Pierson, 2000, p. 45; Warner, 1996, p. 12; Weigel, 1987, p. 221; Bronfen, 1995, p. 417; Gardner, 1888, pp. 47–81; Hölscher, 2006, pp. 29–34; Arya, 2002, pp. 2–367).

It is also evident that if the personifications of women were viewed as city guardians, and nation keepers (like Venus Genetrix, Victory, and Tyche as Mother Keepers of Cities and Countries), naturally she also should be turned into a symbol of capture, obedience, and defeat of the nation and country in the eyes of the Roman emperors (Koeppel, 1983, pp. 225–226).

One of the heroic images of the city of Armenia is summed up in the idea of the “Motherland”. The image of Mother Armenia first emerged as a symbol of the national liberation movement (Hakobyan, 1985, 72). His subsequent revival also lived in the medieval Armenian culture, with the image of a loyal Armenian noblewoman under his jaw as a poster on 19th century by J. Aramean in 1862 in France (Aramean, 1860, p. 94; Ghazaryan, 1989, p. 3.). It was written by an artist, writer, publicist, and reformer of the Armenian alphabet. This composition was published in an improved form in the August 16, 1861 issue of the Paris Weekly (Tab. 4, Fig. 2) (Ayvazyan, 2018, p. 110). The poster was called “Spirit of Armenia” (“Mother Armenia”, “Armenia”, “Ruins of Ani” or “I mourn for you Armenia”). It became the first example of an Armenian poster on the theme of patriotic struggle, presenting Mother Armenia as a desperate crying woman sitting on the ruins, outlined on the basis of the Ararat-Araks perspective, surrounded by the ruins of 12 historic Armenian capitals. Armavir, Artashat, Dvin, Ani, Kars, Van, Vagharshapat, etc., as well as the ruins of the shrine of the goddess Anahit in Artashat, the shrine of Vahagn in Ashtishat, the Mother Cathedral of Etchmiadzin. In the middle of them, the artist placed the seated image of a young Armenian woman in an attacking position, in a costume dedicated to the Renaissance goddesses. In the foreground of the painting, the artist placed Bel’s armor, the Arshakuni dynasty flag, and the Artaxiad crown with the image of eagles, a spear, a dagger, an arrow, a bow, etc. “Mother Armenia” became one of the most popular figures in Armenian iconography of the XIX–XX centuries, meaning historical Western Armenia. This example then was depicted of Adil Bessem’s carpets, stamps, posters, and postcards (Tab. 4, Fig. 2).

Every discourse on female allegory in general and female characters in war memorabilia, in particular, implies another aspect: the relationship of the human body to the state, which is a highly gendered one. It is noteworthy that this tradition was so deeply rooted in the 19th century that it was reborn in Soviet art in 1945. Even the two World Wars of the 20th century did not eliminate the woman’s ideals and her powerful worship. After the end of the war, the entire Soviet Union began to erect the Motherland’s and women’s personalities symbolizing the freedom of the country. The monuments of victory, imitating the feminine’s differences of the nation-state of the 19th century, show the weak point that still exists in the idea of citizenship. “These monuments are dedicated to the memory of men, although they use the beauty of the female body in their content” (Pejić, 2012, pp. 68–99). In the Soviet Union “Motherland” and “Victory Monument” personified victory in the Great Patriotic War (Anderson, 1983, p. 10). By “recording” the consequences of the war, the war memorials, according to Barbara Correll, played a special role: “By sacralizing military force and cushioning the issues of the material body by means of eradication or mystification, they produce that national, sovereign subject”.

From the national(s) / patriotic point of view, it is the masculine body sacrificed (mostly voluntarily) on the “altar of the Fatherland”, and this body fundamentally underlies any victim discourse. Relationship of the female body to the state, on the other hand, is quite differently constructed, since women had no access to the military and could not sacrifice their bodies on this “altar”, they were expected to provide the homeland (patria) with sons, whose body was then offered on this “altar” and whose death later could be mourned by the wives/mothers, on the living conditions of women in the nineteenth century, says Ruth Roach Pierson: “Because military service was the key to full citizenship and a promise of extended civil rights, women were excluded from the state’s political scene, but they were not excluded from the national embrace”. Nonetheless, the women who saw themselves after the Great War, again firmly in the national embrace, were portrayed in monuments as a nameless, mourning Mother of the Nation or as a triumphant Nike, once again proving its suitability as a figure for patriotic heroes or sacrifices.

In Armenia, since the most ancient times, the Mother goddesses and Virgin-Warriors were identified with the homeland and were considered patronesses and keepers-guardians of the native earth and the country. During development the antique female allegory of “Armenia” revives in a Monuments by Ara Harutyunyan (Tab. 3, Fig. 1), Ara Sargsyan (Tab. 3, Fig. 3-4), Adibek Grigoryan’s “Mother Armenia” (Tab. 3, Fig. 2, 5). Prototype of the image “Mother Armenia”, which first appeared in Rome as a symbol of a defeated country (Tab. 1, Fig. 6), over the centuries has become a symbol of Victory and became the mother and guardian of the nation in the new and modern period (Vasilyan, 2013, p. 223) (Tab. 2, Fig. 1). Armenian nation, that survived the Genocide, survived the massacres, suffered wars, earthquakes, and are still on the stage of geopolitical developments between the East and the West, for our people the image of the city became multifaceted. First, if we typify the image of the city in us, it came in four types:

1. The mother goddess, the symbol of the victorious country
2. An image of a defeated city or country represented by Rome
3. Armenia is a personification of a woman mourning in the ruins of Ani
4. Mother Armenia is a symbol of the spirit of war and a defender of the city and country.

The other important aspect refers to the dual-faced image of the city as the Motherland and Fatherland. We see this approach from Hellenism as Demos (People) and Polis (City). The symbol of the capital in our popular perceptions is considered Yerevan after the first Republic of Armenia, and as Fatherland we considered Gyumri (Alexandropol). In the sacred and holy religious city image we have Etchmiadzin-Vagharshapat, Khor Virap, Dvin, and Sis. Ani and Kars became the symbols of lost Western Armenia. Cilicia, Tarsus, and Hromkla became the royal cities of the Renaissance and symbols of Homeland. However, in this respect, it is noteworthy that the ruins of Ani became a symbol of the lost Homeland in the collective image of all cities of Western Armenia, Ani was associated with the “Armenian style”. Artashat, Garni, and Van were the capital of art and the royal residence. Erebuni-Yerevan is still considered a city of sun and the Capital of the country. Gyumri is a cultural capital, which after the 1988 earthquake became a mourning city identified with the mourning woman of the Armenian Genocide, associated with the “Ruins of Ani”. The other cultural capital, Shushi, the center of Artsakh, which became a symbol of the whole Lost Artsakh of 2020 in the psychology of our people, was identified with the history of the occupation of Kars. Thus, according to the functions, we can classify the images of cities:

1. Capitals of sun, commerce, and production (Yerevan, Bagaran, Yervandashat, Artashat)
2. Cities of education, enlightenment, art, and culture (Gladzor, Hromkla, Shushi, Gyumri)
3. Religious cities and centers (Etchmiadzin, Dvin, Sis)
4. Lost territories, mourning cities, and cities symbolizing Armenian mourning (Adana, Mush, Ani, Van, Shushi).

The prototype of the iconography of the capital, which first originated from the Greeks, was transformed over the centuries and became a symbol of victory in the new and modern eras, the guardian mother of the people. The image of the capital did not lose its traditional description among the people during its development; it is connected with the militant image of the mother goddess rooted in the nation's self-consciousness.

List of figures

- 1.1. Silver coin of Tigran the Great (95–55 BC). On the obverse there is a portrait of Tigran, on the reverse there is a goddess Tyche Antiochia, History Museum of Armenia (Photo by Ruben Vardanyan).
- 1.2. The coin depicted the victory of Roman Trajan Caizer in Armenia and Mesopotamia, 116 AD (Photo by Viktorya Vasilyan).
- 1.3. City-Mother-Goddess Tyche, where is depicted personification of City Artaxata, History Museum of Armenia, Inv. No 5374, 4.35 g, copper coin, detail, 2nd century BC (Photo by Ruben Vardanyan).
- 1.4. City-Mother-Goddess Erato, where is depicted the walls and citadel of the City Artaxata, History Museum of Armenia, Inv. No 20093-4, 14.49 g, Erato, copper coin, detail, 2nd century BC (Photo by Ruben Vardanyan).
- 1.5. Portrait medal of Dido, Queen of Carthage (obverse); A View of Carthage (reverse), Artist Alessandro Cesati (1538–1564), Medal; circa 1550, Bronze (Copper alloy with light brown patina), Diam. 4.2 cm, wt. 33.95 g., Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Accession number 1975.1.1268 (Source: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/460840>).
- 1.6. “Armenia CAPTA” copper coin made by Lucius Verus, 2 AD (Photo by Viktorya Vasilyan).
 - 2.1. “Armenia”, Naples, Archaeological Museum, 145 AD, marble (Photo by Viktorya Vasilyan), Medallion “Armenia”, France, Rouen, 1–2 centuries (Photo by Wuilleumier & Audin, 1952, Fig. 158).
 - 2.2. The remaining victory arch moulds are stored now in Rome, Capitoline Museum, which is attributed to Diocletian in 293–294, and Maximus Arcus Novus (Photo by Viktorya Vasilyan).
 - 2.3. Relief from the Triumphal Arch of Trajan at Benvenetum, Trajan with Armenia, 117–120 BC, Italy, marble, detail (Photo by Viktorya Vasilyan).
 - 2.4. Women with corona muralis on her head, Berlin Museum, Ancient Collection, 2nd century (Photo by Gudrun Stenzel).
 - 2.5. Relief from the Via Lata Santa Maria Church, Italy, marble, detail, Tyche as a symbol of defeated Armenia on Diocletian's and Maximus's triumphal arch sculptures composition detail (Photo by Ruben Vardanyan).

- 2.6. “Mother of the City as defeated Goddess” or Tyche as allegorical representation of Asia by Alexander the Great’s Arbela stele (3 centuries BC, marble tile), reconstructed by R. Hardie (Photo by Viktorya Vasilyan).
- 2.7. Relief sculpture from the Ara Pacis Augustae, The Panel of Tellus, Roman, 13 BC, marble. This one depicts a goddess – variously argued to be Tellus (a personification of the earth), Italia, Pax, Venus, or another goddess – holding twins on her lap. The twins have been said to be Augustus’ heirs at the time this was constructed, Gaius and Lucius Caesar, and in turn, they represent the future of Rome. Surrounding the goddess and children is a scene of fertility: an ox, a sheep, poppies and other flowers, fruit, and a bird. Two nymphs representing beneficial land breezes and sea breezes flank the scene (Source: <https://www.luisatesta-tourguide.com/gallery/>).
- 3.1. Mother Armenia, sculptor: Ara Harutyunyan, Yerevan, Victory Park, 1967, Copper, 22m (Photo by Viktorya Vasilyan).
- 3.2. Mother Armenia Ijevan, Ajgehovit village, aluminium, 1978–1980, sculptor: Adibek Grigoryan, 17m (Photo by Viktorya Vasilyan).
- 3.3. Mother Armenia, sculptor: Ara Sargsyan, 1975, Gyumri, copy in Yerevan Museum after the name of Ara Sargsyan (Photo by Viktorya Vasilyan).
- 3.4. Mother Armenia, sculptor: Ara Sargsyan, 1975, original in Gyumri Park (Photo by Viktorya Vasilyan).
- 3.5. Mother Armenia in Artsakh, Martuni region, Berdzor, aluminium, 1980, sculptor: Adibek Grigoryan, 17m (Photo by Viktorya Vasilyan).
- 4.1. Urartian city Goddess Tushpuea depicted next to the city’s citadel wall, copper plate, 8-7th centuries BC, Louvre Museum (Photo by Louvre Museum).
- 4.2. (“Mother Armenia”, “Armenia”, “Ruins of Ani” or “I mourn for you Armenia”) “Spirit of Armenia”, Adil Bessim Rug, Sardarapat Museum (Photo by Viktorya Vasilyan).
- 4.3. – 5.1. The Marriage between Hittite god and goddess, the site listed as World Heritage by UNESCO, rock sanctuary, and relief panel of the 13th century BC Hittite religious rock carvings of Yazılıkaya Hattusa, Bogaz Kale, Turkey. Plaster cast at the Vorderasiatisches Museum, Pergamon Museum, Berlin, room A (Photo by R. Mattes René / hemis.fr).
- 5.2. An ancient Roman marble mural, depicting three City-Mother-Goddesses personified as Tyches, personifications of cities, their identities revealed by their symbolic attributes, mural crowns, Louvre Museum, c. 160, Paris (Photo by Viktorya Vasilyan).
- 5.3. Urartian style priestess or queens during the ceremony, Pazyryk 5th carpet, detail, 5–4th century (Photo by S. I. Rudenko).
- 5.4. Goddess Cilicia from the territory of the ancient city Cilicia mausoleum, Seleucid Pieria (in the Roman province of Antioch, nowadays Turkey), where she is sitting on the throne “Cilicia” with the image of Syrian Goddess Tyche (with the inscription “Cilicia”), 2 centuries BC, corona muralis on her head, mosaic (Photo by Viktorya Vasilyan).

References

- Anderson, B. (1983). *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso Publishing.
- Ansel, Ch. (2015). *Les “personnifications des provinces orientales” sur l’architecture romaine* [doctoral dissertation]. Universite Charles de Gaulle – Lille III.
- Aramean, J. (1860). *Class of Haykaz children*. Aramean publishing. (In Armenian).

- Arya, D. (2002). *The goddess Fortuna in imperial Rome: Cult, art, text* [doctoral dissertation]. The University of Texas at Austin.
- Ayvazyan, G. (2018). From the history of Armenian national-political symbols of XVIII–XIX centuries. In *Shirak Armenological Research Center NAS RA. Scientific Papers: Vol. 21*. (pp. 107–112). clck.ru/34g97h. (In Armenian).
- Badalyan, M. (2015). *The Supreme Trinity of the Urartu (cult, symbols, iconography) according to archaeological sources* [doctoral dissertation]. Institute of Archaeology and Ethnography. (In Armenian).
- Bienkowski, P. (1890). *De simulacris barbarorum gentium apud Romanos: corporis barbarorum prodromus*. Typ. Univ. Jagellonicae. (In Latin).
- Bronfen, E. (1995). *Weiblichkeit und Repräsentation, Genus zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Kröner.
- Correll, B. (1991). Rem(a)inders of G(l)ory: Monuments and bodies in Glory and in the year of the pig. *Cultural Critique*, 19, 141–177.
- Gardner, P. (1988). The countries and cities in Ancient art. *The Journal of Roman Studies (JRS)*, 9, 47–81.
- Ghazaryan, M. (1989, May 15). “Whose lament is it?” (About the strange belonging of a carpet). *Night Yerevan Journal*, p. 3. (In Armenian).
- Grekyan, Y. (2008). Woman in Urartu. Queens of Urartu. In *Grace from Above: Myth, Ritual, and History. A Collection of Articles Dedicated to the 80th Anniversary of Sargis Harutyunyan*. (pp. 292–309). Gitutyun. (In Armenian).
- Hakobyan, M. (1985). The idea of Mother Armenia in the fields of Armenian libertarian thought. *Etchmiadzin*, April, 71–76. <https://arar.sci.am/dlibra/publication/268538>. (In Armenian).
- Hamberg, P. (1945). *Studies in Roman imperial art. With special reference to the state reliefs of the second century*. Ejnar Munksgaard.
- Hardie, P. (1985). Imago mundi: cosmological and ideological aspects of the shield of Achilles. *The Journal of Hellenic Studies*, 105, 11–31.
- Hmayakyan, S. (1990). *The state religion of the Kingdom of Van*. GA Publishing House of Armenia. (In Armenian).
- Hölscher, T. (2006). The transformation of victory into power. In *Representations of War in Ancient Rome*. (pp. 29–34). Cambridge University Press.
- Pejić, B., Iveković, S., Lunghi, E., & Gallois, Ch. (2012). *Lady Rosa of Luxembourg*. Mudam Luxembourg Publishing.
- Frank-Kamenetsky, I. G. (2004). Woman-City in biblical eschatology. Chariot of Jehovah. In *Works on Biblical Mythology*. (pp. 224–236). Labyrinth. (In Russian).
- Koeppel, G. (1983). Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit, I. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus augusteischer und julischclaudischer Zeit. *Bonner Jahrbücher*, 183, 61–144.
- Kuttner, A. (1995). *Dynasty and Empire in the Age of Augustus: The case of the Boscoreale cups*. University of California Press.
- Lajos, J. (2014). *A római provinciaperszonifikációk ikonográfiája és szerepe a császárkori propagandában* [doctoral dissertation]. Eötvös Loránd University Press. (In Hungarian).
- Levi, D. (1971). *Antioch mosaic pavements: 1898–1991*. Princeton University Press.
- Ostrowski, J. (1990 a). Personifications of rivers as an element of Roman political propaganda. *Étude et Travaux*, 15, 309–316.
- Ostrowski, J. (1990 b). *Les personifications des provinces dans l’art romain*. Archeobooks.

- Petrosyan, A. (2002). *Armenian epos and mythology: Source, myth, and history*. NAS RA Publishing House. <http://vizantarm.am/page.php?369>. (In Russian).
- Pierson, R. (2000). Nations: Gendered, racialized, crossed with empire. In I. Bloom, K. Hagemann & Catherine Hall (Eds.), *Gendered Nations – Nationalism and Gender Order in the Long Nineteenth Century*. (pp. 41–63). Berg Publishers.
- Scott, J. (2002). *Paul and the nations: The Old Testament and Jewish background of Paul's mission to the nations with special reference to the destination of Galatians*. Mouton Grammar Library.
- Toporov, V. (1987). The text of the virgin-city and the harlot-city in mythological aspect. In *Studies on the Structure of the Text*. (pp. 99–132). Nauka. (In Russian).
- Toporov, V. (2000). To the reconstruction of the Balto-Slavic mythological image of the Earth-Mother *Zemia & *Mātē (*Mati). *Balto-Slavic Studies, Vol. 14: 1998–1999*. (pp. 239–371). Indrik. (In Russian).
- Vasilyan, V. (2013). The most Ancient Prototypes of Mother Armenia. *History and Culture Armenological Journal, Vol. A*, 209–223.
- Vasilyan, V. (2014). Depiction of Queens in the Hellenistic art of Armenia. *Bulletin of Yerevan State University. Armenian Studies*, 3, 18–34. (In Armenian).
- Warner, M. (1996). *Monuments and maidens – the allegory of the female form*. Vintage.
- Weigel, S. (1987). *Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold, Triumph und Scheitern in der Metropole*. Elke Steg.

Информация об авторе

Виктория Оганнесовна Василян
кандидат исторических наук
научный сотрудник
Институт археологии и этнографии
Национальной академии наук
Республики Армения
Армения, 0025, Ереван, ул. Чаренца, 15
преподаватель
Американский университет Армении
Армения, Ереван, пр-кт М. Баграмяна, 40
ORCID: 0009-0003-0754-481X
e-mail: viktoryavasilyan@gmail.com

Information about the author

Viktorya Hovh. Vasilyan
Cand. Sci. (Historical Sciences)
Research Fellow
Institute of Archaeology and Ethnography
of the National Academy of Sciences of
the Republic of Armenia
15, Charents St., Yerevan, 0025, Armenia
Lecturer
American University of Armenia
40, M. Baghramyan Ave., Yerevan, 0019, Armenia
ORCID: 0009-0003-0754-481X
e-mail: viktoryavasilyan@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 22.03.2023
Принят к публикации / Accepted 22.05.2023



ГОРОД И ИДЕНТИЧНОСТЬ / THE CITY AND IDENTITY

Модели описания города в антикварном дискурсе XVI–XVII вв.

А. А. Паламарчук

Российско-Армянский университет, Ереван, Армения
sir.henry.finch@gmail.com

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

город
городское пространство
антиквариум
антикварный дискурс
хорография
Тюдоры
Стюарты
Англия

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются модели и стратегии описания города и конструирования городского пространства в трактатах, создававшихся английскими антиквариями в период правления Тюдоров и первых Стюартов. Сочинения антиквариев за исключением Дж. Стоу не были специально посвящены городской проблематике, однако созданные ими нарративы и в особенности хорографии сыграли ключевую роль в конструировании пространства английской протонациональной общности. До настоящего времени сочинения британских антиквариев практически не были задействованы для изучения городской тематики. Тем не менее, восприятие города в антикварном дискурсе – и особенно в хорографиях рубежа XVI–XVII столетий представляет собой значимый сюжет. В статье рассмотрен ряд сочинений антиквариев – Лиланда, Селдена, Стоу, Холланда, Коуэлла, Коттона, Воуэлла. Определяющей для всех антиквариев оставалась аристотелевская парадигма города как политики. Дихотомия материи и формы в описании политики реализовывалась как различие между *res* и *homines*, т. е. между физическим устройством конкретного полиса и общиной граждан, обитавших на конкретной территории. В хорографических описаниях, охватывавших всю территорию английского королевства город имел два функционально определяемых значения: он являлся точкой отсчёта на воображаемой карте, которая позволяла совершать количественные измерения пространства в процессе ментального путешествия и познания пространства; а также являлся пространственным объектом, на территории которого было сконцентрировано значительное количество объектов, которые опредмечивали и делали постижимой историю королевства. В антикварных хорографиях, в отличие от исторических или правовых трактатов, город не являлся автономией, отделённой от остального пространства. При описании внутреннего городского пространства использовались в равной степени античные образцы (описания Рима), и рациональные схемы раннего Нового времени (рамизм). Значимыми становились корреляции истории городов с известными этногенетическими мифами – прежде всего мифа о завоевании Британии Брутом, сыном Энея Троянского. Кроме того, город воспринимался как место манифестации монархической власти.

Для цитирования:

Паламарчук, А. А. (2023). Модели описания города в антикварном дискурсе XVI–XVII вв. *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города*, 3(1), 97–111. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-97-111](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-97-111)

Cities in the antiquarian discourse of the 16th–17th centuries

Anastasia Palamarchuk 

Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia
sir.henry.finch@gmail.com

KEYWORDS

city
urban space
antiquaries
antiquarian discourse
chorography
the Tudors
the Stuarts
England

ABSTRACT

The article deals with the models and strategies of description and constructing the city space in tracts and chorographies written by the English antiquaries during the Tudor and the Early Stuart age. Antiquarian narratives (beside *The Survey of London* by J. Stow) generally were not concentrated on description of cities. Nevertheless, antiquarian tracts, especially chorographies, played an important part in the process of construction of the English proto-national identity. The space corresponding to this identity was also the object of the intellectual construction. Until recently the works of the English antiquaries were not considered as important historical sources in the field of historical urbanistic studies. Actually, antiquarian tracts, especially the chorographies can expose new aspects in the process of conceptualizing of cities by the Tudor intellectuals. The article analyzes works of Leland, Selden, Stow, Holland, Cowell Vowell and other antiquaries. Aristotelian paradigm of the city as a polity remained the dominant and defining for the Tudor intellectuals. The dichotomy of matter and form in the description of a polity was expressed as distinguishing between res and homines, that is between the material arrangement of a polity and the community constituting a polity. From the chorographies depicting the territory of the kingdom as a whole, emerged two functional definitions of the city: the city as a point of reference on the map, that allowed to measure geographical space: and as a spatial object, containing several places of historical memory. Describing the inner urban space, the antiquaries actualized both classical patterns (descriptions of Rome) and Early Modern epistemological schemes (Ramism) and, finally, ethnogenetic myths (the conquest of Britain by Brutus).

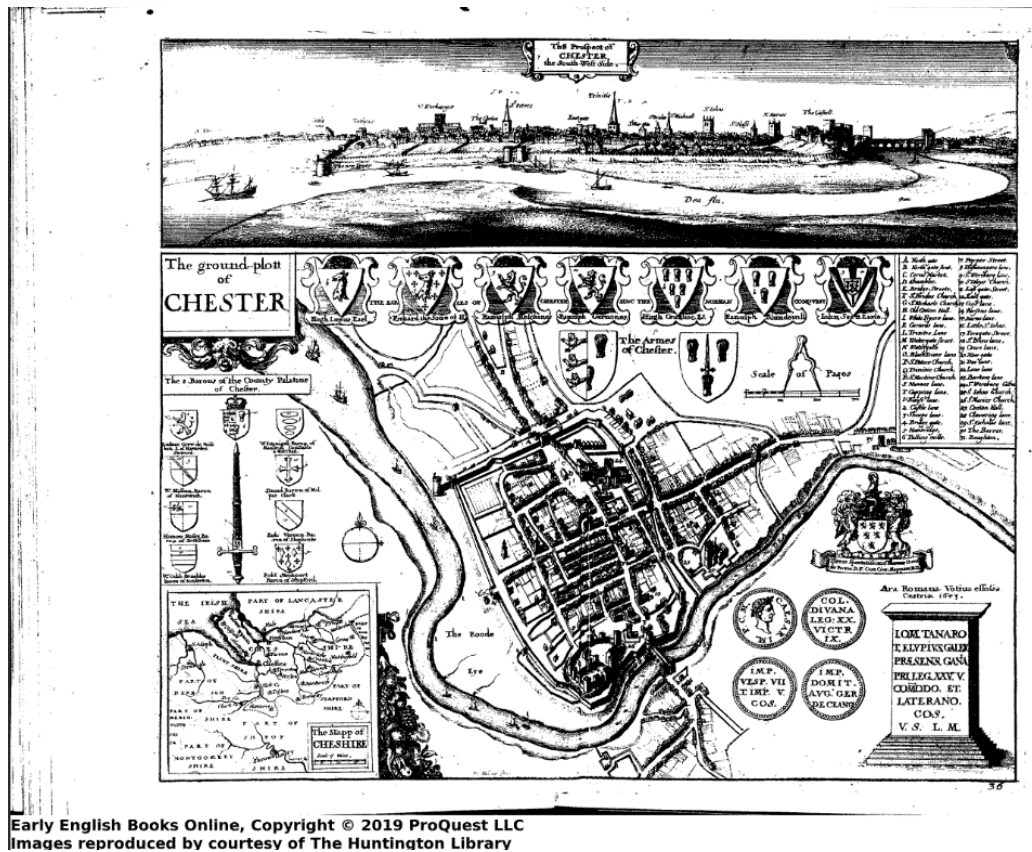
For citation:

Palamarchuk, A. A. (2023). Cities in the antiquarian discourse of the 16th–17th centuries. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 97–111. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-97-111](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-97-111)

Значение города для формирования образа тюдоровской и раннестюартовской Англии сложно переоценить. Центры диалога и конфликта с верховной властью, источники благосостояния, общины с собственным правовым и административным укладом. В рамках данной статьи, ориентированной прежде всего на анализ нарративов антикварного историописания, я не ставлю перед собой цели сколь-нибудь полного историографического обзора, однако напомним лишь некоторые важные вехи и специфические черты в изучении средневекового (в том числе английского) города. Начиная с открытия историками феномена коммунального движения XI–XIII вв. город с его особым правовым статусом и стилем жизни рассматривался как особый феномен внутри аграрного по своей сути средневекового феодального общества. Городские права и свободы конкретных общин, отграниченные и тем самым отчасти противопоставленные сложной территориальной системе феодальных связей и соподчинений, трактовались позитивистской и марксистской историографией как источник и двигатель изменений на пути к трансформации средневековой экономики, общества и государства. Несмотря на устойчивость и определённую продуктивность данной схемы, со второй половины XX столетия исследователи начали предлагать такие подходы к изучению средневекового города, которые позволяли рассмотреть городские общины в качестве органичной части средневекового общества, феодальных, а затем и территориальных монархий. Ключевой работой, освещавшей место городов XVI–XVII вв. в формировании «территориального портрета» английской монархии стала монография У. Дж. Хоскинса (Hoskins, 1955). В российской историографии данный подход представлен в осуществлённом А. А. Сванидзе проекте «Город в средневековой цивилизации Западной Европы» (Сванидзе, 1999–2000), в трудах М. В. Винокуровой (2021) и Л. Н. Черновой (2016). Закономерным образом исследования города и городской среды опираются на источники, появление которых связано с самим городом — городское право, документы, характеризующие городскую экономику и торговлю, а также исторические нарративы, в том числе и созданные самими горожанами. До настоящего времени сочинения британских антиквариев практически не были задействованы для изучения городской тематики за одним примечательным исключением — сочинением «Древности города Лондона» Джона Стоу. Тем не менее, восприятие города в антикварном дискурсе — и особенно в хорографиях рубежа XVI–XVII столетий представляет собой значимый сюжет.

Зарождение антикварного историописания в середине XVI в. было неразрывно связано с рождением протонационального, а затем и национального дискурса. Собираение, а точнее, «повторное собираение» земель и общины королевства, последовательно осуществлявшееся Тюдорами, нашло своё выражение и в интеллектуальной сфере. Хорографические описания, составлявшие значительную часть антикварного наследия, имели как общebritанский (Лиланд, Кемден), так и региональный охват (Воуэлл, Стоу, Керью, позднее — Дагдейл).

Жанр хорографии предполагал, что после прочтения текста в сознании читателя сложится целостный образ территории, страны или мира, подобный тому, который оставался после рассматривания пространства на географической карте.



Ил. 1. Город Честер. Источник: Smith & Webb, 1656, pp. 35–36.

Как известно, средневековые «карты мира» (*mapae mundi*) создавались не для ориентации на местности, а ради формирования определённой целостной концепции, не только пространственной, но и духовной модели обитаемого мира. Такого рода карты, как и другие средневековые нарративы, прежде всего исторические, в большинстве случаев создавались не только с целью точного описания эмпирически наблюдаемой реальности, но и такой, какой она является «на самом деле», т. е. в замысле Бога. Этот замысел в конечном счёте и старался постичь создатель текста или карты. Исторические экскурсы, невозможные в пространстве карты, значительно расширяли область потенциальных смыслов и значений. Схожая задача стояла и перед антиквариями — собирание из разрозненных элементов не только географического, но и смыслового пространства Английского королевства, вновь консолидированного и восстановленного правящей династией.

Разработанный антикварным историописанием метод требовал изначально «свернуть» реконструируемые факты и события в текст со всеми присущими ему стилистическими особенностями с тем, чтобы при каждом прочтении вербально организованная историческая и пространственная действительность могла «разворачиваться» перед читателем и тем самым приобретать необходимые черты реальности. «Сворачивание» и повторное «разворачивание» действительности подчинялось в сознании антиквариев вполне определённой цели. Описанная выше организация текста демонстрировала стремление авторов использовать характерные для общества раннего Нового времени «процедуры» поддержания и воспроизведения исторической памяти (Паламарчук и др., 2022, с. 21; Фёдоров & Паламарчук, 2005, сс. 151–153).

Какое же место в создаваемых антиквариями хорографиях — и, соответственно, в конструируемом ими пространстве королевства отводилось городам? Прежде всего следует упомянуть о городе как топосе, неразрывно связанном с монархической властью. В своих трактатах английские антиквариации последовательно реактуализировали и реинтерпретировали те исторические образы и текстовые ассоциации, которые воспринимались обществом в качестве авторитетных и одобряемых. Данная нарративная стратегия применялась ими и в отношении сюжетов, связанных с городом.

Так, рассуждая об истоках монархии, раннестюартовский антикварий и юрист общего права Джон Селден опирался на ветхозаветные упоминания о патриархах — строителях городов. В масштабном трактате «О титулах достоинства» (Selden, 1672), он приводит широко известную версию об основании первого города до потопа Каином, а после потопа — Нимродом или Белом. Эта версия вошла в интеллектуальный дискурс Средневековья благодаря Августину, Иерониму и особенно Исидору Севильскому (Barney et al., 2006). Напомню, что для Августина город Енох, построенный братоубийцей Каином и названный по имени его сына, являлся не столько исторически значимым фактом, сколько метафорой града земного: «Итак, о Каине написано, что «построил он город»; Авель же, как странник, города не построил. Ибо град святых есть град вышний, хотя он и здесь рождает своих граждан, в лице которых странствует, пока не наступит время его царства» (Кн. XV) (Августин, 2000, 707). Исидор в Этимологиях (Кн. XV, i) (Barney et al., 2006, pp. 301–305) перечислял города Древнего Востока с их соответствующими основателями; при этом спектр именовании городов определял их специфику и разнообразие. В отличие от Августина, Исидор хотя и весьма опосредованно, но всё же связывал основанный героем конкретный «град» и царства, возникающие либо вокруг него, либо на окружающей его территории, и их дальнейшую историю.

В нарративе Селдена основание городов является свидетельством процесса институционализации монархической власти, поэтому фигура Каина как первого градостроителя оказывается критически важным звеном. Если Адам, созданный по образу и подобию Бога — первый монарх, а его «монархическая власть» и его знатность являются «естественными» (natural), поскольку распространяются лишь на его семью, то возведение города маркирует разделение власти и знатности «естественной» и «политической» (Паламарчук и др., 2022, сс. 93–94). «Построенный Каином город, названный именем его сына Еноха, очевидно, по сути был королевством» (Selden, 1672, p. 4). Селден демонстрирует не только то, что истоки монархии древнее, чем деяния Нимрода и потоп, но и подчёркивает: монархия институционализируется как таковая в первых земных городах, и лишь позднее территориализируется в формах царств и империй.

Дж. Коуэлл в своём словаре «Толкователь» обращает внимание читателя на другой спектр значений, восходящий к античной мысли, различая понятия «urbs» «civitas» и «oppidum» (Cowell 1607, City). Термин «oppidum» он применяет к населённому пункту с большим количеством жителей, термин «urbs» — к поселению, обнесённому стенами. Ключевым является понятие «civitas», смысл которого, был определён ещё Аристотелем, и именно к его первой книге «Политики» отсылает Коуэлл: «Поскольку, как мы видим, всякое государство представляет собой своего рода общине... Это общине и называется государством или общиной политическим» (Аристотель, 1983, с. 376). Данное значение — civitas/полития остаётся для

Коуэлла смыслообразующим и неизменным: «Civitas, согласно Аристотелю, имеет определённую единообразную систему управления его жителями» (Cowell, 1607, City). В современном мире *civitas*, уточняет Коуэлл, понятие правовое, это «town corporate» (город, получивший статус корпорации), в котором часто (но не обязательно) находится кафедра епископа. При этом города – *civitates*, по его мнению, появились в Британии только после нормандского завоевания, которое, как известно, для таких теоретиков, как Селден и Спелман привнесло в Англию подлинное и упорядоченное право. Англосаксонские бурги, очевидно, Коуэлл отождествлял с *oppida*.

По сходному пути следовал и сэр Роберт Коттон в небольшом очерке «О древности, этимологии и привилегиях городов» (Cotton, 1771, p. 105). Из всех заявленных в названии пунктов Коттону удалось остановиться лишь на первом, то есть древности – в которой обнаруживались исключительно *oppida*, не имевшие привилегий и лишь за счёт стен были отделены от сельской округи. Джозеф Холланд в ещё более кратком очерке обсуждает любопытную деталь, связанную с легендой о первоначальном заселении английской земли: первым городом на острове, он называет Тотнес в графстве Девон, где, по легенде, высадился Брут, по имени которого была названа Британия (Holland, 1771, pp. 38–39). Примечательно, что Тотнес фигурировал в хорографии Джона Керью как место высадки другого героя-патронима – Коринея, давшего имя Корнуоллу (Carew, 1769, pp. 1–3).

Особым образом города изображались в тюдоровских и стюартовских хорографиях, целью которых было не только формирование целостного образа территориальной монархии, но и ментальных структур, обеспечивавших познание формируемого пространства.

С 1533 по 1547 г. Джон Лиланд, капеллан и библиотекарь Генриха VIII занимался составлением своего масштабного труда – «Итинерария». Предыстория создания этой хорографии хорошо известна прежде всего благодаря рассказу самого Лиланда, которую он изложил в предисловии, так называемом «Новогоднем приношении» (Leland, 1768, pp. i–xxiv). Инициатива исходила лично от короля Генриха и была связана с процессом роспуска английских монастырей. Королевскому библиотекарю было поручено объехать все действующие обители и сделать подробную опись книг и исторически значимых артефактов, которые могли там храниться, передать их в королевскую библиотеку и таким образом «...творения древних авторов, как иноземных, так и обитавших в твоей собственной стране, можно было призвать из мертвящей тьмы в чудный свет» (Leland, 1768, p. xviii). Путешествие Лиланда охватило Англию и Уэльс. В пространстве, которое конструирует Лиланд, органично сочетаются описания природных объектов, римские древности, замки, города, храмы и монастыри; при этом весь текст пронизан упоминаниями о постройках и деяниях английских монархов, начиная от легендарного Артура и заканчивая Генрихом VII. Результат, к которому стремится антикварий, – продемонстрировать пространство тюдоровской «империи», которая не только была равной империи Римской, но и превосходила её благодаря сочетанию в персоне Генриха VIII полноты духовной и светской юрисдикций. Лиланд путешествует по традиционным и устойчивым маршрутам внутри графств, нередко совпадавшим ещё с римскими дорогами, при этом движется от города к городу через более мелкие населённые пункты, указывая расстояние между ними и описывая окружающую среду. Примечательно, что города в этом ландшафте не выделены качественным образом среди

других объектов. Главная дихотомия, унаследованная автором от античной литературы, пролегает между природным и рукотворным; внутри рукотворной реальности степень важности объекта определяется количеством достоверно идентифицированных объектов, самые значимые из которых связаны с присутствием короля.

Города Лиланда безлюдны: его не интересует число жителей, их нравы или занятия. Исключением являются конкретные персонажи, принадлежащие к знати и связанные с конкретным городом (равно как отдельным замком или монастырём): похороненные в городской церкви, построившие монастырь, павшие в бою в окрестностях, нынешние и прошлые владельцы домов или замков и т. д. Люди присутствуют также в качестве информаторов Лиланда («викарий этой церкви рассказал мне, что...»), но упоминания о них достаточно редки. Например, в пространном описании Линкольна (Leland, 1768, pp. 32–34) город, окружённый стенами, не представляет собой смыслового единства, а происходившие в нём исторические события упоминаются лишь в связи с конкретными строениями и не образуют единого нарратива об истории города.

Неразделённость городского и сельского пространства подчёркивается размещением текста на странице: начало описания города не выделено ни увеличенным интервалом между строками, ни знаком на полях, который Лиланд использует для указания на некоторые сакральные объекты.

Таким образом, для Лиланда город имеет два функционально определяемых значения: это точка отсчёта на воображаемой карте, которая позволяет совершать количественные измерения пространства (путь представлен не как единое целое с известной конечной целью, а как арифметическая совокупность отрезков от одного населённого пункта до другого) и пространственный объект, на территории которого сконцентрировано значительное количество объектов, которые опредмечивают и делают осязаемой историю королевства. Несмотря на огромное количество перечисленных в Итинерарии городов они вторичны по отношению к общему горизонтальному и историческому пространству английского королевства.

Джон Воуэлл (использовавший также фамилию Хукер, 1527–1601) – тюдоровский интеллектуал, антикварий, юрист, с 1555 г. и до самой смерти – чемберлен города Экзетер оставил по себе не только известный трактат о парламентской процедуре и отредактированное издание «Хроник» Холиншеда, но и хорографическое описание Экзетера (Hooker, 1575, pp. 41–53). Подход Воуэлла на первый взгляд оказывается абсолютно противоположным тому, который использовал Лиланд в «Итинерарии». Физическое описание города отсутствует; вместо него автор составляет последовательный исторический нарратив о деяниях монархов и их народов на территории Девона и его «метрополии» – Экзетера. Основание и истоки города Воуэлл вписывает в этногенетический миф о завоевании острова Брутом и его народом – бриттами, а легендарный Кориней назван первым герцогом Девона и Корнуолла, получившим титул и земли непосредственно от Брута Троянского. Из 13 страниц «Описания» лишь четыре занимает описание местоположения города и порядка управления им. Весь остальной объём посвящён реконструкции волн завоеваний земель Девона, изменениям именовании города под влиянием очередных завоевателей, а также компиляция из средневековых источников, начиная с Гальфрида Монмутского, что позволило автору поместить историю Девона и Экзетера в бриттский исторический контекст. Особым образом отмечены деяния великих монархов (Свейна и Вильгельма Завоевателя) (Hooker, 1575, pp. 48–50). Таким

образом, если Лиланд «растворяет» город в пространстве монархии, то Воуэлл «растворяет» его в истории. Несмотря на то, что нарратив Воуэлла всё же позволяет читателю составить представление об Экзетере как красивом и большом городе, жизнь которого регулируется собственными обычаями, главная его функция — быть организующей точкой для формирования локальной этнокультурной автономии — Девона.

«Описание Лондона», принадлежащее перу Джона Стоу, было одним из бестселлеров своего времени. Трактат, опубликованный в 1598 г., был переиздан в 1604 г. с авторской правкой и редактурой, а затем переиздавался в 1618, 1633, 1720 и 1754 гг. Без цитат из текста Стоу не обходится, пожалуй, ни одна исследовательская работа по экономике, социальной истории и культуре английского города раннего Нового времени. Цитаты из созданного Стоу описания обычаев и достопримечательностей тюдоровского Лондона украшают даже современные путеводители по столице Британии.

«Описание Лондона» в историографии зачастую характеризовали как произведение, созданное представителем купеческой среды и потому отражающее мировоззрение, характерное именно для этой социальной группы. Несомненно, Стоу обогащает повествование обилием деталей и нюансов, известных постоянному обитателю лондонского Сити, но в целом сочинение представляет собой достаточно сложную текстовую конструкцию. Лишь косвенно «Описание» можно связать с позднейшим жанром «бытописания». Подобно другим антиквариям, Стоу не фиксирует эмпирический опыт, а конструирует реальность. Однако, в отличие от Лиланда, для которого в процессе конструирования структурообразующим было пространственно-территориальное измерение, у Селдена. Спелмана и антиквариесюристов — историко-правовое, то для Стоу «разворачивание» перед читателем ландшафта города Лондона оказывалось механизмом конструирования социально-политического, то есть града Лондона как общины, «политии» в аристотелевском значении.

В выборе темы сочинения Стоу не был оригинален. Во второй половине XVI в. жанр итинерария, то есть описания путешествия по мере того, как оно совершается, дополняется несколько отличным и в стилистическом, и в семантическом отношении типом текста. Речь идёт об описаниях путешествий как в неизведанные земли Нового Света¹, так и в различные регионы Европы (Brown, 1685; Carr, 1695). Путешествия на материк воспринимались англичанами как ответственное и отнюдь не развлекательное предприятие, которое несло с собой не только материальные затраты, но и трудности пребывания среди «чужих» — французов, итальянцев или немцев. Одновременно путешествия и повествования о путешествиях имели ярко выраженную образовательную цель; особенно показательны в этом плане европейские гранд-туры молодых представителей нобилитета (Ord, 2008, pp. 2–8; Фёдоров, 2010). Руководства и инструкции для путешественников должны были не только способствовать благополучному возвращению на любимую родину, но прежде всего максимально усиливать образовательный эффект. Ценность приобретённых знаний заключалась не в собирании качественно новой информации, а в адаптации и дальнейшем воспроизведении тех схем и стереотипов о странах и народах

¹ В 1589 г. антология такого рода текстов была собрана и опубликована Ричардом Хаклюйтом (Hakluyt, 1589).

Европы, которые определялись уже существовавшей традицией и были социально одобряемы.

Таким образом, речь шла о культуре воспроизведения схем и стереотипов в описаниях как конкретных мест и достопримечательностей, так и целых стран, и населявших их народов. Описания городов, которые посещали купцы, дипломаты или молодые дворяне, были значимой частью путевых заметок, а сама структура создававшихся описаний также определялась комбинацией нескольких стандартных компонентов. Л. Мэнли (Manley, 1988, p. 352) выделяет три компонента, которые определяли описания городов.

Первый из них восходит к тексту уже упоминавшейся выше и широко использовавшейся антиквариями «Политики» Аристотеля. Фундаментальное различие между материей и формой в описании политики реализовывалось как различие между *res* и *homines*, т. е. между физическим устройством конкретного полиса и общиной граждан, обитавших на данной территории (Политика, кн. 7, iv. 2) (Аристотель, 1983, с. 596). При этом аристотелевская схема предполагала наличие иерархического порядка, наиболее ярко проявлявшегося в иерархии институтов и должностей, а также в законах и обычаях, регулировавших жизнь общины. Применительно к нарративам раннего Нового времени, эта схема предполагала описание в начале текста природных условий, географического положения, архитектуры и богатств города (*res*) и следующее за ним описание формы правления, законов и населения в порядке следования должностей и занятий от высоких к низким (*homines*).

Второй компонент – рамистский – с аристотелевской парадигмой был связан косвенно. Пьер де ла Раме (лат. Пётр Рамус, 1515–1572), французский логик, мученик Варфоломеевской ночи, автор аналитического метода, который он сам называл «естественным». Различные элементы человеческого знания, той или иной дисциплины, отдельные феномены и понятия, а также их компоненты должны были систематизироваться в порядке убывания от более общего к частному. Сложные понятия сводились к простым через последовательные определения и разделения на составные части, а в конце рассуждения ход мысли и возникавшие дихотомии визуализировались в виде схемы. Полученное систематизированное знание о явлении или предмете должно было служить благу общины и выполнять определённые цели – социальные (прежде обучение) или политические, а качественное усвоение знания обществом обеспечивалось именно правильной организацией сведений (Prest, 1977; Ong, 2004; Reid & Wilson, 2011).

Третий компонент предполагал использование классической латинской риторики, заимствованной из описаний имперского Рима (Edwards, 1996).

Созданное Стоу ментальное путешествие по Лондону объединяло все перечисленные описательные стратегии. Вступительные фрагменты отсылали читателя к римско-бриттской парадигме: автор намеревается «прославить Лондон» теми же словами, какими римляне «прославляли Рим» (Stow, 1908, p. 1), возведя происхождение английского града к Бруту Троянскому, а от него – к бриттским королям из «Истории бриттов» Гальфрида. Всё описание «обычаев» Лондона (законов политики) можно рассматривать как своего рода глоссу на текст Уильяма Фитц-Стефана, который Стоу обильно цитирует. Фитц-Стефан, сподвижник и свидетель мученической смерти Томаса Бекета, включил описание Лондона в жизнеописание архиепископа, создав тем самым исходный для дальнейшего воспроизведения образец. Именно за Фитц-Стефаном Стоу практически без изменений повторяет

определяющую мысль о том, что основание Лондона Брутом ничуть не уступает «с точки зрения чести» основанию Рима Энеем; аналогия достигает полноты в повествовании Фитц-Стефана – Стоу об императоре Константине, рождённом в Лондоне (Stow, 1908, p. 105). У современников существовали разные версии относительно места рождения «Британского Константина»: согласно более распространённой версии, император родился в Йорке (Фёдоров, 2013). Не будучи юристом и не имея юридического образования, Стоу использует освящённый веками текст точно в том же качестве, в каком будут использовать средневековые источники антиквариари-юристы (Дж. Селден, Г. Спелман, Р. Коттон), а именно в качестве основного прецедента, который подвергается комментированию, интерпретации и отчасти дополнению. Кроме того, представления Стоу о том, что являет собой «обычай», также сходны с концепциями позднетюдоровских и раннестюартовских юристов, прежде всего юристов общего права (Berman, 1994; Паламарчук, 2012; Gordon, 2013, pp. 110–154). Трактовавшийся в расширительном значении, «обычай» включал в себя не только правовые нормы (как, например, фиксируемые Стоу права лондонских околотков или юрисдикции должностных лиц Сити), но и разнообразные повседневные практики, корпоративные церемонии, религиозные ритуалы, памятные места и т. д. (Stow, 1908, pp. 79–98, pp. 104–117, pp. 193–195 et al.).

В «Описании Лондона» мы видим характерное для хорографических нарративов разворачивание реальности в двух плоскостях. Первая плоскость – пространственная; вторая служит для конструирования «социального пространства» полиса в его историческом измерении. «Град, славный своими мужами»: холмы, реки, плодородные земли и материальные богатства – те *res*, которые обеспечивают существование полиса в его достойных гражданах. История «порядков следования»² обитателей Лондона, корпоративных и административно-судебных должностей показана автором не в виде реконструкции соответствующих юрисдикций, а через перечисление персон и их деяний. Стоу воспринимает должность не как определённый нормой функционал, а как совокупность конкретных деяний на пользу общины. В этой связи следует указать на сходство с более поздними антикварными построениями, где реконструкции подвергались отдельные должности или совокупность должностей, или титулов (апогеем данного жанра стал трактат «О титулах достоинства» Селдена или описания должностей и достоинств в «Археологе» (или, в последующих изданиях, «Археологическом глоссарии») Спелмана).

По сравнению с другими хорографиями трактат Стоу, на первый взгляд, действительно можно было бы назвать «историей одного города». Однако в контексте формирования антикварного направления она обретает весьма значимые перспективы. Это «обучающее» описание града, в котором передача обширной и интересной информации – лишь средство для постижения искусства воспроизводить и воспринимать целые серии связанных друг с другом нормативных текстов и определений. Наконец, трактат Стоу – в определённом смысле «универсальная» история: лондонский полис – завершённый иерархичный универсум, единство *res* и *homines*, формы и содержания, благодаря чему он и существует воистину.

² Порядок следования – церемониальная практика, позднее обрётшая текстовую форму и предполагающая расположение различных групп согласно величине их статуса. Порядки следования могли охватывать как все категории населения королевства, так и группы внутри отдельных категорий (титулонесящих и знатных особ, обладателей должностей, придворных, жителей города, гильдий и т. д.).

Итак, тюдоровские и раннестюартовские антикварии реализовывали две стратегии описания города. Первая, в рамках которой город рассматривался как метафора институционализации власти в эпоху библейских патриархов, реализовывалась в масштабных нарративах и обзорах, создававшихся антиквариями-юристами и посвящённых проблематике власти и административно-правовой организации общины королевства (*commonwealth*). Вторая описательная модель реализовывалась в хорографиях. В хорографических описаниях город имел два функционально определяемых значения: он являлся точкой отсчёта на воображаемой карте, которая позволяла совершать количественные измерения пространства в процессе ментального путешествия и познания пространства; а также являлся пространственным объектом, на территории которого было сконцентрировано значительное количество более мелких пунктов, которые опредмечивали и делали постижимой историю королевства. В антикварных хорографиях город не описывался в качестве административно-правовой автономной общины, отделённой от остального пространства. Напротив, повествовательная структура хорографий повторяла деление королевства на графства, внутри которых помещались все прочие объекты, включая города. При описании внутреннего городского пространства антикварии опирались в равной степени и на античные образцы (описания Рима), и на рациональные схемы раннего Нового времени (рамизм). Значимыми становились корреляции истории городов с известными этногенетическими мифами – прежде всего мифа о завоевании Британии Брутом, сыном Энея Троянского, а значит, сам феномен британского города оказывался неразрывно связывался с истоками самой Англии.

Библиография

- Августин (2000). *О граде Божьем*. Харвест, АСТ.
- Аристотель (1983). Политика. В Аристотель, *Сочинения: Т. 4.* (с. 376–644). Мысль.
- Винокурова, М. В. (2021). *Обычай городов средневековой Англии*. Центр гуманитарных инициатив.
- Паламарчук, А. А. (2012). Эдвард Кок и особенности систематизации английского общего права в начале XVII в. *Проблемы социальной истории и культуры Средних веков и раннего Нового времени*, 9, 188–201.
- Паламарчук, А. А., Терентьева, Е. А., & Фёдоров, С. Е. (2022). *Рождение национального историописания в Англии и Франции*. Издательство Санкт-Петербургского государственного университета.
- Сванидзе, А. А. (ред.). (1999–2000). *Город в средневековой цивилизации Западной Европы. В 4 т.* Наука.
- Фёдоров, С. Е. (2010). «Увидеть Париж и...»: путевые заметки молодого англичанина. В А. О. Чубарьян (ред.), *Одиссей: человек в истории, 2009: Путешествие как историко-культурный феномен.* (с. 130–147). Наука.
- Фёдоров, С. Е. (2013). Рождение легенды о британском Константине. В М. П. Айзенштат (ред.), *История Британии: современные исследования.* (с. 47–58). Издательство Института всеобщей истории РАН.
- Фёдоров, С. Е., & Паламарчук, А. А. (2015). Рубежи антикварного сознания: история и современность в раннестюартовской Англии. В Л. П. Репина (ред.), *Цепь времён.*

- Образы прошлого в историческом сознании. (с. 151–198). Издательство Института всеобщей истории РАН.
- Чернова, Л. Н. (2016). *Под сенью святого Павла. Деловой мир Лондона XVI–XVII вв.* Центр гуманитарных инициатив.
- Barney, S., Lewis W., Beach, J., & Berghof, O. (Eds.). (2006). *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge University Press.
- Berman, H. J. (1994). The origins of historic jurisprudence: Coke, Selden, Hale. *Yale Law Journal*, 103(7), 1656–1664.
- Brown, E. (1685). *A brief account of some travels in divers' parts of Europe viz Hungaria, Servia, Bulgaria, Macedonia, Thessaly, Austria, Styria, Carinthia, Carniola, and Friuli: through a great part of Germany, and the Low-Countries: through Marca Trevisana, and Lombardy on both sides of the Po*. Printed for Benj. Tooke.
- Carew, R. (1769). *The survey of Cornwall*. Printed for B. Law.
- Carr, W. (1695). *The travellers guide and historians faithful companion giving an account of the most remarkable things and matters relating to the religion, government, custom, manners, laws, pollicies, companies, trade, &c. in all the principal kingdoms, states, and provinces, not only in Europe, but other parts of the world*. Printed for E. Tracy.
- Cotton, R. (1771). Of the antiquity, etymology and privilege of towns. In *A collection of curious discourses, written by eminent antiquaries upon several heads in our English antiquities: Volume I*. (pp. 105–107). Printed for T. Evans.
- Cowell, J. (1607). *The interpreter: or Booke, containing the signification of words: Wherein is set forth the true meaning of all, or the most part of such words and terms as are mentioned in the law writers or statutes of this victorious and renowned kingdome, requiring any exposition or interpretation*. Printed by Iohn Legate. <http://name.umdl.umich.edu/A19476.0001.001>
- Edwards, C. (1996). *Writing Rome: Textual approaches to the city*. Cambridge University Press.
- Gordon, A. (2013). *Writing early modern London: Memory, text and community*. Palgrave Macmillan.
- Hakluyt, R. (1589). The principal navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nations, made by sea or ouer-land to the remote and farthest distant quarters of the earth, at any time within the compasse of these 1600 years. Imprinted at London by George Bishop, Ralph Newberie, and Robert Barker. <http://name.umdl.umich.edu/A02495.0001.001>
- Holland, J. (1771). Of the antiquity of the cities in England. In *A collection of curious discourses, written by eminent antiquaries upon several heads in our English antiquities: Volume I*. (pp. 38–39). Printed for T. Evans.
- Hooker, J. (1575). *The order and usage of the keeping of a Parlement in England, and the description of the olde and ancient cittie of Excester. Collected by John Vowel Alias Hooker Gentleman*. Printed by John Alde, and John Charlewood. <http://name.umdl.umich.edu/A14575.0001.001>
- Hoskins, W. G. (1955). *The making of the English landscape*. Penguin Books.
- Leland, J. (1768). *Itinerary of John Leland the Antiquary: In nine volumes. Volume 1*. Published from the Original MS. in the Bodleian Library by Thomas Hearne M. A. Printed at the Theater for Publisher.
- Manley, L. (1988). From matron to monster: Tudor-Stuart London and the languages of urban description. In H. Dubrow & R. Strier (Eds.), *The Historical Renaissance: New*

- essays on Tudor-Stuart literature and culture. (pp. 347–374). University of Chicago Press.
- Ong, W. J. (2004). *Ramus, method and the decay of dialogue: From art of discourse to the art of reason*. University of Chicago Press.
- Ord, M. (2008). *Travel and experience in early modern English literature*. Palgrave Macmillan.
- Prest, W. (1977). The dialectical origins of Finch's Law. *The Cambridge Law Journal*, 36(2), 326–352.
- Reid, S. J., & Wilson, E. A. (2011). *Ramus, pedagogy and the liberal arts: Ramism in Britain and the wider world*. Routledge.
- Selden, J. (1672). *Titles of Honor*. Printed by E. Tyler, and R. Holt.
- Smith, W., & Webb, W. (Eds.). (1656). *The Vale-Royall of England, or, the county palatine of Chester illustrated*. Printed by J. Streater, in Little S. Bartholomews.
- Stow, J. (1908). *A survey of London*. Clarendon Press.

References

- Aristotle (1983). Politics. In Aristotle, *Works: Volume 4*. (pp. 376–644). Mysl'. (In Russian).
- Augustine of Hippo (2000). *The City of God*. Harvest, AST. (In Russian).
- Barney, S., Lewis W., Beach, J., & Berghof, O. (Eds.). (2006). *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge University Press.
- Berman, H. J. (1994). The origins of historic jurisprudence: Coke, Selden, Hale. *Yale Law Journal*, 103(7), 1656–1664.
- Brown, E. (1685). *A brief account of some travels in divers' parts of Europe viz Hungaria, Servia, Bulgaria, Macedonia, Thessaly, Austria, Styria, Carinthia, Carniola, and Friuli: through a great part of Germany, and the Low-Countries: through Marca Trevisana, and Lombardy on both sides of the Po*. Printed for Benj. Tooke.
- Carew, R. (1769). *The survey of Cornwall*. Printed for B. Law.
- Carr, W. (1695). *The travellers guide and historians faithful companion giving an account of the most remarkable things and matters relating to the religion, government, custom, manners, laws, pollicies, companies, trade, &c. in all the principal kingdoms, states, and provinces, not only in Europe, but other parts of the world*. Printed for E. Tracy.
- Chernova, L. N. (2016). *Under the shadow of Saint Paul: Business world of London the 16th–17th centuries*. Center for Humanitarian Initiatives. (In Russian).
- Cotton, R. (1771). Of the antiquity, etymology and privilege of towns. In *A collection of curious discourses, written by eminent antiquaries upon several heads in our English antiquities: Volume I*. (pp. 105–107). Printed for T. Evans.
- Cowell, J. (1607). *The interpreter: or Booke, containing the signification of words: Wherein is set forth the true meaning of all, or the most part of such words and terms as are mentioned in the law writers or statutes of this victorious and renowned kingdome, requiring any exposition or interpretation*. Printed by Iohn Legate. <http://name.umdl.umich.edu/A19476.0001.001>
- Edwards, C. (1996). *Writing Rome: Textual approaches to the city*. Cambridge University Press.

- Fyodorov, S. E. (2010). «To see Paris and...»: Travel notes of a young Englishman. In A. O. Chubaryan (Ed.), *Odysseus: Man in history, 2009: Travel as a historical and cultural phenomenon*. (pp. 130–147). Nauka. (In Russian).
- Fyodorov, S. E. (2013). The birth of the British Constantine legend. In M. P. Aizenshtat, *The history of Britain: Contemporary studies*. (pp. 47–58). Publishing House of the World History Institute of the Russian Academy of Sciences. (In Russian).
- Fyodorov, S. E., & Palamarchuk, A. A. (2015). The boundaries of the antiquarian mind: History and modernity in the early Stuart England. In L. P. Repina (Ed.), *The chain of time. Images of the past in historical conscience*. (pp. 151–198). Publishing House of the World History Institute of the Russian Academy of Sciences. (In Russian).
- Gordon, A. (2013). *Writing early modern London: Memory, text and community*. Palgrave Macmillan.
- Hakluyt, R. (1589). The principal navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nations, made by sea or ouer-land to the remote and farthest distant quarters of the earth, at any time within the compasse of these 1600 years. Imprinted at London by George Bishop, Ralph Newberie, and Robert Barker. <http://name.umdl.umich.edu/A02495.0001.001>
- Holland, J. (1771). Of the antiquity of the cities in England. In *A collection of curious discourses, written by eminent antiquaries upon several heads in our English antiquities: Volume I*. (pp. 38–39). Printed for T. Evans.
- Hooker, J. (1575). *The order and usage of the keeping of a Parlement in England, and the description of the olde and ancient cittie of Excester. Collected by John Vowel Alias Hooker Gentleman*. Printed by John Alde, and John Charlewood. <http://name.umdl.umich.edu/A14575.0001.001>
- Hoskins, W. G. (1955). *The making of the English landscape*. Penguin Books.
- Leland, J. (1768). *Itinerary of John Leland the antiquary: In nine volumes. Volume 1*. Published from the Original MS. in the Bodleian Library by Thomas Hearne M. A. Printed at the Theater for Publisher.
- Manley, L. (1988). From matron to monster: Tudor-Stuart London and the languages of urban description. In H. Dubrow & R. Strier (Eds.), *The Historical Renaissance: New essays on Tudor-Stuart literature and culture*. (pp. 347–374). University of Chicago Press.
- Ong, W. J. (2004). *Ramus, method and the decay of dialogue: From art of discourse to the art of reason*. University of Chicago Press.
- Ord, M. (2008). *Travel and experience in early modern English literature*. Palgrave Macmillan.
- Palamarchuk, A. A., Terentyeva, E. A., & Fyodorov, S. E. (2022). *The birth of the national historical writing in England and France*. St. Petersburg University Press. (In Russian).
- Palamarchuk, A. A. (2021). Edward Coke and the peculiarities of systematization of the English common law in the beginning of the 17th century. *Studies in Medieval and Early Modern Social History and Culture*, 9, 188–201. (In Russian).
- Prest, W. (1977). The dialectical origins of Finch's Law. *The Cambridge Law Journal*, 36(2), 326–352.
- Reid, S. J., & Wilson, E. A. (2011). *Ramus, pedagogy and the liberal arts: Ramism in Britain and the wider world*. Routledge.
- Selden, J. (1672). *Titles of Honor*. Printed by E. Tyler, and R. Holt.

- Smith, W., & Webb, W. (Eds.). (1656). *The Vale-Royall of England, or, the county palatine of Chester illustrated*. Printed by J. Streater, in Little S. Bartholomews.
- Stow, J. (1908). *A survey of London*. Clarendon Press.
- Svanidze, A. A. (Ed.). (1999–2000). *City in the medieval civilization of Western Europe. In 4 volumes*. Nauka. (In Russian).
- Vinokurova, M. V. (2021). *Urban customs of medieval England*. Center for Humanitarian Initiatives. (In Russian).

Информация об авторе

Анастасия Андреевна Паламарчук
доктор исторических наук,
профессор кафедры Всемирной истории
и зарубежного регионоведения
Российско-Армянский университет
Армения, 0051, Ереван, ул. Овсеп Эмина, 123
ORCID: 0000-0002-0851-6875
Web of Science ResearcherID: J-5315-2013
Scopus AuthorID: 57201724636
e-mail: sir.henry.finch@gmail.com

Information about the author

Anastasia A. Palamarchuk
Dr. Sci. (Historical Sciences),
Professor of the World History
and Foreign Regional Studies Department
Russian-Armenian University
123, Hovsep Emin St., Yerevan, 0051, Armenia
ORCID: 0000-0002-0851-6875
Web of Science ResearcherID: J-5315-2013
Scopus AuthorID: 57201724636
e-mail: sir.henry.finch@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 04.12.2022
Принят к публикации / Accepted 19.01.2023

[https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-112-133](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-112-133)

«Я вдали вижу город, которого нет...» (довоенный Новгород в романе К. Г. Паустовского «Дым отчества»)

Н. Ф. Иванова

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия
nfi@inbox.ru

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Паустовский
Новгород
роман «Дым отчества»
романтик
церковь
фрески

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена особому городскому пространству – довоенному Новгороду, воссозданному К. Г. Паустовским после поездки по русскому Северу в конце 1930-х. На страницах романа писателем уделено внимание Пушкинским Горам, Одессе, Ленинграду, но главы о Новгороде могут читаться как самостоятельный текст. Материалом исследования послужило эпистолярное и литературное наследие писателя, в которых есть упоминания Новгорода, роман «Дым отчества», имеющий сложную публикационную судьбу. Целью исследования является воссоздание образа довоенного Новгорода, описанного Паустовским, не как города-музея, а города с неповторимым обликом, где соседствует прошлое и настоящее, природа, искусство и культура, традиции. В основу статьи положены социально-критический, герменевтический, семиотический и дискурсивный подходы. Основные выводы статьи связаны с тем, что роман, на котором лежит печать своего времени, лирико-романтического мироощущения писателя 1930–1940-х годов, может быть, если его вернуть в «городской новгородский текст», актуальным, и Паустовский, вытесненный на периферию, должен остаться в пространстве русской литературы, русской культуры. Выбор материала обусловлен не только академическим интересом к творчеству Паустовского, но и обеспокоенностью судьбой и насущными проблемами города. Во-первых, визуальный ряд романа позволяет реконструировать довоенный образ города, «которого нет», поскольку он был почти полностью разрушен в годы Великой Отечественной войны. Во-вторых, предложенные планы реставрации города (в частности, академика Щусева) часто корректировались, менялись местными властями, не были полностью воплощены, зачастую побеждали сиюминутные прагматические решения. Новгород и сегодня переживает «трансформации», и остаётся только надеяться, что настанет время вернуть городу «утраченное лицо», исторический облик. Роман Паустовского позволит читателю сопоставить довоенный Новгород с сегодняшним обликом города, лишённым цельности и структурности, задуматься о его сохранении.

Для цитирования:

Иванова, Н. Ф. (2023). «Я вдали вижу город, которого нет...» (довоенный Новгород в романе К. Г. Паустовского «Дым отчества»). *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города*, 3(1), 112–133. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-112-133](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-112-133)

«I see a city so far away that doesn't exist...» (pre-war Novgorod in K. Paustovsky's novel «The Smoke of the Fatherland»)

Natalia Ivanova 

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia
nfi@inbox.ru

KEYWORDS

Paustovsky
Novgorod
the novel "The Smoke of the
Fatherland"
romantic
church
frescoes

ABSTRACT

The article is devoted to a special urban space – pre-war Novgorod, recreated by K. G. Paustovsky after a trip to the Russian North in the late 1930s. On the pages of the novel, the writer pays attention to the Pushkin Mountains, Odessa, and Leningrad but the chapters about Novgorod can be read as an independent text. The material of the study was the epistolary and literary heritage of the writer, in which there are references to Novgorod, the novel *The Smoke of the Fatherland*, which has a difficult publicist's history. The aim of the study is to recreate the image of pre-war Novgorod, described by Paustovsky, not as a museum city but a city with a unique appearance, where the past and present, nature, art and culture, traditions coexist. The article is based on socio-critical, hermeneutical, semiotic, and discursive approaches. The main conclusions of the article are related to the fact that the novel, which bears the stamp of its time, the lyrical and romantic attitude of the writer of the 1930s and 1940s, maybe, if it is returned to the *urban Novgorod text*, relevant, and Paustovsky, pushed to the periphery, should remain in the space of Russian literature, Russian culture. The choice of material is due not only to academic interest in Paustovsky's work, but also to concern about the fate and pressing problems of the city. Firstly, the visual range of the novel allows us to reconstruct the pre-war image of the city, *which does not exist*, since it was almost completely destroyed during the Great Patriotic War. Secondly, the proposed plans for the restoration of the city (in particular, Academician Shchusev) were often corrected, changed by local authorities, were not fully implemented, and short-term pragmatic solutions often won. Novgorod is still going through *transformations* today, and one can only hope and believe that the time will come to return the *lost face*, the historical appearance to the city. Paustovsky's novel will allow the reader to compare pre-war Novgorod with today's appearance of the city, devoid of integrity and structure, and to think about its preservation.

For citation:

Ivanova, N. F. (2023). «I see a city so far away that doesn't exist...» (pre-war Novgorod in K. Paustovsky's novel «The Smoke of the Fatherland»). *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 112–133. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-112-133](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-112-133)

Всё равно, бесконечно надеждой согрет,
 Я вдали вижу город, которого нет...
 Я иду в этот город, которого нет...
 Может быть, за порогом растроченных лет
 Я найду этот город, которого нет...

Регина Лисиц, «Город, которого нет»

Введение

В конце 2016 года ко мне обратились члены Международного Общества «Константин Паустовский» (Бельгия, Голландия). Знатоки и страстные поклонники писателя, они хотели познакомиться с культурой и природой Русского Севера, власть которого испытал Паустовский, хотели приехать в Великий Новгород, являющийся частью этого пространства. «Паустовцы» (не все русскоязычные) прочитали произведения «северного цикла» и мечтали своими глазами увидеть места, где бывал писатель, о которых писал. Посыпались вопросы: «Входил ли Новгород в Заонежье? Что такое Заволочье? Сохранился ли зелёный деревянный вокзал в Новгороде? Можно ли увидеть деревянные дома с геранью на окнах?..». «Тот не писатель, — писал Паустовский в «Золотой розе», — кто не прибавил к зрению человека хотя бы немного зоркости» (Паустовский, 1982 а, с. 176). Эту зоркость он, несомненно, щедро дарит читателю.

Паустовский приехал в Великий Новгород летом 1937 года. 4 июля он сообщал своему другу Рувиму Фраерману из Пушкинских Гор: «Были в Ленинграде, Новгороде (чудесный город), Старой Руссе и Пскове (город отвратительный по сравнению с Новгородом)» (Паустовский, 1937). Через несколько дней, 8 июля, в письме Сергею Навашину¹ он подробно описывал свой путь в Новгород: «Из Ленинграда мы выехали на станцию Волхов, приехали туда в три часа ночи, но, несмотря на это, там было светло как днём. Из Волхова на стареньком пароходе “Калинин” мы доплыли по реке Волхову до Новгорода-Великого — чудесного старинного города» (Паустовский, 1937).

Довоенный Новгород, который для писателя стал «чудесным городом», Паустовский воссоздал в небольшом и не очень известном романе «Дым отечества» (1944) (Паустовский, 1981 б), имевшем сложную публикационную судьбу. Как пишет сам Паустовский в предисловии «От автора», «в 1944 году, примерно за год до конца Великой Отечественной войны, я написал небольшой роман и назвал его “Дым отечества”. Рукопись этого романа при довольно сложных обстоятельствах была потеряна в том же 1944 году. <...> В 1963 году в Калуге вышла моя книга “Потерянные романы” (Паустовский, 1962)². <...> Вскоре после выхода этой книги я

¹ Навашин Сергей Михайлович (1924–1998) — воспитывался в семье Паустовского с 1934 года, в январе 1941 года был усыновлён писателем, в течение 15 лет являлся его литературным секретарём.

² На самом деле книга Паустовского «Потерянные романы» была издана в Калуге в 1962 году. В предисловии «От автора» писатель отмечал, что на протяжении своей довольно долгой и сложной писательской жизни он потерял всего только три романа, потому что беречь рукописи порой было делом неверным и невозможным. О потерянном романе «Дым отечества», в отличие от романов «Пыль земли Фарсистанской» и «Коллекционер», написано очень кратко: «Роман был написан в 1951 году. <...> Он был потерян. От него осталось всего несколько глав. Одна из них печатается ниже» (Паустовский, 1962, с. 11). Вопросов больше, чем ответов. Если рукопись романа потеряна, как остались именно те военные главы, которые можно публиковать без оглядки на цензуру?

получил письмо из Казани от одной читательницы. Она написала, что, работая в Государственном литературном архиве, случайно наткнулась на рукопись «Дыма отечества». <...> Итак, рукопись нашлась, и я решаюсь опубликовать этот роман, пролежавший в архивах около двадцати лет» (Паустовский, 1981 б, с. 272)³. Думается, здесь кроется авторская мистификация. Романтическая поэтическая проза об интеллигенции, о «неумирающих жизненных явлениях, какие мы называем “личной жизнью”» (Паустовский, 1981 б, с. 272), хотя она и связана с жизнью страны и народа, вряд ли бы увидела свет в военные и послевоенные годы. Не случайно роман был опубликован автором только в «оттепельные» 60-е. Как точно заметила Ю. Подлубнова, писатель всегда боролся «за право литературы быть литературой, а не инструментом продвижения идеологии в массы» (Подлубнова, 2014), и при всей кажущейся простоте был писателем сложным и загадочным, «он питался романтической и неоромантической традициями, <...> ему пришлось искать точки соприкосновения с эпохой, эволюционировать в реалиста, <...> при этом пытался сохранить творческую индивидуальность, отстоять художественное своеобразие» (Подлубнова, 2014).

В романе Паустовский показал и Ленинград, и Пушкинские Горы, но наиболее полно – довоенный Новгород. «Новгородские» главы вполне могут представлять отдельное повествование. Паустовский сам отмечал, что крупные вещи, как, например, «Дым отечества», «собственно говоря, цикл рассказов с пересекающимися героями и с пересекающимся ослабленным сюжетом. Каждая глава из этих книг может существовать сама по себе, как отдельный рассказ» (Паустовский, 1970).

Методология исследования

В основу статьи положены социально-критический, герменевтический, семиотический и дискурсивный подходы.

Текст романа «Дым отечества» восстанавливает облик города, который после Второй мировой войны был практически стёрт – город лежал в руинах, коренных новгородцев тоже почти не осталось. Образ довоенного Новгорода можно только реконструировать, и одним из источников такой реконструкции может быть роман Паустовского.

Реконструкция может быть обращена не только в прошлое, но и в будущее: предложенные планы реставрации города (в частности, академика Щусева) часто корректировались, менялись местными властями, не были полностью воплощены, зачастую побеждали сиюминутные прагматические решения. Для того, чтобы город жил и мог соперничать с такими сильными туристическими городами-

Причём сам автор в предисловии к роману «Дым отечества» позже напишет, что осталась «только одна глава». Почему в книге «Потерянные романы» указан год написания романа 1951, в предисловии романа «Дым отечества» автором будет указан год 1944, а некоторые биографы отметят, что начало работы над этим романом – 1942 год. Такое «разночтение» скорее всего объясняется невозможностью публикации, роман опережал своё время.

³ Паустовский сократил предисловие к роману в собрании сочинений, убрав, на наш взгляд, интересное пояснение, которое было в издании романа 1964 года: «Я решаюсь опубликовать этот роман, пролежавший в архивах около двадцати лет <...> в “нетронутым виде”, как одно из небольших свидетельств эпохи. Я ничего в нём не меняю. Невозможно и не нужно подгонять каждую вещь, написанную давно, к требованиям сегодняшнего дня и тем самым снимать с неё признаки времени» (Паустовский, 1964, с. 2).

конкурентами, расположенными рядом, как Петербург, Псков, Петрозаводск и др., необходимо восстановить дух города, его специфическое лицо, исторический облик. Роман Паустовского позволит читателю сопоставить довоенный Новгород с сегодняшним обликом города, лишённым цельности и структурности, задуматься о его сохранении.

Роман Паустовского анализируется в данном случае не только как художественный текст, но и как источник, позволяющий реконструировать визуальный облик города, каким он был до войны, и впечатление, которое производил город на его уроженцев и гостей, атмосферу города.

Результаты исследования («Я иду в этот город, которого нет...»)

Довоенный Новгород в романе «Дым отечества» Паустовский показал не с исторической стороны, «традиционно», а именно таким, каким его увидел зорким взглядом писатель в конце тридцатых годов, хотя уже тогда для писателя он был городом-музеем⁴. Повествование, как всегда у Паустовского, необыкновенно лирично, проникнуто лёгкой дымкой очарования и грусти, задушевности.

Город для читателя становится близким и зримым, потому что мы видим его глазами разных героев. Так, актриса Татьяна Андреевна, возвращаясь на север в Новгород из Одессы, чудесного южного города, напоминающего ей о себе запахом мандаринов и букетом слегка осыпающихся роз на вагонном столике, вглядывается в узнаваемые и любимые места родного края: «Вдали за лесом струился к небу столб прозрачного дыма. По дороге вдоль насыпи ехал в розвальнях человек с белой от инея бородой и хлопал жёлтыми рукавицами. Лошадёнка его — тоже заросшая белой мохнатой шерстью — поблёскивала, как стеклянная, когда розвальни попадали на просеки, освещённые солнцем» (Паустовский, 1981 б, с. 282). Проводник прошёл по коридору и строго сказал в открытую дверь купе: «Скоро Новгород, гражданка. Собирайтесь. Стоим десять минут». Официально-суровая реплика проводника с типичным для эпохи 30-х годов обращением позволяет читателю ощущать колорит этого времени.

И уже «берёзовые перелески убежали к горизонту. За ними низко блестели свинцовые и золотые⁵ купола Софийского собора. Потом зажглись редкие огни. Поезд обдал паром кривые домишки с резными крылечками и голубятнями. Начались окраины Новгорода» (Паустовский, 1981 б, с. 285). Мы постепенно входим в городское пространство – видим окружающий город типичный новгородский пейзаж, окраины города, вырисовывающийся за вагонным окном исторический силуэт города.

Романтическое описание создаёт у читателя особое настроение с первых строк – выбором слов, «их расстановкой, размеренным ритмом спокойных фраз, выверенных естественностью ровного дыхания» (Трефилова, 2016). Эта спокойная

⁴ Паустовский в очерке «Ветер скорости» отмечал, что многие города имеют своё определение: «Москва была городом-купчихой, равно как и “порфиросной вдовой”, Петербург – венценосцем, Одесса – негоциантом, Новгород – музеем...» (Паустовский, 1983, с. 142).

⁵ Софийский собор венчают пять глав, шестая находится над лестничной башней. Маковицы глав имеют форму шлемов древнерусских воинов. Только один центральный купол покрыт золотом, остальные свинцовые.

ритмика повествования может неожиданной репликой (например, проводника) на мгновение сменить темп, рисунок, настроение, но затем всё «плавно и уравновешенно закругляется, успокаиваясь к концу» (Трефилова, 2016).

И вот наконец вокзал, «маленький, всегда безлюдный зелёный вокзал с его финиковыми пальмами и хрустящими скатертями в буфете»⁶ (Паустовский, 1981 б, с. 285). Железнодорожный вокзал, построенный в 1872 году в Новгороде на средства петербургского купца первой гильдии И. А. Варгунина, стал достопримечательностью города. Деревянное нарядное здание вокзала в «русском стиле», с симметричной композицией, акцентированным фронтоном, большой площадью остекления окон, с разной этажностью, резьбой по дереву, подготавливало приезжающих к встрече с Новгородом, русским старинным городом⁷ (ил. 1).



Ил. 1. Железнодорожный вокзал в Новгороде. Источник: <https://clck.ru/33vUvd>

На вокзальной площади топтались извозчики, и голубоглазый старик, «бестолково дёргая верёвочными вожжами, подал к вокзальному крыльцу сани, стащил меховую облезлую шапку и пробормотал: “Дал бог⁸ свидеться, Татьяна Андреевна. А то сиротствуем мы без тебя”» (Паустовский, 1981 б, с. 286). В пейзаже Паустовского часто встречается мимолётная зарисовка появившегося человека, оживляющая повествование, включается человеческий голос, который не нарушает «звучание» текста.

⁶ Деревянное здание вокзала сгорело во время Великой Отечественной войны. В 1953 году за чертой города было построено новое здание вокзала по проекту архитектора И. Г. Явейна.

⁷ От вокзала протянулась железная дорога до курорта Старая Русса, можно было доехать до Порхова, Пскова, именно по этой дороге сам Паустовский (и герои его романа) отправляется в Псков, Пушкинские Горы. Новгород не был «тупиком». Эта железнодорожная ветка (узкоколейка) была разрушена в годы войны и не восстановлена.

⁸ В цитатах Паустовского сохранена авторская орфография.

Актриса часто вспоминала «серенькую зиму, пар из лошадиных ноздрей, ухабистые накатанные дороги. На них всегда валялось сено и важно бродили вороны», и сейчас ехала «по знакомым улицам, смотрела на румяных женщин, гремевших вёдрами около водоразборных колонок, на убранные инеем высокие липы и улыбалась <...> из кремля долетел удар колокола и важно поплыл над садами» (Паустовский, 1981 б, с. 286). Всё это вызывало ощущение своего, родного, кровного.

Паустовский не даёт подробного описания исторических знаковых мест, но читатель видит типичные городские сцены, слышит удар колокола, и в его воображении уже невольно возникает образ кремля с Софийской звонницей. Колокольный звон – неотъемлемая часть русской жизни.

Героиню ожидала неторопливая жизнь, где всё приходит в назначенные сроки: утром зимнее солнце всегда будет покрывать оранжевым светом ствол одной и той же старой берёзы, день перейдёт в сумерки, розоватый свет заалееет на снегах, вечером зажгут в столовой висячую лампу под матовым абажуром, пахнуть будет шафранным тестом, ванилью, только что смолотым кофе. Писатель опирается прежде всего на зрительные ощущения читателя, не пренебрегая вкусовыми, слуховыми, тактильными ощущениями тепла и холода, что делает его прозу ближе, роднее, запоминающейся.

Действие в романе происходит зимой, и Паустовский, много путешествовавший по Северу, показал разные зимние картины: «Метель <...> дошла до Новгорода и закружилась около таких же белых, как и она сама, церквей и соборов. Колокола гудели от ветра. Снег набивался во впадины между выпуклыми буквами на ободьях колоколов. То были имена литейных мастеров и воевод, чьим старанием эти колокола были ‘построены’ в Великом Новгороде» (Паустовский, 1981 б, с. 299). У читателя невольно возникает графическое, монохромное изображение типичного зимнего новгородского пейзажа – белые стены собора с тёмными куполами под блёкло-серым небом, чёрные колокола с белой шапкой снега, тёмные стволы деревьев на фоне белых церковных стен.

Ленинградские художники Вермель и Пахомов приехали в Новгород изучать фрески. Они идут в старинную Троицкую церковь⁹, «где недавно открыли фрески четырнадцатого века», которая «стояла за городом у околицы безлюдной деревушки. Такие деревушки на севере зовут погостами» (Паустовский, 1981 б, с. 288). Собор Живоначальной Троицы, который упоминает в романе Паустовский, действительно, уникален: церковь находится в некотором отдалении от городских построек на просторной площади, храм выполнен в традиционном стиле без дополнительных прикрас и декоративных элементов (ил. 2).

Художники вышли из дому ещё в темноте, чтобы дойти до погоста¹⁰ пораньше и успеть засветло сделать наброски фресок. Солнце повернуло к лету недавно, и дни

⁹ Церковь Святой Троицы на Редятиной улице (Ямская слобода) находится в Великом Новгороде недалеко от стен Детинца (кремля) и является памятником архитектуры сразу трёх столетий – XIV, XVIII и XIX веков. Она входит в перечень всемирного наследия ЮНЕСКО. Каменный храм был возведён в 1365 году по заказу «Югорцев», новгородских купцов, торговавших с Югрой (Приуральем). Основной объём храма после очередного пожара был заново выстроен на старой основе в 1734 году, придел и колокольня пристроены в 1832 году. Церковь была повреждена в годы войны, реставрирована в 1975–1978 годах. Фрески утрачены.

¹⁰ К. А. Неволин в книге «О пятинах и погостах Новгородских в XVI веке» (1853) отмечал, что в древнерусском языке было известно слово «погостина», которое означало «съезжее место», где

стояли ещё короткие. В три часа уже темнело. Только над одной избой курился дымок. Все остальные избы будто вымерли. Каждый раз Пахомов, подходя к церкви, останавливался и смотрел на её строгие стены, глубокие оконца, низкие почерневшие купола. Сквозь ржавчину просвечивало их красноватое золото.



Ил. 2. Церковь Святой Троицы. Источник: c1ck.ru/34XrUt

Вермель и Пахомов приехали изучать мастерство Феофана Грека и других известных древних живописцев, потому что Вермелю «хотелось придать своей живописи чистоту красок, какой отличались новгородские фрески. Они создавали впечатление, будто люди, написанные на каменных сводах, выступают из освещённого тумана» (Паустовский, 1981 б, с. 275).

В церкви «стоял каменный холод. Разбитые стёкла были закапаны птичьим помётом. На стенах выросла изморозь. Сквозь неё проступали жёлтые, красные и синие пятна фресок» (Паустовский, 1981 б, с. 289). Герои романа приходят работать в собор Святой Троицы, однако фрески в нём не сохранились. По подробному описанию изображений наблюдается явное сходство с фресками упоминаемой в романе церкви Фёдора Стратилата на Ручью (ил. 7). Вполне возможна абберрация памяти писателя.

Художники работали молча. «Со стен грозно смотрели святители. Их одежды были разрисованы тусклыми травами, босые ноги стояли на холодных камнях» (ил. 3) (Паустовский, 1981 б, с. 291).

«Чёрт знает, — сказал Вермель, — до чего умело подобраны цвета у этих богомазов. Красный, золотой, оливковый — и ничего больше» (ил. 4) (Паустовский, 1981 б, с. 291).

находились торжки (базары), проходила «гостьба» (торговля) (Неволин, 1853). На погостах строились церкви, возникали кладбища. Со временем слово стало обозначать селение с торговым местом с церковью и кладбищем при нём.



Ил. 3. Свв. Владимир, Борис и Глеб.
Роспись церкви Феодора Стратилата. Акварель В. А. Прохорова. 1868 г.
Источник: <https://clck.ru/3zvUwB>



Ил. 4. Фрески XIV в церкви Фёдора Стратилата на Ручью. Архангел
Источник: clck.ru/34XrVX

Вермель мечтал написать книгу о красках, каждой краске мечтал отвести главу, которую он снабдил бы секретами приготовления, отклонениями в историю, оптику, в законы солнечного спектра. Он утверждал, что прочность красок зависит от штукатурки, — надо было узнать её состав, для чего положил в карман своей знаменитой чёрной бархатной куртки кусочек штукатурки.

Именно этот художник рассуждает о секрете белого цвета. Помогая хозяйке Варваре Гавриловне взбивать белки для праздничного пирога, он рассуждает: «Какая фактура! Ничто так не окрашивается в посторонний цвет, как белок. Сейчас он желтоватый от лампы, а поставьте его на окно, — Вермель перенёс тарелку со взбитыми белками на окно, — поставьте вот сюда и посмотрите: он уже голубой от снега (Паустовский, 1981 б, с. 280). Текст в целом наводит на мысль, что речь идёт не о взбитых белках. Острый взгляд художника не мог не заметить, что белые стены новгородских соборов постоянно меняют цвет, «окрашиваются в посторонний» — сероватый в пасмурную погоду, золотистый на закате, розоватый при свете восходящего солнца, органично вписываясь в окружающую и постоянно меняющуюся среду.

Татьяна Андреевна дня за два до отъезда из Новгорода пошла в город «за Волхов». Новгородцы сказали бы иначе – пошла на Торговую сторону. Дом актрисы на крутом берегу Волхова – на Софийской стороне, там, где собор. Обе стороны

довоенного Новгорода соединял пятипролётный железный мост с высокими фермами на семи опорах, построенный по проекту инженера Г. Н. Соловьёва в 1898 году (ил. 5).



Ил. 5. Довоенный мост через Волхов.
Источник: <https://clck.ru/33vUwH>

Это место во все времена являлось знаковым для Новгорода, видимо, поэтому Паустовский только обозначает его, рассчитывая на сотворчество читателя.

На мосту через Волхов¹¹ актриса встретила Пахомова, он сдержанно улыбнулся Татьяне Андреевне, видимо, был смущён этой встречей. Пахомов «всегда напоминал ей голодных и счастливых французских художников – застенчивый, милый, в потёртом пальто, в заштопанных варежках»¹² (Паустовский, 1981 б, с. 331). Герои романа, направляясь с Софийской стороны на Волховский мост, должны были видеть два небольших строения по обе стороны моста – казарму для помещения прислуги, наблюдающей за чистотой и исправностью моста¹³, и Часовню Чудного Креста (ил. 5), которую построили в начале XIX века на месте прежней, деревянной.

¹¹ Многим новгородцам он не нравился, потому что высокие пилоны арок и висючие формы моста несколько контрастировали с обликом древнего Детинца, меняли панораму осмотра. Критики сравнивали железные формы моста с «американскими горками». Мост был взорван сначала бойцами Красной армии, восстановлен немцами и ими же взорван при оставлении города. На месте исторических мостов К. Я. Рейхеля и Г. Н. Соловьёва теперь пешеходный мост, соединяющий Торговую и Софийскую сторону. Новгородцы окрестили его сразу же «горбатым», он нарушил ландшафт исторического центра.

¹² Во время войны, в самые тяжелые минуты, Татьяна Андреевна будет думать о Пахомове, его застенчивой ласковости, простоте, вспоминать, «как встретила его на мосту через Волхов в Новгороде. <...> Что с ним сейчас? Здоров ли он? Жив ли? Увидит ли она его когда-нибудь? Когда? И где?» (Паустовский, 1981 б, с. 437). События, которым не придавалось особого значения в мирной жизни, будут оценены по-другому в страшное время войны, дадут надежду, силу выжить.

¹³ Это здание сохранилось и более известно как Речной домик.

Здание Часовни было оформлено в стиле позднего классицизма, северный фасад украшал четырёхколонный портик, а завершал его купол с небольшой главкой. Считалось, что Чудный Крест оберегает мост во время разлива Волхова. Отсюда начинались крестные ходы обеих сторон города. Новгородцы особо почитали эту Часовню, однако в 1929 году горсовет объявил о её закрытии, в ней разместился ОСВОД, а Чудный Крест передали на хранение в Новгородский музей¹⁴. Именно такой Часовню видел Паустовский и герои его романа.

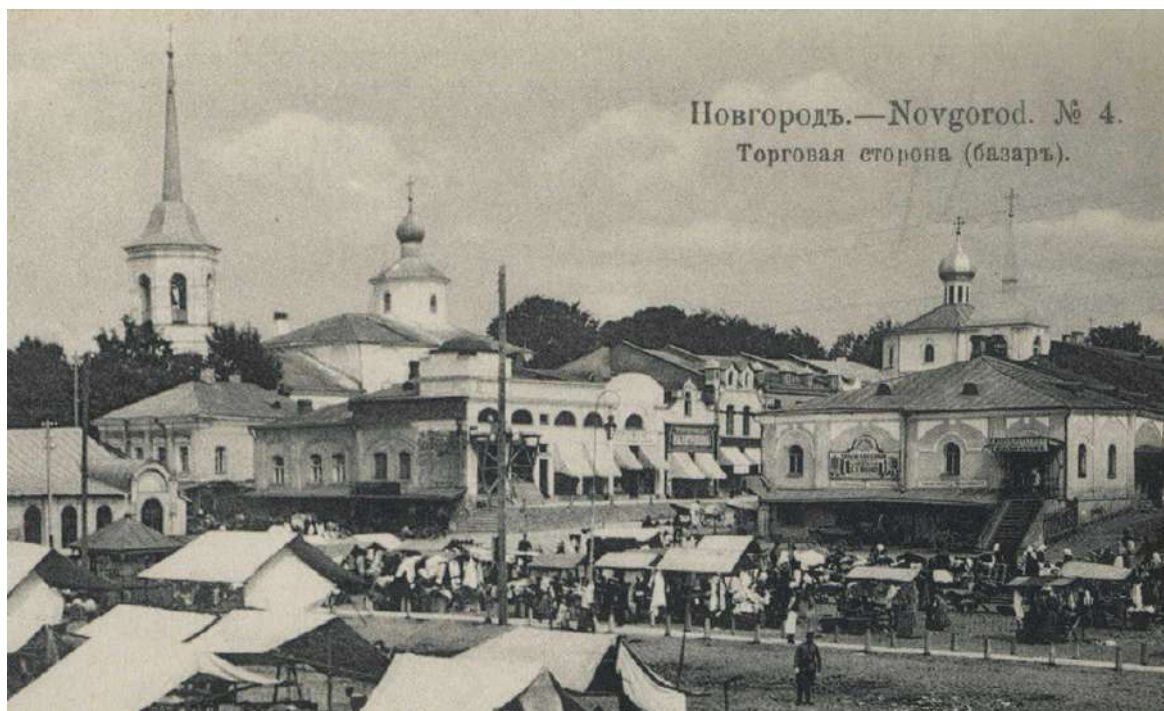
С моста со стороны кремля открывалась панорама Гостиного двора на правом берегу Волхова с аркадой¹⁵ (на ил. 5 справа). Впереди располагалась Торговая сторона (ил. 6) с Торговой площадью, небольшими улочками с торговыми рядами. Только на старых фотографиях города сегодня можно увидеть эту историческую часть Новгорода. В годы войны архитектурные сооружения Торговой площади были разрушены. Тогда представлялось «рациональным» освободить этот участок от построек и создать здесь обширное озеленённое пространство, но проектировщики пришли к выводу, что расчищенная площадь была бы бесформенна и велика. Памятники здесь расположены под разными углами поворота, что раньше обуславливалось особенностями застройки и направлением улиц. Предполагалось построить на старых фундаментах новые сооружения. Однако в 1949–1950-х годах были разобраны остатки торговых помещений и других зданий¹⁶, частично восстановлена лишь аркада Гостиного двора, образующая передние кулисы комплекса Ярославова дворища (Кушнир, 1982). В генеральном плане восстановления Новгорода¹⁷ 1945 года указывалось на необходимость объявить заповедниками кремль и бывшее Ярославово дворище, указывалось, что на их территории не должно вестись новое строительство, а здания, имеющие архитектурно-историческое и археологическое значение, не должны использоваться для хозяйственных и жилых нужд, в них и остальных предполагалось разместить музей, учебные, научные и другие культурные учреждения, связанные с изучением истории, археологии и с реставрацией памятников искусства.

¹⁴ В годы войны крест был вывезен оккупантами, дальнейшая судьба его неизвестна, часовня выгорела и лишилась купола. В конце 1940-х годов её здание было разобрано как «искажавшее» архитектурный облик кремля, а её чугунные колонны «пригодились» для бани на набережной. Теперь это просто заасфальтированная смотровая площадка, а Часовня украшает лишь старые фотографии (Хохлов & Волхонский, 2023).

¹⁵ Аркада сохранилась от каменного Гостиного Двора, построенного в конце XVII века по указу Петра I вместо деревянных лавок и амбаров. Это было двухэтажное четырёхугольное здание с внутренним двором. Позже здесь размещались и присутственные места, а после революции и Новгородский горисполком, мебельная фабрика и литейный завод. В середине семидесятых годов XX века был разработан проект восстановления Гостиного двора в формах XVIII века, на основе археологических раскопок и документов. Однако до сих пор проект так и не осуществлён.

¹⁶ Кому-то казалось, что снесены «малоценные постройки», виделась «интересная композиция площади», на которой на разном удалении друг от друга расположены произведения древнерусского зодчества, их можно обозревать с многочисленных точек все вместе и каждую постройку в отдельности.

¹⁷ Над проектом генерального плана восстановления Новгорода работали специалисты проектной мастерской Комитета по делам архитектуры при Совете Министров СССР под руководством академика А. Щусева и проектная группа Ленинградского областного отдела архитектуры. Для дальнейшей разработки проекта был принят вариант авторского коллектива, возглавляемого академиком.



Новгородъ.—Novgorod. № 4.
Торговая сторона (базарь).

Ил. 6. Торговая сторона.
Источник: <https://clck.ru/33vUwN>



Ил. 7. Церковь Фёдора Стратилата на Ручью. Храм в 1935–1941 годах.
Источник: https://dzen.ru/a/Ys_OtsRGngbcvRDf

Через Торговую сторону проходил Паустовский, проходили его герои, направляясь погулять и заодно зайти к сапожнику Василию, который жил «за церковью

Фёдора Стратилата¹⁸ в переулочке, где много голубей» (Паустовский, 1981 б, с. 331). Около Церкви Фёдора Стратилата мальчишки играли в снежки и гонялись друг за другом. Над крышами летали голуби. В Новгороде сейчас не встретишь переулочки с голубятнями, которые дважды упоминает Паустовский в романе. Ещё в 70–80-е годы XX века их можно было увидеть во дворах частных домов и во дворах уже возникающих на окраинах Новгорода многоэтажек, сложные самодельные конструкции голубятен, пристроенные к гаражам или частным пристройкам. Это увлечение ушло в прошлое, как и беготня мальчишек возле исчезнувших сараев с дровами во дворах, игра в снежки.

Актриса помнила сапожника, он каждый вечер сидел на плотках с удочкой, её мать всегда покупала у этого разговорчивого балагура рыбу. Паустовский даёт маленькую типичную для довоенного Новгорода бытовую зарисовку. Нет сегодня на Волхове плотов, редко увидишь рыбака с удочкой, разве чудака, стоящего на мосту с удилицем или отчаянного смельчака на льду практически незамерзающего Волхова. Занятие рыбаков-любителей, передающееся по наследству, тоже уходит в прошлое, как и сапожное ремесло.

Седой, косматый, низенький Василий «долго рассматривал туфлю Татьяны Андреевны, вертел её огромными чёрными пальцами. <...>

— Ведь это не туфля, это одно человеческое воображение. В ней по бархату ходить, а не по земле. Бесплотная обувь! Сразу видать, что делал её мастер с дорогой головой. <...> Тут работы на минуту, а смотрения — на целые сутки. Эту туфлю — под стекло, да и в картинную галерею» (Паустовский, 1981 б, с. 333).

Василий достал маленькое тонкое шило и пришил оторванную застёжку.

Не описывает автор саму туфельку актрисы, но даже по одной детали можно представить типичную модель конца 30-х годов: туфли с ремешками на подъёме, неглубоким вырезом, с круглым и чуть зауженным носочком, устойчивым каблучком 6–8 сантиметров. Сочетание великолепного художественного вкуса и комфорта. Утратилась не только культура потребления, когда каждая вещь представляла собой оригинальность, изящество, красоту, но и ушли мастера, умеющие ценить любую вещь и дать ей вторую жизнь. А к этим туфелькам можно смело добавить символ женской моды – крепдешинное платье в мелкий цветочек с рюшами или воланами, или тёмное платье с белым воротничком, сумочку-конверт.

Татьяна Андреевна с Пахомовым «шла медленно. За последние дни дороги уже начали таять и только к вечеру затягивались корочкой льда. Светило большое низкое солнце, било в лицо. Всё туманилось перед глазами от его жёлтого блеска» (Паустовский, 1981 б, с. 331). Типичный для города оттепельный, предвесенний пейзаж.

Интересно, что любовная линия в романе связана прежде всего с переживанием искусства, приобщения к красоте. «Чудесный город, — сказал Пахомов. — Живописный, очень суровый» (Паустовский, 1981 б, с. 332). Актрисе не хотелось, чтобы у художника осталось такое впечатление о родном городе, и она вздохнула: «Вот если бы вы приехали в Новгород летом. <...> Приезжайте, а? Когда липы зацветут,

¹⁸ Каменная церковь Фёдора Стратилата на Ручью – выдающийся памятник архитектуры и монументальной живописи XIV в. Церковь построена в 1360–1361 гг., расписана не позднее 1378 г. с участием византийских мастеров. В годы войны пострадали древние стены храма, пристройка и колокольня, а также некоторые изображения в интерьере. В начале 1950-х годов храм был восстановлен.

можно угореть до головной боли. Я здесь родилась, выросла, но в белые ночи мне никогда не верилось, что это всё настоящее. Ходишь по городу, будто под глубокой водой. <...> Когда я была девочкой, я уезжала белыми ночами в лодке на Ильмень¹⁹. <...> Выходила на сырой луг, смотрела на белые громады Юрьевского монастыря (ил. 8), жевала травинку, задумывалась. <...> Возвращалась только на рассвете» (Паустовский, 1981 б, с. 332). Не случайно заходит речь о Юрьевом монастыре, его очертания видны с моста через Волхов²⁰.



Ил. 8. Юрьев монастырь.

Источник: <https://sobory.ru/photo/467921>

Летний город, который знал Паустовский, который так поразило его когда-то, часто возникает в тёплых воспоминаниях Татьяны Андреевны.

Новгородский дом актрисы автор не описывает, его видит на фотографии случайная гостья одесситка Нина – «деревянный дом с кривым крылечком, с кадкой для дождевой воды у порога и мезонином, похожим на скворечню» (Паустовский, 1981 б, с. 357). Романтик Паустовский вносит особую эмоциональность и лиричность в повествование, оставаясь верным своим любимым словам-образам. Не дом, квартира – деревянный дом с кривым крылечком, как правило, с мезонином, который похож на скворечню, на крыше – деревянный тес, не низкая светлая комната – «светёлка» (Паустовский, 1981 б, с. 274), керосиновая лампа – под матовым абажуром. На городскую девушку фотография с изображением новгородского дома

¹⁹ В упоминаемом выше письме С. Навашину Паустовский отмечал, что в Новгороде «тишина, много замечательных тысячелетних церквей, цветут липы, и там зверь (писатель – Н. И.) ездил на лодке до озера Ильмень» (Паустовский, 1937). Дельтовидный залив озера Ильмень находится в 5–6 километрах от города по Волхову.

²⁰ Юрьев монастырь находится в 5 км от Новгорода на берегу реки Волхов вблизи озера Ильмень. Монастырь основан в 1030 году князем Ярославом Мудрым. Первое летописное упоминание относится к 1119 году.

(ил. 9), родного для актрисы, не производит впечатления, она дорога Татьяне Андреевне как память о родине, поэтому и стоит на видном месте.



Ил. 9. Новгород. 1930-е годы. Справа дом с мезонином.
Слева церковь Фёдора Стратилата на Ручью
Источник: <https://clck.ru/33vdZt>

Паустовский знал, что такие внешне не очень привлекательные деревянные дома полны необыкновенного уюта и тепла. Здесь живёт тишина, «должно быть, давно. С ней свыклись, как с близким человеком. <...> Малейший звук был слышен во всех углах. Когда падала на пол чайная ложечка, ей в ответ дребезжал потускневший рояль. Изредка Муха уходила на кухню, постукивая когтями, или Маша задевала в сенях проволоку от дверного колокольчика, и он долго позванивал» (Паустовский, 1981 б, с. 276). Татьяна Андреевна просыпалась от непривычной тишины, слушала, как «позванивали пружиной старые стенные часы. Далеко за городом, на запасных путях, закричал паровоз. <...> Донёсся давно позабытый стук – ночной сторож бил в деревянную колотушку» (Паустовский, 1981 б, с. 288). Текст Паустовского музыкален, мы слышим каждый звук, соединяемый единым настроением и единой эмоцией в «музыкальную партию», наслаждаемся, слушая её.

В доме крашенные полы натёрты воском, топят печи, горит керосиновая лампа с круглым матовым абажуром, по случаю приезда долгожданной гостьи достали «старый хрусталь, пылившийся годами в буфете, а теперь вымытый и протёртый до алмазного блеска»; хрусталь «отражал медный бок самовара, синий узор на скатерти и влажный багряный цвет осыпающихся роз» (Паустовский, 1981 б, с. 287).

Сегодня практически невозможно найти старый деревянный дом с мезонином, с крылечком, кадкой под дождевую воду, с геранью в жестянках на окнах, с вязаными белыми скатертями. Старые дома отделяются сайдингом, в окна

вставляются стеклопакеты, полностью меняется и обезличивается облик дома. Паустовский, любовно описывая немудрёный провинциальный быт, напоминает нам об ушедшем, обращаясь ко всем человеческим чувствам, воздействуя на них, делая текст осязаемым.

В саду таинственно белеет снег, глубокий, чистый, на нём нет даже птичьих следов, а в конце сада, над обрывом беседка, «оттуда был виден угрюмый новгородский кремль, оловянные – под цвет неба – купола собора, высокие липы за оврагом» (Паустовский, 1981 б, с. 280). Художник чистит дорожку к беседке и думает, что «зима очень подходит к нашей скромной земле» (Паустовский, 1981 б, с. 281).

Уехали гости, а в старом доме Варвары Гавриловны по-прежнему теплится зимняя жизнь. Как всегда, в феврале целыми сутками валил тяжёлый снег, в саду кричало всё больше галок – к высокой полой воде. «Иногда солнце било в окна так жарко, что нагревало листья герани²¹, и они пахли сладко, лекарственно. Сосульки таяли. С них стекали яркие капли. В свежем от ветра небе неслись с юга нарядные облака» (Паустовский, 1981 б, с. 341). «На Волхове кололи лёд и возили его на розвальнях в город. На подъёмах лошади останавливались, задыхались, и возчики сбрасывали то тут, то там на дорогу зеленоватые глыбы. Они поблёскивали под солнцем, как огромные драгоценные камни. И в этом тоже чувствовалось приближение весны» (Паустовский, 1981 б, с. 343). Паустовский незаметно даёт читателю почувствовать специфику новгородского ландшафта. О близкой весне напоминала угарная синева над оврагом. Ещё налетала вьюга, но всё чаще месяц мутно светил в сырой тишине, на дорогах всё больше валялось сена и навоза.

Весенний пейзаж даёт Паустовским в динамике – одна картина сменяет другую, и из, казалось бы, привычных прозаических картин создаётся образ так долго ожидаемой на севере ликующей весны.

Жизнь шла своим чередом, появились на окнах ящики с рассадой²² цветов, сначала худенькие бледные побеги, чтобы в половине июня в саду у Варвары Гавриловны распуститься цветами – гелиотропами, левкоями, табаком, к ожидаемому приезду дочери. И незаметно с крыльца опустится ветка дикого винограда. «Она долго качалась, потом зацепилась за водосточную трубу и начала ползти на крышу, к окну мезонина. Под яблонями травка зажелтела от одуванчиков. В сыром углу около беседки разрослась крапива и поднялся огромный куст чертополоха» (Паустовский, 1964, сс. 136–137)²³. А в распахнутое окно мезонина из сада хлынет «чистый дождевой воздух, запах просыхающего тёса» (Паустовский, 1964, с. 138). Из неприметных, часто не замечаемых в обыденной жизни или уже ушедших в прошлое деталей, писатель создаёт роскошную летнюю картину. В любом пейзаже

²¹ Паустовский в «Повести о жизни» вспоминал, что когда в «Колхиде» он написал, что герань – цветок мещанского обихода, главное украшение обывательских окошек, Горький гневно возразил, что никакие растения и цветы не могут быть мещанскими или пошлыми и что герань – любимый цветок городской бедноты, душных подвалов, где ютятся ремесленники, в народе издавна сложилось убеждение, что герань очищает тяжёлый воздух, поэтому её и любят. Он попрекнул писателя, что тот не замечает красоты этого цветка и сказал: «...У нас лучшую герань выращивают, по-моему, в Новгороде Великом. Все пригородные слободки этого чудесного города просто горят шарлаховой геранью. Вы были в Новгороде Великом? <...> Обязательно поезжайте. Обязательно! Попьёте у слободских старушек липового чая. Удивительный вкус. <...> Местная особенность! Люблю местные особенности. Из них, как бы из густых красок, на полотне рисуется Россия» (Паустовский, 1982 б, с. 567).

²² Ящики с рассадой на окнах – типичная примета и сегодняшнего города.

²³ Эта маленькая главка, к сожалению, не вошла в текст романа в девятитомное собрание сочинений.

Паустовского можно найти то, что даст наслаждение глазу, удивит слух, останется в памяти, разбудит мысль. Паустовский, как точно отметила Г. Трефилова, ювелирно владеет, словом, он знает, «что значит <...> “точка, поставленная вовремя”, <...> и первые фразы повествовательного зачина, и трудное искусство заглавий, и яркий финал-завершение. Он знает цену неожиданного сравнения, точной комической детали, кружевного плетения вольных ассоциаций» (Трефилова, 1981, с. 36).

Довоенный Новгород писатель не показал только осенью, видимо, для этого «сурового» северного города мягкое разноцветье осенних красок автором не предназначалось. Но все изображения города точны и яркие, для чего Паустовский так любовно, в прелестных подробностях повествует о тихой провинциальной незамысловатой жизни, об уникальной атмосфере этого города, о красках неяркого севера с белыми ночами и долгими суровыми зимами.

Когда «постранствуешь, воротисься домой», нет большего покоя и счастья в жизни. В чём же это счастье? В очень простых и мирных вещах: проснуться в полночь, слушать, как поскрипывают половицы, видеть под дверью тонкую полоску света, похожую на ёлочную нитку из красного золота, как летает вокруг висячей лампы проснувшаяся среди зимы серая моль, думать о счастье. Оно было всюду тогда, до войны, «в той жизни», как говорила соседка Зина Татьяне Андреевне. Осознание этого придёт позже, тогда, когда каждое счастливое мгновение «той жизни», любовь и красота, «дым Отечества» дадут силы сражаться и выживать в военных нечеловеческих испытаниях²⁴, ценность жизни в полной мере осознаётся лишь на фоне смерти.

Роман «Дым отечества» Паустовского даёт возможность увидеть, услышать, реально осязать всеми чувствами довоенный Новгород, где органично соседствует прошлое и настоящее, природа, искусство и культура, традиции. Образ городского пространства постигается читателем не только через чтение описаний или обозначение знаковых городских достопримечательностей, но и через бытовые реплики новгородцев, разговоры творческой интеллигенции, их трепетное отношение к древнему городу, служение искусству, через уникальную атмосферу этого места. Автор позволяет остановить на мгновение время, невозможное сделать возможным — «за порогом растроченных лет» увидеть «этот город, которого нет...».

В романе Паустовского есть очень любопытный и в чём-то символический эпизод. Сторож Троицкой церкви Иван Матвеевич — высокий, рыжий, любивший поговорить о научных предметах, одобряет работу художников: «Вы правильно действуете. <...> Справедливо надумали всё от руки срисовать. Я вам по совести скажу — недолго она простоит, эта церковь. Люди, которые без сознания, давно на неё зубы точат. Кирпичом интересуются. А тут, понимаешь, какой кирпич, — его ломом не отшибёшь! Шут его знает, что в него клали, — звенит, как железо» (Паустовский, 1964, с. 289). И поясняет: «Мы в прошлом году звонницу начисто разобрали. Потом, конечно, приезжал секретарь из города, стыдил. Вы, говорит, самовластно стариной не швыряйтесь. В ней, говорит, заложена государственная цена. Мы-то понимаем, что цена, а когда печка в избе завалилась, так тут тебе не до цены! <...> Да кабы не нужда в кирпиче, мы бы разве звонницу сломали!» (Паустовский,

²⁴ И пусть критики, сожалея, что талант Паустовского «ложно направлен», жестоко расправились с его военными рассказами, обвинив писателя в сентиментальности, неправдивости, дурном сюжете, но в годы войны, по свидетельству библиотекарей, «книги Паустовского были очень востребованы, потому что они о любви к Родине, к родному краю, к родной природе». Об этом: (Коршункова, 2012, с. 34).

1964, сс. 289–290). И сетует: «Теперь мы, конечно, пришли к пониманию, бережём, как можем <...> какая красота. Значит, и труд был великий, большое старание. <...> Ведь небось наши прадеды, самые что ни на есть серые мужички, всю эту прелесть сработали» (Паустовский, 1964, с. 290). Вот эта двойственность – практические, прагматические, сиюминутные решения по уничтожению исторического памятника, изменению облика города, а потом попытка сберечь, что останется, точно подмеченная писателем, нашла отражение в истории восстановления города²⁵. В результате изменилась структура городского пространства. В кремлёвском парке были разобраны некоторые постройки XIX века, частично разрушенные в годы Великой Отечественной войны, Часовню Чудного Креста постигла та же участь. Исчезло с Екатерининской горки историческое здание, построенное специально для хранения подарка императрицы²⁶, хотя оно потеряло только кровлю и перекрытие. А в 1974 году на этом месте был открыт Монумент Победы. Высотная композиция нарушила восприятие силуэта кремля, да и сам памятник не соответствует высокому художественному уровню.



Ил. 10. Монумент Победы в Великой Отечественной войне
 Авторы-скульпторы Г. В. Нерода, А. Филиппова.
 Архитекторы А. Душкин, А. Сайковский.
 Источник: <https://clck.ru/3zveDL>

Потеряна живописность древнего силуэта города. Утратили свой неповторимый облик Ярославово дворище, Торговая сторона. Конечно, город не должен жить

²⁵ Генплан Щусева 1945 года по основным позициям не удовлетворял многих в новгородском руководстве, им казалась преувеличенной роль «древней архаической архитектуры для современного города», а в ориентации на восстановление города-музея они видели угрозу возврата к провинциальному Новгороду с малочисленным населением, а не перспективу создания индустриального областного центра с развитой промышленностью (Кушнир, 1982). Изменения в план реконструкции Новгорода вносились много раз.

²⁶ Оригинал императорского подарка (яхта со всей обстановкой) был утрачен ещё в XIX веке, его заменили дубликатом, который давал представление об оригинале.

лишь историей, он должен в то же время развиваться и жить настоящим днём, но он не должен утрачивать своё историческое лицо.

В 2009 году на Волхове, на Торговой стороне напротив Кремля IX века, установлен крупномасштабный фрегат – плавучий ресторан (ил. 11). Даже то, что он представляет собой копию 66-пушечного фрегата «Святой Апостол» XVIII века не снимает вопрос: как можно было допустить присутствие в самом сердце города с тысячелетней историей и богатейшим культурным наследием такое заведение?



Ил. 11. Ресторанный комплекс Фрегат Флагман
Источник: <https://clck.ru/33veFB>

Новгородцы, бережно относящиеся к истории и облику родного города, не хотят видеть эту пошлость (с гастробаром «На корме», рестораном «Русская душа», с караоке «Баржа», банкетным шатром «Парус», лаунджем Bratlex) рядом с историческими святынями. Все попытки перенести данный ресторанный объект за пределы исторического центра пока остаются безрезультатными, сильнее оказываются бизнес и чиновники «от культуры».

Выводы

Утратив своё историческое лицо, исторически сложившуюся структуру своего пространства и свою уникальную атмосферу, город перестаёт быть тем уникальным историческим местом, которое поражало всех приезжающих.

Сейчас много разговоров и проектов, связанных с ревитализацией исторических центров российских городов. В контексте урбанистики это обозначает процесс воссоздания и оживления городского пространства. Как становится понятно из разных источников, речь идёт не столько о воссоздании исторического городского пространства, сколько об оживлении культурной и деловой активности, привлечении средств, повышении туристической привлекательности и удобства жителей в исторических центрах древних городов.

Однако откуда же тогда тоска у жителей по тому, старому городу? Взаимная зависимость города и человека находит отражение в записях на стене «ЧП 53. Великий Новгород. Новости». Новгородцы, рассматривая размещённые старые фотографии города, часто пишут: «Хорошее было время», «Сколько уже выкладывали фотографии из прошлого города, столько раз посещала мысль: “Ну почему так хочется попасть в тот город? Вроде, будущее уже наступило, но оно стало хуже прошлого”», “Вы правы, будущее стало хуже прошлого, наш город выглядит лучше тогда, а не сейчас...”». Жители ощущают, что город перестаёт быть особым культурным пространством.

И пусть на романе Паустовского «Дым отечества» лежит печать своего времени, лирико-романтического мироощущения писателя 1930–1940-х годов, он создаёт уникальный образ довоенного Новгорода, его визуальный ряд, ландшафт, уникальную творческую атмосферу. Роман надо вернуть в «городской новгородский текст», а Паустовский, вытесненный на периферию²⁷, должен остаться в пространстве русской литературы, русской культуры, потому что он позволяет читателю восстановить утрачиваемую связь времён, почувствовать свою историю и увидеть процесс изменения пространства самого города-музея, задуматься о его сохранении²⁸. Быть может, это приблизит нас ко времени возврата утраченного Новгородом облика. И, согреваемые бесконечной надеждой, «за порогом растраченных лет», мы увидим этот город...

Библиография

- Коршункова, Г. (2012). «Чтобы помнили». В *Обаяние щедрого таланта: к 120-летию со дня рождения К. Г. Паустовского*. (с. 19–36). ЦГБ имени К. Г. Паустовского.
- Кушнир, И. И. (1982). *Архитектура Новгорода*. Лениздат.
- Неволин, К. А. (1853). *О пятинах и погостах Новгородских в XVI веке, с приложением карты*. Типография Императорской Академии наук.

²⁷ К сожалению, Паустовский, оцениваемый сегодня как советский писатель, всё больше теряется и вытесняется на историко-литературную периферию, перемещается в детскую литературу (совсем не детскими текстами), в область краеведения или природоведения. Как-то забылась история неполучения Нобелевской премии Паустовским. А сегодня нашему прагматичному времени и читателю так не хватает романтики, как писал сам Паустовский, «её очистительного огняпорыва к человечности и душевной щедрости, постоянного её покоя. Романтическая настроенность не позволяет человеку быть лживым, невежественным, трусливым и жестоким. В романтике заключена облагораживающая сила. Нет никаких разумных оснований отказываться от неё» (Паустовский, 1981 а, с. 43).

²⁸ Город возрождён в далеко не тех формах, которые предлагал зодчий Щусев, его идея о сохранении города как города-музея не была воплощена, и последний стал превращаться в обычный индустриальный центр (Кушнир, 1982).

- Паустовский, К. Г. (1937). *Письма Паустовского*. <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/letters/index.htm>.
- Паустовский, К. Г. (1962). *Потерянные романы*. Калужское книжное издательство.
- Паустовский, К. Г. (1964). *Дым отечества*. Советская Россия.
- Паустовский, К. Г. (1970). О новелле: Стенограмма беседы К. Г. Паустовского на тему «Рассказ как жанр художественной литературы» 22 марта 1946 года. *Новый мир*, 4. <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/public/o-nouvelle.htm>
- Паустовский, К. Г. (1981 а). Несколько отрывочных мыслей (Вместо предисловия). В *Собрание сочинений в 9 томах (1981–1986): Том 1*. (с. 38–50). Художественная литература.
- Паустовский, К. Г. (1981 б). Дым отечества. В *Собрание сочинений в 9 томах (1981–1986): Том 2*. (с. 271–502). Художественная литература.
- Паустовский, К. Г. (1982 а). Золотая роза. В *Собрание сочинений в 9 томах (1981–1986): Том 3*. (с. 164–382). Художественная литература.
- Паустовский, К. Г. (1982 б). Книга скитаний. В *Собрание сочинений в 9 томах (1981–1986): Том 5*. (с. 398–568). Художественная литература.
- Паустовский, К. Г. (1983). Ветер скорости (Из путевого дневника). В *Собрание сочинений в 9 томах (1981–1986): Том 7*. (с. 119–148). Художественная литература.
- Подлубнова, Ю. (2014). Константин Паустовский. Поражение модерниста 2. *Электронный журнал «Luterrатура»*. <https://litteratura.org/criticism/518-yuliya-podlubnova-konstantin-paustovskiy-porazhenie-modernista-2.html?ysclid=lcivf8cod8241887524>.
- Трефилова, Г. (1981). Творчество Константина Паустовского. В К. Г. Паустовский, *Собрание сочинений в 9 томах: Том 1*. (с. 5–37). Художественная литература.
- Трефилова, Г. (2016). О стиле Паустовского. *Международный культурный портал Эксперимент*. <https://md-eksperiment.org/ru/post/20160425-o-stile-paustovskogo?ysclid=lcivgnkpbw674785288>.
- Хохлов, И., & Волхонский, В. (2023, 3 марта). На пути к великому мосту, следы которого мы не можем найти уже 500 лет. *Новгородские ведомости*. <https://novvedomosti.ru/articles/city-history/44253/>.

References

- Khokhlov, I., & Volkhonsky, V. (2023, 3 May). On the way to the great bridge, traces of which we have not been able to find for 500 years. *Novgorod Herald*. <https://novvedomosti.ru/articles/city-history/44253/>. (In Russian).
- Korshunkova, G. (2012). “To be remembered”. In *The Charm of the Generous Talent: To the 120th Anniversary of the Birth of K. G. Paustovsky*. (pp. 19–36). Paustovsky Central State Library. (In Russian).
- Kushnir, I. I. (1982). *The architecture of Novgorod*. Lenizdat. (In Russian).
- Nevolin, K. A. (1853). *On Novgorod pogosts and churchyards in the 16th century, with the map attached*. Typography of the Imperial Academy of Sciences. (In Russian).
- Paustovsky, K. G. (1937). *Paustovsky's letters*. <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/letters/index.htm>. (In Russian).
- Paustovsky, K. G. (1962). *Lost novels*. Kaluga Book Publishing House. (In Russian).
- Paustovsky, K. G. (1964). *The smoke of the fatherland*. Soviet Russia. (In Russian).

- Paustovsky, K. G. (1970). About the novel. Transcript of K. G. Paustovsky's conversation on the topic "The story as a genre of fiction" on March 22, 1946. *New World*, 4. <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/public/o-nouvelle.htm>. (In Russian).
- Paustovsky, K. G. (1981 a). A few fragmentary thoughts (instead of a preface). In *Collected Works in 9 Volumes (1981–1986): Vol. 1*. (pp. 38–50). Khudozhestvennaya Literatura. (In Russian).
- Paustovsky, K. G. (1981 b). The smoke of the fatherland. In *Collected Works in 9 Volumes (1981–1986): Vol. 2*. (pp. 271–502). Khudozhestvennaya Literatura. (In Russian).
- Paustovsky, K. G. (1982 a). Golden rose. In *Collected Works in 9 Volumes (1981–1986): Vol. 3*. (pp. 164–382). Khudozhestvennaya Literatura. (In Russian).
- Paustovsky, K. G. (1982 b). The book of wanderings. In *Collected Works in 9 Volumes (1981–1986): Vol. 5*. (pp. 398–568). Khudozhestvennaya Literatura. (In Russian).
- Paustovsky, K. G. (1983). The wind of speed (from the travel diary). In *Collected Works in 9 Volumes (1981–1986): Vol. 7*. (pp. 119–148). Khudozhestvennaya Literatura. (In Russian).
- Podlubnova, Yu. (2014). Konstantin Paustovsky. The defeat of the modernist 2. *Electronic Journal "Literratura"*. <https://literratura.org/criticism/518-yuliya-podlubnova-konstantin-paustovskiy-porazhenie-modernista-2.html?ysclid=lcivf8cod8241887524>. (In Russian).
- Trefilova, G. (1981). *Creativity of Konstantin Paustovsky*. In K. G. Paustovsky, *Collected Works in 9 Volumes: Vol. 1*. (pp. 5–37). Khudozhestvennaya Literatura. (In Russian).
- Trefilova, G. (2016). About the style of Paustovsky. *International Cultural Portal "Experiment"*. <https://md-eksperiment.org/ru/post/20160425-o-stile-paustovskogo?ysclid=lcivgnkpbw674785288>. (In Russian).

Информация об авторе

Наталья Фёдоровна Иванова
кандидат филологических наук, доцент
руководитель научно-образовательного
центра литературоведения
Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого
Российская Федерация, 173003, Великий
Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
ORCID: 0000-0002-2211-4880
e-mail: nfi@inbox.ru

Information about the author

Natalia F. Ivanova
Cand. Sci. (Philology), Associate Professor
Head of the Research and Educational
Centre for Literary Studies
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya St., Veliky
Novgorod, 173003, Russian Federation
ORCID: 0000-0002-2211-4880
e-mail: nfi@inbox.ru

Материал поступил в редакцию / Received 19.11.2022
Принят к публикации / Accepted 15.02.2023



Visual-semiotic patterns in the study of urban architectural identity: Artistic and aesthetic perception of old building facades in Kaliningrad

Arina Sherstiuk 

Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russia
arina.sherstyuk@mail.ru

KEYWORDS

visual semiotics
artistic city image
wall identity
architectural patterns
urban anthropology
communicative method
artistic fieldwork

ABSTRACT

This scientific paper is dedicated to the issue of studying the urban architectural environment as a comprehensive continuum for socio-cultural communication and artistic expression. The research's relevance lies in the creation of practically oriented conditions for dialogue between the artist and the city, as for artistic reflection on the exact visual-semiotic architectural layer. The research purpose is to scientifically substantiate and present a concept dedicated to the artistic and aesthetic city image, which is formed by the artist during individual decoding the visual semiotics of local architecture patterns. The methodology is based on the perceptive research model, which describes the urban architectural identity through artistic and aesthetic perceptive ways. The scientific paper confirms the important role of urban architectural identity in the construction of the holistic city image and building interpersonal "city – artist" interactions. The research's investigations are proved through an international art project in the format of realized author's urbanistic practice dedicated to the search for the wall's image identity in one of Kaliningrad's districts.

For citation:

Sherstiuk, A. A. (2023). Visual-semiotic patterns in the study of urban architectural identity: Artistic and aesthetic perception of old building facades in Kaliningrad. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 134–148. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-134-148](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-134-148)

Исследование визуально-семиотических паттернов городской архитектурной идентичности: художественно-эстетическое восприятие фасадов старых зданий в Калининграде

А. А. Шерстюк 

Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта,
Калининград, Россия
arina.sherstyuk@mail.ru

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

визуальная семиотика
художественный образ
города
идентичность стены
архитектурные паттерны
городская антропология
коммуникативный метод
художественная полевая работа

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме изучения городской архитектурной среды как комплексного континуума для социокультурной коммуникации и художественной интеракции. Актуальность исследования заключается в создании практико-ориентированных условий диалога художника и города, а также художественной рефлексии в отношении определённого визуально-семиотического слоя архитектуры. Цель исследования – научно обосновать и представить концепцию, посвящённую художественно-эстетическому образу города, который формируется у художника в ходе декодирования визуальной семиотики элементов локальной архитектуры. В основе методологии лежит перцептивная исследовательская модель, описывающая городскую архитектурную идентичность через художественно-эстетическое восприятие. Исследование подтверждает значимость роли городской архитектурной идентичности в конструировании целостного образа города и построении межличностных взаимодействий характера «город – художник». Апробация результатов исследования осуществлена в рамках международного художественного проекта в формате локально реализованной авторской урбанистической практики, посвящённой поиску идентичности образа стен одного из районов Калининграда.

Для цитирования:

Шерстюк, А. А. (2023). Исследование визуально-семиотических паттернов городской архитектурной идентичности: художественно-эстетическое восприятие фасадов старых зданий в Калининграде. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 3(1), 134–148. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-134-148](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-134-148)

Since the second half of the XX century, the discourse on urban identity has gained relevance in connection with the processes of urbanization, leading to the reorganization of already established urban formations and the construction of a new architectural city image. At the present stage of urban civilization development, there is a problem of conceptualising the phenomena of identity and urban authenticity (Efimov & Mina, 2021, p. 262). Contemporary socio-cultural context continues to promote transitional urban states, the consequences of which, in turn, have debatable nature: deformation of the “old” urban identity and the emergence of the architectural image of the “new” city. In this case, there is a need to define and preserve the authentic architectural city image, and to accentuate its architectural and urban identity, including its recognizability and attractiveness not only for its citizens, but also for city guests and tourists.

This article reveals the problem of exploring the identity of the architectural urban environment observed through artistic practices inside the urban space under the participative conditions of a visual and audio-artists group. The author perceives the city architecture as an institutional, social, communicative space, subject to constant evolution and dynamic contextual deformation. Hypothetically, the identity of the architectural urban landscape represents a multilayered temporal-spatial continuum, consisting of the individual’s psychological and emotional perceptions of the city, which distinguish this architectural continuum from others.

The article considers artistic practices and the artist’s perception itself as tools of identification and decoding of the architectural urban space image. In addition to the theoretical component of the issue, the article has a practice-oriented character and presents the research results regarding an element of architectural urban space – a series of old stock houses walls and facades in the Kaliningrad central district – in the course of a conceptual artistic urbanistic practice developed by the article’s author.

The considered problem of artistic and aesthetic perception within the urban architectural environment identity is due to a complex of factors, which are reflected by theoretical sources in the field of history, sociology, cultural studies, design, semiotics and urbanism. The term “identity”, connoted in terms of the humanities, is used in relation to the individual as a basis for his or her perception through the personal identification of the urban environment with an element of personal socio-cultural lifestyle: social group, place, neighborhood, culture, activities of the individual.

In cultural studies, “identity” is seen as cultural identification and is understood as a person’s need for a dialogue with a certain cultural paradigm or its cultural elements and phenomena. Sociology advances the position that the urban architecture image and perception perceived by the resident is largely determined by the urban environment and its symbolic landscape, including visual cultural elements (Osipova, 2011, p. 5). According to the psychological point of view, the “identity” refers to the conscious or unconscious identification of oneself with large and small groups (Efimov & Mina, 2021, p. 262). The paper gives an overview of the general criteria through which the main self-identification of the resident with urban architecture takes place: territorial, temporal, behavioral, psychosocial, social and ideological.

Consequently, the practice of urbanism that has embraced fragmentation and a culture of difference, leads to many problems such as “imageability” (Lynch, 1960), legibility, way-finding (Bentley et al., 1985, p. 42), aesthetic aspects, “concept of physical distance” (Cupchik, 2002, p. 156) and so on. There is no doubt that urban spatial configuration has an effect on human taste and identity (Hourakhsh & Resmiye, 2016,

p. 196). Therefore, studying the urban environment in the semiotic and socio-psychological aspects, as a comprehensive sign system, it is necessary to mention its constant socio-communicative movement and contextual formation. Given that, urban space is able to encode, synthesize and accumulate socio-cultural and personality-oriented elements of architectural perception, endowing them not only with cultural and semiotic semantics, but also with psycho-emotional attachment (Berestovskaya & Petrenko, 2017, p. 25).

Architectural identity is often conceptualised and portrayed as an immutable or historically continuous entity in certain existing fields of architectural design, heritage conservation, and architectural history. In this article, the phenomenon of urban architectural identity is defined as a socio-cultural construct formed as a result of the actor-artist interaction with a specific territorial context and its characteristic urban community. Conceptually, urban architectural identity is a naturally formed integral recognizable set of material and immaterial features of city environment, oriented to the inner perception and conditioned by the identity with the local factors and ideas about the city (Skalkin, 2018, p. 92).

It is not sufficient that modern representations of architecture, moving away from the traditional direct material image of the architectural ensemble, conceptualize architectural identity as a changeable and evolving semiotic-visual structure. Such notions of urban environment structure allow to consider architectural identity, on the one hand, as a materially fixed in place construction; and on the other hand, as an ideational construction having continuous temporal formation and semiotic narrative describing historical contextual transformation of the constructed form. Thus, analyzing architectural identity in practice, an individual constantly shifts his or her attention from the building, seen as an object in space by means of concentrated thought, to the building as a changing event in time, personally experienced in the course of some action (Arnheim, 1977, p. 96).

The idea of architectural identity as a semiotically progressive and signified form is expressed by poststructuralist theorists, Pierre Bourdieu, Michel Foucault and Roland Barthes, who offer an alternative way of understanding the contextuality of constructed form, its architectural meaning and value. According to the ideas of poststructuralism, the contextuality of architectural identity emphasizes the cultural, historically changing aspects of architectural meaning and reveals a dynamic notion of architectural identity. Moreover, developing this concept, in relation to the transformative nature of meaning and value of built patterns, architectural identity is revealed as an intangible and unstable entity rather than as an aesthetically prescribed, transhistorical construction (Ellard, 2020, p. 22).

In this respect, P. Bourdieu's sociological concepts and the concept of "habitus" illustrate the ways in which an individual perceives, interprets and responds to the urban environment, given personal sociocultural experience (Bourdieu, 2001, pp. 43-44). These experiences are shaped in the context of the urban environment: past encounters, daily routes, local architectural elements of the area in which the individual lives or is located. Bourdieu argues that it is the internalization and personalization of existing contextual norms, ideas, and practices, intertwined with personal sociocultural sense and experience, that influence the meaning with which an individual embodies the urban environment, how it is signified and identified.

Similar ideas about the discontinuity and fluidity of meaning are also expressed by R. Barthes in his essay "The Death of the Author" (1977). In this essay Barthes criticizes

the assumption that the author has authority or ownership of the meaning of his textual work. Barthes argues against endowing a text with a fixed “ultimate” meaning that is constantly dependent on the author’s intentions and personality, arguing that the meaning of a text is not solely determined by the creator of that text (Barthes, 1977, p. 147). Barthes explains that the text does not prescribe, maintain, or demonstrate meaning, rather it is the reader (the recipient) who endows it with ideas and concepts through his or her own personal interpretation. Thus, any text is “actualized” with meaning when interpreted by the reader-consumer, regardless of the author’s personal intentions and position in creating it. Barthes reinforces this idea by stating that textual meaning is not final and cannot be fixed by the author, as words can have different connotations depending on the context of norms, socio-cultural ideas and the conditions in which the reader who perceives the text interprets them.

In the context of urbanism, in particular architectural science, the definition and classification of identity as a scientific phenomenon and the subject of research is only beginning to be conceptualized within the architectural phenomenology framework. With the emergence of architectural discourse, the concept of identity is already transformed as a property not of the subject (an individual), but of the object (urban environment) with similar qualities of recognition and identity. Also, the modern system of urban knowledge investigates the influence of the architectural urban environment and its symbolic-significant features on the specificity of subject-object relations “city – individual” formation and the perception of the individual’s city image (Skalkin, 2018, p. 90).

The theoretical basis of this study is based on the concept of urban architecture identity as a synthesis-product of collective and individual experience. In its semantic content, the perception of architectural identity is connected with the emotional attitude to the definition of a multicomponent urban mentality. The concept of “mentality of place” in terms of cultural psychology and social urbanism outlined by a specialist in urban planning, Kevin Lynch in his book “The Image of the City” (1960). Ideological construction of the city image is presented as a psycho-symbolic factor in the formation of urban architectural identity. The city image establishes spatial representations of the urban architectural continuum as a system of interrelated and interacting semantic signs, symbols, archetypes, cultural paradigms and coded information units, emotionally and mentally fixed in the subconscious of the citizen.

Expressing the idea of a “mental image” regarding architectural urban space, Lynch argues that its “readability” depends on the “imaginability” of elementary objects, which may or may not become part of the city image identity (Lynch, 1960). Lynch introduces the concept of “imaginability”, connoted as a commonality of experienced emotions, when perceiving the object-spatial architectural environment of “own” urban area, the city as a whole, the specifics of communication, interpersonal relations, organization of the emotional sphere within interacting groups of people and their perception of the environment. Thus, the “imaginability” of each architectural structure in the city (whether it is a business center, a multi-storey building, a monument of cultural significance or a decorative architectural element) acts as one of the key operants, allowing to identify the “own” architectural city image on a practical level.

The study of the artistic and aesthetic perception regarding the identity of urban architectural space is theoretical, integrative with the practical application of the results. The research includes the main general scientific methods: analytical, which revealed specificity and historical line of “city – individual” interaction of artistic and

psychological nature in the urban architectural space; structural and functional, which allowed to consider the urban architectural space as a multi-layered continuum of connotations and a special integrative cultural code.

The processing of theoretical material was carried out using culturological methods of scientific research. In particular, the genetic approach was applied, with the help of which a comparative-historical review and analysis of artistic practices in urban architectural identity research were carried out. Also, the study is dominated by the method of axiological analysis, within which the urban architecture is considered as a meaning-forming socio-cultural form, semiotic code, value orientation of the individual. In order to realize the research aim, the author modeled and analyzed the practical conditions of creative research urban practice – an international audiovisual project with multidisciplinary artists – to investigate the identity of old-style houses' walls and facades in the city of Kaliningrad.

Analyzing the mechanisms of semantic urban architectural environment influence on the individual-actor activity and its system of internal values, the author classifies influential architectural elements, especially highlighting “old” city districts. Due to their historical aura and produced quotations in the form of landmarks and monuments, such areas actualize mnemonic connections in the individual (Benjamin, 2012). Thus, the author emphasizes the relevance of urban architectural image perception study. First, through the artistic perception of the “old” architecture and the inclusion of “new” small design forms in it; second, through translating an urban polysemantic cultural code, which together, is a significant step in determining the urban architectural identity.

The main scientific approaches of the article are social, artistic and cultural. With the help of these approaches the author considers practices and mechanisms of urban architectural identity research, in particular the ongoing interaction between the city and the individual, as acts of a kind of art-semiotic and aesthetic communication, highlighting the image of the wall as an indicator and translator of architectural identity. Separate messages of such communicative contact acquire their semantic meaning in accordance with the decoding of a certain information element – the architectural code of an old-foundation house's wall in Kaliningrad.

In the course of the author's creative and research urbanistic practice there is a modeling of spatial and temporal perceptions and emotional and creative reflections of the individual on the architectural environment surrounding him/her. Therefore, the practice of “city – individual” communication, selection of cultural elements of the committed communications and their further substantial processing, synthesis and integration of the results gained in artistically and aesthetically evaluative perception of a certain architectural landscape within the sign systems are all denoted by the process of identification and decoding of information inherent in the urban architecture space.

The practical part of the research is an artistic projection of the collected theoretical information on the artistic, aesthetic and psychological mechanisms of determining the urban architectural identity, implemented in the author's audiovisual project. Ideologically, the project represents the identity construction of the old-style houses' walls and facades, located in the central district of Kaliningrad, with the help of auditory (field audio recordings) and visual (photography) tools produced by a group of multidisciplinary artists. In addition to following the concept of auditory and semiotically visual analysis of the investigated objects during urbanistic practice, the methodology of the practical part is also characterized by the inclusion of axiological observation (evaluation of the

dichotomy of the “an old original layer” and the “a new acquired layer”), a detailed description and analysis of which is given in the results section.

The search for the modern urban identity is a complex task, because, on the one hand, urban space needs to make a connection with the authentic code of the city and its history, and on the other hand, changes in the modern city image must comply with the dynamics of new concepts and general global architectural transformations. The identity of urban architecture is embedded in a comprehensive structure consisting of different temporal layers of the evolving communication line “city – individual”. The definition of urban architectural identity involves the study of the features included socio-cultural perception of the city by the individual; his psycho-emotional, sensual experience of communication with the urban environment; values derived from various symbolic and mental-associative sources within the city (for example, the form of architectural development or zoned architecture); cultural and historical understanding of the processes placed there.

The nature of the produced interactive communication is mutual: urban space is a producer and translator of an encoded sociocultural coordinates system, while the individual appears as an agent-consumer of the sociocultural code belonging to a specific urban architectural context (Ellard, 2020). Producing and actualizing mechanisms of interactive dialogue, the city and urban architecture become an integrative continuum of existing socio-psychological, cultural and philosophical components of society’s and, in particular, individual’s existences (for example, daily rituals, set of psycho-emotional states, moral notions, ethical norms, customs and traditions).

Perceiving the urban architectural environment in the artistic, aesthetic and psychological aspect as a comprehensive sign system, it is necessary to note its constant socio-communicative movement and contextual formation. In view of this, urban space is able to dynamically encode, synthesize and accumulate socio-cultural elements, endowing them not only with cultural and semiotic semantics, but also with psycho-emotional personal-oriented attachment. In this case, the artistic aesthetic perceptual approach (including social interaction), reflects the artist-actor’s perception of the city and influences the formation of the city image by individual viewers. In terms of the communicative “city – individual” model, the city architecture image is identified with a historical “portal”, a medium of preservation and transmission of statements, (non)visual symbols and signs. At the same time, the dynamic sign-symbolic system, formed by the city, has the function of accumulating mnemonic connections regarding projections of individual interactions with the architectural environment.

The artistic aspect of urban architecture perception, reflection and representation of urban architectural spatio-temporal environment assumes that the representation of architecture is conditioned by the direct-creative involvement of the individual. There also should be an attempt considered to make sense of urbanization in ways that reflect the dynamics of social change. In this case, the methodology explores the relationships between population concentration and trends in social organization, structure and individual behavior (Mikhaylenko, 2010, p. 89).

In the present study, hence, the role of creative-psychological urban practice and its artistic decoding lies in the individual-artist’s perceptual rethinking of the identity of the architecture of the building, place, neighborhood, city, as well as the habitual everyday complex of subject-object, role interactions within the urban architectural system.

The presence of role behavior is manifested in the artistic approach of interaction with the urban environment in the urban practice conducted by the research. The study of urban architecture identity is elaborated in the professional environment of multi-disciplinary artists, including street art artists, and urban researchers. The artist-individual acts as an actor with his/her own set of coordinates including perception and channels of communication, interaction with the architectural city space. In the process of “artist – city” communication there is an expression of personal reflections through the artistic perception of urban elements, involving the image of the city’s architecture.

The coding of artistic expression in the urban architectural environment produces an artist’s psychological sense of socio-cultural difference, the formation of identity within the urban space. The urban architectural environment sends aesthetic messages, semiotic, visual or “polydimensional”, and uses the channel, “which conveys a message from a transmitter to a receiver”. “That message is a finite, ordered set of perceptive elements formulated from a repertoire and assembled in a structure”, the elements of which “are defined by the properties of the receiver” (Cupchik, 2002, p. 174). The information that is transmitted along these channels is conceptualized as a quantity and can thereby be measured and related to human perception and behavior. Setting certain visual and behavioral scenarios of interaction with the urban architectural environment, artistic perception introduces the artist to the origins of the local cultural paradigm, contributing to the expression and significance of his/her own artistic position and the formation of original artistic aesthetic reflection, aimed at establishing the image of the architectural environment identity.

In the basis of urban practice there was the idea of the individual artist’s positions transition: from the consumer of urban coordinates (practical everyday use of the city as a tool for personal and social needs) to the individual as an observer-interviewer and actor in the architectural urban space. In order to solve this problem, the author created a conception of the audio-visual project “Patches 33”¹ which was a part of the international exchange cultural project “Radio Instantopia” (Kaliningrad – Berlin, 2020–2021).

The provided urbanistic practice had an artistic character of perception and documentation of urban architectural identity elements. The artist-actor’s task, in the role of the article’s author, was to photographically capture the image of the old stock house wall with a conspicuous indicator – the presence of a “patch” on the wall. The author defines the notion of “patch” in this urbanistic practice as a colored fragment, mostly rectangular in shape (fig. 1). Generally, the patch-pattern, as each pattern, presents an infinite combination of variations modifying the sense of the whole architectural structural piece (Alexander et al., 1980, p. 11). The absolute reason for the appearance of such a patch-fragment has no obvious primary sources. However, their appearance finds an explanation in the hypothesis that a rectangular painted patch is applied to the wall because services workers while decorating or fixing, painted over a graffiti or painted a color sample as a mark for future major restoration of the building facade.

¹ <https://karengin.com/instantopia/patches/>



Fig. 1. An example of patch № 1. The source: author's photo.



Fig. 2. An example of patch № 2. The source: author's photo.



Fig. 3. An example of patch № 3. The source: author's photo.



Fig. 4. An example of patch № 4. The source: author's photo.

The territorial choice of the study area is justified by an architectural landscape attractiveness and axiological content. Thus, the visual component of the project: photographic (analog photography) documentation of the walls was organized in the central district of Kaliningrad (formerly Amalienau and Hufen (fig. 5, fig.6)), because this area is filled with heterogeneity in the visual, color, semiotic solution of the old stock houses' facades. The actor could move along his own mentally cartographic route of the area, fitting, intuitively choosing patches for fixation – his main tasks were to reinterpret the original architectural area image, to decode and denote the multi-layered visual wall patterns.

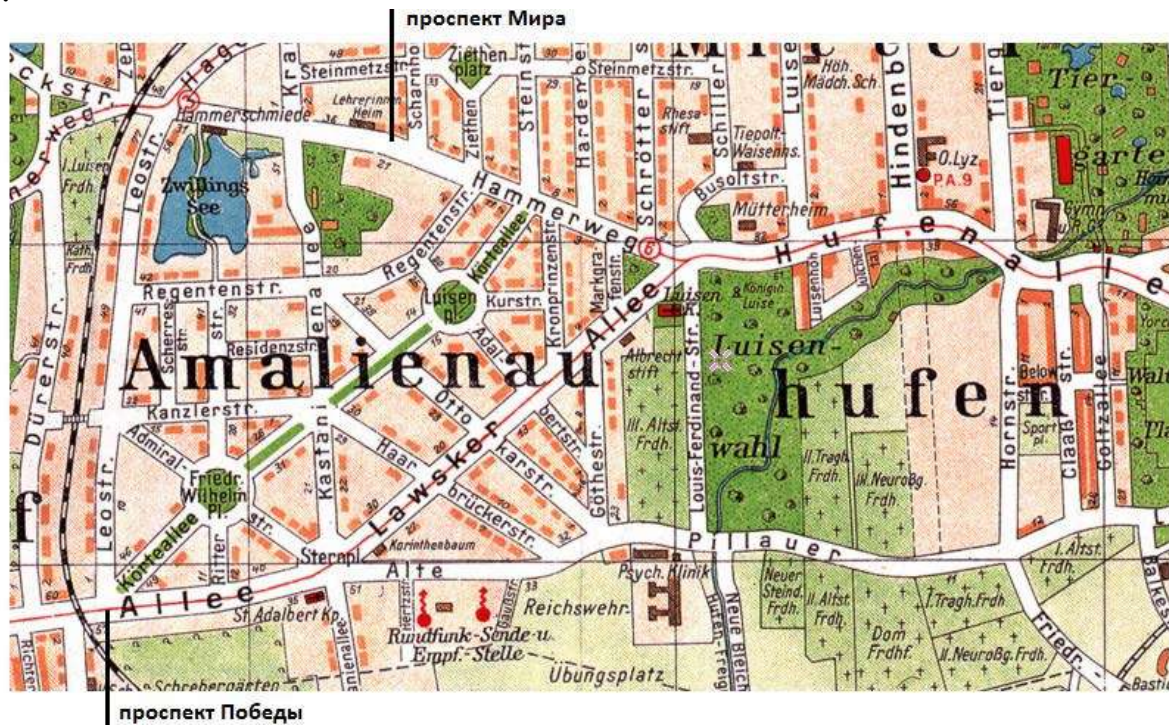


Fig. 5. The German map of Amalienau and Hufen districts in Königsberg.
Source: <http://www.etomesto.ru/map-kaliningrad>

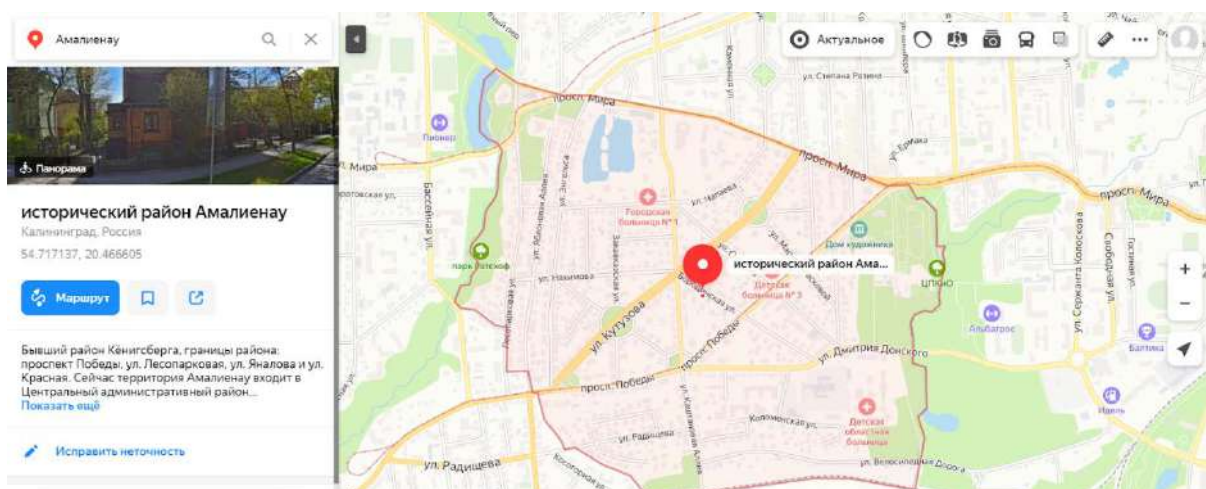


Fig. 6. The modern map of Amalienau and Hufen districts in Kaliningrad (historical centre).
Source: https://yandex.ru/maps/geo/istoricheskiy_rayon_ama-liyenau/1508543062/?ll=20.466439%2C54.722916&z=14.87

The next step, after creating a series of photographs, was the direct involvement of sound artists from Berlin – Carina Khorkhordina and Moritz Krumm. The artists needed to sound the walls, to give the patches voice and noise. By making field recordings in Berlin, the sound artists expressed their personal perception of the wall patch identity through an auditory medium. Moving to a new level of communication “artist – artist” and “artist – city” was the main task of the author’s project “Patches 33” and “Radio Instantopia” in general. Locally, the author outlines the patch project’s:

I collect various things. One of my passions is patches and rags of walls.

I am sympathetic to this inherent fragmentation and lumpiness of the building facades. Events that took place in these areas are covered with secret layers of paint or even scraped together with part of the facade. The multi-layered texture tells an extremely long story. The choice of color and its combination sometimes turns me crazy.

Why every time does a new color episode appear?

The wall is patched up roughly and quickly. Repainted countless times it has become an urban descendant of ready-made.

In these spontaneous strokes, one by one, I find the personal expression of an unknown author. Footprints, alternative mosaic, urban patterns.

33. We repeat one pattern after another. Mimic. We become a mirror image of each other. Patches from Kaliningrad walls sound contextually berlinium from Berlin.

The project’s result was to combine audio and visual parts in common online space. A projection of the wall, consisting of 33 patch elements series and audio accompaniment (field audio recordings) to some of them, was modeled on the project’s web page. The wall model is considered as an encoded, symbolic image of the urban architectural identity translated through the color-psychological visual semiotic patterns of the old-style houses’ facades in the central district of Kaliningrad. In this way, the idea of urban practices became effective in the artistic project of audiovisual research of the Kaliningrad walls’ identity. The project “Patches 33” was shown at the public presentation of the international art-educational project “Radio Instantopia” and became a full part of the reporting exhibition in Kaliningrad in August 2021.

Overall, it should be noted that the research discourse of urban architectural identity acts as a cultural code of communicative construction in the complex urban environment structure, due to which it becomes a relevant subject of contemporary scientific urbanistic research. According to research, the city is a multi-layered product of cultural and social activities, while humans play the role of actors in setting cities as the stage to express their artistic aesthetic perception of decoded architectural urban patterns in connection with personal life experience. In this regard, the architectural identity is defined as an intangible dynamic elaborated process and sociocultural indicator which produces new identical patterns and coordinates.

Conceptually, the urban architectural identity is a naturally formed holistic recognizable set of tangible and intangible features of the urban environment, focused on the internal perception, due to the identity with the local factors and perceptions of the city. In this article, the phenomenon of urban architectural identity is defined as a socio-cultural construct, formed as a result of artistic interaction of the actor-artist with a particular territorial context and characteristic urban community.

The artistic and aesthetic approach to decoding the urban architectural identity contributes to the individual artist’s emotional self-determination and expression of his/her personal artistic experience of interaction with the city, perception of architectural

construction image and behavioral patterns inherent in a given urban architectural continuum. At this rate, the artistic and aesthetic points of architectural identity perception have become the important symbolic-contextual content of the architectural object, in particular its external visual indicators. Hence, the urban architecture identity study elaborates through a set of local social processes and cultural phenomena in relation to the individual, occurring in a direct “artist – city” dialogue.

The study using the artistic and aesthetic approaches shifts the focus of perceptual attention from the functional purpose of urban development, moving to the perception of visual aesthetic identity based on the dominant architectural style, the regular presence of architectural patterns. Following the concept of axiological reversal of the sociocultural city architecture position perception, the study not only theorizes and analyzes the artistic aesthetic perceptual approach, but also includes practical approbation of the original hypothesis regarding the urban architecture identity as a complexly composed time-space continuum consisting of unique psychological and emotional individual’s perception about the city.

The study confirms the multicomplex, stratified nature of the urban architectural space identity due to the epochally acquired interaction components – the old building facade – and continuously formed and integrated into the existing continuum of new cultural and information realities – a new patch layer. At this level a special communication vector is formed, in which the architectural context plays the role of a conductor between the individual artist and the cultural-semiotic code, the identity carrier of which he/she becomes.

The study reveals that the visual specificity of the architectural urban environment has a mutually provocative effect on the socio-cultural behavioral individual characteristics and the artist-actor’s perception of the placement architecture, district, and city identity. In addition, the more involved the actor is in the interaction “artist – city”, the more the individual is aware of the identity and specificity of the local architectural context, the more profound is the produced interaction. The criteria for assessing the individual level of artistic architectural urban continuum perception are revealed by referring to the personal artistic and aesthetic experience of the actor involved in the urban practice.

When studying the actor’s behavior in relation to the urban architectural context perception, there is a set of things taken into analysis: a sample and evaluation of subjective perceptions regarding aesthetic, symbolic and moral; the level of integration into the urban psychological environment; personal existential experience in a particular architectural area or city district. Despite the possible multilevel oppositions in the perception indicators, it is important to observe the relative interaction of both components. It is the synthesis of the two axiological approaches in a single urban architectural space that forms the identity of urban architecture – a set of different-time visual encoded patterns of socio-cultural and psycho-emotional city climate.

Thus, the study of urban architectural identity through the artistic and aesthetic perception mechanisms is ideologically characterized as a dynamic interactive temporal-spatial process. Identification of urban architectural identity contributes to the awareness of the psycho-emotional belonging of the individual to a certain urban architectural space and its constituent signed components. The article describes the actual factors of formation and ways of urban architectural identity translation in the context of modern urbanistic methodology. The conducted research has a practical relevance in educational and applied specifics.

Materials and theses of the article can be applied in various areas, for example: 1) in the development of targeted cultural tourism programs; 2) for socio-psychological practices and trainings in the urban space; 3) in the organization of the activities within urbanist associations; 4) in the research activities of higher and professional education institutions. In addition, the study conclusions can serve as a basis for further scientific research in the development of urban studies theory and practice in the context of artistic and socio-cultural activities.

References

- Alexander, Ch., Ishikawa, S., & Silverstein, M. (1980). *A Pattern Language. Towns. Buildings. Construction*. Oxford University Press.
- Arnheim, R. (1984). *The dynamics of architectural form* (V. L. Glazychev, Trans.). Stroyizdat. (In Russian).
- Barthes, R. (1977). The death of the author. In R. Barthes, *Image, Music, Text* (S. Heath, Trans.). (pp. 142–148). Fontana.
- Benjamin, W. (2012). *One-Way Street*. (I. Boldyrev, Trans.). Ad Marginem (In Russian).
- Bentley, I., Alcock, A., Murrain, P., McGlynn, S., & Smith, G. (1985). *Responsive environments: A manual for designers*. Architectural Press.
- Berestovskaya, D. S., & Petrenko, A. P. (2017). Architectural space of the city: Semiotic approach. *Urban Studies*, 1, 24–34. (In Russian).
- Bourdieu, P. (2001). *Practical sense*. (A. T. Bikbov, K. D. Voznesenskaya, S. N. Zenkin, & N. A. Shmatko, Trans). Aletheia. (In Russian).
- Cupchik, G. C. (2002). The evolution of psychical distance as an aesthetic concept. *Culture & Psychology*, 8(2), 155–187.
- Efimov, A., & Mina, A. (2021). The phenomenon of urban identity. *Architecture and Modern Information Technologies*, 1(54), 262–267. (In Russian).
- Ellard, C. (2020). *Places of the heart. The psychogeography of everyday life* (E. Koryukina & A. Vasilieva, Transl.). Alpina Publisher. (In Russian).
- Hourakhsh, A. N., & Resmiye, A. A. (2016). Aesthetic design thinking model for urban environments: A survey based on a review of the literature. *URBAN DESIGN International*, 21, 195–212.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. The MIT Press.
- Mikhaylenko, S. B. (2010). “The naked city”: Psychogeography in the context of historical urban history 1950–1960. *Scientific Problems of Humanitarian Research*, 1, 88–98. (In Russian).
- Osipova, N. O. (2011). Application of structural semiotic methodology in the humanities. *Journal of Cultural Research*, 3(5). http://crjournal.ru/en/journals_en/73.html&j_id=5. (In Russian).
- Skalkin, A. (2018). Architectural identity of the city: Concept and research methods. *Architecture and Modern Information Technologies*, 2(43), 87–97. (In Russian).

Информация об авторе

Арина Александровна Шерстюк
магистрант направления подготовки
«Кураторство и продюсирование
музейных проектов»
Балтийский федеральный университет
имени Иммануила Канта
Российская Федерация, 236041
Калининград, ул. Александра Невского, 14
ORCID: 0000-0001-7158-4216
e-mail: arina.sherstyuk@mail.ru

Information about the author

Arina A. Sherstiuk
Master's student in field of study
“Curating and producing museum projects”
Immanuel Kant Baltic Federal University
14, Alexander Nevsky St., Kaliningrad,
236041, Russian Federation

ORCID: 0000-0001-7158-4216
e-mail: arina.sherstyuk@mail.ru

Материал поступил в редакцию / Received 09.10.2022
Принят к публикации / Accepted 26.12.2022



ГОРОДСКОЙ ФОЛЬКЛОР / URBAN FOLKLORE

Folklore in the handwritten albums of Yerevan schoolgirls as a manifestation of urban youth subculture

Nvard Vardanyan 

Institute of Archeology and Ethnography NAS RA

Yerevan State University, Armenia

vardanyan.nvard@ysu.am

KEYWORDS

schoolgirl
notebook
city subculture
postfolklore
memoirs
notes in verse ditties
games
questionnaires

ABSTRACT

In the last decades of the last century, the culture of keeping handwritten scrapbooks was widespread among urban schoolgirls. These scrapbooks are considered one of the small forms of urban and rural folklore of the recent Soviet past and have become an object of study by folklorists and anthropologists. This type of handwritten folklore has been widely studied in the works of foreigners, especially Russian theorists. It is usually referred to as post-folklore or subculture (Neklyudov). Various manifestations of adolescent behavior can be found in these manuscript albums: from rebelliousness to touching lyricism, from magical in-nature guessing games to sociological questionnaires. The predominant texts in these handwritten albums are lyrical texts consisting of couplets, quatrains, and rarely six verses, close to ditties. These small rhyming texts were recorded, memorized, and supplemented by friends and classmates. The tradition of girls' albums survives today but is perceived as a relic of the Soviet era. These days, young people prefer to use social networks to express themselves. What is the Odnoklassniki portal but an electronic handwritten album? If modern folklore is actively and purposefully studied abroad, in the Armenian reality there are practically no serious studies on the topic so far. The main material of this study is schoolgirls' notebooks created in Yerevan in the 80–90s of the 20th century, as well as materials recorded by the author from the former albums' owners. Schoolgirls of this generation are now mature women, some of whom still lovingly keep their school handwritten albums. The article deals with the peculiarities of the folklore of girls' school albums in Yerevan, the period and medium of their existence, and their genre-thematic manifestations, structure, and contents. The author pays most attention to the poetics of girls' scrapbooks folklore, which is peculiar to urban schoolchildren. Such issues as bilingualism, thematic layers of these lyrical texts, expression of love feelings in them, attitude to friendship, school, studies, advice about love and life, relations with the older generation, and others are studied. Folklore formulas, allegorical expressions, and fortune-telling games characteristic of school-age psychology are also examined.

For citation:

Vardanyan, N. Kh. (2023). Folklore in the handwritten albums of Yerevan schoolgirls as a manifestation of urban youth subculture. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 149–161. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-149-161](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-149-161)

© Vardanyan N. Kh., 2023

Фольклор в рукописных альбомах школьниц Еревана как проявление городской молодёжной субкультуры

Н. Х. Варданян 

Институт археологии и этнографии НАН РА,
Ереванский государственный университет, Армения
vardanyan.nvard@ysu.am

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

школа
девичьи альбомы
городская субкультура
постфольклор
лирические тексты
игры
анкеты

АННОТАЦИЯ

В последние десятилетия прошлого века культура ведения рукописных альбомов была широко распространена в городской среде среди школьниц. Эти альбомы считаются одной из малых форм урбанистического и сельского фольклора недавнего советского прошлого и стали объектом исследования фольклористов и антропологов. Этот тип рукописного фольклора широко изучался в работах зарубежных, особенно русских теоретиков. Обычно его называют постфольклором или субкультурой (Неклюдов). В этих рукописных альбомах можно встретить различные проявления подросткового поведения: от бунтарства до трогательной лирики, от магических по своей сути игр-гаданий до социологических анкет. Преобладающими в этих рукописных альбомах являются лирические тексты, состоящие из двестишней, четверостишней и редко шестишней, близких к частушкам. Эти небольшие рифмованные тексты записывались, заучивались, дополнялись друзьями и одноклассниками. Традиция девичьих альбомов сохраняется и сегодня, но воспринимается как некий реликт советской эпохи. В наши дни для самовыражения молодёжь предпочитает использовать соцсети. Что такое портал «Одноклассники», как не электронный рукописный альбом? Если за рубежом современный фольклор активно и целенаправленно изучается, в армянской действительности до настоящего времени практически нет серьёзных исследований по данной теме. Основным материалом данного исследования являются тетради школьниц, созданные в Ереване в 80–90-х годах XX века, а также материалы, записанные автором от бывших владелиц альбомов. Школьницы этого поколения сегодня уже зрелые женщины, некоторые из которых до сих пор с любовью хранят свои школьные рукописные альбомы. В статье рассматриваются особенности фольклора школьных девичьих альбомов Еревана, период и среда их существования, жанрово-тематические проявления, структура и содержание. Изучаются такие вопросы, как билингвизм, тематические слои этих лирических текстов, выражение в них любовных чувств, отношение к дружбе, школе, учёбе, советы про любовь и жизнь, про взаимоотношения со старшим поколением и прочее. Рассматриваются также фольклорные формулы, аллегорические выражения, гадательные игры, характерные для психологии школьного возраста.

Для цитирования:

Варданян, Н. Х. (2023). Folklore in the handwritten albums of Yerevan schoolgirls as a manifestation of urban youth subculture. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 3(1), 149–161. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-149-161](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-149-161)

Notebook folklore and its main characteristics

Today's fast rhythm of humanity's development and the immediate reflections of these changes in traditional culture have made it imperative for the researchers of the last decades not to fall behind and to observe the manifestations of modern life through new lenses. Nowadays, technology has invaded almost all aspects of life, and even schoolgirl notebook folklore – one of the main and viable ways of entertainment in Armenian schools – has diminished and been replaced with social media. Despite this, notebook folklore like many other spheres of post-folklore culture remains completely unstudied.

For the past decades, the subject has drawn the attention of Russian researchers who have dedicated numerous articles to it (Bernshtam, 1988; Khanyutin, 1989; Borisov, 1997; Golovin & Lurie, 1998; Chekanova, 2004; Arkhipova, 2006; Rozhkov, 2017). The researchers document that the written notebook tradition has arrived in Russia from Europe – Germany and France – in the 18th century. It was formed in the context of salon culture and became a part of noble family culture. They used large albums with photos and literary or folk works, where the guests of the family left notes. Later, in the first decades of the 19th century, the tradition passed from noble families to students – boarding schools and gymnasiums, and in the 1920–30s, became a part of school culture. Large albums were replaced by notebooks, which could be kept in bags. In this period, the notebook culture acquired characteristics pertinent to urban folklore (Rozhkov, 2017, p. 122; Kalashinkova, 2003, pp. 599–619).

It is hard to determine the road that the notebook culture has taken in Armenia, or how and in which social group it was manifested as it remains a completely unstudied field to this day. Our initial observations show that notebooks were common in villages during the past century. More or less educated people of the village kept such notebooks for recording the oral culture of their village – songs, traditions, jokes, ceremonies, incidents, and memoirs pertaining to famous figures, often also their own works. Such notebooks were not distinguished by gender: both men and women could have them, in particular adults.



Fig. 1. Notebook 1.

Schoolgirls' notebooks, which will be discussed in this article, are clearly distinguished by age and gender. Such notebooks were popular among the girls of 7–8 grades – 13–15 years old. Although boys did not keep such notebooks, they were actively involved in girls' notebooks, filling in the questionnaires, sharing their opinions about their classmates, drawing, and leaving notes. In general, these notebooks were a part of the entertainment culture of schoolchildren (see the first page of one of such notebooks (Fig. 1)). They were prevalent both in cities and villages. However, similar to other manifestations of folklore, they most likely passed from cities to villages (Neklyudov, 1995, pp. 2–4). Such notebooks usually include school subculture, teenage romantic quatrains sprinkled with various comedic solutions, formulations characteristic to the oral speech of schoolchildren, jokes, games, questionnaires, etc. The recording of teenage oral culture in notebooks is a part of written folklore (studied during the last decades as post-folklore) succeeding classical folklore.

Research materials and sources

The materials for research are dated to the 1980–90s. As our observations show, these notebooks were so popular that every second schoolgirl had one. Despite the abundance of notebooks, we were not always successful in trying to obtain them. The reason is love confessions, personal notes, and frank opinions about the owner of the notebook that sometimes find their place in the notebooks, which is why they are kept away from others¹. One of our informants – a 42-year-old woman from Yerevan – admits that even though she had such a notebook as a schoolgirl, she tore it up before getting married, so it would not cause problems at her husband's house. Due to the abundance of personal secrets and romantic content, such notebooks were at times kept secret from parents and were not taken to a new house after marriage. Some of our informants mention that they don't know where their notebooks are now, as they left them in their parents' houses and have not reflected on them later. It is possible they were just put in the trash together with copybooks. It is evident that in these cases, notebooks are considered a part of girlhood, which is left behind after the woman marries. Some Facebook users also mention cases of burning or discarding their notebooks (Women's Corner, 2021).

Nonetheless, some people kept their girlhood notebooks and mention that they occasionally go through the memories of this sweet time in their lives (Truly from Lori, 2018). We were able to obtain six notebooks for research from different schools in Yerevan, which were created during 1990–2014. Considering the personal nature of notebooks, the names of their owners will not be published. We will mention only the school, the date, and the age of the owners of the notebooks (Notebook 1; Notebook 2; Notebook 3; Notebook 4; Notebook 5; Notebook 6).

The tradition of girls' notebooks still seems to continue today, but it is very different from similar manifestations of the last century. Modern schoolgirls' notebooks are dominated by personal diaries and illustrations. This is the reason why, out of the mentioned 6 notebooks, we mostly took the folklore materials from the first four notebooks, which were created in the 80–90s of the 20th century. Folkloric materials are less present in the last two notebooks (Notebook 5; Notebook 6).

¹ To keep personal notes away from others, some even wrote them in a foreign language or in a code language of their own creation with its own alphabet (Women's Corner, 2021).

In addition to notes in verse, notebooks have various funny *formulations and allegories*, usually with comedic, ironic content. Notebooks often have a section dedicated to *the rules of love*, which define the meaning of certain signs in relationships.

An obligatory part of notebooks were the *games*, which had a fortune-telling or self-recognizing nature. Usually, the owner of the notebook, directing questions to her friends or offering to choose a random number (randomly put a finger on a number, choose one of the papers) told the fortune of her friend, focusing on the main events of their future life – profession, wedding, etc., or the character of the future spouse (jealous, shy, etc.). Such games also included *horoscopes* (fortune-telling by birth month and date), *psychological tests*, etc.

Another important part was the *questionnaire*, which was answered by the classmates. The main requirements of the questionnaires were to fill in personal data, hobbies, names of friends and boyfriends, to make judgments about life, love, relationships, etc. Such questionnaires were usually filled in during breaks in class, or by friends from neighboring houses or summer camps. Included in the questionnaire or separately, there was a requirement for an *opinion* about the owner of the notebook. Some mention that they had a separate *questionnaire and opinion book* together with the notebook. The friends' opinions are surprisingly sincere, they mention the strengths and shortcomings of the owner and stress their attitude toward them. One of our informants, the 47-year-old woman from Yerevan (the owner of Notebook 1) mentions, that her friends' opinions were a means of self-recognition for her, helping her to make interesting discoveries about herself. The opinions were often accompanied by notes in verse and pictures.

Besides the genres discussed above, the notebooks include personal notes – diary entries, love secrets, and confessions, memoirs about favorite books and films, wrappings from favorite sweets, pictures of actors and singers – all decorated with patterned beautiful stickers, and colorful pictures cut out from magazines.

The poetry of notebook folklore

The research on notebook folklore brings to light a number of phenomena characteristic to traditional folk oral culture, such as traditional formulas, fixed speech patterns, variations, non-standard language, multilingualism or use of barbarisms and slang. We shall examine some of these phenomena.

Epigraph-beginnings. The notebooks are usually open with traditional fixed beginnings – a note-epigraph to the reader (Fig. 3).

Here, dear reader,
Be gentle with my book,
Don't leave even a mark
And give it back to me (Notebook 2).

The other, the most common epigraph is a curse/threat to those who may try to steal the copybook: “Whoever tries to steal the book / Let them weaken in the body / Get sick and die” (Notebook 3).



Fig. 3. Notebook 6.

This second version of the beginning brings to mind the oldest uses of a curse (Harutyunyan, 1975, pp. 25-114), according to which curses were written on historical and cultural monuments and documents to who would date to destroy them. Especially noteworthy is the use of curses in the records of ancient manuscripts (Harutyunyan, 1975, pp. 86-101), which can be considered the prototype of the curse-beginnings of modern notebooks which can be traced back to ancient times. When filling in questionnaires and sharing opinions, the notebook was passed from hand to hand, often taken home, so it was important not to lose it as it contained personal information. These curse prologues were a trusted means to ensure the safety of the notebook.

Notebook folklore is characterized by an abundance of traditional formulas and fixed speech patterns. These are present mostly at the end of the notes. For example, classmates often ended their opinions about owners of notebooks with the following formula: “Sake-sake, keepsake / Ever-ever, Forever, / From-from, from... / To-to to...” or the person leaving notes ended them with this formulation: “Ending it with this / Giving you a kiss” (Notebook 1; Notebook 2; Notebook 3).

As mentioned, the main part of the notebooks were the notes in verse, which are similar to traditional ditties (khaghiks). These are usually quatrains that rhyme. There are also couplets, tercets, less often sestets. The verses are usually short – 4-8 syllables. The rhyme schemes differ greatly: AABB rhymes, as well as AABA rhymes, characteristic to ditties and quatrains, have been encountered. “Though you left me alone / Without saying so long / But still I forgive you / Because I love you” (Notebook 2), “The sea of life

you'll enter / Many boys you'll encounter / But the first boy in your life / You'll remember forever" (Notebook 1).

The main language of notebook folklore is spoken, non-standard Armenian, the dialect of Yerevan, but notes also include Russian texts and more rarely English lines and expressions. Sometimes, the combination of three languages makes the verse slightly humorous.

I love you,
You know it
BECAUSE
(broken Russian)
You're pretty.
Soon you'll know (Russian)
Who I am,
Sincere love (Russian)
I love you.
(Women's Corner, 2021)

Study well,
Live well,
Love a boy,
But not too well.
(Russian)
(Notebook 2)

I'm not Pushkin, not Krylov,
I can't write poems,
I know only the letter Ю (U),
It means I love You.
(All in Russian except
I Love You)
(Notebook 2)

As with traditional folklore, notebooks belonging to schoolchildren from different schools also have repeated formulas and notes. The formulations regarding the school life and the "rules of love" are repeated almost word for word. Often, there are variants of the same notes with variations of a word or a couple of lines (Notebook 1; Notebook 2; Notebook 3).

The subjects of notes

The subjects of the notes in verse are not distinguished by diversity. It includes three main themes.

1) The first one is dedicated to memoirs itself. These lyrical sections often contain reflections on the necessity and importance to preserve memories. "A donkey doesn't know almonds / Who's not in a hurry, doesn't know what's late / If your past is empty, / You wouldn't know what's memory (Notebook 2; Women's Corner 2021).

Notes on this subject were most often written by friends filling in the notebook as an epilogue. They describe the circumstances of writing the note, sprinkling in carefree, light humor: "Under the wall of the diner / I'm writing you a note, / I have nothing more to say, / I'd better go and eat borsch" (Notebook 2), "Under a weak candlelight / I'm writing you this note, / This keepsake is small, / But the words are valuable" (Notebook 3).

Despite humor and jokes that are sometimes included, teenagers approach answering the questionnaires and leaving opinions and notes very seriously. They are very frank with their friends, which is evidenced also by their rhymes: "I cut my finger, / Made it bleed, / Wrote a note for you / With the red drop" (Women's Corner, 2021), "I took out my golden pen, / Wrote silver lines for you, / In my young age, / I made this keepsake for you" (Notebook 3), "It's the one who writes, / The one that loves you, / Notes take a moment, / Memory is forever" (Notebook 3), "I'm writing these lines for you / To give you as a keepsake, / Remember that in life, / Victory belongs to love" (Notebook 1).

The subject of memoirs is included also in the notes written by the owner of the notebook: "I was a bard at 13, / Made this notebook at night, / I've been in love since I was a child, / Always unfortunate in love" (Notebook 2).

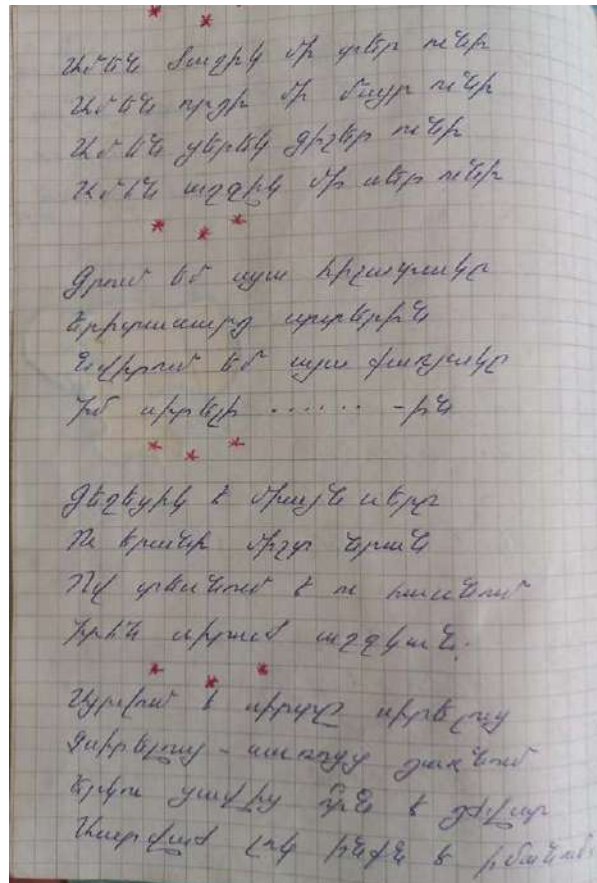


Fig. 4. Notebook 3.

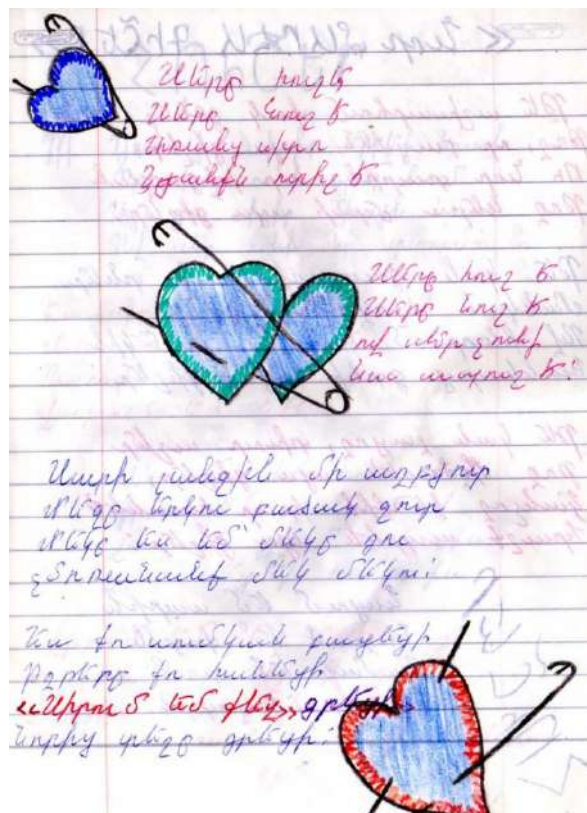


Fig. 5. Notebook 3.

2) The second main subject in notebook folklore is love. The first adolescent love, the attempts to recognize life, the motifs of appreciation of the place and role of love in life are often encountered in these copybooks (Fig. 4). It is no coincidence that the most common note with its two variants which are often seen together defines love as the sweetest memory: “Love is a memory, / Love is a berry, / The end of love / Is always merry”, “Love is a memory, / Love is a berry, / Who has no love / He’s losing badly” (Notebook 1; Notebook 2; Notebook 3; Half-Serious-Half-Joking, 2022) (Fig. 5).

What is love? It is the answer to this question that the note writers are trying to find. Adolescents who perhaps have not tasted real love or perhaps are under the influence of the torrent of emotions of the first romantic love, have written verses that laud love as the meaning of life, a superlative value without which man is nothing: “What’s the value of a ring / Without a precious stone? / What’s the value of a youngster / Without a loved one?” (Notebook 2), “Better live 2 years / As a young lover, / Than to live for centuries / Without loving” (Notebook 3).

In love notes, the motifs of being honest with the loved one, of loving and dedicating oneself to only one person and being loyal to them are prevalent: “If you love someone, / Don’t smile at another, / It won’t be love, / But pig feed” (Notebook 2), “If you love someone, / Love them forever, / Even if you are / Prettier and better” (Notebook 4).

At the same time, the notes contain advice not to be deceived by love, to get to know someone better, and only then get closer to them. Young, inexperienced girls write these to keep their friends from making mistakes. “When you enter the garden of love, / You will see many flowers, / Pluck only one of them, / But don’t be deceived by colors” (Notebook 3).

At this age, the highest manifestation of love is kissing, which is also hinted at in verse notes. “Love begins at heart / And ends with a kiss” (Notebook 1): this is the formulation of teenage love. The kiss motif is the only manifestation of the passion of love evident in the notes: “Love without a kiss / Equals zero” (Notebook 4).

The general mood in the notes is cheerful and slightly humorous, which shows that the teenagers lauding love have not yet tasted bitterness. For them, love is rather a game that they play imitating adults, but which doesn’t cause them serious pain yet. This is why love confessions are sometimes of humorous nature as, for example, in this very popular note, which to this day is common in schoolchildren’s speech: “I love you, my precious, / I’ll break your skull with a spoon, / I have cried so much for your love, / I’ve turned into Jimmy the Indian actor” (Half-Serious-Half-Joking, 2022).

There are also humorous notes making fun of those who have been caught in the trap of love: “Hey you, young, pretty boy, / Stay away from girls, / The nail polish of those girls / Will lead you to jail” (Women’s Corner, 2021).

3) The third subject apparent in notebook verses is school and classes. To be fair, there are few of them, and they are not a particularly big part of the general notes. It is rare to encounter notes stressing the importance of education such as this one: “The world is a sea, / Education – a boat, / Who doesn’t have it / Will go underwater” (Notebook 1).

The importance of education and the necessity of continuing to study at higher educational institutions is especially highlighted in the following note-course that starts the notebook: “Whoever steals this / Let them lose their sight, / Forget their knowledge / During the exams” (Notebook 3). As seen above, another version of this note threatened the culprit with disease and death.

Besides such rare examples, in other cases, the educational motif is joined with the love motif, either subordinating classes to love (“Why do I need physics / If I have love’s music”? (Women’s Corner, 2021), or interpreting the emotions of love through lessons. A particularly interesting example of the last version is a love confession using grammatical terms of the Armenian language: “My heart subject to your heart, / My soul predicated on your soul, / I love you not as an object, / Adverbs of manners will show” (Half-Serious-Half-Joking, 2022).

Formulations and allegories

One of the most common phenomena of notebook folklore is various humorous formulations and allegories. These contain the ideas of the schoolchildren about various aspects of their classes, teachers, and school through cheerful humor and witticisms. The following are characteristic examples: “First desk – first aid, Last desk – mysterious island, received bad mark – the day’s victim, Skipping class – the Elusive Avengers, Lunch lady – the Thief of Baghdad, Headmasters and vice headmasters – Three Musketeers, Chemistry teacher – illusionist, etc.” (Notebook 1; Notebook 2; Notebook 3) (Fig. 6).

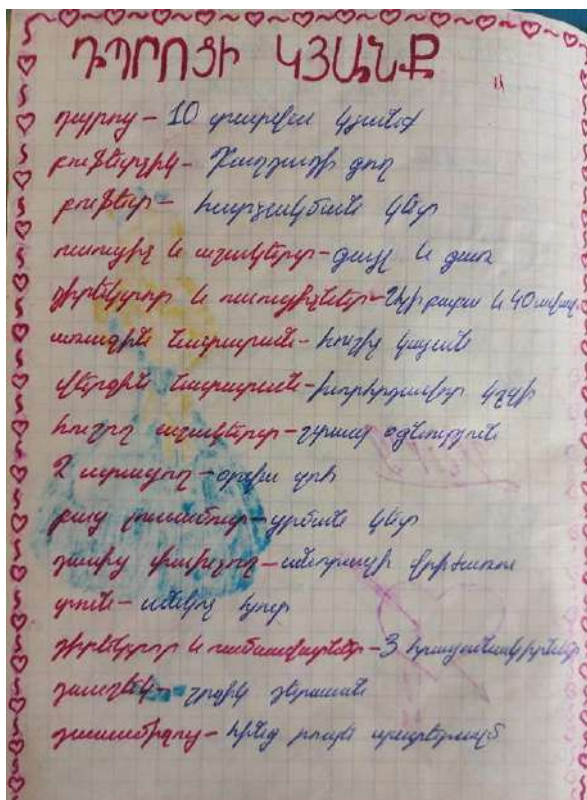


Fig. 6. Notebook 2.

This is a continuous series, repeated almost word for word in the notebooks of schoolchildren from different schools. Similar fixed formulations are present in the rules of love, which define the relationship between couples, the subtext, and the meaning of certain behaviors. In one of the notebooks we studied, these rules are eleven, in another one – thirteen. “1. If the boy takes the girl’s left hand, it means he wants to accompany her. 2 If the boy takes the girl’s right hand, it means he wants to get to know her or to tell her something. 3. If he takes her both hands, it means he wants to kiss her”

(Notebook 1; Notebook 3). These formulations also include moral lessons regarding relationships. “Love won’t last long if you kiss too early. If the boy invites the girl to a dark corner, then it’s fake love” (Notebook 3).

Conclusion

Summarizing the research, it can be documented that in the last two decades of the XX century, schoolgirls’ notebooks were popular in city schools and played a significant role in the life of schoolchildren. They were an important part of entertainment for them during the breaks and after classes, which is evidenced by the abundance of games in these notebooks. The notebooks had a function of self-recognition and self-expression for teenagers as evidenced by the sections dedicated to the opinions of friends and self-recognition games. They were a means of an expression of coming-of-age emotions, of romantic and platonic love, and often included love confessions by the owner of the notebook and classmates. The formulas and notes in verse present in the notebooks have folkloristic origin and their recording in schoolgirls’ notebooks brings to light new post-folkloristic qualities. They have a number of characteristics pertaining to traditional speech – fixed formulations, traditional fixed patterns of beginning and ending, variations, and colloquialisms. Adolescence is complicated when it comes to recognizing life, and judgments about love and relationships made in various formulations summarize the life experience, outlook, and psychological characteristics of this age group. Considering this, quatrain notes that sometimes seem too simple and artless are remarkable samples of adolescent folklore.

Sources

Half-Serious-Half-Joking (2022, 18 February). Post with its Comments in a Facebook group *Half-Serious-Half-Joking* (Կես կաստակ-Կես լուրջ). <https://www.facebook.com/photo?fbid=1220156302090892&set=gm.1475171582878654&idorvanity=612269325835555>. (In Armenian).

Notebook 1, 15–16 years old, number 50 school of Yerevan, 1990–1991.

Notebook 2, 14–15 years old, number 143 school of Yerevan, 1994–1995.

Notebook 3, 13 years old, number 181 school of Yerevan, 1997.

Notebook 4, 14–15 years old, number 82 school of Yerevan, 1998–1999.

Notebook 5, 11–14 years old, number 35 school of Yerevan, 2006–2009.

Notebook 6, 13–15 years old, number 11 school of Yerevan, 2014–2016.

Truly from Lori (2018). Post with its Comments in a Facebook group ‘Truly from Lori’ (Իրական լոռեցի).

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1437253386386493&set=gm.144671613014930>. (In Armenian).

Women’s Corner (2021, 10 February). Post with its Comments in a Facebook group ‘Women’s Corner’.

<https://www.facebook.com/groups/womenscornerarmenia/permalink/1396230010452656>. (In Armenian).

References

- Arkhipova, N. G. (2006). Handwritten maiden notebooks: Genre-thematic uniqueness. *Slovo. Folklore and Dialectical Almanac*, 4, 26–32. (In Russian).
- Bernshtam, T. A. (1988). *A youth in the ritual life of the Russian community in the 19th – early 20th centuries: Gender and age aspect of traditional culture*. Leningrad branch of Nauka. (In Russian).
- Borisov, S. (1997). Evolution of girls' album genres in the 1920s–1990s. *Shadrinskiy Almanac*, 1, 87–110. (In Russian).
- Chekanova, A. V. (2004). Modern girls' album (problems of existence). *Traditional Culture. Scientific Almanac*, 1, 79–85. (In Russian).
- Golovin, V. V., & Lurie, V. F. (1998). 20th century girl album. Foreword and Publication. In A. F. Belousov (Ed.), *Russian School Folklore. From the "Sayings" of the Queen of Spades to Family Stories*. (pp. 269–362). AST, Ladimir. (In Russian).
- Harutyunyan, S. (1975). *The genre of curses and wishes in Armenian folklore*. Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR. (In Armenian).
- Kalashnikova, M. V. (2003). Modern album tradition. In S. Yu. Neklyudov (Ed.), *Modern Urban Folklore*. (pp. 599–619). Publishing House of the Russian State University for the Humanities. (In Russian).
- Khanyutin, A. (1989). School handwritten songbook: A new success of an old genre. In A. Khanyutin (Ed.), *Mass Success*. (pp. 193–209). All-Union Scientific Research Institute of Art Studies (In Russian).
- Neklyudov, S. Y. (1995) After folklore. *Zhivaya Starina*, 1, 2–4. (In Russian).
- Rozhkov, A. Yu. (2017). Schoolchildren's notebook culture in 1920–1930s: Traditions and innovations. *Historical and Social-Educational Idea*, 9(6), part 2, 121–125. (In Russian).

Информация об авторе

Нвард Хачатуровна Варданян
кандидат филологических наук
научный сотрудник
Институт археологии и этнографии
Национальной академии наук
Республики Армения
Армения, 0025, Ереван, ул. Чаренца, 15
доцент кафедры истории армянской
литературы и теории литературы
имени академика Гранта Тамразяна
Ереванский государственный университет
Армения, 0010, Ереван, ул. Алека Манукяна, 1

ORCID: 0000-0002-3888-3668
e-mail: vardanyan.nvard@ysu.am

Information about the author

Nvard Kh. Vardanyan
Cand. Sci. (Philology)
Research Fellow
Institute of Archaeology and Ethnography
of the National Academy of Sciences of
the Republic of Armenia
15, Charents St., Yerevan, 0025, Armenia
Associate Professor of Academician Hrant
Tamrazyan Department of History of Arme-
nian Literature and Literature Theory
Yerevan State University
1, Alex Manoogian St., Yerevan, 0010, Armenia

ORCID: 0000-0002-3888-3668
e-mail: vardanyan.nvard@ysu.am

Материал поступил в редакцию / Received 10.01.2023
Принят к публикации / Accepted 14.03.2023

[https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-162-173](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-162-173)

ГОРОД В КОНЦЕПТАХ / THE CITY IN CONCEPTS

Концепт Гродно: словарные дефиниции и ассоциации

З. З. Сидорович 

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, Беларусь
zoya.sidorovich@mail.ru

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

когнитивная лингвистика
концепт
город
словарь
ассоциация
Гродно

АННОТАЦИЯ

В статье представлены результаты исследования национально-географического культурного концепта *Гродно* на основе данных словарных статей 33 различных типов словарей, изданных с 1907 по 2014, и ассоциативного эксперимента. Описание национально-географического объекта расширяет представления о ядерной зоне концептуальной системы языка (куда включается концепт *Гродно*, который ещё не был предметом лингвоконцептологических исследований) и демонстрирует значимость соответствующего культурного концепта для национального языкового сознания. Актуальность темы исследования обусловлена важностью определения когнитивных структур, востребованностью изучения форм представления информации, полученной в результате познания мира человеком, потребностью лингвокогнитивного осмысления значимых для русского менталитета концептов. Только в 10 словарях была зафиксирована лексема *Гродно*. Несмотря на отсутствие данных в словообразовательных словарях, удалось создать собственное словообразовательное гнездо с лексемой Гродно, включающее 8 единиц. Описаны результаты проведённого ассоциативного эксперимента, который позволил определить концепт *Гродно* в языковой картине мира 100 гродненцев. Концепт *Гродно*, его структура и языковая репрезентация рассмотрены с учётом когнитивного и лингвокультурологического аспектов. Использована комплексная методика анализа с применением ряда общенаучных методов (наблюдение, интерпретация, анализ и синтез) и собственно лингвистических методов (описательный и сопоставительные методы, метод сплошной выборки, метод количественной обработки данных). На основе анализа словарных дефиниций и ассоциативного эксперимента представлена обобщённая модель концепта *Гродно* и его составляющие: город и его расположение; первое упоминание о нём; количество жителей; история; люди, имеющие отношение к Гродно; архитектура; промышленные отрасли и предприятия; инфраструктура; экологическое состояние; оценка (известность). Благодаря такой модели информация легко структурируется, в том числе в электронных источниках, и формируется в определённые фреймовые слоты, позволяющие легко понимать и адекватно, и быстро усваивать информацию.

Для цитирования:

Сидорович, З. З. (2023). Концепт *Гродно*: словарные дефиниции и ассоциации. *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города*, 3(1), 162–173. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-162-173](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-162-173)

© Сидорович З. З., 2023

Concept *Grodno*: Dictionary definitions and associations

Zoya Sidorovich 

Yanka Kupala State University of Grodno, Belarus

zoya.sidorovich@mail.ru

KEYWORDS

cognitive linguistics
concept
city
dictionary
association
Grodno

ABSTRACT

The paper reports on a study of the national-geographical cultural concept *Grodno*, using data from 33 different types of dictionaries published between 1907 and 2014, as well as an associative experiment. The study aimed to collect and analyze information about the lexeme *Grodno* presented in dictionaries and determine the main characteristics of the concept. The structure of the concept was found to include core, value, image, and conceptual components. Only 10 dictionaries recorded the lexeme *Grodno*, but the study was able to create its own word-formation nest with the lexeme, comprising 8 units. The results of the associative experiment helped identify the concept *Grodno* in the language picture of the world of 100 Grodno citizens. The paper examines the concept *Grodno*, its structure, and its linguistic representation, considering cognitive and linguacultural aspects. The study used a complex method of analysis, employing a range of general scientific and linguistic methods. Based on the analysis of dictionary definitions and the associative experiment, a generalized model of the concept *Grodno* and its components is presented, including the city and its location, the first mention of the city, the number of inhabitants, history, people related to Grodno, architecture, industrial sectors and enterprises, infrastructure, environmental condition, and evaluation (fame). The paper highlights the importance of the concept *Grodno* as a fundamental concept of Belarusian culture, reflecting the idea of the city in the linguistic picture of the world of Russian-speaking people.

For citation:

Sidorovich, Z. Z. (2023). Concept *Grodno*: Dictionary definitions and associations. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 162–173. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-162-173](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-162-173)

Человек познаёт мир через концепты, определяет его черты, интерпретирует, отличает его от других концептов и ассоциирует с другими. Этот процесс основывается и на объективных характеристиках самого концепта, и на субъективности процесса восприятия, который зависит от контекстных факторов и мышления индивида.

К концу XX века языковеды пришли к выводу, что носитель языка – это носитель конкретных концептуальных систем. В любом концепте сконцентрированы значимые для человека представления о мире, а система концептов формирует картину мира, в которой отображается осознание человеком действительности. С. Г. Воркачѳв определяет концепт как «культурно отмеченный вербализованный смысл, представленный в плане выражения целым рядом языковых реализаций, образующих соответствующую лексико-семантическую парадигму, как единицу коллективного знания, имеющую языковое выражение и отмеченную этнокультурной спецификой» (Воркачѳв, 2003, с. 270).

Актуальность темы связана с необходимостью исследования языковой картины мира как концептуальной составляющей новой научной парадигмы, концепта как междисциплинарной единицы анализа когнитивной лингвистики неразрывно связанной с психологией, философией, лингвокультурологией, изучающими взаимосвязь языка и культуры в их функционировании. Известны работы многих учёных-когнитивистов, например: Н. Ф. Алефиренко, С. А. Аскольдова, А. П. Бабушкина, В. П. Белянина, И. В. Варуха, С. Г. Воркачѳва, В. И. Карасика, В. В. Колесова, В. В. Красных, Е. С. Кубряковой, Д. С. Лихачѳва, В. А. Масловой, А. М. Молдован, З. Д. Поповой, Г. Г. Слышкина, И. А. Стернина, Р. М. Фрумкиной и других. Принято выделять три подхода к толкованию концепта: лингвистический, когнитивный и культурологический. Каждый учёный, рассуждая в рамках своей парадигмы, старается конкретизировать и уточнить исследуемый термин, однако до сих пор не существует единого общепринятого определения термина «концепт». В современной лингвистике термин «концепт» используется как обозначение одной из форм репрезентации знаний о мире с позиций когнитивной семантики. В существующих многочисленных трактовках концепта можно выделить общую черту: концепт соотносится с сознанием человека, подчѳркивается актуальная идея комплексного изучения языка, сознания и культуры.

Исследование концепта *Гродно* является актуальным вследствие своей социальной и культурологической функций. Активное появление в последние годы лингвистических работ, трактующих национально-географические концепты (*Америка, Германия, Казахстан, Китай, Москва, Россия, Санкт-Петербург, Сибирь* и др.), подтверждает востребованность подобных исследований. Описание национально-географического объекта расширяет представления о ядерной зоне концептуальной системы современного русского языка (куда включается концепт *Гродно*, который ещё не был предметом лингвоконцептологических исследований) и демонстрирует значимость соответствующего культурного концепта для национального языкового сознания. Языковая картина мира тесно связана с ментальностью той или иной исторической эпохи, её формирование и функционирование во многом определяется субъективными факторами, проявляющимися в языке, культуре, менталитете народа. Концепт *Гродно* является одним из основополагающих понятий белорусской культуры, отражает представление о городе в языковой картине мира русскоговорящих.

В основу данного междисциплинарного исследования положен принцип системности, определивший применение таких общенаучных методов, как описательно-аналитический, сопоставительный, контекстуальный, включающий анализ устройства совокупности единиц, классификацию их по заданным параметрам.

Исследование концепта *Гродно* в русской картине мира предполагает прежде всего обращение к его общепринятому содержанию, которое может быть определено на основе анализа словарных статей. Лексема *Гродно* является однозначной, ключевой для концепта *Гродно*. А. А. Залевская определяет концепт как мыслительное образование, присущее каждому человеку, и научный конструкт – результат описания концептов, представленный в виде значения (толковый словарь) и понятия (энциклопедический словарь) (Залевская, 2001, с. 39). В когнитивистике концепт выражается, словом, то есть обозначает одно понятие, это мыслительное отображение любого фрагмента действительности. Познавательная деятельность человека – это «умение ориентироваться в мире», поэтому формирование концептов связано с познанием мира.

Для анализа были использованы данные 33 различного типа словарей: «Энциклопедический словарь» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (1890–1907), «Толковый словарь» Д. Н. Ушакова (1948), «Нормативный толковый словарь общеупотребительной лексики» С. И. Ожегова (1949), «Советская историческая энциклопедия» (1961–1976), «Фразеологический словарь русского языка» А. И. Молоткова (1968), «Краткий этимологический словарь русского языка» Н. М. Шанского, В. В. Иванова, Т. В. Шанской (1971), «Художественная энциклопедия» (1986), «Большая советская энциклопедия» (1990), «Большой энциклопедический словарь» (1991), «Школьный словообразовательный словарь русского языка» А. Н. Тихонова (1997), «Большой толковый словарь» С. А. Кузнецова (1998), «Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений» Н. Абрамова (1999), «Словарь символов» Дж. Тресиддера (1999), «Толковый словарь русского языка» С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой (1999), «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля (2000), «Электронный словообразовательно-морфемный словарь русского языка» К. Р. Галиуллина (2000), «Географические названия мира: Топонимический словарь» Е. М. Поспелова (2001), «Словарь антонимов русского языка» М. Р. Львова (2002), «Словарь географических названий» (2002), «Этимологический словарь русского языка» (2002), «Толковый словарь русского языка» Д. В. Дмитриева (2003), «Фразеологический словарь русского языка» под ред. И. В. Федосова, А. Н. Лапицкого (2003), «Школьный этимологический словарь русского языка» Н. М. Шанского, Т. А. Бобровой (2004), «Этимологический словарь русского языка» Макса Фасмера (2004), «Этимологический словарь русского языка» Г. А. Крылова (2005), «Словарь современных географических названий» (2006), «Лексико-фразеологический словарь русского языка» А. В. Жукова (2007), «Фразеологический словарь русского литературного языка» А. И. Фёдорова (2008), «Энциклопедия туризма Кирилла и Мефодия» (2008), «Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный» Т. Ф. Ефремовой (2009), «Современный словарь русского языка» А. В. Жукова, М. Е. Жуковой (2009), «Словарь собственных имён русского языка» Ф. Л. Агеенко (2010), «Полный церковнославянский словарь» Г. Дьяченко (2012),

«Этимологический словарь современного русского языка» М. Н. Свиридовой (2014), в которых осуществлялся поиск лексемы *Гродно*¹.

Рассматривая этимологические словари, стоит отметить, что «Краткий этимологический словарь русского языка» под редакцией Н. М. Шанского, «Этимологический словарь современного русского языка» М. Н. Свиридовой, «Школьный этимологический словарь русского языка» Н. М. Шанского, Т. А. Бобровой, «Этимологический словарь русского языка» Г. А. Крылова, «Этимологический словарь русского языка» не выделяют лексему *Гродно*. Только в «Этимологическом словаре русского языка» Макса Фасмера представлен концептуальный признак *Гродно*, который указывает на название города: «*Гродно – название города, польск. фонетическая форма; ср. др.-русс. Городънь (Ипатьевск. летоп.), лит. Gařdinas – то же; см. гброд; Буга, РФВ 72, 188; RS 6, 12*» (Фасмер, 2001).

Толковые словари включают в дефиницию слова только основные, важные для отличия одной реалии от другой признаки, в них указывается «общеязыковое, или системное, значение, то единообразное для всех носителей языка содержание, которое сохраняет тождество слова и обеспечивает процесс коммуникации» (Михайлова, 1998, с. 81). Однако Е. Бартминьский говорит, что значение в словаре «одновременно и богаче, и беднее обыденного. Оно соответствует такому взгляду на действительность, для которого характерно сужение угла зрения» (Бартминьский, 2005, с. 39).

«Словари географических названий» дают следующие определения для лексемы *Гродно*:

«Гродно, адм. центр (1944) Гродненской обл., на р. Неман. 304 тыс. жителей (1998). Известен как Городень (Городня) с 1128 г., с XIV в. в составе Литвы, с 1569 по 1795 г. – в России, с 1920 г. – в Польше, с 1939 г. – в Белоруссии. В центре Г. – здания польской архитектуры XVII–XX вв. Новый королевский замок (с дворцом XVIII в.); белокаменные монастыри: бернардинцев, иезуитов, бригиток, францисканцев, базилианцев; костёлы: бригитский, бернардинский, францисканский; церкви: Борисоглебская, придворная княжеская, замковые, Владимирская (XIX в.); синагога (XVIII в.). Здания XVI–XIX вв.: вокзала, складов, лесной администрации, резиденции вице-губернатора, аптеки, амбара «Лямус», водонапорные башни. Жилые дома XVIII–XIX вв. Три моста. Сосновые боры в лесопарке Пышки, на Замковой горе старый замок Стефана Батория (XVI в.). Ун-т и 2 др. вуза, 2 театра; музеи: историко-археол., писательницы Э. Ожешко, Д. М. Карбышева, народного творчества. Зоопарк. Маш-ние, хим., текст., швейная, кож., обув., таб., пищ. промышл-сть. Строит. предприятия. Пр-во худож. изделий. Речной порт, аэропорт. Здесь род. дипломат граф М. Н. Муравьёв; служил губернатором П. А. Столыпин» (Котляков, 2006).

«Гродно – город, ц. Гродненской обл., Беларусь. В летописи под датами XII в. приводятся формы Городень, Городно, Городня и др., свидетельствующие о том, что в основе названия находится слав. город – ‘огороженное место’, ‘укрепление’, а также собственно ‘ограда’» (Поспелов, 2001).

¹ Выражаем благодарность Веронике Александровне Хведчиной, учителю русского языка и литературы Государственного учреждения образования «Гимназия № 9 имени Ф. П. Кириченко г. Гродно», за участие в сборе и в анализе материала исследования.

Если сравнивать значения лексемы *Гродно* на основе энциклопедий и географических словарей, то можно отметить множество одинаковых признаков. Благодаря географическому словарю, мы узнаём не только о том, что представляет собою Гродно, но и какие личности внесли свой вклад в развитие данного города (например, *Давид Городенский, Тадеуш Костюшко, Стефан Баторий, Иоганн Ф. Кнёбель, Антоний Тизенгауз*). В «Словаре собственных имён русского языка» Ф. Л. Агеенко даны дополнительные сведения: *Гродно, нескл. (гор., Гродненск. обл., Белоруссия)*. В «Словаре синонимов» помимо лексемы *Гродно* присутствует лексема *Гродненщина: Гродно – город, Гродненщина – область*. В «Словаре символов», «Словаре антонимов» лексема *Гродно* отсутствует.

Проведённый анализ словарных статей таких словарей, как «Современный словарь русского языка» А. В. Жукова, М. Е. Жуковой, «Фразеологический словарь русского литературного языка» А. И. Фёдорова, «Фразеологический словарь русского языка» А. И. Молоткова, «Лексико-фразеологический словарь русского языка» А. В. Жукова, «Фразеологический словарь русского языка» под ред. И. В. Федосова, А. Н. Лапицкого, говорит об отсутствии устойчивых сочетаний с лексемой *Гродно*.

Концепт – целостное явление, которое включает все признаки, которые входят в слово. Исходя из лексикографических источников, можно выделить основные составляющие концепта *Гродно*: город и его расположение; первое упоминание о городе (1128 г.; впервые упоминается в летописи под 1183 г.); количество жителей (139 тыс. жителей в 1971); история (в 1376 захвачен литовским князем Витовтом, был под властью у Польши); люди, имеющие отношение к городу Гродно (*Стефан Баторий, архитектор Иоганн Ф. Кнёбель, архитектор К. И. Басов и Ю. И. Глинка; Август II, Александр Невский, писательница Э. Ожешко, Д. М. Карбышев, дипломат граф М. Н. Муравьёв; губернатор П. А. Столыпин*); архитектура (*Софийский собор, церковь св. Александра Невского, дворцы – Стефана Батория на Замковой горе, Новый замок, Борисоглебская церковь, костёл и монастырь бернардинцев, костёл иезуитов*); промышленные отрасли (*машиностроение и металлообработка, химическая, текстильная, кожевенно-обувная, стройматериалов*); крупные предприятия (*химический комбинат, «Автозапчасть», автомобильных агрегатов, тонкосуконный комбинат, кожевенный завод, обувная фабрика, мебельная, табачная фабрики*); инфраструктура (*педагогический, медицинский и сельско-хозяйственный институты, политехникум, химико-технологический техникум, музей-заповедник, вокзал, склады, резиденция вице-губернатора, аптеки, жилые дома, три моста*); экологическое состояние (*природа, сосновый бор в лесопарке Пышки*); оценка (*известность*). Выделенные концептуальные признаки относятся к понятийному компоненту (происхождение, исторические данные, назначение), а также ценностному полю (оценка, полезность).

Источником построения номинативного поля концепта выступают и словообразовательные словари. Мы рассмотрели «Школьный словообразовательный словарь русского языка» А. Н. Тихонова, а также «Электронный словообразовательно-морфемный словарь русского языка», разработанный К. Р. Галиуллиным, в основу которого положен «Словообразовательный словарь русского языка» в двух томах А. Н. Тихонова. Однако лексема *Гродно* там не встречается. Несмотря на такой результат данных, нам удалось создать собственное словообразовательное гнездо с лексемой *Гродно*, включающее 8 единиц:

<i>гроднострой</i>	→ <i>гродножилстрой</i>
	→ <i>гродностроительный</i>
<i>Гродно</i>	→ <i>гродненка</i>
	<i>гродненец</i>
	<i>гродненский</i> → <i>по-гродненски</i>
	<i>Гродненщина</i>

Таким образом, для описания концепта *Гродно* мы провели анализ словарных дефиниций лексемы-репрезентанта *Гродно*. В результате было рассмотрено 33 словаря, но только в 10 («Этимологический словарь русского языка» Макса Фасмера, «Большая советская энциклопедия», «Советская историческая энциклопедия», «Художественная энциклопедия», «Большой энциклопедический словарь», «Энциклопедический словарь» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, «Словарь географических названий», «Словарь собственных имён русского языка» Ф. Л. Агеенко, «Словарь синонимов») была представлена исследуемая лексема *Гродно*. В рассмотренных словарях не упоминаются производные лексемы, в словообразовательных словарях русского языка отсутствуют словообразовательные цепочки с лексемой *Гродно*, однако всем известны такие слова, как *гродненский* – относящийся к белорусскому городу Гродно, связанный с ним (например: *Гродненский район / форум / университет / колледж / зоопарк* и т. д.); *гродненец / гродненка / гродненцы* – официальные названия местных жителей и жительниц Гродно; *Гродненщина* – Гродненская область.; *по-гродненски* – наречие, выражающее отношение к объекту.

Следовательно, словообразовательная парадигма лексемы *Гродно* на данный момент не закреплена, но актуальна, поэтому необходимо фиксировать наименования для различных проявлений концепта и связанных с ним реалий.

Для более точного определения концепта *Гродно* в языковом сознании говорящих мы обратились к методике ассоциативного эксперимента. В. А. Маслова отмечает: «Концепт обладает сложной структурой, включающей помимо понятийной основы социопсихокультурную часть, которая не столько мыслится носителем языка, сколько переживается им, она включает в себя ассоциации, эмоции, оценки, национальные образы и коннотации» (Маслова, 2004, с. 36). С помощью ассоциативного свободного эксперимента по В. П. Белянину был определён концепт *Гродно* в языковой картине мира реципиентов 12–25 лет. В. П. Белянин считает, что «ассоциативный эксперимент – это приём, направленный на выявление ассоциаций, сложившихся у индивида в его предшествующем опыте» (Белянин, 2003, с. 83), и выделяет несколько разновидностей ассоциативного эксперимента:

1. Свободный ассоциативный эксперимент. Испытуемым не ставится никаких ограничений на реакции.

2. Направленный ассоциативный эксперимент. Испытуемому предлагается давать ассоциации определённого грамматического или семантического класса (например, подобрать прилагательное к существительному).

3. Цепочечный ассоциативный эксперимент. Испытуемому предлагается реагировать на стимул несколькими ассоциациями: например, дать в течение 20 секунд 10 реакций (Белянин, 2003, с. 130).

Нами был проведён свободный с элементами направленного ассоциативный эксперимент, в котором приняли участие 100 человек (57,7% – мужской пол,

42,3% – женский): студенты, в большинстве – школьники. Возраст участников 12–25 лет. Ассоциативное поле полученных реакций является разнообразным.

Ассоциативный эксперимент позволяет нам говорить о следующих признаках концепта *Гродно*:

1) значение ‘город’ (79 реакций).

С помощью трёх прилагательных реципиенты давали характеристику г. Гродно. У 80% опрошенных были ответы: *уютный, чистый, тихий, благоустроенный, спокойный, комфортный, удобный*. 15% опрошенных связывают г. Гродно с историей: *исторический, старинный, древний, старый, молодой*. Меньше всего жители Гродно обращают внимание на размеры и форму (5%). В речи коренных жителей присутствовали определения (*самый лучший, родной, любимый, гостеприимный*), которые отражают культурно-духовное поле гродненцев и их отношение к городу.

Достаточно интересными были ответы о названии г. Гродно: *Гародня* (100), *Городень* (17), *Гарадзень* (10), *Городно* (8), *Городница* (1), *Гродненщина* (13), *Городенск* (2), *Гродня, город над Неманом* (3), *город-герой* (2), *культурная столица Беларуси* (3), *Гродно-сити* (2), *старый город, город на возвышенности, зелёный город*. В одной из анкет зафиксирована отрицательная коннотация – *большая деревня*.

100% реципиентов дали названия, связанные с историей, более 60% предложили называть город *Гародней*. Также были предложены метафорические названия г. Гродно – 8% опрошенных.

2) Первое упоминание о городе: *1128 г.* (16 реципиентов).

3) Люди, имеющие отношение к городу Гродно: *Янка Купала* (24 человека), *Элиза Ожешко* (23), *Антоний Тизенгауз* (18), *Василь Быков* (15), *Семашко* (11), *Дубко* (9), *Богданович* (8), *Калиновский* (7), *Ольга Соломова* (5), *Стефан Баторий* (4), *Муравьев* (3), *Лев Сапега* (2), радио-диджей «Радио Гродно» *Г. Эйсмонт* (1), *Карпюк* (1).

4) Архитектура: *Каложская церковь* (39), *театр кукол* (36), *драмтеатр* (28), *Новый замок* (25), *Фарный костёл* (19), *Старый замок* (17), *амфитеатр* (16), *костёл иезуитов* (8), *старинные постройки* (4).

5) Крупные предприятия: *табачная фабрика* (33), *Гродножилстрой* (25), «Химволокно» (19), *Гродненский мясокомбинат* (18), «Молочный мир» (13), *ГродноОблГаз* (11), «Белкард» (9), *стеклозавод* (7), «Гроднохлебпром» (9), «Радиоволна» (9).

6) Инфраструктура: *ТРЦ «Тринити»* (47), *железнодорожный вокзал* (33), *зоопарк* (32), *медицинский университет* (28), *ТЦ «Олд Сити»* (25), *отель «Семашко»* (16), *микрорайон Аульс* (15), *аптека-музей* (13), *Гимназия №9 им. Ф. П. Кириченко* (11), *Восточный мост* (9), «Макдональдс» (7), *Старый мост* (5).

7) Названия улиц: *улица Советская* (40), *площадь Ленина* (28), *улица Карбышева* (20), *Дзержинского* (18), *Тавлая* (17), *Суворова* (11), *Антонова* (9).

8) Экологическое состояние: *Пышки* (26), *Августовский канал* (20), *набережная* (16).

9) Положительная оценка: *молодёжный* (33), *современный* (27), *свободный* (25), *красивый* (22), *чистый* (21), *гостеприимный* (13).

10) Отрицательная оценка: *квартирный вопрос* (3), *мало автостоянок* (2), *недостаточно дошкольных учреждений* (1), *большая деревня* (1).

11) Другое: *доброта* (16), *дом* (10), *семья* (9), *любовь* (6), *детство* (5), *жизнь* (5), *друзья* (4), *деньги* (4), *родина* (3), *радость* (1).

Таким образом, с помощью ассоциативного эксперимента мы определили различные семантические связи концепта *Гродно*, а также изучили языковые и мировоззренческие приоритеты реципиентов. Ассоциативный эксперимент помог выяснить, что подразумевается под концептом *Гродно* в языковой картине мира носителей. Стоит отметить, что большинство ответов (79) указывают на ядерный признак концепта *Гродно* – город.

Составляющие концепта *Гродно* на основе лексикографических источников имеют совпадения с ассоциативным экспериментом в следующих значениях (см. Таб. 1): город и его расположение, первое упоминание о городе, в то время как проведённый эксперимент выявил новую характеристику исследуемого концепта: названия улиц (*Советская, Ленина*), оценка (положительная / отрицательная). Что касается ассоциаций, связанных с людьми, которые имеют отношение к городу, то в ответах реципиентов преобладают имена *Янки Купалы* и *Элизы Ожешко*, однако в словарных источниках на первый план вынесены имена *Стефана Батория* и *Иоганна Ф. Кнёбеля*. Если раньше главной ассоциацией концепта *Гродно* как инфраструктуры был *педагогический, медицинский университеты, политехникум*, то на сегодняшний день ответы совсем иные: *Тринити (торгово-развлекательный центр), железнодорожный вокзал, зоопарк*. Отсутствие данных о жителях города, его истории в анкетах респондентов свидетельствует либо о незнании молодых гродненцев исторических событий и фактов, связанных с Гродно, либо о нежелании вспоминать прошлое.

Таблица 1. Сопоставительный анализ компонентов концепта *Гродно*

Концепт <i>Гродно</i>		
Составляющие концепта	Самые частотные данные на основе лексикографических источников	Самые частотные данные на основе ассоциативного эксперимента
1. Город и его расположение	- центр Гродненской обл. БССР; - расположен на обоих берегах р. Неман; - узел железных (на Вильнюс, Молодечно, Барановичи и Польшу) и шоссейных дорог; - под 53 41' сев. шир. и 23 50' вост. долг. (Гринвича), в 118 м над ур. моря, на С.-Петербургско-Варшавской железной дороге	город: 79 реакций, расположение: отсутствует
2. Первое упоминание о городе	- впервые упоминается в летописи под 1128 (столица удельного Гродненского княжества); - впервые упоминается в летописи под 1183	- впервые упоминается в летописи под 1128 (16 верных ответов из 100)
3. Жители	- 49 тыс. жителей в 1939; - 139 тыс. жителей в 1971; - 284 тыс. жителей в 1991, - 313,7 тыс. жителей в 2004	-

4. История	<ul style="list-style-type: none"> - в 1376 г. захвачен литовским князем Витовтом; - с 1569 г. находился под властью Польши; - в 1795 г. соединён с Россией; - с 1801 г. – губернский город; - центр крестьянского восстания 1863 г. в Белоруссии; - Советская власть установлена в июле 1920 г.; - с октября 1920 г. по сентябрь 1939 г. находился под властью Польши; - 23 июня 1941 г. был оккупирован немецко-фашистскими захватчиками; - освобожден Советской армией 16 июля 1944 г. 	–
5. Люди, имеющие отношение к городу Гродно	Стефан Баторий, Иоганн Ф. Кнёбель	Янка Купала, Элиза Ожешко
6. Архитектура	Софийский собор, Церковь св. Александра Невского, костёл и монастырь бернардинцев (1595–1618), костёл иезуитов (1667), Дворец Стефана Батория на Замковой горе (после 1579), Новый замок (сер. XVIII в., архитектор Иоганн Ф. Кнёбель и др.), Борисоглебская церковь (XII в.)	Коложская церковь, театр кукол, драмтеатр
7. Промышленные отрасли	Машиностроение и металлообработка, химическая, текстильная, кожевенно-обувная, стройматериалов	–
8. Крупные предприятия	Химический комбинат «АЗОТ», «Химволокно», «Автозапчасть», тонкосуконный комбинат, Завод автомобильных агрегатов, торгового машиностроения, бытовых электронагревательных приборов, тонкосуконный комбинат, кожевенный завод, хлопкопрядильная, две швейные, обувная фабрики, мебельная, табачная фабрики, крупнопанельный домостроительный комбинат, стекольный завод	Табачная фабрика «Нёман», Гродножилстрой, «АЗОТ»
9. Инфраструктура	Историко-археологический музей, русский драматический театр, резиденция вице-губернатора	ТРЦ «Тринити», железнодорожный вокзал, зоопарк
10. Учреждения образования	<ul style="list-style-type: none"> - в 1939 г. не было ни одного высшего и среднего специального учебного заведения; - педагогический, медицинский университет, сельскохозяйственный институт, политехникум, химико-технологический техникум 	ГрГУ Янки Купалы, медицинский, аграрный
11. Названия улиц	–	Советская, Ленина
12. Экологическое состояние	Сосновый бор в лесопарке	Пышки, Августовский канал

13. Оценка	–	Положительная, отрицательная
------------	---	------------------------------

Изучение концептов в языке является одним из самых перспективных направлений в современной лингвистической науке, поэтому в данной работе был рассмотрен концепт *Гродно* и его языковая репрезентация на основе словарных дефиниций и проведённого ассоциативного эксперимента, что может стать моделью для анализа подобных национально-географических объектов. Актуальность исследования связана с необходимостью изучения в настоящее время концептов и выявления языковых единиц, представляющих их. Выделяются инвариантные признаки концепта: это минимальная единица человеческого опыта в его идеальном представлении, вербализующаяся с помощью слова; это главные единицы обработки, хранения и передачи знаний; ассоциативное поле концепта обуславливает его прагматику; это основная ячейка культуры. Структура концепта включает ядро, ценностный, образный и понятийный компоненты. Таким образом, на основе проведённого анализа можно представить обобщённую модель концепта *Гродно*: город и его расположение; первое упоминание о городе; количество жителей; история; люди, имеющие отношение к городу Гродно; архитектура; промышленные отрасли и предприятия; инфраструктура; экологическое состояние; оценка (известность).

Библиография

- Бартминьский, Е. (2005). *Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике* (С. М. Толстая, пер.). Индрик.
- Белянин, В. П. (2003). *Психоллингвистика*. Флинта.
- Воркачёв, С. Г. (2003). Культурный концепт и значение. *Труды Кубанского государственного технологического университета. Серия: Гуманитарные науки*, 17(2), 268–276.
- Залевская, А. А. (2001). Психоллингвистический подход к проблеме концепта. В *Методологические проблемы когнитивной лингвистики*. (с. 36–44). Изд. Воронежского гос. университета.
- Котляков, В. М. (2006). *Словарь современных географических названий*. У-Фактория.
- Маслова, В. А. (2004). *Когнитивная лингвистика*. ТетраСистемс.
- Михайлова, О. А. (1998). *Ограничения в лексической семантике: Семасиологический и лингвокультурологический аспекты*. Изд-во Урал. ун-та.
- Поспелов, Е. М. (2001). *Географические названия мира: Топонимический словарь*. Астрель, АСТ.
- Фасмер, М. (2001). *Этимологический словарь*. Прогресс.

References

- Bartminsky, E. (2005). *The linguistic image of the world: Essays on ethnoлингвистика* (S. M. Tolstaya, Trans.). Indrik. (In Russian).
- Belyanin, V. P. (2003). *Psycholinguistics*. Flinta. (In Russian).
- Fasmer, M. (2001). *Etymological dictionary*. Progress. (In Russian).
- Kotlyakov, V. M. (2006). *Dictionary of modern geographical names*. U-Faktoriya. (In Russian).

- Maslova, V. A. (2004). *Cognitive Linguistics*. TetraSystems. (In Russian).
- Mikhailova, O. A. (1998). *Limitations in lexical semantics: Semasiological and linguoculturological aspects*. Ural University Publishing House. (In Russian).
- Pospelov, E. M. (2001). *Geographical names of the world: A toponymic dictionary*. Astrel, AST. (In Russian).
- Vorkachev, S. G. (2003). Cultural concept and meaning. *Proceedings of the Kuban State Technological University. Series: Humanities*, 17(2), 268–276. (In Russian).
- Zalevskaya, A. A. (2001). A psycholinguistic approach to the problem of the concept. In *Methodological Problems of Cognitive Linguistics*. (pp. 36–44). Voronezh State University Publishing House. (In Russian).

Информация об авторе

Зоя Зигмундовна Сидорович
кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры русской филологии
Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы
Беларусь, 230023, Гродно, ул. Ожешко, 22
ORCID: 0000-0003-1614-815X
e-mail: sidorovich_zz@grsu.by

Information about the author

Zoya Z. Sidorovich
Cand. Sci. (Philology),
Associate Professor of
Russian Philology Department
Yanka Kupala State University of Grodno
22, Ozheshko St., Grodno, 230023, Belarus
ORCID: 0000-0003-1614-815X
e-mail: sidorovich_zz@grsu.by

Материал поступил в редакцию / Received 04.05.2022
Принят к публикации / Accepted 01.02.2023

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Сергей Сергеевич Аванесов

доктор философских наук, профессор
 директор научно-образовательного центра «Гуманитарная урбанистика»
 Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
 Российская Федерация, 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
 ORCID: 0000-0002-1081-4871
 Web of Science ResearcherID: V-5869-2018
 Scopus AuthorID: 55270461000
 e-mail: iskiteam@yandex.ru

Левон Амаякович Абрамян

кандидат исторических наук,
 член-корреспондент НАН РА
 заведующий отделом культурной антропологии
 Институт археологии и этнографии Национальной академии наук Республики Армения
 Армения, 0025, Ереван, ул. Чаренца, 15
 ORCID: 0000-0002-4746-7076
 Web of Science ResearcherID: IQW-8049-2023
 Scopus AuthorID: 6508255165
 e-mail: levon_abrahamian@yahoo.com

Людмила Эдуардовна Старостова

кандидат философских наук, доцент,
 руководитель направления стратегического развития
 Управляющая компания «Импульс»
 Армения, 3905, Дилижан, ул. Калинина, 1/2
 ORCID: 0009-0001-7499-7224
 Web of Science ResearcherID: AFB-0928-2022
 Scopus AuthorID: 56922072200
 e-mail: l.starostova@impulse.am

Виктория Оганнесовна Василян

кандидат исторических наук
 научный сотрудник
 Институт археологии и этнографии Национальной академии наук Республики Армения
 Армения, 0025, Ереван, ул. Чаренца, 15
 преподаватель
 Американский университет Армении
 Армения, Ереван, пр-кт М. Баграмяна, 40
 ORCID: 0009-0003-0754-481X
 e-mail: viktoryavasilyan@gmail.com

Анастасия Андреевна Паламарчук

доктор исторических наук,
 профессор кафедры Всемировой истории и зарубежного регионоведения
 Российско-Армянский университет
 Армения, 0051, Ереван, ул. Овсепя Эмина, 123
 ORCID: 0000-0002-0851-6875
 Web of Science ResearcherID: J-5315-2013
 Scopus AuthorID: 57201724636
 e-mail: sir.henry.finch@gmail.com

Наталья Фёдоровна Иванова

кандидат филологических наук, доцент
руководитель научно-образовательного
центра литературоведения
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
Российская Федерация, 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
ORCID: 0000-0002-2211-4880
e-mail: nfi@inbox.ru

Арина Александровна Шерстюк

магистрант направления подготовки
«Кураторство и продюсирование музейных проектов»
Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта
Российская Федерация, 236041
Калининград, ул. Александра Невского, 14
ORCID: 0000-0001-7158-4216
e-mail: arina.sherstyuk@mail.ru

Нвард Хачатуровна Варданын

кандидат филологических наук
научный сотрудник
Институт археологии и этнографии Национальной академии наук
Республики Армения
Армения, 0025, Ереван, ул. Чаренца, 15
доцент кафедры истории армянской литературы и теории литературы
имени академика Гранта Тамразяна
Ереванский государственный университет
Армения, 0010, Ереван, ул. Алека Манукяна, 1
ORCID: 0000-0002-3888-3668
e-mail: vardanyan.nvard@ysu.am

Зоя Зигмундовна Сидорович

кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры русской филологии
Гродненский государственный университет имени Янки Купалы
Беларусь, 230023, Гродно, ул. Ожешко, 22
ORCID: 0000-0003-1614-815X
e-mail: sidorovich_zz@grsu.by

AUTHORS

Sergey S. Avanesov

Dr. Sci. (Philosophy), Professor
 Director of the Research and Educational
 Centre for Humanitarian Urbanistics
 Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
 41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya ul., Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation
 ORCID: 0000-0002-1081-4871
 Web of Science ResearcherID: V-5869-2018
 Scopus AuthorID: 55270461000
 e-mail: iskiteam@yandex.ru

Levon A. Abrahamian

Cand. Sci. (Historical Sciences),
 Corresponding Member of NAS RA
 Head of the Cultural Anthropology Department
 Institute of Archaeology and Ethnography of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia
 15, Charents St., Yerevan, 0025, Armenia
 ORCID: 0000-0002-4746-7076
 Web of Science ResearcherID: IQW-8049-2023
 Scopus AuthorID: 6508255165
 e-mail: levon_abrahamian@yahoo.com

Liudmila E. Starostova

Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor
 Head of Strategic Development
 Impulse management company
 ½, Kalinina St., Dilijan, 3905, Armenia
 ORCID: 0009-0001-7499-7224
 Web of Science ResearcherID: AFB-0928-2022
 Scopus AuthorID: 56922072200
 e-mail: l.starostova@impulse.am

Viktorya Hovh. Vasilyan

Cand. Sci. (Historical Sciences)
 Research Fellow
 Institute of Archaeology and Ethnography of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia
 15, Charents St., Yerevan, 0025, Armenia
 Lecturer
 American University of Armenia
 40, M. Baghramyan Ave., Yerevan, 0019, Armenia
 ORCID: 0009-0003-0754-481X
 e-mail: viktoryavasilyan@gmail.com

Anastasia A. Palamarchuk

Dr. Sci. (Historical Sciences),
 Professor of the World History and Foreign Regional Studies Department
 Russian-Armenian University
 123, Hovsep Emin St., Yerevan, 0051, Armenia
 ORCID: 0000-0002-0851-6875
 Web of Science ResearcherID: J-5315-2013
 Scopus AuthorID: 57201724636
 e-mail: sir.henry.finch@gmail.com

Natalia F. Ivanova

Cand. Sci. (Philology), Associate Professor
Head of the Research and Educational
Centre for Literary Studies
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya St., Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation
ORCID: 0000-0002-2211-4880
e-mail: nfi@inbox.ru

Arina A. Sherstiuk

Master's student in field of study
"Curating and producing museum projects"
Immanuel Kant Baltic Federal University
14, Alexander Nevsky St., Kaliningrad, 236041, Russian Federation
ORCID: 0000-0001-7158-4216
e-mail: arina.sherstyuk@mail.ru

Nvard Kh. Vardanyan

Cand. Sci. (Philology)
Research Fellow
Institute of Archaeology and Ethnography of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia
15, Charents St., Yerevan, 0025, Armenia
Associate Professor of Academician Hrant Tamrazyan Department of
History of Armenian Literature and Literature Theory
Yerevan State University
1, Alex Manoogian St., Yerevan, 0010, Armenia
ORCID: 0000-0002-3888-3668
e-mail: vardanyan.nvard@ysu.am

Zoya Z. Sidorovich

Cand. Sci. (Philology),
Associate Professor of Russian Philology Department
Yanka Kupala State University of Grodno
22, Ozheshko St., Grodno, 230023, Belarus
ORCID: 0000-0003-1614-815X
e-mail: sidorovich_zz@grsu.by



РОССИЙСКО-АРМЯНСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ



НОВГОРОДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

URBIS ET ORBIS

МИКРОИСТОРИЯ
И СЕМИОТИКА ГОРОДА

2023 | Том 3 | № 1