

Российско-Армянский университет  
Новгородский государственный университет  
им. Ярослава Мудрого

# URBIS ET ORBIS

## МИКРОИСТОРИЯ И СЕМИОТИКА ГОРОДА

---

2022 | № 1 (2)

**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. Сиян** (Ереванский государственный университет, Армения)

**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)

**Редакционный совет**

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

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

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

**А. И. Щербинин** (Национальный исследовательский  
Томский государственный университет, Россия)

**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, 41. Телефон: 8 (8162) 627244

Адрес редакции: 0051, Армения, Ереван,

ул. Овсепя Эмина 123, Ауд. 444. Телефон: + 374 55 81-00-93; +374 91 24-54-96.

E-mail: [urbistorbis2021@gmail.com](mailto:urbistorbis2021@gmail.com)

Адрес журнала в сети Интернет: <https://urbisetorbis.rau.am/>

© Российско-Армянский университет, 2022

© Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2022

Все права защищены

**Russian-Armenian University  
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University**

# **URBIS ET ORBIS**

**MICROHISTORY AND SEMIOTICS OF THE CITY**

---

**2022 | N° 1 (2)**

**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)

**Editorial Board**

**Ausma Cimdiņa** (University Latvia, Riga, Latvia)

**Piotr Jakub Fereński** (University of Wrocław, Poland)

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

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

**Editorial Council**

**Emzar Jgerenaia** (Ilia State University, Tbilisi, Georgia)

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

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

**Alexey I. Shcherbinin** (National Research Tomsk State University, Russia)

**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 627244

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](mailto:urbistorbis2021@gmail.com)

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

© Russian-Armenian University, 2022. All rights reserved

© Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2022. All rights reserved

---

# СОДЕРЖАНИЕ

---

## Город в теории

*С. А. Смирнов*

Человек в городе и город в человеке,  
или Ещё раз о предмете городской антропологии (2) .....7

*Arina Sherstiuk*

The Sociocultural Position of “The Old City Space”  
as a Semiotic Code of Intercultural Communication .....29

## Город в кино

*С. С. Аванесов*

Город: кинороли .....43

*П. М. Кольчев*

Город и личность в кино: образы Города и Другого .....75

*А. Контрерас Кооб, А. В. Бояркина*

Городской звуковой ландшафт в фантастическом кино .....86

## Город и экономика

*А. А. Аветян*

Некоторые социально-экономические проблемы современного города  
и пути их решения (на примере г. Еревана) .....101

## Город в истории

*М. А. Мнацаканова*

Париж в эпоху Второй империи: «Ругон-Маккары» Эмиля Золя  
как отражение перемен .....119

## Культурный ландшафт города

*К. Яник-Борецка*

Места-палимпсесты Санкт-Петербурга и их названия .....142

*Narutyun Vermishyan, Lilit Barseghyan*

Yerevan Center Urban Parks and Garden Squares:  
Places for People, Places of Meanings .....157

Сведения об авторах.....185

---

# CONTENTS

---

## **The City in Theory**

*Sergey Smirnov*

A Person in a City and a City in a Person, or Once again  
about the Subject of Urban Anthropology (2) .....7

*Arina Sherstiuk*

The Sociocultural Position of "The Old City Space"  
as a Semiotic Code of Intercultural Communication.....29

## **The City in the Cinema**

*Sergey Avanesov*

Cities in Fiction Cinema: Their Roles .....43

*Petr Kolychev*

City and Personality in Cinematography: Images of the City and the Other.....75

*Alejandro Contreras Koob, Albina Boyarkina*

The Urban Soundscape in Sci-Fi Cinema .....86

## **City and Economy**

*Arman Avetyan*

Some Socio-Economic Problems of a Modern City and Ways to Solve Them  
(by the Example of Yerevan) .....101

## **City in History**

*Maria Mnatsakanova*

Paris in the Era of the Second Empire: Émile Zola's *Les Rougon-Macquart*  
as a Reflection of Change .....119

## **Cultural Landscape of the City**

*Katarzyna Janik-Borecka*

Places-Palimpsests of Saint Petersburg and Their Names .....142

*Harutyun Vermishyan, Lilit Barseghyan*

Yerevan Center Urban Parks and Garden Squares:  
Places for People, Places of Meanings .....157

Authors .....185

---

## ГОРОД В ТЕОРИИ

---

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-7-28](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-7-28)

### **ЧЕЛОВЕК В ГОРОДЕ И ГОРОД В ЧЕЛОВЕКЕ, ИЛИ ЕЩЁ РАЗ О ПРЕДМЕТЕ ГОРОДСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ (2)**

**С. А. Смирнов**

Институт философии и права Сибирского отделения  
Российской академии наук, Новосибирск, Россия  
[smirnoff1955@yandex.ru](mailto:smirnoff1955@yandex.ru)

**Статья подготовлена в рамках проекта «Образовательное пространство  
и антропопрактики в античном и современном городе»  
при поддержке Российского научного фонда, проект № 18-78-10001**

В работе обсуждается предмет и метод городской антропологии. Автор полагает, что городская антропология по своему предмету не сводится ни к прикладной социологии города, ни к микроурбанизму. В статье делается попытка выделить особую фигуру городского исследователя, который осмысляет город в категориях *ad hominem*, а человека понимает в категориях города как места обретения им своего собственного смысла и места обитания. Вводится различие между городским классическим исследователем-наблюдателем, городским зевакой, фланёром и горожанином-гражданином. Автор полагает, что города, как и пространства в целом, не бывают нейтральными. Город всегда обитаем. По поводу пространства обитания всегда составляются определённые представления людей, осмысляющих это пространство обитания. В этом смысле городов столько, сколько образов города и способов обитания в нём. В свою очередь образ города зависит от того, кто и как этот образ представляет в своём сознании. А создание самих образов зависит от маршрутов-путей, которые прокладывают себе обитатели городских пространств, жители города. В работе вводится представление о методе, используемом в городской антропологии и гуманитарной географии, – теория и практика составления картоидов и ментальных карт. В работе описано отличие картоида от ментальных карт. Предлагается методологический конструкт картоида, в основание которого вводятся такие опоры-реперы, как путь, граница, ориентир, место, горизонт, маршрут. На основании методологического конструкта картоида проводится анализ пилотного обследования

---

Для цитирования:

Смирнов С. А. Человек в городе и город в человеке, или Ещё раз о предмете городской антропологии (2) // *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*. 2022. № 1 (2). С. 7-28.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-7-28](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-7-28)

For citation:

Smirnov S. A. A Person in a City and a City in a Person, or Once again about the Subject of Urban Anthropology (2). *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*. 2022. 1 (2). P. 7-28.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-7-28](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-7-28)

представителей современного города и их «картоиды» (на примере Новосибирского Академгородка), то есть их карты-маршруты в собственном обжитом городском пространстве.

**Ключевые слова:** город, урбанистика, городские исследования, городская антропология, антропология города, ментальная карта, образ города, картоид.

---

## A PERSON IN A CITY AND A CITY IN A PERSON, OR ONCE AGAIN ABOUT THE SUBJECT OF URBAN ANTHROPOLOGY (2)

**Sergey Smirnov**

Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch  
of Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia  
smirnoff1955@yandex.ru

The article was prepared within the framework of the project  
"Educational space and anthropological practices in the ancient and modern city"  
with the support of the Russian Science Foundation, project No. 18-78-10001

The article discusses the subject and method of urban anthropology. The author believes that the subject of urban anthropology is not reduced to either the applied sociology of the city, or to micro-urbanism. The article makes an attempt to highlight a special figure of the urban researcher who comprehends the city in ad hominem categories, and understands a person in the categories of the city as a place for him to acquire his own meaning and environment. A distinction is made between the urban classic explorer-observer, the urban onlooker, the flaneur, and the townsman-citizen. The author states that cities, like spaces in general, are never neutral. The city is always inhabited. Regarding the living space, there are always certain ideas of people who live there and comprehend it as their environment. In this sense, there are as many cities as there are images of a city and ways of living in it. The image of the city depends on the way it is represented in a human's mind. And the creation of the images themselves depends on the routes-paths that the inhabitants of urban spaces, the city inhabitants, are making. The paper introduces an idea of the method used in urban anthropology and humanitarian geography - the theory and practice of drawing cartoids and mental maps. The paper describes the difference between a cartoid and a mental map. A methodological construct of a cartoid is proposed, on which basis such support-benchmarks as path, border, landmark, place, horizon, route, are introduced. Based on the methodological construct of the cartoid, the article provides the analysis of a pilot survey of a modern city representatives and their "cartoids" (on the example of the Novosibirsk Academgorodok), that are maps-routes in their habitable urban space.

**Keywords:** city, urban studies, urban anthropology, city anthropology, mental map, city image, cartoids.

### Карты и картоиды

Для нашей темы принципиальным является то, что именно человеческое измерение города, многообразная и многоцветная фиксация пристального взгляда при ответе на вопрос «кто твой город?», взгляда, предполагающего вышагивание отве-



та ногами, – такое человеческое измерение, будучи пешеходным, повседневным и заинтересованным (потому что я вышагиваю свой город, в нём моя забота, в нём я живу и мне важно, чтобы мне было в нём хорошо, поскольку это мой дом), позволяет судить о *мере человека в городе и мере города в человеке*, об их соразмерности. Так город и собирается – в его разных пазлах и калейдоскопах, образах и моделях. Возвращаемся к образу города, к тому, как и каким способом можно собирать свой город. То ли это будут случайные свидетельства зеваки, то ли дневники фланёра, то ли интервью экстремала-трейсера? Если мы говорим о территории (здесь – города), то неминуемо придём к разным практикам картирования, практикам визуального представления своего присутствия на той или иной территории. Картирование и картография исторически и сложились как такая практика. Но вот какие бывают карты и в чём их специфика в гуманитарной географии и городской антропологии? Например, активно обсуждается опыт составления ментальных карт [Митин 2017; Веселкова 2010; Глазков 2013]. Этим общим словом называют большое многообразие разных видов визуального представления пространства обитания, территории и даже разного рода видов опыта (в таком случае речь больше идёт всё же о когнитивных и интеллектуальных картах или просто схемах).

При всём многообразии определений [см. обзор: Митин 2017] ментальная карта так или иначе выступает способом фиксации визуального образа той или иной территории, того или иного пространства (города, региона, страны, части города), в котором так или иначе фиксируются его основные элементы – опоры, места, ориентиры и пути, из которых складывается каркас образа этой территории. К. Линч одним из первых пытался проделать работу по составлению такой ментальной карты, не называя, однако, свой опыт таким понятием. При этом исследователи ведут спор о том, что считать ментальной картой, что не считать, на чём ставить акценты – на психологическом состоянии информанта, автора этой карты, или на специфике способа рисования, или на специфике места, которое изображено на карте. Этот спор останется малопредметным, если не договориться о главном: ментальная карта так или иначе всё равно является не картой, соответствующей объекту по масштабу и средствам изображения (что необходимо в картографии), а способом ориентирования и навигации автора карты. Рисуя карты местности, человек так или иначе соотносит себя с ней. Карта выступает тем самым средством-медиатором между человеком и пространственным окружением, средой обитания.

Необходимо при этом добавить, что многие исследователи, давая задание своим информантам составить ментальную карту, забывают главное – предложить самому информанту пометить своё место на карте. Ментальные карты в этом плане зачастую анонимны и бессубъектны. Вот, например, рисует он город Чикаго или Новосибирск, точнее, часть города, то есть своё обитаемое пространство, рисует внешний ему образ, но не рисует себя в нём. Принято считать, что ментальная карта есть способ конструирования собственных воображаемых миров, но при этом в реальной практике ментального картирования всё больше доминирует внешний образ, внешнее пространство, которое, разумеется, получается всегда авторским (рисунок у каждого свой), но в нём нет главного – того, кто рисовал.

Ментальная карта принципиально отличается от привычной нам географической карты. Последняя должна учитывать реальность объекта (территории), объективные свойства пространства, места и, с учётом масштабов и условных обозначений, должна ухватить максимально точно эту территорию. А вот ментальная карта, в отличие от геокарт, схватывает не саму территорию, а её образное восприятие в сознании того, кто её рисует. Она не обязана соответствовать территории, быть правильной и соразмерной. С её помощью конструируется иная реальность – образная. Если это ментальная карта, то это прежде всего визуальное представление моего образа того места, которое фиксируется в этой карте. Это визуальное представление своего освоенного пространства с выделением мест, опор и ориентиров. С ней не надо путать схемы, модели и диаграммы, с помощью которых изображается некая образная конструкция. Всё же в ментальной карте, если это именно карта, должна угадываться реальная местность, реальная территория, реальные места обитания.

Но в ментальной карте при этом нет динамики. В ней нет маршрутов, движений того, кто её рисует. Именно через них мы можем увидеть, зафиксировать автора карты. И тогда мы переходим к понятию *картоида* [см.: Смирнов 2017; Смирнов 2018]. Картоид отличается от ментальной карты тем, что он сочетает в себе свойства путевого дневника, маршрутной карты и ментальной карты. Картоид больше предполагает изображение маршрута, нежели места. В нём автор фиксирует не столько само место обитания, сколько себя в этой местности, свои маршруты передвижения по живому месту, причём они могут быть составлены в разное время и быть разными<sup>2</sup>. И тогда мы можем иметь пакет таких картоидов, выступающий чем-то вроде автобиографического дневника, «посаженного» на территорию. Именно через маршрутизацию автора картоида мы начинаем видеть реальную, живую, дышащую, но именно *его* территорию, его реальное, своё место обитания, а не вообще его представление о местности. Простое представление о местности выступает этакой кривой фотографией, статичной и сильно зависящей от интерпретации самим исследователем. Картоид же ухватывает повседневное

---

<sup>2</sup> Фактически практика составления картоидов следует той мобильной парадигме, которая давно уже разрабатывается в пространственных и городских исследованиях. Согласно этой парадигме, изучение мобильности должно осуществляться мобильными же методами. И сам исследователь должен находиться в движении. Само движение исследователя становится частью его исследовательской стратегии [Урри 2012; Запорожец 2017; Стрельникова 2012; Richardson 2008]. К таким мобильным методам относятся «совместная пешая прогулка», «следование тенью», «биографическая прогулка», «дорожное интервью»; благодаря развитию современных гаджетов мобильные методы дополнились дневниками мобильности и картографией мобильности [см.: Глазков, Стрельникова 2015]. Заметим, что в социологии мобильные методы давно используются в полевых исследованиях. Но, как это уже мы обсуждали, многие методы и в целом парадигма полевого этнографического и социологического исследования была перенесена с Поля в Город. И город с его жителями стали таким же объектом наблюдений. Но важно то, что ходьба пешехода, информанта и самого исследователя становится совместным методом – и методом проживания, и методом исследования. Такое рефлексивное понимание собственного способа существования в городе как пешехода, становясь и методом самоисследования, требует и соответствующего инструмента, коим и выступает картоид, совмещающий в себе качества карты и дневника.

живое существование изображённого места, которое по определению всегда является живым, поскольку вырезается, вышагивается ногами.

Построение картоида, включённого в совместное передвижение, совместную прогулку, выступает способом преодоления объектности в социологии и этнографии города. М. Кузенбах, впервые описавшая метод совместной прогулки, пыталась преодолеть ограниченность наблюдения и интервью, включив прогулку, а тем самым и самого исследователя, в ритм городского движения [Kusenbach 2003].

Надо сказать, что стремление развивать разного рода мобильные методы, предполагающие всё большее сближение исследователя с информантом, то есть, собственно, субъекта и объекта исследования, является следствием всё того же синдрома учёного-натуралиста с лупой, стремящегося максимально приблизиться к объекту своего наблюдения, всё больше проникнуть буквально в самую жизнь объекта, слиться с ним, добиться телесного и чувственного сближения, контакта, максимального доверия вплоть до симпатии и дружбы и даже совместного проживания. Это является продолжением всё той же исследовательской парадигмы, предполагающей, как бы ни говорили сторонники мобильных методов, наличие некоего всевидящего ока исследователя, с одной стороны, и некоего объекта, здесь – города и его обитателей, с другой, хотя обыватель и городской зевака становятся у них также персонажами для городских исследований. Но это лукавство. Всё равно, если ты исследователь, то ты к городу и его обитателям относишься как энтомолог к бабочкам, пытающийся к ним приблизиться со своим сачком, желая не просто увидеть, но и поймать и наколоть на свою иглу, поместив в свою коллекцию. Так и эти исследователи готовы ползать по городскому муравейнику с исследовательской лупой, собирать «бабочек» с помощью своих многочисленных интервью и совместных прогулок, ведя разговоры в самых разных местах, а теперь уже и с помощью разных умных гаджетов, находясь с информантами в поле, в общественном транспорте, в метро и электричках, на площадях и «заброшках», пешком на прогулке, на экскурсиях, в походах в магазины, ходя по обычным и не очень обычным маршрутам, следуя за ними тенью, пытаясь с ними слиться, подбирая и нужную для этого дела одежду, сверяя и подлаживая походку, подстраиваясь под режим жизни и привычки информантов. Но это не меняет дела – всё равно город с его обитателями остаётся при таком подходе для микроисследователей большим муравейником или джунглями, в которых копошатся жители-муравьи, местные, аборигены. Главное – подобрать под них ключик, инструментик, научиться действовать так, чтобы тебя не заметили, стать тенью, слиться с природой (городом), скрыться в городских джунглях, стать своим, чтобы оставаться наблюдателем, фактически шпионом – быть как бы своим, а на самом деле оставаться разведчиком. Стратегия шпионского наблюдения всё равно остаётся, если ты реально не становишься своим в городе и не перестаёшь наблюдать за его обитателями.

Только смена самой стратегии позволит найти человека в городе. Не сами по себе методы, пусть они и будут мобильными и соответствующими ритму города и способу обитания человека в городе, и не само по себе сближение с информантами помогают обнаружить человека в городе, а принципиальный отказ от позиции шпиона-наблюдателя, отказ от отношения к жителю города как к информанту, изучаемому под микроскопом ментальных карт и совместных пеших прогулок,

отказ в пользу восстановления иной оптики – поиска города в себе, благодаря чему ты можешь постепенно обрести и себя в городе.

И тогда мы сможем иметь дело не просто с образом города, а с человеком в городе, его способом обитания, зафиксированным в визуальном динамичном образе. Нам важно вести речь о человеке в городе, а значит о его месте в городе, его месте обитания, бытования, с помощью особого визуального средства, а не просто образа территории. Поэтому неважно, говорим ли мы о ментальной карте, или о «мысленной карте», или о картоиде. Нам важно зафиксировать задачу: мы говорим о географии, о внешнем по отношению к человеку пространстве, или мы говорим о месте человека в городе, на конкретной территории и о его собственном понимании этого места, своего места обитания, и о том, как он это место представляет, видит ли он его и видит ли он в своём собственном образе места самого себя? Поэтому и картоид, и ментальная карта имеют дело не с территорией, а с человеком, её собирающим и осмысляющим с помощью карты. В такой оптике ментальные карты и тем более картоиды создаются не для изучения местности, не для того, чтобы познать местность, а для ориентации самого автора карты на местности и понимания им себя, своего места на этой местности<sup>3</sup>.

Итак, попробуем провести сравнение ментальной карты и картоида с точки зрения того, какую роль они играют в практиках исследования, для чего составляются, для решения каких задач предназначены (табл. 1).

Табл. 1. Метальные карты и картоиды

Критерий	Ментальная карта	Картоид
Что изображено, объект изображения	Город, часть города с точки зрения автора (мой образ города)	Сам автор, его пребывание в городе, его места и маршруты (я в городе)
Отношение к времени. Как изображено место.	Статичный образ. Образ города вне времени (мой Чикаго)	Динамичный образ. Образ пребывания в городе в конкретный период времени (я в Чикаго в 2015 году)

<sup>3</sup> С учётом сказанного нам видятся бесплодными споры о классификации методов картирования, классификации видов ментальных и когнитивных карт, споры о том, чем отличается когнитивное картирование от ментального [см.: Глазков 2013]. Эти споры излишне доктринальны, догматичны. В них исчезает простой смысл этой практики, объясняемый тем, что изначально карты в истории культуры и родились для того, чтобы сам человек, начинающий их составлять (не обязательно при этом учитывая правильность и точность, масштаб схватывания территории), делал это для ориентации и своей личной навигации в пространстве обитания, для поиска и обозначения своего места. Поэтому к ментальным картам и тем более картоидам не могут быть применены такие критерии, как точность изображения места, соотношение масштаба, правильность изображения объектов, точность ориентации и др., которые применяются к геокартам [ср.: Глазков 2013]. Исследователь В. Семёнова также отмечает не столько объективность ментальных карт, сколько их роль для обозначения и графической фиксации собственной пространственной и автобиографической идентичности автора карты, для пространственной самопрезентации, представления своих смыслов, явленных в пространстве обитания [Семёнова 2009, 76].

Требование к точности и правильности изображения	Не требуется	Требуется точность схватывания пребывания автора на территории
Требование к узнаваемости того, что изображено	Требуется узнаваемость территории	Требуется узнаваемость себя на территории

Понятно, что жёстких границ между этими инструментами нет и быть не может. Ментальная карта в зависимости от задач может становиться и картоидом, если с её помощью можно схватывать и самого автора карты. А картоид, разумеется, также содержит в себе черты карты, поскольку в нём схватывается пребывание на конкретной территории. Всё зависит от точности и ясности позиции того, кто составляет карту или картоид, от задач, для решения которых составляются карты и картоиды.

### Образы, карты и картоиды Новосибирского Академгородка. Кейс

Есть такая простая игра в ассоциации. Называешь слово и просишь партнёра быстро назвать слово в ответ, не задумываясь, по ассоциации. Эта методика была также в своё время использована К.-Г. Юнгом для диагностики бессознательных комплексов. Далее при анализе связей между словами, которые выстраивались в ассоциативные цепочки, и временных интервалов аналитик получал первый материал для понимания того, где и какие у пациента могут быть психологические проблемы.

Этот пример использован для того, чтобы напомнить, что есть места на карте, которые долгие годы в сознании целых поколений имели прочные ассоциативные связи. Назови любому человеку слово «Академгородок» (добавлять «в Новосибирске» не всегда обязательно), и тебе сразу назовут прочные связки: научный, студенты, НГУ, Новосибирск. И далее – скажут про лес, академию наук, чистый воздух, расскажут про белок, которые прыгают по Морскому проспекту (сам свидетель: были времена, когда они были вообще ручные – идёшь по Морскому проспекту, она к тебе подбегает и быстро забирается на голову, благо, это было зимой и ты был в шапке). Однажды я ехал в машине с одним американцем, гостем очередного форума, проводимого в Новосибирске в начале 2000-х. Я спросил его, с чем ассоциируется Новосибирск на карте мира в его сознании? Он сразу сказал – Академгородок.

Долгие годы в сознании людей, наших соотечественников и многих гостей, особенно людей от науки, эта связка была прочной и существовала в единой ассоциации: Новосибирск – Академгородок – наука – НГУ – образование – лес – воздух – комфорт. На таких связках держится и образ места, эти связи структурируют образ места. Изменился ли он сейчас?

Мы решили использовать пилотное исследование, которое провели выпускники Новосибирского университета под руководством сотрудников кафедры социо-

логии НГУ и сотрудников Института экономики и организации промышленного производства Сибирского отделения Российской академии наук<sup>4</sup>. В качестве инструмента ими было разработано полуформализованное интервью, проведённое с молодыми жителями Академгородка в возрасте 18–35 лет. Период проведения исследования – с ноября 2018 г. по май 2019 г. Интервью проводились в рамках совместных прогулок по Академгородку (далее – АГ). Была сделана выборка из 20 интервью по принципу содержательного насыщения [Одинцова 2019]. Респондентам было предложено выделить ключевые элементы образа АГ – особенности АГ как объекта, ключевые характеристики *духа* АГ, основные *места* АГ, основные *символы* АГ, основные *группы жителей* АГ и основные *качества жителей* АГ. Что в итоге получилось?

Образ АГ (ил. 1) был представлен информантами через набор ключевых признаков, в которых выделяются: Лес, Институты, Море, Люди (хорошие, добрые).



Ил. 1. Особенности АГ как объекта  
Источник: Одинцова 2019

Среди определений так называемого *духа* АГ, о котором слагаются легенды (только мало кто может его учуять), называются такие элементы, как Научный центр, Природа, Лес, очень зелёный, люди и много чего ещё, палитра весьма богатая (ил. 2).

<sup>4</sup> Я благодарен научному руководителю исследования, научному сотруднику ИЭОПП СО РАН Е. Е. Горяченко за предоставленные материалы.



Ил. 2. Дух АГ

Источник: Одинцова 2019

При попытке выделить основные места АГ, которые образуют его опорную пространственную сетку, были названы: НГУ, Море, «Клевер» (это кафе), Технопарк, Морской проспект – главные улицы верхней зоны (ил. 3).



Ил. 3. Места АГ

Источник: Одинцова 2019

Совпадают ли с местами обитания главные символы АГ? Фактически совпадают; добавилась ещё только знаменитая белка (ил. 4).



Ил. 4. Символы АГ  
Источник: Одинцова 2019

Кто живёт в АГ? Какие ключевые группы проживают в этом замечательном месте? Ведь по факту верхняя зона АГ (с чем АГ и ассоциируется) – это студенческий научный город. Хотя НГУ – университет маленький по современным понятиям. Всего-то 9 тыс. студентов (раньше было и того меньше – порядка 5–6 тыс.), но для АГ это число весьма приличное, учитывая, что население верхней зоны составляет порядка 50 тыс. Каждый десятый житель – студент. Так же и с учёными. Всего научных сотрудников в Новосибирском научном центре насчитывается более 6 тыс. (из них порядка 4,5 тыс. – кандидаты и доктора наук). А всего сотрудников, работающих в НИИ, порядка 16 тыс. Если к ним прибавить 9 тыс. студентов, то получается, что чуть ли не каждый второй живущий в верхней зоне причастен науке и образованию (ил. 5). Действительно, умный город!



Ил. 5. Группы жителей АГ  
Источник: Одинцова 2019



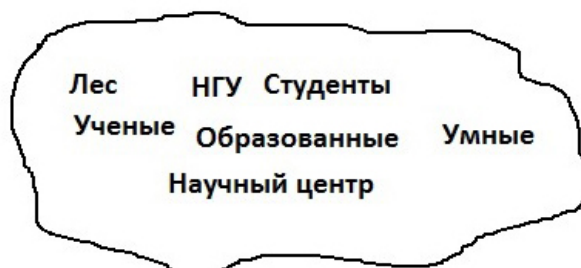
Какими же качествами обладают жители этого замечательного Городка? Вполне закономерно были названы следующие качества: образованные, умные, интеллигентные, доброжелательные (ил. 6).



Ил. 6. Качества людей АГ  
Источник: Одинцова 2019

Какой замечательный город этот Академгородок! Как будто с картинки сошёл! Вот бы годик пожить в таком райском уголке! Не будем забывать, что мы обсуждали характеристики образа АГ, существующего в сознании молодых жителей и студентов. Это почти что автохарактеристика. Им комфортно среди своих. Они описали почти самих себя.

В итоге образ АГ состоит у этих молодых людей из устойчивых элементов: Лес, НГУ, Студенты, Учёные, Образованные, Умные, Научный центр (ил. 7). Эти элементы образуют каркас образа АГ. Этот образ видят молодые люди и студенты, жители АГ. Образ устойчив, стабилен. Фактически он такой же, каким был образ АГ у основателей АГ, у его первого поколения – сочетание науки, леса, образования. Не хватает одного элемента – воздуха свободы, который был у того поколения.



Ил. 7. Собираемый образ АГ

Также с респондентами были проведены полуструктурированные интервью, в которых им было предложено выделить качества места обитания. Ключевыми критериями для выбора таких качеств был предложен критерий включённости,

свойскости места – моё это место или не моё, принимает ли оно меня как своего или нет, принимаю ли я это место как своё, в котором живу, или нет. Эти качества следующие:

Красивый – некрасивый,  
Грязный – чистый,  
Опасный – безопасный,  
Свой – чужой,  
Весёлый – скучный,  
Добрый – жестокий,  
Хороший – плохой,  
Уютный – неуютный,  
Комфортный – некомфортный.

По результатам интервью АГ как место обитания оказался представлен в подавляющем большинстве выборов таким:

Красивый или скорее красивый,  
Чистый или скорее чистый,  
Безопасный или скорее безопасный,  
Свой, даже очень свой,  
Весёлый или скорее весёлый,  
Добрый или скорее добрый,  
Хороший или очень хороший,  
Уютный или очень уютный,  
Комфортный или скорее комфортный.

Итак, в целом АГ как место обитания получился просто замечательным, почти идеальным: красивый, добрый, свой, хороший, комфортный, чистый, безопасный, уютный, весёлый (ил. 8). Иначе говоря, весьма свой, дружелюбный и комфортный, сочетающий в себе качества места, где хорошо и уютно жить, с качествами места, где есть перспектива для личностного и профессионального роста<sup>5</sup>.



Ил. 8. Оценки образа АГ

<sup>5</sup> Принцип «с милым рай и в шалаше» оказался мифом, не применимым для современного амбициозного молодого поколения, предъявляющего высокие требования как к месту обитания, так и к месту работы.

Это важно, потому что основной проблемой у молодых людей при выборе места обитания выступает именно этот вопрос – то ли это место, где можно реализовать себя, где есть перспективы для карьеры, и при этом насколько там уютно, комфортно и безопасно? Как правило, такие критерии к научным и студенческим городкам применяют их молодые жители. Это как раз места, где живут «мозги». На материале американских городов это показал в своей работе Р. Флорида [Флорида 2014]<sup>6</sup>.

Такая оценка и наполнение образа, качества среды города радикально отличается от образа и оценки всего Новосибирска, который в сознании самих жителей представлен скорее как некрасивый, грязный и даже очень, скорее неуютный, скорее некомфортный, скорее опасный. В рамках другого исследования, проведённого среди другой группы молодых людей – студентов вузов города, образ Новосибирска в целом представлен как образ грязного, неуютного, некомфортного места обитания, но зато города шумного, молодого, многолюдного, развивающегося [Шемелина, Ванина 2012]. То есть это скорее город-предприниматель, рискованный, динамичный, развивающийся, похожий на юношу, который весьма амбициозен, активен, энергичен, быстро растёт, быстро бежит, но сильно разбрасывается, ему всё интересно, но он не всегда осмысляет собственное развитие, не всегда понимает, что ему на самом деле нужно. Он хамоват, ему не хватает «культурки». Хотя он талантлив, на многое способен, жизнь его ещё только начинается, у него уже есть первые большие успехи. Его заметили, в него стали вкладываться, на него начинают возлагать большие надежды.

Мы увидели на этом примере, что в одном городе в разных его районах существуют абсолютно разные «города», разные образы города, вступающие друг с другом в конфликт (ил. 9–10). Особенно ярко он проявился в данном случае, поэтому жители и полагают, что Академгородок – это не город, а Новосибирск – это не Академгородок.



Ил. 9. Образ АГ

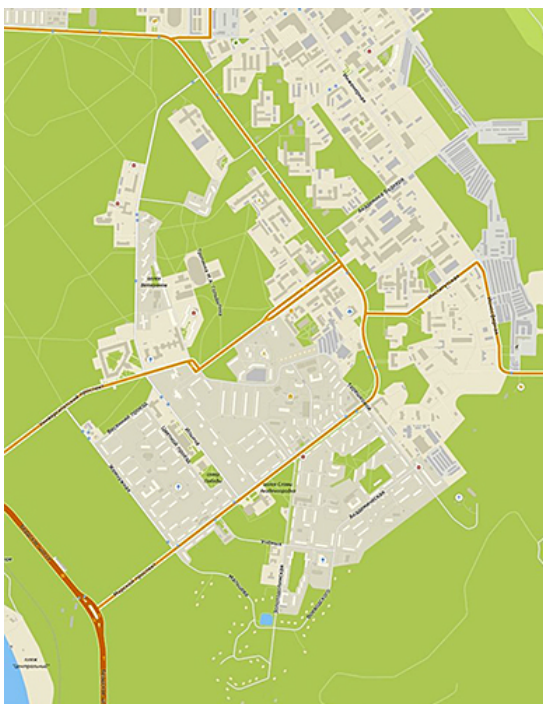


Ил. 10. Образ Новосибирска

<sup>6</sup> Важнейшим фактором, повлиявшим на отток молодых «мозгов» из Новосибирского Академгородка, выступил именно этот фактор – невозможность реализовать себя как учёному-разработчику, несмотря на хорошее образование, полученное в НГУ, а также отсутствие жилья для молодых учёных. И никакой чистый воздух здесь не помог. Лес и белки не могут удержать человека. Да и живёт человек всё же не в лесу.

Немецкие авторы, например, так описывают антропологию отдельных немецких городов: «Мюнхен слишком чмоки-чмоки, Гамбург слишком холодный, Кёльн слишком голубой, значит остаётся Лейпциг. <...> Города – как люди. Кёльн – это весёлый собутыльник, Берлин – небритый поэт, знаменитый в узких кругах, Амстердам – рыжая обкуренная подруга» [Лёв 2018, 42]. Некоторые дотошные немецкие журналисты даже умудрились составлять неформальные карты городов на основе запросов в поисковых системах по ключевым словам: «Такие понятия, как “меланхолия”, “лень”, “культура” в Германии нигде не вводят в “Google” чаще, чем в Берлине. Мюнхенцев, если судить по этому признаку, особенно интересуют “карьера”, “прибыль”, “спорт” и “радость”. Гамбургцы впереди всех по запросам “желание”, “удовольствие”, “высокомерие” и “ненависть”. <...> По словам “измена” и “страсть” чаще всего ведут поиск из Аугсбурга. “Поцелуй” чаще всего хотят найти жители Ульма, а “секс” – люди, живущие в Оснабрюке» [Лёв 2018, 42].

Перед нами слева карта верхней зоны Новосибирского Академгородка (ил. 11). Но люди живут не на картах. Они живут в своих местах обитания, ходят по своим повседневным маршрутам, складывая, собирая свои образные картоиды мест обитания. Справа (ил. 12) приведена эта же карта, но уже с помеченными местами, опорными точками, границами своего района, ориентирами и маршрутами.



Ил. 11. Академгородок



Ил. 12. Хорда Академгородка

Эту вторую карту с её постоянными маршрутами, ориентирами и опорами представили молодые жители АГ, выделив, вырезав её своими ногами, в результате чего фактически получилась некая общественно-культурная хорда верхней зо-

ны<sup>7</sup>. Эта хорда тянется (если следить по картинке снизу вверх) от музея СО РАН и домика М. А. Лаврентьева (ныне не работают, давно закрыты для посетителей), далее мимо утиноного пруда (здесь любят гулять жители и гости АГ), мимо выставочного центра СО РАН, далее налево через Дом Учёных вниз по ул. Ильича, мимо Торгового центра, мимо НГУ, далее по ул. Пирогова вдоль студенческого и медицинского городков, далее поворот направо, пересечение пр. Лаврентьева, выход на ул. Кутателадзе, дальше по ней вплоть до ТРЦ «Эдем» и после него направо вверх до Технопарка. Эта хорда образует своеобразный позвоночник социальной, культурной, деловой активности всей верхней зоны АГ. Параллельно хорде идёт пр. Лаврентьева с его институтами. Но по нему ходят мало, меньше, чем по позвоночнику и по тропинкам, соединяющим пр. Коптюга, ул. Пирогова, ул. Ильича, пр. Лаврентьева и Морской проспект, образующие эллипс всей научно-образовательной и общественно-деловой активности в АГ (ил. 13)<sup>8</sup>.



Ил. 13. Эллипс жизни Академгородка

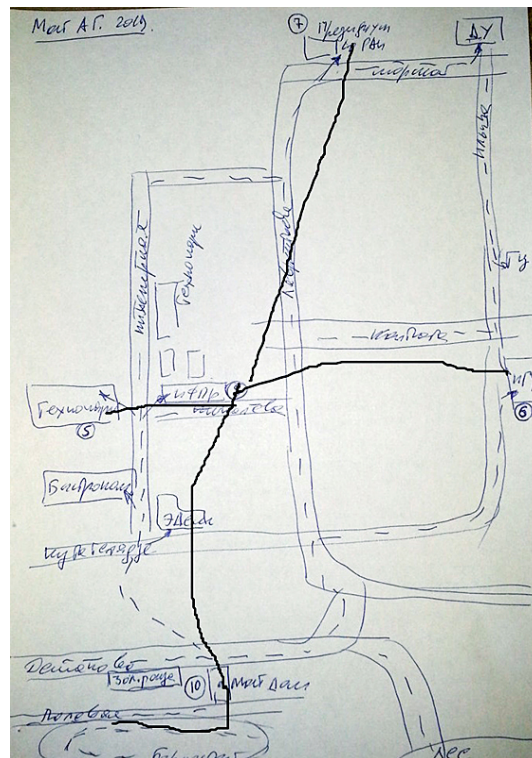
<sup>7</sup> В нашей статье использованы карты из презентации группы социокультурного проектирования, работавшей в рамках проектного семинара «Академгородок 2.0», действующего в течение 2019–2020 гг. в Академгородке, со-модератором и инициатором которого является автор этих строк. Я благодарю участников этой группы за вклад в разработку части Концепции «Академгородок 2.0» по теме «Сфера Культура».

<sup>8</sup> В своё время, учась в аспирантуре и потом работая в НГУ и живя в микрорайоне «Щ», я всегда ходил только пешком из дома в НГУ и обратно. Это 30–40 мин. пешком, напрямик, через лес. Так же всегда ходил от родителей, которые жили на ул. Правды в верхушке вниз домой в «Щ». Это тоже 40 мин. А сейчас хожу пешком в институт или Технопарк от Полевой до ул. Николаева. Не говоря уже о расстояниях в самой верхней зоне. От домика Лаврентьева до НГУ спокойной ходьбы полчаса. Или от НГУ в Технопарк – тоже напрямки 20–30 мин. Многие так и делают. Живут в АГ, измеряя его ногами. В Новосибирске этой пешеходности почти не осталось. Люди живут (спят) в одном районе, а работают в другом. И эти расстояния на 1–2 часа поездок. В том числе поэтому переезд из одного района в другой – случай редкий. Люди живут в своих слободах, микрорайонах, выбираясь изредка в центр.

Такое представление о центре и границах обитаемого АГ вполне ожидаемо, предсказуемо. Для такого видения не было нужды проводить так называемые исследования по составлению ментальных карт АГ [Иванова, Дитц 2015]. Информанты нарисовали свои ментальные карты АГ, в которых эта карта с её позвоночником вполне угадывается и ничем не отличается. Интереснее другое. В этих ментальных картах, статичных и зависимых от памяти информанта и его способностей к рисованию (у кого-то они более детальные и точны, у кого-то менее) нет главного – автора, того, кто её рисует, нет его автографа. Последний может схватываться лишь через рисунок повседневных маршрутов, причём пешеходных, что в свою очередь схватывается уже не в ментальных картах, а в картоидах, то есть личных путевых маршрутах. Как мы уже сказали выше, картоид отличается от ментальной карты и от образа территории тем, что в нём человек, его автор, пытается обозначить свой образ своего города в динамике пешеходного повседневного движения, а потому он связан не с так называемыми настроениями и эмоциями, о которых пишут некоторые авторы [Иванова, Дитц 2015], а с той повседневностью, которая не определяется настроениями, эмоциями и импульсами, а связана с той личной био- и географией города, которая вырезается годами пешеходных передвижений, становясь личным, своим городом.

В предыдущих работах мы описали опыт составления и применения картоидов на материале личных биографий людей, представив и метод их составления [Смирнов 2017; Смирнов 2018]. Не будем на этом останавливаться в данном случае. Там масштабом и «территорией» выступает личная биография в ретроспективе и перспективе. Но реперы картоида позволяют зафиксировать основную идею образного видения своей личной траектории.

Теперь попробуем представить иной масштаб – схватить в картоиде вполне конкретную территорию АГ, но своего, того повседневного, который вышагивается ногами, который свой, любимый, привычный, связанный с конкретными событиями и местами обитания. Мы предложили жителям АГ нарисовать свой АГ – то есть тот, по которому они каждый день ходят, с выделением на нём основных маршрутов и постоянных мест, в которых человек бывает, а также границ своего АГ. Также мы попросили оценить в баллах места и маршруты: какие из них наиболее значимы и частотны и какие менее (по десятибалльной шкале). Вот один из примеров (ил. 14).



Ил. 14. Мой АГ с опорами

Здесь автор пытался обозначить его жизненную маршрутную карту места обитания, *свой* Академгородок в 2019 году, с указанием опорных частотных любимых мест и маршрутов. В итоге он связал места: Мой дом – «Горностаи» (это школа) – Технопарк – «Эдем» (торговый центр) – ИФПР (научный институт) – НГУ – Президиум СО РАН. Получился событийный каркас конкретного образа АГ этого человека, его картоид. Для него его АГ был в 2019 представлен таким. Если же мы представим пакет таких картоидов с необходимой выборкой, то можем получить вполне представительный пакет маршрутных картоидов АГ. На этом уже можно строить социологию места обитания, выделять пакет стратегий и траекторий жизни в этом месте обитания разных людей и разных целевых групп, выделяя в них предпочтения в виде мест, маршрутов, опор, границ. Но это уже задача следующей работы.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Абрамов 2018 – Абрамов Р. «Забытые в прошлом»: освоение заброшенных пространств и феномен нового городского туризма // Микроурбанизм. Город в деталях. Москва, 2018. С. 13–39.
- Амин, Трифт 2002 – Амин Э., Трифт Н. Внятность повседневного города / Пер. с англ. С. Баньковской // Логос. 2002. № 3 (34). С. 1–25.
- Амин, Трифт 2017 – Амин Э., Трифт Н. Города: переосмысляя городское / Пер. с англ. В. Николаева. Нижний Новгород, 2017.
- Беньямин 2019 – Беньямин В. Девять работ / Пер. С. А. Ромашко. Москва, 2019.

- Бредникова, Запорожец 2018 – *Бредникова О., Запорожец О.* Микроурбанизм. Ловушка для города // Микроурбанизм. Город в деталях. Москва, 2018. С. 13–39.
- Веселкова 2010 – *Веселкова Н. В.* Ментальные карты города: вопросы методологии и практика использования // Социология. 2010. № 31. С. 5–29.
- Глазков 2013 – *Глазков К.* Ментальные карты: способы анализа, погрешность и пространственная метрика // Социология власти. 2013. № 3. С. 39–56.
- Глазков, Стрельникова 2015 – *Глазков К., Стрельникова А.* Мобильные методы: движение как часть исследовательской стратегии // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2015. № 10. С. 79–90.
- Гуаярт 2016 – *Гуаярт В.* Мы живем в новое время и нам нужны новые концепции // Городские исследования и практики. 2016. Т. 1 (1). С. 7–10.
- Гутнов, Глазычев 1990 – *Гутнов А. Э., Глазычев В. Л.* Мир архитектуры: Лицо города. Москва, 1990.
- Ефременко 2015 – Чикагская школа социологии / Под ред. Д. В. Ефременко. Москва, 2015.
- Запорожец 2017 – *Запорожец О. Н.* «Мобильные методы»: исследование жизни в движении // Социология: 4 М. 2017. № 44. С. 37–72.
- Запорожец, Лавринец 2006 – *Запорожец О., Лавринец Е.* Прятки, городки и другие исследовательские игры (Urban Studies в поисках точки опоры) // *Communitas*. 2006. № 1. С. 5–20.
- Иванова 2018 – *Иванова А.* Сумчатые. Хореография пассажиров городского транспорта // Микроурбанизм. Город в деталях. Москва, 2018. С. 70–93.
- Иванова, Дитц 2015 – *Иванова В. В., Дитц Е. А.* Образы территории в восприятии её жителей (на примере Академгородка) // Вестник НГУ. 2015. Т. 15. Вып. 4. С. 139–145.
- Ильф 2020 – *Ильф А.* «Неужели он гулял со мной?» / Публ. О. Поляковой // Культура.РФ. 2020. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/169757/neuzheli-on-gulyal-so-mnoi> (дата обращения: 28.02.2021).
- Коган 1990 – *Коган Л. Б.* Быть горожанами. Москва, 1990.
- Коган 1996 – *Коган Л. Б.* Требуются горожане! Москва, 1996.
- Лёв 2018 – *Лёв М.* Структуры собственной логики: различия между городами как концептуальная проблема // Собственная логика городов. Новые подходы в урбанистике. Москва, 2018. С. 40–66.
- Линч 1982 – *Линч К.* Образ города / Пер. с англ. В. Л. Глазычева под ред. А. В. Иконникова. Москва, 1982.
- Лоу 2016 – *Лоу С. М.* Пласа. Политика общественного пространства и культуры / Пер. с англ. Ю. Плискиной. Москва, 2016.
- Лэндри 2006 – *Лэндри Ч.* Креативный город. Пособие для городских инноваторов. Москва, 2006.
- Лэндри 2008 – *Лэндри Ч.* Искусство создавать города. Качество жизни и городская среда. Москва, 2008.



- Митин 2017 – Митин И. И. Ментальные карты города: история понятия и разнообразие подходов // Городские исследования и практики. 2017. Т. 2. № 3. С. 64–79.
- Некрасов 2009 – Некрасов В. П. Записки зеваки. München, 2009.
- Одинцова 2019 – Одинцова А. А. Образ Академгородка в восприятии современной молодёжи. Выпускная квалификационная работа. Новосибирск, 2019.
- Парк 2002 – Парк Р. Город как социальная лаборатория / Пер. с англ. С. Баньковской // Социологическое обозрение. 2002. Том 2. № 3. С. 3–12.
- Семёнова 2009 – Семёнова В. Картирование городского пространства: основные подходы к визуальному анализу // Визуальная антропология: городские карты памяти. Москва, 2009. С. 67–81.
- Серто 2008 – Серто де М. По городу пешком // Социологическое обозрение. 2008. Т. 7. № 2. С. 24–38.
- Смирнов 2004 а – Принципы good governance и управление городским развитием / Отв. ред. С. А. Смирнов. Новосибирск, 2004.
- Смирнов 2004 б – Смирнов С. А. Управление развитием человеческих ресурсов. Новосибирск, 2004.
- Смирнов 2017 – Смирнов С. А. Образ города: от карты к картоиду // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 4 (14). С. 28–48.
- Смирнов 2018 – Смирнов С. А. Антропоидный картоид как средство антропологической навигации // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. № 1 (15). С. 34–48.
- Смирнов 2019 а – Смирнов С. А. Городская антропология: между урбанизмом и повседневностью // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 1 (13). С. 13–31.
- Смирнов 2019 б – Смирнов С. А. Человекообразность города // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 2. С. 13–32.
- Смирнов 2019 в – Смирнов С. А. Город-кампус, или Образовательное пространство города. Методологический конструкт // Высшее образование в России. 2019. Т. 28. № 4. С. 44–59.
- Стрельникова 2012 – Стрельникова А. В. Метод биографической прогулки: интервью в пространственном измерении // Современная социология – современной России: Сборник статей памяти А. О. Крыштановского. Москва, 2012. С. 665–671.
- Урри 2012 – Урри Дж. Мобильности / Пер. с англ. А. В. Лазарева. Москва, 2012.
- Флорида 2014 – Флорида Р. Кто твой город? Креативная экономика и выбор места жительства / Пер. с англ. Е. Лобковой. Москва, 2014.
- Шевелёв 2017 – Шевелёв Е. Город (без) человека: практики освоения пустых и заброшенных пространств // Микроурбанизм. Город в деталях. Москва, 2018. С. 43–63.
- Шемелина, Ванина 2012 – Шемелина О. С., Ванина О. Е. Образ города Новосибирска в представлении студентов // Сибирский педагогический журнал. 2012. № 8. С. 248–254.
- Kuzenbach 2003 – Kusenbach M. Street Phenomenology the Go-along as Ethnographic Research Tool. *Ethnography*. 2003. Vol. 4 (3). P. 455–485.

Richardson 2008 – Richardson T. *Kaleidoscopic Odessa: History and Place in Contemporary Ukraine*. Toronto, Buffalo, London, 2008.

## REFERENCES

- Abramov 2018 – Abramov R. “Forgotten in the past”: the development of abandoned spaces and the phenomenon of new urban tourism. *Microurbanism. City in details*. Moscow, 2018. P. 13–39. In Russian.
- Amin, Thrift 2002 – Amin A., Thrift N. The intelligibility of the everyday city. Transl. into Russian. *Logos*. 2002. 3 (34). P. 1–25.
- Amin, Thrift 2017 – Amin A., Thrift N. *Cities: Reimagining the Urban*. Transl. into Russian. Nizhny Novgorod, 2017.
- Benjamin 2019 – Benjamin W. *Nine Works*. Transl. into Russian. Moscow, 2019.
- Brednikova, Zaporozhets 2018 – Brednikova O., Zaporozhets O. Microurbanism. Trap for the city. *Microurbanism. The city in details*. Moscow, 2018. P. 13–39. In Russian.
- Certeau 2008 – de Certeau M. *Marches dans la ville*. Transl. into Russian. *Russian Sociological Review*. 2008. Vol. 7. 2. P. 24–38.
- Efremenko 2015 – Chicago Sociology School. Ed. by D. V. Efremenko. Transl. into Russian. Moscow, 2015.
- Florida 2014 – Florida R. *Who’s your city? How the creative economy is making where to live the most important decision of your life*. Transl. into Russian. Moscow, 2014.
- Glazkov 2013 – Glazkov K. Mental maps: methods of analysis, error and spatial metrics. *Sociology of power*. 2013. 3. P. 39–56. In Russian.
- Glazkov, Strelnikova 2015 – Glazkov K., Strelnikova A. Mobile methods: movement as part of a research strategy. *Interaction. Interview. Interpretation*. 2015. 10. P. 79–90. In Russian.
- Guallart 2016 – Guallart V. *We live in modern times and we need new conceptions*. Transl. into Russian. *Urban Studies and Practices*. 2016. Vol. 1. P. 7–10.
- Gutnov, Glazychev 1990 – Gutnov A. E., Glazychev V. L. *The world of architecture: The face of the city*. Moscow, 1990. In Russian.
- Ilf 2020 – Ilf A. *Did he walk with me?* Ed. by O. Polyakova. *Culture.RF*. 2020. URL: <https://www.culture.ru/materials/169757/neuzheli-on-gulyal-so-mnoi>. In Russian.
- Ivanova 2018 – Ivanova A. Marsupials. Choreography of urban transport passengers. *Microurbanism. The city in details*. Moscow, 2018. P. 70–93. In Russian.
- Ivanova, Dietz 2015 – Ivanova V. V., Dietz E. A. Images of the territory in the perception of its inhabitants (on the example of Akademgorodok). *Vestnik NSU*. 2015. Vol. 15. 4. P. 139–145. In Russian.
- Kogan 1990 – Kogan L. B. *To be city dwellers*. Moscow, 1990. In Russian.
- Kogan 1996 – Kogan L. B. *Citizens are required!* Moscow, 1996. In Russian.
- Kuzenbach 2003 – Kuzenbach M. Street Phenomenology the Go-along as Ethno-graphic Research Tool. *Ethnography*. 2003. Vol. 4 (3). P. 455–485.
- Landry 2006 – Landry C. *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*. Transl. into Russian. Moscow, 2006.
- Landry 2008 – Landry C. *The Art of City-Making*. Transl. into Russian. Moscow, 2008.

- Low 2016 – Low S. M. On the Plaza: The Politics of Public Space and Culture. Transl. into Russian. Moscow, 2016.
- Löw 2018 – Löw M. Structures of own logic: differences between cities as a conceptual problem. Transl. into Russian. *Own logic of cities. New approaches in urbanism*. Moscow, 2018. P. 40–66.
- Lynch 1982 – Lynch K. The Image of the City. Transl. into Russian by V. L. Glazychev. Moscow, 1982.
- Mitin 2017 – Mitin I. I. Mental maps of the city: the history of the concept and a variety of approaches. *Urban Studies and Practices*. 2017. Vol. 2. 3. P. 64–79. In Russian.
- Nekrasov 2009 – Nekrasov V. P. Onlooker notes. München, 2009. In Russian.
- Odintsova 2019 – Odintsova A. A. The image of the Academgorodok in the perception of new generation. Novosibirsk, 2019. In Russian.
- Park 2002 – Park R. The City as a Social Laboratory. Transl. into Russian. *Russian Sociological Review*. 2002. Vol. 2. 3. P. 3–12.
- Richardson 2008 – Richardson T. Kaleidoscopic Odessa: History and Place in Contemporary Ukraine. Toronto, Buffalo, London, 2008.
- Semenova 2009 – Semenova V. Mapping urban space: basic approaches to visual analysis. *Visual anthropology: city memory maps*. Moscow, 2009. P. 67–81. In Russian.
- Shemelina, Vanina 2012 – Shemelina O. S., Vanina O. E. The image of the city of Novosibirsk in the students' view. *Siberian Pedagogical Journal*. 2012. 8. P. 248–254. In Russian.
- Shevelev 2017 – Shevelev E. City (without) a man: practices of developing empty and abandoned spaces. *Microubanism. The city in details*. Moscow, 2018. P. 43–63. In Russian.
- Smirnov 2004 a – Principles of Good Governance and Urban Governance. Ed. by S. A. Smirnov. Novosibirsk, 2004. In Russian.
- Smirnov 2004 b – Smirnov S. A. Human resource development management. Novosibirsk, 2004. In Russian.
- Smirnov 2017 – Smirnov S. A. The image of the city: from map to carotid. *ППАЭХМА. Journal of Visual Semiotics*. 2017. 4 (14). P. 28–48. In Russian.
- Smirnov 2018 – Smirnov S. A. Anthropoid cartoid as a means of anthropological-logical navigation. *ППАЭХМА. Journal of Visual Semiotics*. 2018. 1 (15). P. 34–48. In Russian.
- Smirnov 2019 a – Smirnov S.A. Urban anthropology: between urbanism and everyday life. *ППАЭХМА. Journal of Visual Semiotics*. 2019. 1 (19). P. 13–31. In Russian.
- Smirnov 2019 b – Smirnov S. A. Human dimension of city. *ППАЭХМА. Journal of Visual Semiotics*. 2019. 2 (20). P. 13–32. In Russian.
- Smirnov 2019 c – Smirnov S. A. City-campus, or Educational space of the city. Methodological construct. *Higher education in Russia*. 2019. Vol. 28. 4. P. 44–59. In Russian.
- Strelnikova 2012 – Strelnikova A. V. Method of biographical walk: interviews in spatial dimension. *Modern sociology to modern Russia: Collection of articles in memory of A. O. Kryshchanovsky*. Moscow, 2012. P. 665–671. In Russian.
- Urry 2012 – Urry J. Mobility. Transl. into Russian by A. V. Lazarev. Moscow, 2012.
- Veselkova 2010 – Veselkova N. V. Mental maps of the city: questions of methodology and practice of use. *Sociology*. 2010. 31. P. 5–29. In Russian.

Zaporozhets 2017 – Zaporozhets O. N. “Mobile methods”: a study of life in motion. *Sociology: 4 M.* 2017. 44. P. 37–72. In Russian.

Zaporozhets, Lavrinets 2006 – Zaporozhets O., Lavrinets E. Hide and seek, towns and other research games (Urban Studies in search of a fulcrum). *Communitas.* 2006. 1. P. 5–20. In Russian.

Материал поступил в редакцию 21.03.2021  
принят к публикации 4.06.2021

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-29-42](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-29-42)

## THE SOCIO-CULTURAL POSITION OF “THE OLD CITY SPACE” AS A SEMIOTIC CODE OF INTERCULTURAL COMMUNICATION

**Arina Sherstiuk**

Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russia  
[arina.sherstyuk@mail.ru](mailto:arina.sherstyuk@mail.ru)

The purpose of the scientific paper is to approbate the process of decoding the semiotic connotations system inside «the old city space» by building a practical model of intercultural communication. The article reveals specifics of the semiotic semantics in «the old city space», and its functional role in a socio-cultural and informational-educational aspect of an individual's life. The potential existence of the semiotic code as a medium of synthesized historical socio-cultural elements in the intercultural communication process is considered. The conclusion confirms the concept of modern semiotic interpretation of the historical city space as a structural continuum, comprehensive cultural code, which is in constant sociolect-communicational movement and contextual formation. The article is devoted to the problem of identifying an old city's socio-cultural environment as a semiotic code. The study examines practical intercultural communication in the projection of forming exchange of cultural connections, translation, and encoding of semiotic connotations. The research relevance lies in the proposed theoretical conceptualization of «the old city space» as a cultural-semiotic hypertext, which is decoded in the global dialogue of cultural paradigms.

**Keywords:** semiotic code; cultural semantics of «the old city space»; intercultural integration; semiotic dialogue of cultural paradigms.

## СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО «СТАРОГО ГОРОДА» КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ КОД МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

**А. А. Шерстюк**

Балтийский Федеральный Университет им. И. Канта, Калининград, Россия  
[arina.sherstyuk@mail.ru](mailto:arina.sherstyuk@mail.ru)

Цель исследования – апробация процесса декодирования системы семиотических коннотаций в пространстве «старого города» путём построения практической модели межкультурной коммуникации. В статье выявлена специфика семиотической семантики

---

Для цитирования:

*Sherstiuk A. The Sociocultural Position of “The Old City Space” as a Semiotic Code of Intercultural Communication // Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. 2022. № 1 (2). С. 29-42.*

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-29-42](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-29-42)

For citation:

*Sherstiuk A. The Sociocultural Position of “The Old City Space” as a Semiotic Code of Intercultural Communication. Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City. 2022. 1 (2). P. 29-42.*

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-29-42](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-29-42)

старой части города, обозначена её функциональная роль в социально-культурном и просветительском аспекте жизни индивида. Исследование рассматривает потенциальную экзистенцию семиотического кода как носителя исторически синтезированных социально-культурных элементов в процессе межкультурной коммуникации. В заключении подтверждается концепция современного семиотического прочтения пространства исторической части города как структурного, интегративного континуума, всеобъемлющего культурного кода, находящегося в постоянном социально-коммуникационном движении и контекстном становлении. Статья посвящена проблеме идентификации социокультурной среды старого города как семиотического кода. В исследовании рассматривается практическая межкультурная коммуникация в проекции формирования обменных культурных взаимодействий, декодирования семиотических коннотаций. Актуальность исследования заключается в предложенной теоретической концептуализации пространства «старого города» как культурно-семиотического гипертекста, который декодируется в глобальном диалоге культурных парадигм.

**Ключевые слова:** семиотический код, культурологическая семантика «старого города», межкультурная интеграция, семиотическая диалогичность культурных парадигм.

In modern globalization conditions, the practice of intercultural contacts is one of the most significant vectors that determine the general development process and the formation of a modern cultural platform. Communication interaction has a direct impact on participants' initial information field, the authentic semiotic environment formed before entering into interaction. The dialoguing process of socio-cultural connotations and their decoding through intercultural interaction is particularly concentrated in the multicomplex continuum of urban space.

One of the factors in the urban polysemantic formation is the integration of the authentic city space into the global context of intercultural interaction. In cultural terms, the urban environment plays the role of a medium that accumulates cultural codes transmitted in the intercultural communication process. In particular, «the old city space» is a point of concentration and synthesis of intersecting historical-cultural and semiotic coordinates, the interaction problem of which is devoted to this article's theoretical study.

The article examines «the old city space» semiotic field and its influence on the formation of specific socio-cultural environments. The author considers «the old city space» as a historically and culturally mastered space, continuously producing cultural information. According to the author's concept, general urban space appears as an integral ideological integrative platform of subject-object relations between a city – as a carrier of socio-cultural code, and an individual – a consumer of encoded cultural units. This semiotic research is based on the concept of a sign and a symbol system. Therefore, the research goal is to reveal the nature of semiotic codification of «the old city space» in the modern intercultural communication process. To achieve this goal, it is necessary to perform the following tasks: to explore the essence of «the old city space's» architecture as a cultural text; to consider signs and symbols as information carriers in «the old city space's» architecture; to analyze the theoretical basis of the discourse on the urban space semiotic reading in general; to analyze «the old city space» semiotics decoding process in the course of intercultural communication.

The study of the urban culture text becomes a topical issue in the contemporary urban research field and semiotic urban discourse. The article innovation is in the proposed concept of «the old city space» as a coded semiotic and cultural indicator that affects the individual socio-cultural paradigm formation in the process of intercultural communication. According to the author, urban space is a special subject-object environment, where the individual, the citizen, is in the role of an active cognitive subject: on the one hand, passively learning, and on the other hand, actively giving him/herself to express through specific techniques, in particular semantic-semiotic practices. One of these practices is the creating conditions for intercultural communication. The article considers the urban space's semiotic meanings in the form of a cultural code, which an individual can read during intercultural communication with the city and its citizens.

Hypothetically, during the intercultural communication process in «the old city space», semiotic and cultural units are decoded. Approbation of the proposed hypothesis achieves through an interdisciplinary study. This potentially existing idea is also confirmed by applying cultural methods of comparative historical, axiological, and semiotic analysis of «the old city space» phenomenon as a sign system included in semiotic coordinates and as a subject of socio-cultural relations with an individual. In this case, the article proposes the urban space concept-image as a multilevel semiotic system, which carries out the individual process of coding and decoding the synthesis of semiotic coordinates: symbols, signs, and cultural paradigms, in a socio-cultural context. In conclusion, the study theoretically states the initially assumed concept of «the old city space» as a semiotic subject inside intercultural communication and offers the practical application and integration forms of the obtained results.

The research theorizes and substantiates the idea of «the old city space» concerning a cultural-historical and semiotic institution in the urban socio-cultural coordinates system. Referring to the research terminology, the historical center or «the old city space» is the original semiotic code with a significant number of preserved buildings from a bygone era, a mental collective image of events that took place; it is a dynamic sequence of cultural units that evolve in time. In modern culture studies discourse, «the old city space» is marked, mythologized, and became a historical ideal, the embodiment of the former cultural paradigm, to which a new generation refers [Yanushkevich 2011, 44].

The concept of «the old city space» as a semiotic coordinates system proposed in this study is due to a complex of factors, which are reflected in the theoretical field of history, cultural studies, semiotics, and urbanism. Considering the urban environment in the semiotic aspect as a comprehensive sign system, it is necessary to note its constant socio-communicative movement and contextual formation. That is, urban space, in particular, «the old city space», can encode, synthesize and accumulate socio-cultural elements, endowing them with semiotic semantics [Berestovskaya, Petrenko 2017, 25]. Through the semiotic mechanism activation, urban space establishes a special system of socio-cultural coordinates, which claims the status of the historical city part as a medium of cultural substance [Osipova 2011, 5].

First of all, it should be noted that «the old city space» in its modern sense was the central territorial coordinate. Concerning other urban areas, the old city part is called the «historical determinant», around which the urban infrastructure grew and the cultural-

semiotic system gradually took place later. Historically, the urban center performed combined functions in the citizen's life: utilitarian and spiritual-symbolic. The central part of urban space represented an integrative field for communication of the subject-individual and objects-signs: both practical use and axiological meaning including its «functional masterpiece» planning [Svanidze 1999, 156]. In relation to other urban areas, the historical part is called «the heart of the city».

Following the analytically obtained patterns of structuring the European urban space, the city walls construction had been built in the territorial part located near water bodies (like in Budapest, Florence, Dresden (Fig. 1), Riga, Warsaw, etc.) or on a relative elevation (Rome, San Gimignano, Lisbon, Lublin, Athens, Mont Saint-Michel, etc.).



Fig. 1. Old City (historical center), Dresden, Germany. Source: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden\\_Kreuzkirche\\_1900.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden_Kreuzkirche_1900.jpg)

This area had become the central territorial coordination around which afterward there was a gradual city growth. A particularly vivid illustration of such an urbanistic arrangement and the presence of a projected communicative connection with the individual lies in the principle of European cities planning and semiotic content that arose during the Middle Ages (for example, the Venetian lagoon, the fortress city of Carcassonne, the old cities of Vilnius, Riga, Tallinn (Fig. 2), the historic center of Bruges, Dordrecht, Dresden, Lublin, Strasbourg, Florence, etc.). In the existence of such urban systems during the objects-signs communication, transmit coded socio-cultural units to their recipient – an individual: a city resident or a visitor – direct carrier of another cultural and semiotic urban system.





Fig. 2. Old Town in Tallinn, Estonia

Source: <https://satotours.eu/pt-br/tour/descubra-o-baltico-2022/>

One of the characteristic principles of the historical city district planning, in particular by following the medieval European model, was the concentration of buildings and infrastructure elements exclusively for the pragmatic purpose. The basic town-planning elements were included a burg – fortified center (the root of the «burg» or «burgh» is still preserved in the names of cities such as Hamburg, Edinburgh, Luxembourg, and Strasbourg), other fortifications, city administration buildings, a cathedral, a market square with shopping pavilions, drinking wells or fountains (Fig. 3, Fig. 4) [Svanidze 1999, 150]. It should be noted that with the history course, the destination of urban buildings and structures had undergone an ideological transformation – there had been a transition from the utilitarian nature to the modern axiological form of their existence as objects of cultural heritage [Čepaitienė 2010, 238].

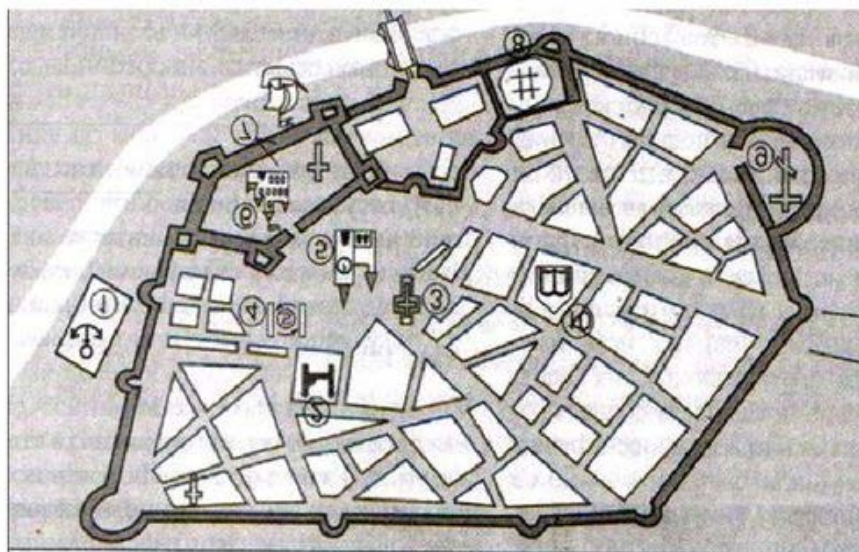


Fig. 3. Plan of the old medieval city. Source: <http://www.myshared.ru/slide/542854>



Fig. 4. Plan of «the old city» of Poznan, Poland, 13th century  
 Source: <https://www.liveinternet.ru/users/sprato/post368392875/>

Nowadays, semiotically, «the old city space» is that part of urban space that has become a «collective work of art», the result of symbiosis and intersection of several generations, layering and signifying historical-cultural coordinates [Yanushkevich 2011, 45]. In addition, following the analytically derived patterns of the semiotic urban landscape, the central city part – now referred to as «the old city space» – was a translatable population lifeway projection in different historical periods. From the communicative model of urban environment point of view, the image of «the old city space» is identified with a historical «portal», a medium directly addressed to its authentic semiotic paradigm.

For example, the modern European city historical center is represented by the symbiosis of signs and symbols, monuments of nature and architecture, and urban buildings – indicators of the past, many of which (for example, the Venice Lagoon, the old town of Regensburg, the historic center of Salzburg (Fig. 5), old quarters of Luxemburg, the medieval city of Torun and others) are recognized as World Cultural Heritage sites under the aegis of UNESCO [Website of UNESCO]. It is the inherent category of natural and cultural complex memorialization that supports the centuries-old dialogue of times and cultures. Exactly this inherent memorial category of natural and cultural complexes supports the centuries-old dialogue of times and cultures [Azatyan, Engoyan 2014, 9]. Due to the immediate architectural «quotation», even because of modernized objects and related to the reconstruction works (for example, the act of reliable restoration of the destroyed heritage in the historical center of Warsaw (Fig. 6)), and the direct material existing of some authentic historical units, «the old city space» broadcasts the conserved codes from the cultural and historical past [Benjamin, 1996].



Fig. 5. The historic center of Salzburg, Austria.

Source: <https://i.pining.com/originals/7f/20/81/7f2081208274ba722d7c6591408b1e5e.jpg>



Fig. 6. Destroyed and renovated «old city» of Warsaw, Poland

Source: <https://wikimedioc.com/album/Old%20Town%20Market%20Square%20in%20Warsaw>

The study of the city semiotic sphere and its texts are engaged in science since the 19th century. The Western scientists R. Barthes, K. Lynch, C. Levi-Strauss, C. Jencks, who studied the city semiotics and architectural symbolism, formulated such concepts as «semiotics of space» [Barthes 1989], «city image» [Lynch 1960], «text, code, sign, syntax, semantics of the architectural space» [Jencks 1977], proposed the idea of architecture

communication possibilities. Urban space was perceived by scientists as a text, as a space of communication, and as a sign environment for the human habitat.

The cultural philosopher and sociologist Georg Simmel's essay on Venice was devoted to the study of «old cities space» from the semiotic position. In this essay Simmel approaches the city as an autonomous artifact; from his point of view, the city gives the impression of «independence from reality», as if it arises of its own volition [Simmel 2014]. Developing his thoughts on Venice, Simmel compares the city to Florence. In Florence «the outer appearance of the palaces coincides with their inner meaning <...>, each stone appears as an expression of the power and self-consciousness of the individual responsible for him/herself» – thus, for the author, the city's semiotic materiality creates a communication vector that contributes to the creation of the city image as a historical and cultural paradigm indicator [Simmel 2014].

In comparison, after Simmel, attention to the city semiotics is shown by the cultural theorist Yuri Lotman, who wrote about the semiotic perception of the St. Petersburg historical center. In Lotman's perception, St. Petersburg appears «ghostly», «artificial», and «theatrical» [Lotman 1984, 37]. According to Lotman, the theatricality of St. Petersburg owes much to the fact that the city architecture is characterized by «a unique consistency of huge ensembles», not disintegrating as in cities with a long history. This unique restraint of style «creates a sense of scenery», perceiving the world scenery as a text, referring to its collective historical experience and adding new connotations in collective memory. [Lotman 2002, 151]. In Lotman's conceptualization of St. Petersburg's space, the appearance of urban buildings resembling scenery produces a semiotic division into foreground and background.

Continuing the analysis of the theoretical source devoted to decoding the semiotic environment of «the old city space», it should be turned to the research experience of philosopher and cultural theorist Walter Benjamin, one of the main authors who wrote about the city in the 20th century. Benjamin also emphasized those city life features that make it look like a theater or a performance. For Benjamin, however, these were not the characteristics of the «eccentric city», but the main city features in general, the city as the essence of the Modernity [Benjamin 1996]. Benjamin wrote several essays on various cities, including Marseilles, Naples, and Moscow, but in addition to these «Denkbilder», as he called small characterizations of cities, he wrote several extensive texts on Paris and Berlin.

Benjamin's topographical method described in «The Berlin Chronicle», which consists in mapping the places of his childhood and youth, has its origins in the idea of the city as a series of topoi, signs, and coded semiotic coordinates in which communication and interaction between individuals take place: meetings, events, and gatherings, where friendships and alliances are formed. These places, or «Schauplätze» (the word Benjamin uses) – architectural ensembles of «the old city space» – squares, parks, streets – become scenes, arenas where events unfold, forming an intermittent citizen's and the individual's life narrative [Benjamin 1997, 19].

Studying the space of a semiotic communication code (the individual's decoding of «the old city space» semiotics), the author's position correlates with the transformation theory of the cultural platform through intercultural interaction, which is reflected in the

works of philosopher and cultural critic Mikhail Bakhtin. According to the theorist, a dialogue is a universal way of studying a human person, society, and culture. For Bakhtin, «culture exists where there are two (at least) cultures, and that the self-consciousness of a culture is a form of its being on the border of another culture» [Bakhtin 1979, 25]. Dialogue of cultures, in Bakhtin's concept, is a link between a person and his cultural past. Each new cultural text is dialogical since it is based on the previous world picture and draws a person to its cultural origins. Thus, showing how historical events expanded the boundaries of cultural space and complicated the relationship between the real newly acquired socio-cultural elements.

Bakhtin also believed that exactly «foreign» culture – due to its «alienness» – can provoke the disclosure of new aspects and meanings of «their» culture [Bibler 1991, 112]. Thereby, according to Bakhtin, the dialogue is the main form of cultural interactions aimed at the self-identification of an individual in a socio-cultural context and awareness of their cultural nature. Thus, the practice of cross-cultural contacts creates conditions for expanding the range of semantic meanings regarding semiotic and cultural codes through foreign cultural influence. Also, intercultural communication promotes mutual «cultural saturation», transfer of accumulated cultural forms and semiotic units from one culture to another, and integration of a new semiotic synthesis, being as a product of dialogue between two socio-cultural systems [Bibler 1991, 115].

One of the first researchers who drew attention to the communicative and sign architectural nature was the philosopher and linguist Umberto Eco. In his book «The Absent Structure», U. Eco regards works of architecture as a system of signs. In his opinion, the architecture of «the old city space» reproduces ready coded patterns, closed and frozen in time information forms [Eco 1998, 135]. According to him, architecture – is rhetoric; from the communicative point of view, architecture – is one of the forms of mass communication. However, the philosopher notes that architecture is still more than just a means of mass communication. In thinking about codification, Eco not only considers architectural codes but also foresees the possibility for architecture to use other, non-architectural codes: the system of social relations, the system of cohabitation, the system of spatial relations, and the system of kinship relations and others.

Continuing a comprehensive theoretical study dedicated to the semiotic old city space features, the author analyzes this phenomenon from the social psychology and urbanism point of view. At this research stage, the author refers to the book «Image of the city» by an American specialist who related to the urban planning field, Kevin Lynch. Expressing the idea of having a mental city image, Lynch considers the urban area as a structural element of a «mental map» – a generalized image of urban boundaries, hubs, mnemonic landmarks, and paths made up by the residents themselves. The «mental map» is characterized by some qualitative forms inside the architectural knowledge investigated from a sociology position, including «the time series» [Lynch 1960, 63].

According to K. Lynch, the semiotic and communicative nature of urban space reflects not only the plan of visual topographic «marking» but also the content focused on the principle of urban zoning, related to the individual's personal mental experience. In this case, the «time series» projects the subject-time connections formed between «a mental image» of the urban object and the perception of the individual [Lynch 1960, 21]. Based

on this approach, there is a possibility to make a socio-cultural assessment of the architectural patterns influence (in particular, cultural and historical attractions located in «the old city space») and formed urban contextual spatial and temporal relationships, which are focused on the individual's identification in the cultural environment. In this way, the historic district, according to Lynch's idea, becomes a projected collective perception of the city's history and culture.

Based on the thematic literary sources analysis, it was revealed that the socio-cultural context of urban space in general as an object of study is reflected mainly in the works on semiotics and urban studies. At the same time, the phenomenon of «the old city space» is not studied by other authors as a complex formation at the intersection of several scientific knowledge disciplines and is not identified as a mediated participant of intercultural communication with the individual. In this case, this article's scientific innovation lies in the accumulation and synthesis of narrow disciplinary provisions on «the old city space» phenomenon as a complex socio-cultural mechanism and integration of the author's concept of «the old city space» as a semiotic code in the process of intercultural communication.

Processing of theoretical material is carried out through cultural methods of scientific research. In particular, a genetic approach is used to conduct a comparative historical analysis investigating «the old city space» phenomenon from its emergence and further semiotic space functional development. Also, the research is dominated by the axiological analysis method, in which «the old city space» is considered as a cultural form, semiotic code, and value orientation.

The article uses the main general scientific methods: analytical, which revealed the specifics and historical line of semiotic systems interaction and cultural units in the urban space; structural and functional, which allowed considering the old city space as a special integrative semiotic code. To realize the article's goal, the practical conditions of potential intercultural communication are hypothetically modeled and considered, and the expected results of intercultural interaction in the semiotic «old city space» are interpreted.

As it is mentioned, the main scientific approach of this article is semiotic. With its help, the author considers cross-cultural interactions as acts of specific semiotic communication, particular messages, which acquire their semantic meaning by the decoding of a certain information element – a code. The selection of cultural elements in communication and their further processing, synthesis, and integration into sign systems is indicated by the process of semiotic information encoding. Thus, culture generates human consciousness and its worldview paradigm through a constant process of sign formation – the creation of symbol systems and modeling of spatial and temporal individual representations [Osipova 2011, 4].

Considering the urban environment in the semiotic aspect as a comprehensive sign system, it is necessary to note its constant social and communicative movement and contextual formation. That is, urban space, in particular, «the old city space», can encode, synthesize and accumulate socio-cultural elements, giving them semiotic semantics. By activating the semiotic mechanism, urban space establishes a special system of socio-cultural coordinates, which claims the status of the historical city part as a medium of

cultural substance. In terms of the urban environment communicative model, «the old city space» image is identified with a historical «portal» – a medium directly addressed to its authentic semiotic paradigm.

Thus, «the old city space» semiotic and cultural nature is institutional, aimed at establishing cultural and semantic interactions within an integral socio-cultural urban space. In «the old city space» context, the evolutionary interpretation of axiological formulas and socio-cultural codes with their mutual semantic penetration and transformation is traced. There is also activated cultural and temporal dialogue; the formation mechanisms of the urban culture and «urban lifestyle» are revealed; the appeal to the origins and heritage takes place in «the old city space» continuum [Gans 1962]. The article considers the translation and codification process of semiotic field elements within the framework of intercultural communication. Following the intercultural communication theory, the socio-cultural context, in this case, the urban environment, takes the position of a conductor between an individual and the cultural-semiotic code, the medium of which it becomes during an interaction.

The urban space, as an integral ideological integrative platform of subject-object relations, is also studied in the system of interactions between the city (the medium of the socio-cultural code) and the individual (a consumer of encoded cultural units). The semiotic elements in the old city space affect the corresponding forms in another national culture. At this level, a special vector of communication is formed, in which the cultural context, consisting of cultural-semiotic codes, plays the conductor role between this code system and a person. A single person, entering into a dialogue with another culture, transmits encoded socio-cultural information. In this situation, the structural unit belongs to a sign, which is subsequently transformed into a symbol, and the text – is an informational semiotic code that has a special semantic meaning laid down by an authentic socio-cultural environment [Avanesov 2016, 15].

For an adequate semiotic understanding of an «alien» coded culture, the individual has to adapt to it. Within the adaptation process, the apogee of interest in a different cultural system manifests itself and then the adoption of foreign cultural and semiotic codes occurs. At this stage, representatives enter an active phase of cross-cultural communication, the main result of which is the convergence of «alien» and «own» semiotic and culture systems [Dutsev 2012, 229]. Participants in the dialogue establish a mutual exchange of cultural codes and semiotic elements, enabling their interpenetration in their socio-cultural context. The ideal model to which the participant of communication should strive as a result is to adapt to the new socio-cultural environment as best and effectively as possible by decoding semiotic units.

It is worth adding that the institutional nature of «the old city space» phenomenon as a semiotic code consists of a comprehensive approach to interaction with a historically and culturally oriented space. The urban environment, being a semiotic substance, performs cultural and educational functions with the individual. Symbolizing a return to historical origins, the space of «the old city space» influences semiotic and cultural immersion – the process of deep integration within the socio-cultural continuum and the formation of an individual's cultural and national identification in society. Thus, the phenomenality of «the old city space» as a cultural and historical institution is expressed

in a mediumistic semiotic landscape, which contributes to the individual's awareness of its spiritual and cultural identity. Also, the ideological component of «the old city» semiotic space has a social and educational function, through which the historical city part becomes not only a landmark system of local decoding but also a priority route of cultural tourism, a vector of international relations practices implemented through the external tourism industry.

Summarizing the research, it should be noted that the modern practice of intercultural communication is a complex and multidimensional process that acts as an integral factor in the formation and enrichment of national cultures. The set of cross-cultural interactions in the relevant globalization context constitutes an integrative field of the intersection of various historical, social, and cultural processes. At the present stage, intercultural communication is an integral component of a synthesizing approach to the relationship combining cultural and communicative integration processes, reverse translation, encoding, and decoding of semantics of socio-cultural space units. Built on the semiotic formation and mutual influence of the communicative culture process, in theory, the article identifies «the old city space» with a coded semiotic coordinates system.

This paper examines the features and patterns, which influence the semiotic and socio-cultural components inside «the old city space» during the process of intercultural communication. Based on a semiotic and cultural approach, the integral urban continuum was studied as a hypertext including a set of encoded coordinates and semiotic-communicative sign systems. To «the old city space», the concept of organizing the modern city context concerning a historical and cultural institution was built. The semiotic platform of the historical center space has links to various socio-cultural substances, structures in the form of cultural heritage objects, and historical and architectural monuments that construct a polysemantic city image. The symbiotic communicative interaction nature of the historical symbolic-sign narrative and axiological orientations directly influences the process of modifying the semiotic code from its authentic state. The study confirms the urban space's multi-complex nature due to the interaction of historically acquired components and cultural and new information realities, which are continuously formed and integrated into the existing continuum.

The following stage of research devoted to the old city space, conceptualizing a semiotic code of intercultural communication, has established the direct influence of the international dialogue process on the cultural paradigm formation. The article reveals the specifics of the cultural dialogue in «the old city space» context and defines the intercultural communication role in the complex formation of the semiotic and socio-cultural urban space system. In this case, «the old city space» semiotic continuum builds up communicative patterns of spatial-temporal and intercultural character and contributes to the individual's awareness of his/her spiritual and cultural identity. Thus, the research has documented the influence of cultural dialogue on the formation of the socio-cultural and semiotic «the old city space» environment. This conclusion confirms the hypothesis that was suggested at the beginning of the study about the semiotic-cultural units decoding in the intercultural communication context. Indeed, the semiotic code of the socio-cultural «the old city» environment is subjected to transformation through both historical and modern intercultural interactions.



The research materials and results can be practically applied: 1) for developing targeted programs of cultural tourism; 2) to conduct workshops and trainings on the formation of intercultural communication competence; 3) for organizing ethnocultural centers and urbanists associations; 4) for research activities of higher education institutions. Besides, the research findings can be served as a basis for further study in developing the theory and practice of intercultural communication in socio-cultural activities. In addition, this article's content is a part of the project-research activity devoted to the development of a targeted intercultural communication practical model in «the old city space». Specifically, the article's results are included in the theoretical part of an exchange project, which is conceptually aimed at exploring the semiotic city space of Riga and Kaliningrad. In the forecast, the concept of the intercultural exchange project with a full program application claims to become a potential non-commercial market product of the international relations in the cultural field between Kaliningrad and Riga.

### REFERENCES

- Avanesov 2016 – Avanesov S. S. Visual Semiotics of Cities: Perspective of Urban Texts Studies. *ИПАЭНМА. Journal of Visual Semiotics*. 2016. 4 (10). P. 9–22. In Russian.
- Azatyany, Engoyan 2014 – Azatyany K. R., Engoyan A. R. Integration Problems of the Old and the New in Urban Space Development. *Vestnik MGSU [Proceedings of Moscow State University of Civil Engineering]*. 2014. 6. P. 7–16. URL: <https://clck.ru/rb5wj>. In Russian.
- Bakhtin 1979 – Bakhtin M. M. Aesthetics of verbal creativity. Moscow, 1979. In Russian.
- Barthes 1989 – Barthes R. The Semiotics: Poetics, Selected Works. Transl. into Russian by G. K. Kosikov. Moscow, 1989. In Russian.
- Benjamin 1996 – Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Selected Essays. Ed. by Yu. A. Healthy. Moscow, 1996. In Russian.
- Benjamin 1997 – Benjamin W. One-Way Street. Transl. into Russian by Ilya Boldyrev. Moscow, 1997. In Russian.
- Berestovskaya, Petrenko 2017 – Berestovskaya D. S., Petrenko A. P. Architectural Space of the City: Semiotic Approach. *Urban Studies*. Vol. 1. 2017. P. 24–34. DOI:10.7256/2310-8673.2017.1.22489. In Russian.
- Bibler 1991 – Bibler V. S. Mikhail Mikhailovich Bakhtin or the Poetics of Culture. Moscow, 1991. URL: <https://clck.ru/rb6RK>. In Russian.
- Čepaitienė 2010 – Čepaitienė R. Cultural Heritage in the Global World. Vilnius, 2010. URL: <https://clck.ru/rbmfC>. In Russian.
- Dutsev 2012 – Dutsev M. V. The City as a Space of Architecture-Art Synthesis. *Academia. Architecture and Building*. 2012. 1. P. 28–37. URL: <https://clck.ru/rb6rS> In Russian.
- Eco 1998 – Eco U. The Absent Structure. Introduction to Semiological Research. Transl. into Russian by A. Pogonjajlo, I. Reznik. St. Petersburg, 1998. In Russian.
- Gans 1962 – Gans H. J. The Urban Villagers. New York, 1962.
- Jencks 1977 – Jencks C. A. The Language of Post-Modern Architecture. London, 1977.
- Lotman 1984 – Lotman Y. M. St. Petersburg Symbolics and Problems of City Semiotics. *Sign Systems Studies*. 18 (664). 1984. P. 30–45. URL: <https://clck.ru/rbmrm>. In Russian.

- Lotman 2002 – Lotman Y. M. Articles on the Semiotics of Art. St. Petersburg, 2002.  
URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Lotman/statjy/>. In Russian.
- Lynch 1960 – Lynch K. The Image of the City. Cambridge, 1960.
- Osipova 2011 – Osipova N. O. Application of Structural Semiotic Methodology in the Humanities. *Journal of Cultural Research*. 2011. 3 (5). URL: [http://cr-journal.ru/en/journals\\_en/73.html&j\\_id=5](http://cr-journal.ru/en/journals_en/73.html&j_id=5). In Russian.
- Simmel 2014 – Simmel G. Rome. Florence. Venice. Transl. into Russian by A. Filippov-Chekhov. Moscow. 2014.
- Site of UNESCO – Site of UNESCO. *World heritage list*. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/>.
- Svanidze 1999 – A City in the Medieval Civilization of Western Europe. The phenomenon of medieval urbanism. Ed. by A. A. Svanidze. Vol. 1. Moscow, 1999. P. 140–161. URL: <https://studfile.net/preview/16378980/page:16/>. In Russian.
- Yanushkevich 2011 – Yanushkevich I. Semiotics of Social Memory in Urban Space: the Case of Volgograd (Stalingrad). *International Journal of Cognitive Research in Science, Engineering and Education (IJCRSEE)*. 2014. 2 (1). P. 43–50.

Материал поступил в редакцию 12.04.2022  
принят к публикации 11.05.2022

---

## ГОРОД В КИНО

---

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-43-74](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-43-74)

### ГОРОД: КИНОРОЛИ

**С. С. Аванесов**

Новгородский государственный университет  
имени Ярослава Мудрого, Россия  
[iskiteam@yandex.ru](mailto:iskiteam@yandex.ru)

В статье исследуется вопрос о возможности исследования города средствами кинематографа. Производится предварительное описание и структурирование экранной презентации города путём формирования его невербального образа. На примере трёх советских фильмов оттепельного периода показано, как с помощью инструментов кинематографа возможно художественное постижение города в его человеческом измерении. Сочетания общего плана и погружения в гуцу событий, документальности и утопичности, структурности городского пространства и спонтанности движения героев, индивидуального настроения и социальной «атмосферы», места и времени образуют интегральный художественный образ города на экране. Кинематографический образ городского пространства предстаёт как визуальная проекция сложной внутренней жизни его обитателей. Городская современность вмещает в себя и репрезентирует собой историю места, а персонажи фильмов именно в такой многомерной современности постепенно становятся собой: их жизнь превращается в биографию. Одновременно и город обогащается этими биографиями, навсегда вбирая их в свою историю. Взаимная зависимость города и человека передаётся с помощью оптических метафор, построения и оформления мизансцен, расположения и движения камеры, визуальных аллюзий к мифологическим и идеологическим конструктам, взаимной переключки вербальных и невербальных текстов и прочих художественных приёмов, в совокупности образующих собой своеобразный кинематографический язык для презентации и анализа городского пространства как особого культурного хронотопа. Таким образом, «городское» кино выступает в качестве специфической парадигмы *urban studies*, позволяющей исследовать город посредством конструирования его экранного образа.

**Ключевые слова:** город в игровом кино, семиотика города, урбанистика, советское кино, Москва в кино, Марлен Хуциев, Георгий Данелия.

---

Для цитирования:

Аванесов С. С. Город: кинороли // *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города.* 2022. № 1 (2). С. 43-74.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-43-74](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-43-74)

Avanesov S. S. Cities in Fiction Cinema: Their Roles. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City.* 2022. 1 (2). P. 43-74.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-43-74](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-43-74)

## CITIES IN FICTION CINEMA: THEIR ROLES

Sergey Avanesov

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia

iskiteam@yandex.ru

The question of the possibility of exploring the city by means of cinematography is investigated in this article. I am making a preliminary description and structuring of the on-screen presentation of the city here, showing that this presentation is carried out through the formation of its non-verbal image. Using the example of three Soviet films of the “thaw” period, I show how it is possible to comprehend the city in its human dimension with the help of cinematographic tools. Combinations of a general plan and immersion in the thick of events, documentary and utopian character, structure of urban space and spontaneous movement of heroes, individual mood and social “atmosphere”, place and time form an integral artistic image of the city on the screen. The cinematic image of the urban space appears as a visual projection of the complex inner life of its inhabitants. Urban modernity contains and represents the history of a place, and the characters of films in such a multidimensional modernity gradually become themselves: their life turns into a biography. At the same time, the city is enriched with these biographies, forever incorporating them into its history. The mutual dependence of the city and the person is conveyed using optical metaphors, the construction and design of mise-en-scenes, the location and movement of the camera, visual allusions to mythological and ideological constructs, the mutual recall of verbal and non-verbal texts and other artistic techniques, which together form a kind of cinematic language for presentation and analysis of urban space as a special cultural chronotope. Thus, “urban” cinema acts as a specific paradigm of urban studies that allows one to explore the city by constructing its screen image.

**Keywords:** city in the fiction cinema, semiotics of the city, urban studies, Soviet cinema, Moscow at the cinema, Marlen Khutsiev, Georgiy Daneliya.

### Город в кино

Суть кинематографа, передаваемая в понятии, давно уже никем не сводится к «виду изобразительного искусства» или даже «отрасли человеческой деятельности». Кино довольно быстро превратилось из способа демонстрации в метод познания, а первичный мотив «рассмотреть и показать» прочно и навсегда сменился установкой на «разобраться и повлиять». Сегодня кино невозможно понимать адекватно, если не понимать его как особую *антропопрактику*, включающую в себя и антропный, и антропологический аспекты. Кинематограф, иначе говоря, есть, с одной стороны, специфическая сфера человеческой деятельности, в которой человек действует, *выражая* себя и свои экзистенциальные обстоятельства; с другой стороны, кинематограф для человека есть способ *узнавания* себя, исследования своего существования, его вариантов, параметров и условий. Кинематографическая антропология, как и всякая иная антропология, является *рефлексивной*, то есть такой

когнитивной практикой, которая обращена на самого антрополога, и *автореферентной*, то есть такой концептуальной системой, любой общий тезис которой имеет прямое отношение и к тому, кто выдвигает этот тезис. Самовыражение и самопознание в кино неотделимы друг от друга, как и вообще в любой антропопрактике, – хотя бы потому, что всякое самопознание с необходимостью есть презентация себя как самопознающего, и тем самым любое антропологическое действие неизбежно есть антропный, чисто человеческий акт.

Кинематограф вполне помещается в эти координаты антропопрактики. Кино переросло границы отдельного вида искусства, каковым оно было в период своего формирования, став важнейшим сегментом культуры, обоснованно претендующим и на анализ человека, и на его воспитание, созидание, трансформацию. Более того, кино стало таким интегральным коммуникативным пространством, в котором встречаются различные виды художественных практик и взаимодействуют разные изобразительные языки и коды. Кинематограф сегодня функционирует как специфический способ фиксации, интерпретации и трансляции исторических событий, как сфера сохранения, создания и пересмотра культурных ценностей, как форма наглядного коллективного осмысления человеческих проблем, достижений, идей и прозрений. Кино – это и зеркало культуры, и в то же время её инструмент, форма исповеди и средство внушения, постоянный набор узнаваемых приёмов и динамичная система инноваций. При этом человек в кино, являясь средоточием внимания авторов и главным инструментом воздействия на реципиентов, предстаёт не в виде изолированной монады, а в сплетении всех обстоятельств и контекстов существования, «внутри» сложной и многообразной *человеческой* «обстановки» – и явной, и выходящей за границы кадра, но подразумеваемой.

Одним из важнейших типов визуального контекста для развития экранного сюжета – наряду с природой, сельским поселением, закрытым помещением, космическим пространством и т. д. – является *город* – как в ретроспективе, так в современном состоянии (а иногда – и в футуристическом аспекте). Город как важнейший культурный феномен, воплощающий в себе многие фундаментальные параметры человеческого существования, а также имеющий чрезвычайно важное значение для формирования самого человека, занимает прочное место на экране. Образ города в структуре фильма выступает как своеобразный «полигон» для выявления характеров персонажей или даже как «инструмент», благодаря которому осуществляется практика гуманитарного анализа – не с помощью научно-рациональных методов, а художественными средствами кинематографа. Экранный образ как семиотическая конструкция является таким визуальным сообщением, в котором кодируется и транслируется информация и о городе, и о городском человеке.

Киносемиотика, таким образом, выступает как часть семиотики культуры и как значимый сегмент визуальной антропологии. Кинематограф, во-первых, претендует на то, чтобы не просто *показывать* город, но и *объяснять* его: «Кино открывает город зрителю, причём незнакомому с городом – впервые, а знакомому – заново» [Темлякова 2015, 53]. Однако при этом, во-вторых, образ города на экране выступает средством объяснения *человека* – и героя сюжета, и самого зрителя, наблюдающего за развитием событий на экране. Город выступает как визуально-семиотическая

«отсылка» к человеку, а человек «прочитывается» благодаря городу. В конечном счёте, кинематограф оказывается особым культурным полем, в котором складывается традиция антропологически фундированной урбанографии, направленной на то, чтобы *объяснить зрителю его самого посредством города*, в котором тот, как и герой «городского» фильма, живёт и с которым он экзистенциально связан.

В этой связи уместен разговор о том, какими способами город представлен в кино, какие функции он выполняет, будучи помещённым в структуру кинематографического нарратива, и к каким эффектам ведёт его появление на экране. Другими словами, можно и нужно поставить вопрос о роли (ролях) города в кино. Названная тема позволяет сконцентрировать внимание на генезисе, структуре и эвристических возможностях образа города в кино как одного из «инструментов» урбанистики в её художественно-когнитивном аспекте и тем самым определить собственное место кинематографа в поле *urban studies*. Речь идёт, конечно, о реальных городах, а не о декорациях, построенных на съёмочных площадках или в павильонах. Мы говорим не о том, как та или иная совокупность предметов (то есть декорация) имитирует реальный или воображаемый город, а о том, как *реальный* город присутствует в кадре и какова цель этого присутствия. В соответствии с разнообразием самого содержания понятия *роли* наше представление о роли города в кино также может быть выражено различными (как минимум, тремя) способами:

1) роль как *персонаж*:

- а) *роль себя самого* (например, «Я шагаю по Москве», 1963; «Москва слезам не верит», 1979: Москва в роли Москвы),
- б) *роль другого города* (например, Таллин в роли Парижа в «Короне Российской империи», 1970; Львов в роли того же Парижа в фильме «Д'Артаньян и три мушкетёра», 1978)<sup>2</sup>,
- в) *роль города вообще* (Токио в «Солярисе» Андрея Тарковского, 1972; уже упомянутый Таллин в «Сталкере» того же Тарковского, 1979),
- г) *роль идеального города*, в которой город предстаёт как миф, утопия, как иллюстрация идеи социального и эстетического совершенства (Запорожье в «Весне на Заречной улице», 1956; Вильнюс в «Приключениях Электроника»<sup>3</sup>, 1979);

2) роль как *способ действия*:

- а) либо пассивная *роль декорации* (город как фоновый элемент сценографии)<sup>4</sup>,
- б) либо активное *воздействие* на происходящее в кадре (город как необходимая составная часть сюжета);

3) роль как *значение*:

<sup>2</sup> Ср.: «В советское время виды западноевропейских городов снимались в старых кварталах Риги, Вильнюса и Таллинна, и в разных фильмах один и тот же дом оказывается то берлинским, то пражским, то парижским, так что педантичный исследователь мог бы составить целый фотоальбом подобных «утопизмов»» [Матизен 2006].

<sup>3</sup> См.: Бернатоните, Аванесов 2020, 227. Район Лаздинай, «сыгравший» в названном фильме, признаётся эталонным образцом городского ансамбля [Иконников 1979, 6].

<sup>4</sup> Подробнее о различии города-персонажа и города-декорации в кино см.: Кинчарова 2009, 173–175.

- а) для реализации общей концепции фильма (насколько присутствие города в кадре способствует реализации замысла автора),
- б) для степени воздействия фильма на зрителя (насколько помещение действия в узнаваемые локации способствует эмоциональному восприятию происходящего в этих локациях).

Иначе говоря, указывая на **роль** города в кино, мы отвечаем либо на вопрос о том, *что он изображает*, «играя» в фильме «наравне с актёрами» [Матизен 2006], либо на вопрос о том, *каково его место* в общем игровом процессе, либо, наконец, *каково значение его участия* (присутствия) в содержании того или иного фильма. Понятно при этом, что, определяя роль конкретного города в том или ином конкретном фильме, мы говорим об этой роли во всех трёх названных смыслах, то есть отвечаем сразу на три вопроса о его кинороли.

Если город на экране поставлен в активную позицию, то само городское пространство «становится совершенно особым концептуальным персонажем кинокартины» со своим особенным функционалом; оно «может задавать стратегию и манеру поведения героев кинофильма»; оно «создаёт ауру, характер, темп киноповествования» [Темлякова 2015, 57–58]. При этом в разных сценариях один и тот же реальный город может играть совершенно разные *роли*; он может быть показан «как город солнца и город тьмы, город Бога и город дьявола, как каменная пустыня и идиллическое поселение» [Матизен 2006], как город прошлого, настоящего или будущего. Однако городской фильм не только «формирует определённый образ места» [Абрамов 2009, 150]. Рассказанная и показанная на экране городская история является такой кинематографической формой, которая позволяет «объединить людей и место, в котором они живут»; чтобы город стал героем фильма, он должен быть изображён «как некое единство – человеческое и / или “топическое”» [Матизен 2006], то есть как единство места действия и действующего в этом месте человека. Точнее говоря, надо так увидеть и показать город, чтобы он воспринимался не как фон для героя или сцена для его активности, а как *способ сообщения* об этом герое, как форма его характеристики и как неотъемлемая часть события, то есть, в общем, как то, что *происходит с героем*.

Важно отметить и то, что художественный фильм о городе одновременно оказывается и *документальным* свидетельством о нём, своеобразным визуальным документом. К примеру, «Я шагаю по Москве» – не только лирическая комедия, которая разворачивается на фоне города и с его участием; «некоторые приметы облика Москвы тех лет, документально зафиксированные, имеют историческую ценность для исследователя градостроительной истории столицы» [Баландина 2014, 24]. Будучи в момент съёмки и монтажа формой презентации современного города, городское кино с течением времени всё более превращается в историческое свидетельство о его прошлом, в своеобразный «документ эпохи» [Баландина 2014, 13]. С другой стороны, кинематограф «не только отражает историческую действительность, но и конструирует восприятие времени, формирует стереотипы, касающиеся той или иной эпохи» [Абрамов 2009, 146]. Режиссёр и оператор стараются показать не столько «город как он есть», сколько, условно говоря, «настоящий» город, как он им *представляется*, то есть в той или иной мере *конструируют* его образ. В

отличие от «случайной» съёмки, «в художественном кино произвольная репрезентация города через “свободную” камеру уступает место произвольной репрезентации сконструированного городского пространства, подчинённой воле режиссёра» [Абрамов 2009, 151]. И если для показа города в роли декорации достаточно продемонстрировать на экране его внешний *облик*, то для презентации города в активной роли требуется поиск и создание его *образа*, в состав которого неизбежно входят и эмоциональные, и мнемонические, и биографические компоненты. Поэтому, кстати, в суждениях о городе как «герое» того или иного фильма так часто и многословно говорится о «настроении» и «атмосфере» [напр., Ковалов 2008] как значимых составных частях его образа.

Концепт образа ясно указывает на семиотический характер суждения, в котором используется этот концепт, в то время как речь о внешнем облике имеет скорее эстетический характер. Соответственно, кинотекст, отводящий городу роль «персонажа», выступает как частный случай семиотики города; характер презентации города в качестве фона или декорации явно сдвинут в сторону эстетики. С образом города как семиотическим конструктом связано ещё то, что часто именуется *городской мифологией*, активно влияющей на общее представление о городе. Да и сам город присутствует в культуре зачастую как *миф* о самом себе [см.: Фёдоров, Коваль 2009, 173–188; Аванесов 2020]; такое положение дел находит отражение и в кинематографе. Более того, кино активно участвует в конструировании и распространении городской мифологии; так, например, «миф о семидесятых воспроизводится в художественных фильмах того времени» [Абрамов 2009, 148], а ходячие представления о городской жизни во многом порождены её субъективными экранными изображениями.

Суть кино – иллюзия, грёза. Действие, происходящее на экране, как будто помещено куда-то, расположено в каком-то месте или ряде мест. Неудивительно, что, будучи включённым в кинематографический контекст, такое место действия, исполняя функцию своего рода смыслового или эмоционально нагруженного сообщения, несёт на себе отпечаток общей кинематографической иллюзорности. Особенно явной такая «искусственность» становится тогда, когда место действия приобретает признаки утопии.

### Время, место и утопия

Уникальное сочетание яркой документальности и бесспорной искусственности при создании экранных презентаций города мы можем наблюдать в советском кинематографе эпохи «оттепели», то есть во второй половине 1950-х – первой половине 1960-х годов. В этот период кино оказалось в историческом «зазоре» между предшествующей прямолинейной пропагандой соцреализма и будущей безудержной фантастикой постсоветского периода<sup>5</sup>. В оттепельном «городском»

---

<sup>5</sup> Бывает, что позднейшая тенденция городской фантастики оказывается своеобразным продолжением урбанистической утопии советского кино. Так, например, пропагандистский проект Москвы как идеального коммунистического города с Дворцом Советов в «сакральном» центре получает *иллюзорную* реализацию в недавнем отечественном квази-историческом фильме «Шпион» (2012).



фильме сочетались две исходные установки: на показ жизни без прикрас и в то же время на акцентированную индивидуальность в самом способе этого показа. Режиссура названного периода держалась на подчёркнутой *индивидуальности взгляда* [Урсуляк 2014, 5], что в конечном счёте неизбежно вело к превращению ожидаемой реалистичности в авторский визуальный конструкт.

В эпоху оттепели «город оказывается объектом пристального внимания и сквозной темой в кинематографе» [Баландина 2014, 9], что вполне объяснимо: именно городская среда выступала непосредственным окружением человека, находящегося в потоке времени и в гуще событий. Отсюда такая увлечённость советского кинематографа городскими сюжетами: «герои оттепели – это городские жители, фланирующие по улицам вместе с друзьями» [Абрамов 2009, 150]. Визуальное исследование города помогало молодым режиссёрам «заново определить свои отношения с окружающим миром», который начинался для всякого человека с его дома, двора, улицы, города – с тех пространственных локаций, которые «располагаются в общем смысловом поле» [Баландина 2014, 9] и определяют собой ближайшие координаты жизни и деятельности. Для оттепельного кино было характерно «приятие жизни», а город на экране «был местом, где можно жить» [Урсуляк 2014, 6]; таким его и стремятся показать на экране. Смена эпох отмечает собой резкую перемену в отношении к внешнему пространству, которое начинается сразу за порогом дома и которое ещё совсем недавно было чужим, регламентирующим, угрожающим, связанным в повседневном сознании «со страхом и опасностью» [Баландина 2014, 10]. Происходит деидеологизация и своеобразная «десакрализация» городского пространства: «из витрины достижений социалистического строительства город постепенно превращается в сцену протекания повседневной жизни» [Абрамов 2009, 150], становится более *человечным*.

Приближаются к естественности и образы действующих лиц: роли «перестают строиться по принципу маски, чья социальная и эстетическая наполненность должны мгновенно считываться зрителем и подтверждаться потом на протяжении всего сюжета, являя модификацию канонических схем» [Сальникова 2009, 340]. Кино активно освобождается от привычки к искусственному идеологическому порядку, «заставляющему персонажей-манекенов играть статичные социальные роли, а черты их характеров – коснеть» [Делёз 2013, 124]. Семантическая неопределённость, эстетическая и поведенческая многозначность, потенциальная нравственная амбивалентность теперь привлекают больше внимания, нежели однозначная, «прозрачная и последовательная позитивность» [Сальникова 2009, 340]. Герой нового фильма, как правило, находится в становлении, в рискованном поиске, в пути к самому себе, ещё неизвестному; и город для него – не конечный и уже достигнутый пункт анабасиса, а совокупность биографических вариантов и географических развилок, подвижная, многослойная, постоянно неравная себе среда. И теперь уже не столько город-константа формирует и подгоняет под себя человека, но человек – и в своём восприятии, и в своём прямом действии – проясняет суть города, помогает ему определиться и стать собой.

Благодаря такой концептуальной *перенастройке кинематографической оптики* само пространство действия теперь, говоря словами Делёза, «утратило

детерминированность, оно стало “каким-угодно-пространством”», в котором «положения вещей превращаются в движение мира» [Делёз 2013, 143–144], преодолевая статичность тоталитарной «идиллии». Город отнят у застывшей вечности и возвращён изменчивому времени. Городское пространство из финализированной «эсхатологической» структуры превратилось в пространство возможностей и перспектив, стало неопределённым и подвижным, подверженным влиянию человека. В послевоенном кинематографе, отмечает Жиль Делёз, можно встретить «изобилие таких пространств», сконструированных различными способами; они образованы в кадре «разрушенными или восстановленными городами, пустырями, трущобами, <...> обширными заброшенными территориями, доками, пакгаузами, грудями балок и железного лома» [Делёз 2013, 146], ремонтными и строительными площадками. Город как бы утратил конкретику, потерял жёсткие очертания, но при этом получил возможность быть неким не-местом (и поименованным, и анонимным), стать во многом *условным*, чаемым городом, своего рода *утопией*, требующей реализации.

В дополнение к такого рода *полустёртым* городским локациям пространство обретает свою вариативность ещё и за счёт поведения героев картин: «персонажи всё меньше и меньше находились в “мотивирующих” сенсомоторных ситуациях и переключались на прогулки, праздное шатание и блуждание, определявшие *чисто оптические и звуковые положения*» [Делёз 2013, 146]. Персонажи оттепельного кино «очень любят бродить по улицам: здесь происходит самое настоящее и интересное, легкомысленное и бесполезное, удивительное и волшебное» [Баландина 2014, 13]. В фильмах этого периода образ действия героев становится неопределённым, по видимости беспричинным, «странным», «бесцельным», в нём спонтанная и многообразная *жизнь* начинает вытеснять одномерную, понятную, социально объяснимую *деятельность*. На этом основании, выражаясь словами того же Делёза, «образ-действие стал тяготеть к дроблению, в то время как ярко очерченные места потеряли свои контуры, и в результате воздвиглись “какие-угодно-пространства”, где развивались свойственные современности аффекты страха и отрешённости, но также и свежести, чрезвычайно высокой скорости и нескончаемого ожидания» [Делёз 2013, 146]. В результате мы видим на экране городские пространства, которые не диктуют героям линии их поведения, но в той или иной степени выражают собой их состояния, откликаются на их чувства и мысли, соответствуют их переживаниям. Теперь не человек следует диктату пространства, а пространство следует настроению и расположению человека<sup>6</sup>. Именно так показан город в оттепельных советских фильмах. Они важны как раз тем, что в них ярко выражена и потому понятна

---

<sup>6</sup> Ср.: «Начиная с “оттепельных времён” возникает множество штампов, связанных с этим лирическим путешествием (прогулка влюблённых до утра по набережной, уходящей за горизонт, прогулка, прерываемая летним тёплым дождём – своеобразным символическим крещением героев и пр.)» [Виноградов 2013, 122–123]. Можно говорить о том, что прогулка по городу превращается на экране в некое подобие ритуала, поддерживающего социальные связи в небольшой группе, а иногда в этот ритуал вклинивается событие, играющее роль своеобразной (например, водной) инициации. Такова символическая функция дождя и в «Я шагаю по Москве», и в «Заставе Ильича».

принципиальная разница между первым (регламентирующим) и вторым (репрезентирующим) типами соотношения человека и городского пространства.

Спонтанность движения героев в городском пространстве наглядно выражает собой новое чувство свободы, переживаемой прежде всего как свобода перемещения *не в строю и не по команде*. Раньше актёры двигались и говорили как бы под руководством строгого взгляда, организующее присутствие которого угадывалось в каждом их движении, позе или интонации. Теперь, кажется, «более нет проверочной инстанции» [Смирнов 2009, 276], внешняя рука явно не ощущается, актёры в кадре ведут себя максимально «естественно», а операторский взгляд становится ненавязчивым, ни к чему определённом не принуждающим и как бы вовсе отсутствующим. Камера работает так, что зритель начинает терять *дистанцию* между собой и происходящим в кадре, а значит, перестаёт чувствовать *инстанцию*, организующую действие. Возникает «поражительный эффект присутствия» [Баландина 2014, 14], сигнализирующий о радикальной перемене точки зрения: «если сталинское кино предлагало нам позицию расстрельной команды, то в период и после оттепели – это взгляд снайпера или сыщика, максимально незаметного для действующих лиц, независимо от расстояния, с которого ведётся стрельба» [Абрамов 2009, 157], то есть, конечно, съёмка (shooting). В новой оптике даже советская демонстрация, показанная *изнутри*, приобретает черты карнавала.

Кинематограф оттепели стремится стоять на позиции человека, а не партии, класса или массы, удерживать на экране *человеческий масштаб* происходящего и следовать этому масштабу. Человек же начинает пониматься как становящееся, неоднозначное, незаконченное существо. Вследствие такого антропологического *сдвига* «семантическое содержание визуальной материи в кинематографе» оказывается «неоднозначно и изменчиво, как и реальный мир, который невозможно зафиксировать в стабильную ситуацию на экране» [Сальникова 2009, 344]. И тот факт, что динамические черты начинает обретать на экране не только человек, но и город, говорит нам о том, что «эпоха, начавшаяся в СССР в середине 1950-х, постепенно возрождала связи между человеком и окружавшим его пространством» [Баландина 2014, 14], угадывала, осмысливала и демонстрировала реальную связь и взаимную зависимость между человеком и городской средой, их влияние друг на друга и их отражение друг в друге<sup>7</sup>.

Оттепельное кино стремилось «выразить то, что витало в воздухе, крепло в умах и постепенно пробивалось в публикациях»; в то же время «язык пространства, снятого кинокамерой», включал в себя «систему метафор» [Баландина 2014, 13], которые требовались авторам в качестве форм высказывания о происходящем и средств оценки ситуации. Реализм художественного кино был пронизан метафоричностью визуального языка. При этом подлинная «документальность» художественных

---

<sup>7</sup> Ср.: «Человек оттепели открывает близость и необъятность ландшафта, включённого теперь в систему его внутренних координат. Город неисчерпаем именно потому, что он часть души; лирический герой часто сливается с ним». Презентация городского пространства в оттепельном фильме предстаёт как «опыт интенсивного проживания настоящего, способ фиксации состояния современника, ошеломлённого необозримостью просторов и полнотой ответственности» [Баландина 2014, 14–15].

лент – это по большей части «прорывы социальной реальности, не предусмотренные создателями фильма» [Абрамов 2009, 149], нечто дополнительное к их концепциям. Можно утверждать, что «искусство и литература заменили для поколения 1960-х настоящую реальность, в сущности воплотив мечту о ней» [Баландина 2014, 11]; поэтому-то «в целом ряде картин реальная фактура сочеталась с условной эстетикой» [Баландина 2014, 69]. В этой связи надо помнить, что всякий фильм о городе является не только презентацией городской культуры, но и неотъемлемой частью этой культуры, одним из её «артефактов». Уже хотя бы на этом формальном основании ни одно «городское» кино нельзя однозначно квалифицировать как «зеркало эпохи» или «отражение реальности». Наконец, взгляды в эти фильмы, «мы открываем для себя не только время, зафиксированное камерой, но в большей степени наше воображаемое представление об утраченной эпохе» [Абрамов 2009, 168], не строгую информацию о городе, а его во многом мифологизированный образ. Культура оттепели, в том числе кинематография, «стремится всеми силами создать иллюзию своей разомкнутости для контакта с несовершенным настоящим, иллюзию своей принадлежности окружающей достоверной реальности, той самой, в которой живой человек обитает изо дня в день» [Сальникова 2009, 339]; такой иллюзионизм, как уже было сказано, относится к самой сути кинематографа и проявляется, в частности, в экранных презентациях городских пространств.

Предлагаю далее конкретизировать и уточнить изложенные тезисы на примере трёх знаменитых оттепельных картин. Напомню ещё раз, что обращение к опыту кинематографа имеет здесь характер одной из форм *urban studies* и не содержит претензий на статус киноведческого анализа.

### Город как сад: парадоксы утопического идеала

Фильм Марлена Хуциева и Феликса Миронера «Весна на Заречной улице» (Одеская киностудия, 1956) был первой значительной картиной оттепели, «знаком наступления новой эпохи для режиссёрского поколения выпуска конца 1950-х годов» [Баландина 2014, 17]. Образ города занимает важнейшее место в структуре фильма и несёт на себе значительную семиотическую нагрузку. При всём том, это город, не требующий точной географической привязки; город, который идентифицирован качественно, типически (в кадре ещё и стилистически), а не топографическим образом.

Общая локализация событий, происходящих в фильме, достаточно условна: главные герои носят фамилии Савченко и Левченко; их друзья – Журченко, Ищенко, Донченко, Мигулько; в кадр попадают плакаты и объявления на украинском языке. Ясно, что действие происходит *как будто где-то* на Украине. Однако город, показанный на экране, – неопределённый и даже безымянный. Конкретный город Запорожье здесь «играет роль» советского города вообще, призванного стать *идеальным* городом<sup>8</sup>, городом мечты, а «Запорожсталь» в этом контексте выступает в качестве символа завода как такового и, шире, символа послевоенного индустриального подъёма.

---

<sup>8</sup> Кстати, дипломная работа Хуциева и Миронера 1952 года называется «Градостроители».

Перед нами предстаёт визуализированный концепт города-сада – одновременно огнедышащего завода и цветущего «рая». В фильме мы видим вторую, послевоенную волну возведения советских «индустриальных городов-новостроек» [Борин 2010, 75]; в ходе этой «новой волны» ещё раз предпринимается попытка вместить в городскую форму жизни как промышленное производство, так и мечту о природном комфорте. Здесь уходящее прошлое встречается с наступающим будущим, и эта смена времён отражается на экране и в чередовании городских архитектурных стилей, и в визуальной синтагме трёх портретов в комнате главной героини – Татьяны: дореволюционного Толстого, «переходного» Блока и революционного Маяковского<sup>9</sup> (ил. 1).



Ил. 1. Лев Толстой, Владимир Маяковский, а между ними (в руках героя) – Александр Блок

Советский идеал города-сада переносит на отечественную почву традицию более раннего урбанистического движения «Garden City», которое началось в Англии в 1898 году. Автором концепции и её активным пропагандистом был сэр Эбинизер Говард (Sir Ebenezer Howard). Новые города-сады были задуманы им как самодостаточные городские анклав, окружённые зелёными поясами и отличающиеся балансом жилых, промышленных, сельскохозяйственных и сервисных территорий. К концу 1930-х годов по этому принципу недалеко от Лондона были построены Лэтчворт (Letchworth, 1903) и Уэлвин (Welwyn, 1920); позднее, после Второй мировой войны, идеи Говарда стали основой для строительства ряда новых городов в Англии и Шотландии [Полссон 2019, 19]. В советской идеологии образ города-сада парадоксально соединился с концептом промышленного гиганта; такой синкретический «брак» индустрии и природы как раз и представлен в знаменитом стихотворении Владимира Маяковского: «Я знаю – город будет, я знаю – саду цвезть» (1929).

<sup>9</sup> Образ и «дух» Маяковского проявляет себя во всех трёх оттепельных фильмах: и в «Весне на Заречной улице», и в «Я шагаю по Москве», и в «Заставе Ильича». Интересно, что портрет Маяковского обнаруживается и в комнате учительницы из откровенно пропагандистского фильма «Сибиряки» 1940 года.

Именно портрет Маяковского демонстрируется зрителю в «Весне на Заречной улице», а затем, как визуальное продолжение темы, и в «Я шагаю по Москве», и в «Заставе Ильича».

Город, показанный в «Весне на Заречной улице», как мы понимаем, не возникает вместе с металлургическим комбинатом, а *переустраивается* благодаря ему: в городе существует частный сектор, «глухое селение», как говорит один из героев в начале фильма; в ряде сцен мелькают приятные глазу фрагменты старого города; песня подсказывает, что город располагался на этом месте и тогда, когда нынешние герои фильма были ещё «подростками». Завод разместился в уже существующем городе, но не вписался в «старое» городское пространство и потому стал как бы «родителем» нового города, полностью обязанного ему своим существованием, своим масштабом и своим стилем.



Ил. 2. Новый город. Переезд со шлагбаумом

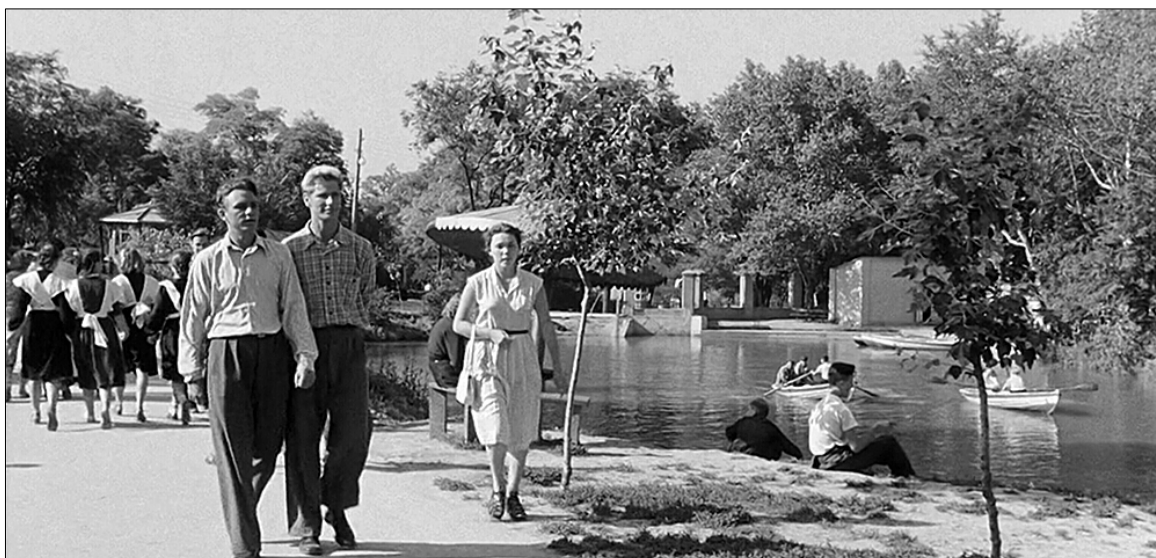
В сюжет фильма с самого начала введены *реальные* городские обстоятельства (они же приметы времени), в которых разворачивается действие: автобус уезжает с остановки, не дождавшись посадки последнего пассажира – главной героини, оставшейся с чемоданами под дождём; дорога постоянно перекрывается дробящими городское пространство шлагбаумами на переездах. Такой же шлагбаум мы видим в середине фильма, и уже не в составе индустриального ландшафта, а в пространстве нового города с жилыми домами (ил. 2). Завод сигнализирует о своём присутствии подъездными путями и мостами с маневровыми паровозами. Все эти и подобные им «мелочи советской повседневности» [Абрамов 2009, 150] попали в кадр не случайно, как это могло быть в «документальной» ленте. Именно эти обстоятельства и приметы *сознательно* внесли в кадр создатели фильма, дабы подчеркнуть и культурно-историческую подлинность происходящего на экране, и особую роль завода как «центра советского городского топоса» [Лейбович 2016, 33].



Ил. 3. «Наш главный проспект»

Образ города даётся зрителю прежде всего через его силуэт; на этом уровне не только возникает первое и самое общее впечатление о городе в целом, но и демонстрируется «его архитектурный облик, его лицо, его характер» [Баранов 1980, 9]. Зритель фильма начинает знакомство с городом на уровне деталей, и лишь несколько позднее перед ним (и главной героиней) разворачивается его промышленное «архитектурное лицо» [Николаев 1937, 285]. Впервые возникающий перед зрителем общий визуальный план города – это дымящий трубами завод-гигант, протянувшийся вдоль дороги (ил. 3). «Наш главный проспект», – отчасти с гордостью, отчасти с иронией говорит водитель Юра. Тот же индустриальный пейзаж, снятый совершенно в том же ракурсе, снова появляется на экране во второй половине картины. Эти два эпизода образуют своеобразную визуальную синтагму, скрепляющую собой изобразительный ряд фильма. В первом эпизоде героиня входит в общее пространство города *извне*, во втором – входит в его производящее *ядро*, в его индустриальное «сердце», одновременно признаваемое и «ядром правильной жизни» [Лейбович 2016, 39]. В первом эпизоде, на начальном шаге приближения, героиня его просто *видит*, во втором – уже *понимает*, внутренне постигает, проникается им, проникая в него.

Фильм Хуциева и Миронера выстроен как последовательность эпизодов, размещённых в значимых пространственных мизансценах. Этот визуальный ряд, репрезентирующий место действия, нарочито меняется по ходу развития сюжета, где сцены чередуются в таком порядке: чисто индустриальный пейзаж → школа → дворец металлургов → зимние уютные улицы → наконец, благоустроенные общественные пространства: парадная лестница, парк, который весной превращается в цветущий *сад* (ил. 4). Развитие визуального плана идёт от города-завода к городу-саду – согласно парадигмальной линии советского урбанистического мифа.



Ил. 4. Город-сад

Действие фильма переносится из одной пространственной «декорации» в другую. При этом смена места действия (и, соответственно, визуального контекста) демонстрирует зрителю историческую трансформацию самой городской среды. Сначала это только завод с его формами, максимально удалёнными от человека (хотя человек мыслится и показывается авторами фильма как управляющий этими бесчеловечными формами и силами); затем в кадре возникает приличного уровня городская архитектура, предназначенная для жизни человека, и герои фильма въезжают в эти прекрасные дома; позже мы фрагментарно видим здания, принадлежащие, видимо, уже следующей, пост-сталинской архитектурной эпохе, без всяких признаков «украшательства». Однако *фальшивость* (или, по меньшей мере, *театральность*) такого архитектурного топоса опознаётся зрителем по беззастенчиво «нарисованному», наивно-декорационному заднику в окне новой квартиры героини. Но даже и в этом театрально выстроенном топосе вторым планом прочитывается его *открытость* многообразно возможному будущему: пустая квартира пока ещё не включена в принудительный порядок вещей и действий, она пока что являет собой «нетотализируемое пространство» [Делёз 2013, 147], в котором структуры пребывания и активности в данный момент относятся к области биографических проектов<sup>10</sup>.

Городские локации фильма «Весна на Заречной улице» можно поделить на три уровня:

<sup>10</sup> Знаменательно, что в «Заставе Ильича» во многом поворотный, определяющий дальнейшее развитие сюжета, «судьбоносный» разговор Сергея с отцом Анны «происходит в комнате, из которой по случаю ремонта вынесена мебель» [Смирнов 2009, 274–275]; однако при этом место сюжетной бифуркации не вполне пусто: внешний мир прорывается в эту чреватую перспективами пустоту через работающий телевизор, а стены самой комнаты оклеены советскими газетами, и хотя «камера не обнаруживает вещей, однако и печатным знакам, попадающим в её поле зрения, нельзя доверять по аналогии с тем, кто на их фоне учит лжи» [Смирнов 2009, 275–276].



1) места наибольшей концентрации событий первого плана – *металлургический комбинат*, в пространстве которого формируются не только «личные связи, но и поведенческие нормы, более того – этические императивы» [Лейбович 2016, 33], и *школа*; здесь, в этих двух локациях, происходит главное, здесь проходит, так сказать, «магистраль развития и существования» [Темлякова 2015, 56] образцового советского города;

2) места, где готовятся события, которые должны произойти в основных локациях, – *жильё* и *клуб* (дворец металлургов); к тому же, контраст между старым (совсем не городским, скорее деревенским) домом и новым жильём должен подчеркнуть идею прогресса, расцвета (хотя новое жильё – это коммунальная квартира с «общей кухней»);

3) *парк* и *улица* как локации чисто символические: улица означает движение, переход, путь (по преимуществу показана ночью, как путь *от заката к рассвету*); парк – аллегория архетипического *сада*, некоего обобщённого Эдема, то есть цель и конец пути, реализованный идеал<sup>11</sup>.

Это не просто «элементы обстановки, окружающей героев» [Кинчарова 2009, 174], но визуальные семиотические конструкции, манифестирующие собой «советский идеализированный ценностно-нормативный порядок» [Лейбович 2016, 34]; они участвуют в развитии действия и выражают важнейшие для авторов смыслы.

Поначалу исключительно школа является событийным и смысловым центром происходящего, а завод выступает как фон – видимый (в первых кадрах) и невидимый, упоминаемый как место работы горожан, прежде всего учеников вечерней школы. Во второй половине фильма завод выходит на первый план, «материализуется», показывает себя. Мы видим «сердце» города, его «мотор», его *драйвер*. Более того, и для героев фильма завод оказывается тем местом, где они являются перед зрителем и главной героиней в своём *настоящем облике*, а не в *роли* учеников.

Фильм Хуциева и Миронера снят в изобразительной и смысловой логике второй половины 1950-х. Былая «эйфория от дымящихся труб, в которых видели гимн заводу» [Борин 2010, 76], сменяется теперь более сложной семантической схемой: промышленный объект, связывающий горожан их «общей принадлежностью к индустриальному миру» [Лейбович 2016, 35], выступает во взаимной связи с образовательной площадкой. В былой логике «города при заводе» – в 1930-е годы – сам город понимался как такой объект, который «живёт и развивается только при наличии абсолютной доминанты производства» [Борин 2010, 76]. В «Весне» такое доминирование не ставится под сомнение, но уже не является абсолютным. Школа (то есть пространственный символ мышления, образования, просвещения) дополняет собой завод в едином организме города, как голова дополняет сердце. Завод и школа (индустрия и образование) действуют как своеобразная двухъядерная система,

---

<sup>11</sup> В наши дни то, что в эпоху «Весны на Заречной улице» представлялось *идеальным будущим*, во многом предстаёт как *идеальное прошлое*, ностальгически переживаемое содержание памяти о «золотом веке» [см.: Лейбович 2016, 35–39]. Утопия города-сада радикально сменила временную локализацию и теперь расположена не в будущем, а в прошлом.

которая держит на себе и город, и сюжет фильма<sup>12</sup>. Собственно, ожидаемый целостный обзор города заменён здесь иллюстрацией его бинарной «физиологии»<sup>13</sup>.

Но всё-таки не менее важное сообщение фильма состоит в том, что город здесь – динамичное пространство для развития истории любви, место *биографического действия*.

### Город как место действия: утопические обертоны конкретики

Один из важнейших оттепельных фильмов, в котором действие и место действия сплетены в едином биографическом контексте, – «Я шагаю по Москве» режиссёра Георгия Данелии (Мосфильм, 1963). Здесь городу отведена значительная смысловая позиция, а его имя даже вынесено в заглавие. Кроме того, в самом этом заглавии прочитывается диалогизм города и человека, тем самым заранее обозначается *ведущая тема* картины, её основной мотив.

Немаловажно, что Георгий Данелия – архитектор по первому образованию [Баландина 2014, 20]; в 1955 году он окончил Московский архитектурный институт (МАРХИ) и работал в Государственном институте проектирования городов (Гипрогор). Такая профессиональная подготовка автора отразилась и на выборе темы, и на построении драматургии фильма.

«В целом актёрские мизансцены в картине выстроены геометрически, словно прорисованы грифелем, – остро и отчётливо. Чаще всего герои показаны по пояс – такая точка зрения позволяет включить в кадр ансамбль и использовать изобразительные возможности композиции. Этот принцип обнаруживает архитектурные познания режиссёра, умеющего выделить главное и второстепенное, составить тонкое сочетание, увидеть и добавить недостающий элемент» [Баландина 2014, 25].

Эстетика фильма «Я шагаю по Москве» типична для советского кинематографа 1960-х годов: она «связана с открытым мироощущением хороших людей» [Урсуляк 2014, 6], чувствующих во всём свободу и перспективу. Исходный замысел фильма состоял в том, чтобы найти пластические способы выражения «летнего лирического ощущения города» через поэтизацию городской среды, что понималось как «лекарство от парадного, риторического позднего сталинского кинематографа». Отсюда такие визуальные приёмы, как «тональность подвижной акварели, стиль неуловимых переходов, способный передать мимолётность летнего дня»

---

<sup>12</sup> Необходимость поиска гармонии между заводом в городе и городом при заводе обсуждалась ещё в довоенной градостроительной науке. Так, утверждалось, что «при новостройках необходимо особенно тщательно выбирать место не только для завода, но и для посёлка. Односторонние заботы об удобствах либо завода, либо города приводят к антагонизму между городом и промышленностью» [Николаев 1937, 312]. Выдвигался также тезис о том, что для решения задачи гармоничного сочетания «промышленности и города прежде всего необходимо изжить остатки капиталистического антагонизма между заводом и жилищем» [Николаев 1937, 315].

<sup>13</sup> В данном контексте под физиологией понимается «жанр городской антропологии», публично заявленный в России ещё в 1845 году в сборнике «Физиология Петербурга»; этот жанр предполагает такую характеристику городского пространства, которая позволяет читать глубинные, фундаментальные начала городского *устройства* через дешифровку их визуальных презентаций [см.: Абрамов 2009, 144].

[Баландина 2014, 20]. Летняя расслабленность как *стиль* всего фильма ощущается уже в первом панорамном кадре: на фоне ещё пустой утренней Москвы куранты бьют девять раз. Поздновато для утреннего пробуждения, особенно в столице. Вопрос в том, есть ли разница между тем, что нам *хотели показать*, и тем, что мы сегодня *видим* на экране?

Проснувшаяся Москва вдруг выплёскивает на улицы текучую массу почти одинаковых автомобилей и поток похожих друг на друга людей. На экране возникает кошмарное зрелище: напор механической одинаковости на фоне серой толпы, которая движется в противоположном направлении (ил. 5). Таков исходный общий фон, на котором разворачивается действие, по своей динамике почти никак не связанное с этими обезличенными потоками, текущими по определённым, *установленным* траекториям<sup>14</sup>.



Ил. 5. Пробуждение Москвы. Городские потоки

Настоящая Москва показана как будто с «романтической» стороны: танцующая незнакомка в аэропорту, укрывающий девушку зонтом велосипедист под дождём, торговки, без лишних слов разменивающие мелочь и бегущие звать на помощь милиционера, наконец, главный герой, готовый помогать незнакомым попутчикам. Но в фильме есть и другая сторона Москвы: мы видим грубость пожилого пассажира в тесноте метро, агрессию начальника дорожных работ. Одно из героев чуть не сбивает машина рядом со Спасской башней: уж не правительственная ли? Грабитель забирается в чужую сумку. Жена изменяет брату главного героя. Громкая ночная музыка гремит во дворе, наверняка мешая жильцам. Мы видим инфантильную, нервную молодёжь (молодые люди, воспитанные женщинами), узнаём о необразованности москвичей в иностранных языках (учили, но либо ни слова не понимают, либо не могут говорить). Равнодушный экскурсовод, отгородившийся от своих «клиентов» тёмными очками, механически повторяет заученный текст (ил. 6). Чрезмерно строгий контролёр метро набрасывается на молодого человека за то, что

<sup>14</sup> Тот же приём помещения основного действия в приватное пространство, существующее независимо от публичного городского транзитного хаоса, использовал затем Эльдар Рязанов в своём фильме «Служебный роман» (1977).

тот поёт вслух *без разрешения*, но потом, правда, позволяет себе смягчиться; Н. Баландина справедливо отмечает «достоверность и естественность этого эпизода» [Баландина 2014, 21]. Самым позитивным персонажем оказывается приезжий писатель-монтажник из сибирского «Качинска» по фамилии, разумеется, Ермаков. Да и тот едва не отбивает девушку у своего благодетеля Коли.



Ил. 6. Равнодушный экскурсовод

Действие происходит в том же году, в котором снят фильм, об этом говорит один из героев, Володя, упоминая «девушек шестьдесят третьего года». Такая синхронность события и его фиксации, совпадение «абсолютного времени действия и абсолютного времени съёмок» позволяет решить задачу «организации на экране унифицированного городского пространства»; ведь в этом случае можно «снимать в реальном городе, выбирая такие места, которые под определённым углом зрения и при нужном освещении создадут на экране необходимую “атмосферу”» [Матизен 2006]. Эта атмосфера создаётся своеобразным *равенством масштабов* человека и города. Персонажи фильма значительную часть времени проводят в движении по городу (уже в «Весне на Заречной улице» герои постоянно гуляют). В оттепельном кино в целом лирический образ героя эпохи связан не с подъёмом, а с прогулкой, с движением по горизонтали. Таким типом движения обусловлены и возникающие на экране «особые пространства, часто закрытые (в противоположность парадным открытым) – Бульварное кольцо, набережные, парки, полупустынные узкие улочки старой Москвы». Эти образы и локации наполняют собой фильмы периода оттепели, отражая господствующий «акцент на индивидуальном, человеческом измерении в образной системе картин»; поэтому экранная Москва сочетает в себе вертикальное измерение с горизонтальным, лирическим, прогулочным, предполагающим движение по тихим историческим местам, которые становятся «почти обязательным элементом картины» и естественным образом связываются «с топографией старой Москвы» [Виноградов 2013, 122]. Так Москва на экране становится горизонтальной, лирической, «душевной», приближается к масштабу человека.

Следует отметить, что перемещения персонажей в городском пространстве устроены весьма своеобразно. Герои фильма шагают именно по *Москве*, в чём зритель должен быть удостоверен. Поэтому на практике их шаги вписаны не в абстрактные городские территории, а в конкретные узнаваемые ландшафты исторического центра: это Чистые пруды, ГУМ, Красная площадь, парк Горького. Город представлен как сумма всем известных топосов. При этом «этапы маршрута персонажей», то есть московские достопримечательности, «лишены какого бы то ни было официального или парадного оттенка, они перемешаны с походами в гастроном, булочную, военкомат, загс» [Баландина 2014, 24]. Такое снижение уровня официальности лакированных московских видов сопрягается с «углублением» самого места действия. Заглавные титры подаются на фоне подземки (ил. 7); так что, хотя в заглавии мы и читаем про шагание по Москве, мы в первую очередь видим шаги *под* Москвой. С этой московской подземностью своеобразно перекликаются дважды произнесённые в середине фильма слова: «Писатель должен глубоко проникать в жизнь» (высказывание полотёра, выдающего себя за известного литератора). Поверхность – это как бы поверхностность, основное же и главное находится *в глубине*. Финал фильма тоже оказывается «подземным». Москва как бы прорастает снизу вверх, *de profundis*, она ещё должна раскрыться вовне и стать собой, как, собственно, и герои фильма.



Ил. 7. Заглавный титр

Москва в фильме Данелии изображена как город с историей – архитектурной, культурной, интеллектуальной. Дома у Коли висит портрет Маяковского<sup>15</sup> (ил. 8), как и у героини «Весны на Заречной улице». Появляется в кадре и памятник Маяковскому (установленный за пять лет до съёмок фильма), а также памятники Пушкину и Гоголю. Так отмечены ключевые московские локации, связанные с развитием сюжета – Бульварное кольцо и Садовое кольцо.

<sup>15</sup> Линогравюра Юрия Могилевского, 1959.



Ил. 8. Портрет Маяковского

Среди узнаваемых московских видов присутствует (как и в «Заставе Ильича») Покровский собор на Рву, а также неизвестный действующий храм в районе Чистых прудов, где мимоходом в разговоре возникает тема атеизма, как она возникает на других (Патриарших) прудах в другом произведении.

Фильм Георгия Данелии справедливо воспринимается как документальное видеосвидетельство о Москве 1963 года, своего рода кинохроника. Но при этом мы слышим фиктивный адрес («псевдоним»): в Москве никогда не было Строительного переулка (как и в Сибири нет Качинска<sup>16</sup>). Здесь же присутствует не только пространственная мистификация, но и некий временной парадокс, опережение событий: сибиряк Володя садится в поезд метро на станции «Университет», чтобы уехать в сторону аэропорта (а Алёна уезжает в центр с противоположной платформы). Но в 1963 году эта станция была конечной, и лишь накануне нового года линию продлили на две станции – до «Юго-Западной». Иначе говоря, летом ещё нельзя было уехать с «Университета», тупиковой станции, на Юго-Запад. Но в фильме эта возможность уже реализована<sup>17</sup> – в явном противоречии с торчащими в кадре табличками «Посадки нет».

На возможное дальнейшее развитие биографии героя указывает и финальная надпись «Выход к университету» (ил. 9). Выход вверх обозначен, но на экране не показан. Москва, обретающая некий налёт утопичности, как бы отложена на потом.

<sup>16</sup> Слово «Качинск» явным образом произведено из названий двух сибирских городов: «Канск» и «Ачинск» – по той же схеме, по которой у Владимира Набокова в романе «Смотри на арлекинов!» (1974) образован фиктивный топоним «Канница».

<sup>17</sup> Неожиданный «прототип» такого скачка в будущее можно обнаружить в довоенном фильме «Сибиряки» (1940), действие в котором отнесено в следующий год: на крупно показанном конверте, присланном из Москвы в сибирское село, мы ясно видим дату – 28 июля 1941 года. Вера в бесконечно длящееся светлое и счастливое настоящее не предполагала возможности близкой военной катастрофы.



Ил. 9. Выход на поверхность

И, наконец, явным диссонансом к происходящему звучит в финале песня о том, что «бывает всё на свете хорошо», в то время как случайный знакомый испортил отношения героя с той девушкой, которой он всерьёз и, видимо, надолго увлечён. Финал фильма расплывается в неопределённости, а зритель остаётся с чувством острой необходимости продолжения сюжета.

«Панорама ночной Москвы, продолжая хронику уходящего дня, почти переводит фильм в жанр документального эссе: мерцание фонарей на пустынных площадях, памятник Пушкину, Гоголевский бульвар<sup>18</sup>, огни скользящих машин, расплываясь, растворяют границы предметов и превращают город в сон. Финал – ожидание последнего поезда метро, образ которого становится неотделимым от зрительского восприятия фильма и экранного облика Москвы начала 1960-х годов» [Баландина 2014, 26].

Вот такое это странное *место* – Москва.

### Город как место связи времён

Ещё один фильм, в котором город играет исключительную роль, – это «Застава Ильича (Мне 20 лет)» Марлена Хуциева (Киностудия имени Горького, 1964). Важно отметить, что «Застава» Хуциева была снята на год раньше московского фильма Даниелии, но вышла на экраны позже из-за жесточайшей обструкции со стороны партийного руководства – разгромной речи Хрущёва и «проработки» режиссёра и членов творческого объединения киностудии: «слишком серьёзные темы были затронуты, и их вольная трактовка возмущала партийных идеологов» [Баландина 2014, 17]. Фильм появился в прокате с большой задержкой, после внесения изменений в содержание и замены названия. Второе, как бы вынужденное, имя фильма указывает уже не на место действия, а на время (возраст его героя) и, кроме того, добавляет в титул явную *биографическую* коннотацию<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> На самом деле в финале фильма показан памятник Гоголю, находящийся с 1959 года на Никитском бульваре.

<sup>19</sup> Двадцатилетний возраст, конечно, условен: Сергей в финале картины говорит, что ему 23 года.

Москва в «Заставе» показана в русле пост-сталинской «десакрализации» города [Виноградов 2013, 115], она выглядит утратившей свои прежние мифические черты. Столица предстаёт перед зрителем максимально «человеческой» и «реалистической»: это вовсе не идеальный город, в котором живут самые счастливые на свете люди [Виноградов 2013, 126–127], это многообразное место обитания *разных* людей. Такую же Москву демонстрирует нам и Данелия своём фильме. Однако стиль презентации того же самого города с теми же молодыми горожанами у Хуциева вполне индивидуален: в нём меньше лёгкости, лиричности и комедийности.

«Изображение в картине Марлена Хуциева “Застава Ильича” имеет иное смысловое значение, чем в ленте Данелии (и с этим связана трактовка образа города); оно не складывает динамичную мозаику этюдов, не подчёркивает непринуждённость движения истории, а максимально сосредоточивает внимание зрителя. Направляет его в глубину – кадра, фона, героя, скрывая тишину и напряжённость раздумий. Эта изобразительная поэтика, наиболее действенная за границами фабулы, определяет такую форму отношений со зрителем, которая требует постоянного интеллектуального участия в диалоге, с учётом трудностей замедленного авторского ритма, с приоритетом паузы в противовес внешнему действию» [Баландина 2014, 26].

Москва у Хуциева выступает ареной столкновения частного человека и общей идеи, местом, где идея и человек «притираются» друг к другу в поисках приемлемого компромисса. В этом конструктивном противоборстве идея уже не играет безусловно ведущей роли, как в прежние годы, и человек оказывается (и показывается) «главной ценностью, наравне с идеей» [Виноградов 2013, 115]. В конечном счёте не город устанавливает цену человеку, но человек придаёт ценность тому городу, в котором и ради которого он живёт и умирает. Такая аксиологическая инверсия неизбежно приводит к *ресакрализации* города, но уже на иных – гуманистических – основаниях. Эти основания режиссёр «Заставы» обнаруживает в исторической памяти города, благодаря которой в одном обитаемом пространстве сопричастны различные эпохи, олицетворённые на экране фигурами персонажей из других времён. Красногвардейский патруль, армейская разведгруппа, а затем и почётный караул движутся в одном и том же городском пространстве, обретающем как бы четвёртое измерение, получающем наглядное подтверждение своей исторической непрерывности. Не будучи современниками, все они в равной степени являются согражданами, обитателями, созидателями и защитниками их общего города. И нынешние жители через память о прошлом и чувство ответственности «перед теми, кто погиб на фронте» [Баландина 2014, 27] обретают свою локальную и личную идентичность.

«Застава Ильича», как и весь отечественный кинематограф 1960-х, в противовес *эсхатологическому* «киномифу тоталитаризма» [Смирнов 2009, 277] поднимает тему изменчивости, динамичного «присутствия во времени и пространстве», *личного* участия в истории (в том числе – в истории конкретного города). Для этого «нужно было отчётливо представлять кровное родство с предыдущими поколениями, “усыновление” историей и, в частности историей места» [Баландина 2014, 27]. Вот тут Москва и помогает установить контакт между различными поколениями своих обитателей, выступая как такое пространство, в котором разные эпохи в любое



время сохраняют свою актуальность. Город оказывается таким местом, в котором будущее не отрицает прошлого, но сохраняет его в себе.

Связь и даже смешение времён, имён и исторических пластов сквозит уже в самом заглавии фильма, в котором культурно не согласующиеся друг с другом слова стоят рядом в составе одного топонима. Рогожская застава под псевдонимом заставы Ильича выглядит и воспринимается как некий ономастический казус, скрывающий под собой культурный палимпсест. Один и тот же город предстаёт на экране как *общее* место жизни людей, принадлежащих различным эпохам. Городское пространство как бы углубляется в прошлое, вмещая в себя разные напластования времени. Москва показана как город многих поколений, а вовсе не собственность крайнего из них<sup>20</sup>. Уважение современников к предкам соединяется здесь с гордостью предков за потомков, с которыми суждено делить общее пространство города – то пространство, в котором с годами как бы «накапливается» время. Таковы «законы художественного мира, куда автор помещает своих героев» [Баландина 2014, 28]. Поэтому и сам сюжет, развивающийся в связи с так устроенным городским хронотопом, приобретает черты обратимости и нелинейности.

На презентацию «кумулятивного» отношения к времени настроен весь визуальный ряд фильма, который здесь специально выдвинут на первый план, освобождён от роли декораций или иллюстраций, обслуживающих текст, – и текст как предполагаемый линейный сюжет фильма, и текст как звучащую в фильме речь. По точному замечанию И. П. Смирнова, «авторитетный закадровый звук тоталитарного фильма отменяется в “оттепельном” дважды: и как вообще отсутствующий, и как учащий нонконформизму». В частности, в «Заставе Ильича» режиссёр «лишает голос авторитетного начала (в разительном сходстве с “Грамматологией” Деррида, но, бесспорно, независимо от неё) за счёт того, что приглушает звук, когда передаёт беседы юных персонажей, ведущихся к тому же не совсем внятной скороговоркой» [Смирнов 2009, 275], а иногда и вообще в молчании. Взгляд оператора и зрителя легко спускается с московских высот и погружается гущу событий, оказываясь лишённым дистанции внешнего наблюдения. К примеру, в процессе *демонстрации* первомайской *демонстрации* точка наблюдения а) переносится извне события внутрь, перестаёт быть внешней, отстранённой, б) смещается из общего плана в средний и крупный, в) становится подвижной, «децентрированной» [Смирнов 2009, 284]. Благодаря такой сознательной смене ключевых позиций съёмки (которые связаны друг с другом и друг друга предполагают) демонстрация на экране превращается из регламентированного ритуально-политического акта, предназначенного для равномерного протекания мимо *одной* точки созерцания, почти в карнавал, втягивая зрителя внутрь события (точнее, множества событий) и теряя свой сакрально-официальный характер<sup>21</sup>. При этом почти стирается, становится *условной* грань между игровым и документальным кино.

<sup>20</sup> Ксения Курбатова в связи с этой темой в «Заставе» пишет даже о *единстве* «вертикального поколения», к которому принадлежат представители различных эпох, являющиеся современниками в некоем трудно определимом, но реальном сверх-историческом измерении [Курбатова 2004].

<sup>21</sup> В фильме того же Хуциева «Июльский дождь» (1966) этот метод «внедрения» камеры в гущу человеческого потока дополнен одной замечательной деталью: главная героиня *переглядывается* с

«С первых кадров картины, сделанных в утончённо строгой, документальной манере, автор сообщает зрителю, что нет отдельно прошлого настоящего или будущего, создавая пространство, предоставляющее необыкновенную свободу перемещения во времени. Потом становится понятно, что это во многом связано с особым внутренним самочувствием героев, с ареалом свободы выбора, которую требуется реализовать. Но пока сам зритель испытывает эту невероятную лёгкость плавания во времени – ощущение, сходное с состоянием невесомости» [Баландина 2014, 27–28].

Герои фильма помещены прежде всего в свой дом и свой двор; здесь начинаются и заканчиваются их выходы в окружающий мир, как в ближний его круг, так и в отдалённые места и времена. Весь образный строй картины Хуциева пронизывает собой и держит на себе «эстетика дома-двора» [Баландина 2014, 29]. Дом и двор связывают человека с прошлым, с локальной историей; формируют личные, доверительные и долговечные связи; организуют такую первичную ячейку, которая лежит в основе социальной ткани города в целом. Двор не прячет компанию друзей от мира большого города, но делает её способной (в том числе и через опыт рефлексии, дискуссии, проверки на прочность) действовать и сохраняться в этом мире. Иначе говоря, «Застава Ильича» демонстрирует «прорыв в самоощущении общества и личности – отказ от недоверия и замкнутости, привитых сталинской эпохой» [Баландина 2014, 29–30]; теперь *личная* жизнь проникает за пороги квартир, устраивается во дворах и уже оттуда выплёскивается на улицы и площади города.

Порядок устройства города (транспорт, улицы, дворы, подъезды домов), в свою очередь, диктует «стихийный ритм» [Баландина 2014, 30] перемещения героев, которое зачастую направляется не столько их личной волей или жёстким внешним принуждением, сколько «самой геометрией окружающего городского пространства» [Темлякова 2015, 57], типом городской планировки и, соответственно, всей долгой историей места. Город выступает как проводник, *вожатый*, мягко подчиняющий себе маршруты персонажей, их движения в пространстве личной биографии. Сергей впервые видит Анну в городском автобусе, причём цель её поездки совершенно неясна: она с увлечением читает книгу и явно никуда не спешит. Герой выходит на остановке вслед за девушкой и тайно преследует её в рассеянном, прогулочном, бесцельном стиле: к киоску с уличной едой, к прилавку с прессой, к книжным развалам, к телефонной будке, в вагон метро, по улицам и переулкам Москвы. Лишь в финале этого похода оказывается, что Анна столь замысловатым способом двигалась к своему дому. Совершенно случайным, но в то же время каким-то почти *автоматически* неизбежным, выглядит финальный совместный проход трёх друзей по московским улицам.

В этом рваном ритме перемещения героев на экране «скрыта послушная готовность довериться интуиции города, как проводника, знающего единственно правильный путь» [Баландина 2014, 32]. Действительно, пути движения героев в городском пространстве на первый взгляд организованы довольно странно – до такой степени странно, что нельзя сказать, организованы ли они вообще: за «случайной

---

камерой (именно с камерой, а не с оператором, глаз которого она не может видеть), почти *флиртует* с ней и тем самым – со зрителем.

встречей» Сергея с Анной в автобусе [Курбатова 2004] следует не менее необъяснимое пересечение героев на многолюдной московской демонстрации, а затем – ещё более спонтанное и фантастическое – ночью 22 июня. Именно город обеспечивает такие перекрестия маршрутов, которые выглядят как беспричинные, невозможные, нереальные столкновения в результате случайных перемещений. Каково пространство города, таково и движение героев, доверяющихся этому – нелогичному, нелинейному – пространству.

Как видим, важную роль в таких биографических перемещениях играет общественный транспорт, образующий особую городскую коммуникативную среду. Здесь и ночной простор, и утренняя теснота (как и в вагоне метро в фильме Данелии), здесь открываются неожиданные возможности и начинаются новые биографические линии. Бегущий по городу автобус, троллейбус или трамвай – это «образ свободы и единства, живительный кровоток столицы, имеющий свою поэзию и мифологию» [Виноградов 2013, 123–124], которые дополняют романтику пеших прогулок. Именно в автобусе Сергей встречает свою любовь, и именно трамвай с номером из трёх семёрок визуально означает уезжающее от Николая его *возможное* счастье.

В «Заставе» многообразно показана «связь между героем и местом» [Баладина 2014, 36], взаимная обусловленность (в том числе и символическая) судьбы города и биографии горожанина. К примеру, разрушение Москвы явно перекликается с угрозой разрушения человеческих отношений: снося свою Москву, Слава одновременно рушит собственную семью. Старая Москва предстаёт как возможная жертва нового времени; она, как и семья, любовь и дружба, подвергается испытанию на прочность. Отсюда протягивается смысловой вектор к пониманию и переживанию города как большой семьи, как предмета общей заботы и постоянного внимания.



Ил. 10. Портрет отца и портрет Маяковского

Поэтика городского пространства (в «Заставе» это, скорее, поэтика *хронотопа*) в своих оптических презентациях поддержана и дополнена вербальной поэзией. В русле московского аудиовизуального дискурса к поэтам Политехнического (живым и мёртвым) легко присоединяются и Пушкин, и Маяковский. При посредстве последнего и герой, и зритель выводятся авторами фильма на фигуру Ленина, причём опять-таки – и вербально, и визуально: на стене квартиры главного героя – тот же портрет Маяковского, что и в фильме «Я шагаю по Москве». И тут же, в том же частном пространстве находится бюст Ленина, обращённый в сторону портрета Маяковского; так выстроено пространство диалога между поэтом и революционером. Поскольку же это одновременно (и даже прежде всего прочего) – *личное* пространство героя, постольку нам приходится воспринимать эту комбинацию как форму визуализации внутреннего диалога героя в надежде найти ответ на вопрос о том, «к чему можно относиться серьёзно». Ведь «если таких вещей нет, – говорит Сергей, – тогда вообще не стоит жить». Ситуация полемики условного поэта с условным революционером дополнена присутствием погибшего на фронте отца (ил. 10), чей портрет располагается между Лениным и Маяковским<sup>22</sup>. Отец становится и свидетелем, и участником поиска ответа на главный вопрос жизни; его слова звучат определённым контрапунктом к стихотворению, в котором Маяковский обращается к Ленину. Этот «Разговор с товарищем Лениным» (1929) в устах Николая звучит и комично (человек разговаривает с портретом), и зловеще («работа *адовая*» – это нешуточное признание). Таков аудиовизуальный комментарий к фильму, содержащийся в самом фильме.



Ил. 11. Книжный киоск

<sup>22</sup> Такого же типа портрет отца висит на стене в комнате Славы, ещё раз акцентируя тему присутствия погибших среди живых.

Подобного рода подсказки режиссёра к тому, что происходит на экране, обнаруживаются во множестве. На стене кинотеатра мы дважды по ходу развития сюжета видим афишу фильма «Серёжа» Данелии и Таланкина 1960 года; так же зовут главного героя «Заставы». Мы видим в кадре слово «любит» на вывеске магазина при взгляде Сергея на Анну. Адресно-справочная книга под названием «Москва 1962» в киоске указывает на место и время действия; она лежит на собрании сочинений Сервантеса (ил. 11): видимо, намёк на то, что именно «Дон Кихота» читала Анна в автобусе, постоянно улыбаясь. Демонстрацию книг можно воспринимать как скрытое возвращение к уже показанному, *слом линейности фильма* через отсылку к увиденному ранее. Кстати, эту же (теперь уже косвенно нам представленную) книгу Анна будет читать позже в метро<sup>23</sup>. Мы можем видеть связь книг в квартире Сергея и книг на прилавках, среди которых ходит Анна, что намекает на общность их интересов и привычек. На афише с театральным репертуаром мы читаем надписи «Свиньи хвостики» (Сергей ходит за Анной «хвостом») и «Чудак»: именно так и выглядит Сергей со своей увлечённостью и нерешительностью, неспособностью «вступить во внешнюю реальность» [Баландина 2014, 32]. Оператор в кадре, снимающий Москву ручной камерой, – женщина; оператор фильма – Маргарита Пилихина. Тема съёмок города и городских событий повторяется не раз, указывая на бесспорно выдающуюся киногеничность Москвы.



Ил. 12. Ночь на 22 июня как грань, разделяющая жизнь надвое. Герой на границе

Именно московские ландшафты становятся ключевыми маркерами наиболее значимой встречи пространства со временем, которая разворачивается на экране.

<sup>23</sup> В структуре нелинейного времени фильма Хуциева можно видеть не только возвращения назад, но и забегающие вперёд. Так, Ксения Курбатова указывает на сцену в Политехническом музее как на пример опережения событий, «"захлёста" в будущее» [Курбатова 2004].

22 июня, в ночь выпускных школьных балов, Сергей идёт бродить по улицам города. Это ночь начала войны, отнявшей у него отца. Куранты бьют 4 раза («ровно в четыре часа»): уточнение *рокового* времени, разделившего надвое жизнь героя и его сверстников. Видимо, это и та грань, которая разделяет фильм на две смысловые части. Прошлое теперь не только присутствует в настоящем, но начинает *определять* его. Теперь уже «нельзя просто плыть по течению», теперь важно сформулировать для себя то, без чего невозможно жить дальше.

Действие фильма заканчивается мавзолеем Ленина, «священным местом, где покоится первый зодчий социализма»; так Хуциев «вводит образы-ориентиры прогрессивного молодого поколения шестидесятых» [Виноградов 2013, 115]. Ильич остаётся тем, к кому надо обращаться за правдой жизни, как обращался к нему ещё Маяковский. Мы видим стройный шаг почётного караула, который мы наблюдали и раньше, в сцене выпускного праздника, но теперь он движется уже без танцевальных помех. И мавзолей выступает на экране как символический сакральный центр советского города – такой центр, в который помещено тело «вождя-демиурга, основателя нового государства, нового мира» [Виноградов 2013, 119]. Возникает впечатление, что авторы фильма прямо указывают на тот оракул, который доставляет жаждущим вечный ответ на главный вопрос жизни.



Ил. 13. Танцы на революционном некрополе

Однако всё было бы так, если бы мы точно знали, что *смысловый* апофеоз фильма расположен именно в его финале. Но представляется, что гораздо бóльшую силу имеет центральный эпизод, снятый в той же самой локации, но в иных событийных обстоятельствах. Мы видим, как в ночь на 22 июня именно у мавзолея совершается «ритуал» выпускного танца. И в этом семантическом контексте мавзолей с его прямыми линиями и неестественными движениями караула видится не как итог, а как вызов, как механический идеал, отрицающий и подавляющий жизнь, буквально

*танцующую на могилах* красных героев прошлого (ил. 13)<sup>24</sup>. Нам показан здесь органический рост новой жизни на старых корнях, торжество естественной связи настоящего и предстоящего с прошедшим, победа расцветающей силы над механистичностью *мемориальной* памяти. Так смешаны советская сакральность и человеческая естественность в самом значимом, но и самом неоднозначном московском топосе.

Фильм «Застава Ильича» стал «культурным манифестом оттепели и одновременно попыткой посмотреть на себя со стороны» [Баландина 2014, 34–35], а кроме того – успешной попыткой показать город в качестве существенного фактора личной жизни героев, на самом деле неотделимых от него, как и он поистине неотделим от них. Интересно, что именно грузинским режиссёрам удалось воплотить на экране *человеческий* образ новой Москвы, соединив визуальную урбанистику с подробной антропологией города. И в этом аспекте Москва демонстрирует нам не только свои индивидуальные черты, но выступает и как *город вообще*, доступный душевному пониманию и адекватному высказыванию любого внимательного горожанина как такового.

\*\*\*

Итак, на примере трёх советских фильмов оттепельного периода мы увидели, как с помощью инструментов кинематографа возможно художественное постижение города в его человеческом измерении. Сочетания общего плана и погружения в гущу событий, документальности и утопичности, структурности городского пространства и спонтанности движения героев, индивидуального настроения и социальной «атмосферы», места и времени образуют интегральный художественный образ города на экране. Кинематографический образ городского пространства предстаёт как визуальная проекция сложной внутренней жизни его обитателей. Городская современность вмещает в себя и репрезентирует собой историю места, а персонажи фильмов именно в такой многомерной современности постепенно становятся собой: их жизнь превращается в биографию. Одновременно и город обогащается этими биографиями, навсегда вбирая их в свою историю. Взаимная зависимость города и человека передаётся с помощью оптических метафор, построения и оформления мизансцен, расположения и движения камеры, визуальных аллюзий к мифологическим и идеологическим конструктам, взаимной переключки вербальных и невербальных текстов и прочих художественных приёмов, в совокупности образующих собой своеобразный кинематографический язык для презентации и анализа городского пространства как особого культурного хронотопа. Таким образом, «городское» кино выступает в качестве специфической парадигмы *urban studies*, позволяющей исследовать город посредством конструирования его экранного образа.

---

<sup>24</sup> О семантике танца на могиле см.: Симян 2019, 76–79. Среди армян Старого Тифлиса была распространена традиция танца жениха на могиле отца. Суть обряда состоит не в кощунстве, а в стремлении поделиться с умершим отцом радостью, праздничным настроением. Возможно, грузинский режиссёр отсылает знающих зрителей к семантике такого обряда и, следовательно, показывает, что молодые люди не вульгарно издеваются над прахом вождя, но именно этим радостным танцем «избирают» его своим отцом.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Абрамов 2009 – *Абрамов Р.* Поэтика повседневности семидесятых в фильме «Трамвай идёт по городу»: ностальгическое эссе // *Визуальная антропология. Городские карты памяти* / Под ред. П. В. Романова, Е. Р. Ярской-Смирновой. Москва, 2009. С. 143–169.
- Аванесов 2020 – *Аванесов С. С.* Город как культурный миф // *Миф в истории, политике, культуре. Материалы IV Международной научной междисциплинарной конференции* / Под ред. А. В. Ставицкого. Севастополь, 2020. С. 57–61.
- Баландина 2014 – *Баландина Н. П.* Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х. Москва, 2014.
- Баранов 1980 – *Баранов Н. Н.* Силуэт города. Ленинград, 1980.
- Бернатоните, Аванесов 2020 – *Бернатоните А. К., Аванесов С. С.* Семантика городских и сельских пейзажей Литвы в детском советском кинематографе // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 1 (23). С. 221–231.
- Борин 2010 – *Борин А. Г.* Город при заводе: к вопросу о разработке генерального плана Сталинска 1936 г. // *Вестник Томского государственного университета*. 2010. № 331. С. 75–76.
- Виноградов 2013 – *Виноградов В. В.* Москва – старое и новое // *Города в кино: Сборник статей*. Москва, 2013. С. 108–129.
- Делёз 2013 – *Делёз Ж.* Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. Москва, 2013.
- Иконников 1979 – *Иконников А. В.* Архитектурный ансамбль. Москва, 1979.
- Кинчарова 2009 – *Кинчарова А.* «Добро пожаловать в Город Обмана»: репрезентация Санкт-Петербурга в фильме А. Учителя «Прогулка» // *Визуальная антропология. Городские карты памяти* / Под ред. П. В. Романова, Е. Р. Ярской-Смирновой. Москва, 2009. С. 170–188.
- Ковалов 2008 – *Ковалов О.* Четвёртый смысл. «Застава Ильича»: гипотеза прочтения кинотекста // *Искусство кино*. 2008. № 10–11. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://kinoart.ru/texts/chetvertyy-smysl-zastava-ilicha-gipoteza-prochteniya-kinoteksta> (дата обращения: 12.01.2021).
- Курбатова 2004 – *Курбатова К.* Время в образной структуре фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича» // *Киноведческие записки*. 2004. № 68. С. 237–263. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/10/> (дата обращения: 10.01.2021).
- Лейбович 2016 – *Лейбович О. Л.* Социалистический завод в коллективной памяти горожан (по материалам Перми) // *Уральский исторический вестник*. 2016. № 3 (52). С. 33–42.
- Матизен 2006 – *Матизен В. Э.* Города на экране // *Российское Экспертное Обозрение*. 2006. № 2 (16). [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://archipelag.ru/agenda/povestka/evolution/obrazi\\_goroda/cities\\_on\\_screen/](https://archipelag.ru/agenda/povestka/evolution/obrazi_goroda/cities_on_screen/) (дата обращения: 11.01.2021).



- Николаев 1937 – Николаев И. С. Завод и город (По материалам реконструкции заводов «Серп и молот», ЗИС, ГАЗ и СТЗ) // Проблемы архитектуры: Сборник материалов / Под ред. Ю. К. Милонова. Том II. Кн. 2. Москва, 1937. С. 285–317.
- Полссон 2019 – Полссон К. Проектирование общественных пространств и городов для людей. Берлин, 2019.
- Сальникова 2009 – Сальникова Е. Эволюция визуального ряда в советском кино от 1930-х к 1980-м // Визуальная антропология. Режимы видимости при социализме / Под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова. Москва, 2009. С. 335–358.
- Симян 2019 – Симян Т. С. Музыкальное и карнавальное пространство Старого Тифлиса (на примере творчества Вано Ходжабекяна, Вагаршака Элибекяна, Агаси Айвазяна) // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 2 (20). С. 63–80.
- Смирнов 2009 – Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. Санкт-Петербург, 2009.
- Темлякова 2015 – Темлякова А. С. От Свердловска к Екатеринбургу: образ города в кинематографе // Человек в мире культуры. 2015. № 3. С. 53–59.
- Урсуляк 2014 – Урсуляк С. В. Предисловие // Баландина Н. П. Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х. Москва, 2014. С. 5–7.
- Фёдоров, Коваль 2009 – Фёдоров В. В., Коваль И. М. Мифосимволизм архитектуры. Москва, 2009.

## REFERENCES

- Abramov 2009 – Abramov R. Poetics of everyday life of the 1970s in the film “A tram goes through the city”: a nostalgic essay. *Visual anthropology. City memory cards*. Ed. by P. Romanov, E. Iarskaia-Smirnova. Moscow, 2009. P. 143–169. In Russian.
- Avanesov 2020 – Avanesov S. S. City as a Cultural Myth. *Myth in history, politics, culture. Materials of the IV International Scientific Interdisciplinary Conference*. Ed. by A. V. Stavitsky. Sevastopol, 2020. P. 57–61. In Russian.
- Balandina 2014 – Balandina N. P. City and House in Russian and French Cinema of the 1960s. Moscow, 2014. In Russian.
- Baranov 1980 – Baranov N. N. Silhouette of the City. Leningrad, 1980. In Russian.
- Bernatonite, Avanesov 2020 – Bernatonite A. K., Avanesov S. S. The Semantics of Lithuanian Urban and Rural Landscapes in Soviet Children Cinema. *ПРАЭНМА (Praxema). Journal of visual semiotics*. 2020. 1 (23). P. 221–231. In Russian.
- Borin 2010 – Borin A. G. Factory Town: to the Problem of Developing a General Layout of Stalinsk of 1936. *Tomsk State University Journal*. 2010. 331. P. 75–76. In Russian.
- Deleuze 2013 – Deleuze G. *Cinéma*. Transl. into Russian by B. Skuratov. Moscow, 2013.
- Fedorov, Koval 2009 – Fedorov V. V., Koval I. M. *Mythosymbolism of Architecture*. Moscow, 2009. In Russian.
- Ikonnikov 1979 – Ikonnikov A. V. *Architectural ensemble*. Moscow, 1979. In Russian.
- Kincharova 2009 – Kincharova A. “Welcome to the City of Deception”: Representation of St. Petersburg in the Film “Walk” by A. Uchitel. *Visual Anthropology. City memory cards*. Ed. by P. Romanov, E. Iarskaia-Smirnova. Moscow, 2009. P. 170–188. In Russian.

- Kovalov 2008 – Kovalov O. The fourth meaning. “Zastava Ilyicha”: a hypothesis of reading the film text. *Art of Cinema*. 2008. 10–11. URL: <https://kinoart.ru/texts/chetvertyysmysl-zastava-ilyicha-gipoteza-prochteniya-kinoteksta>. In Russian.
- Kurbatova 2004 – Kurbatova X. Time in the figurative structure of Marlen Khutsiev’s film “Zastava Ilyicha”. *Papers of film studies*. 2004. 68. P. 237–263. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/10/>. In Russian.
- Leybovich 2016 – Leybovich O. L. Socialist factory in a collective memory of the citizen (on the materials of Perm). *Ural Historical Journal*. 2016. 3 (52). P. 33–42. In Russian.
- Matizen 2006 – Matizen V. E. Cities on the Screen. *Russian Expert Review*. 2006. 2 (16). URL: [https://archipelag.ru/agenda/povestka/evolution/obrazi\\_goroda/cities\\_on\\_screen/](https://archipelag.ru/agenda/povestka/evolution/obrazi_goroda/cities_on_screen/). In Russian.
- Nikolaev 1937 – Nikolaev I. S. Factory and City. *Problems of architecture*. Ed. by Yu. K. Milonov. Vol. 2. Book. 2. Moscow, 1937. P. 285–317. In Russian.
- Pålsson 2019 – Pålsson K. How to Design Humane Cities. Transl. into Russian. Berlin, 2019.
- Salnikova 2009 – Salnikova E. Evolution of the visual series in Soviet cinema from the 1930s to the 1980s. *Visual Anthropology. Modes of Visibility under Socialism*. Ed. by E. Iarskaia-Smirnova, P. Romanov. Moscow, 2009. P. 335–358. In Russian.
- Simyan 2019 – Simyan T. S. Musical and carnival space of Old Tiflis (on the example of Vano Khojabekyan, Vagharshak Elibekyan, Agasi Aivazyan). *ПРАΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*. 2019. 2 (20). P. 63–80. In Russian.
- Smirnov 2009 – Smirnov I. P. Video Sequence. Historical Semantics of Cinema. St. Petersburg, 2009. In Russian.
- Temlyakova 2015 – Temlyakova A. S. From Sverdlovsk to Yekaterinburg: the Image of the City in Cinema. *Čelovek v mire kul'tury [Man in the world of culture]*. 2015. 3. P. 53–59. In Russian.
- Ursulyak 2014 – Ursulyak S. V. Foreword. *Balandina N. P. City and House in Russian and French Cinema of the 1960s*. Moscow, 2014. P. 5–7. In Russian.
- Vinogradov 2013 – Vinogradov V. V. Moscow – old and new. *Cities in cinema*. Moscow, 2013. P. 108–129. In Russian.

Материал поступил в редакцию 29.01.2022  
принят к публикации 14.03.2022

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-75-85](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-75-85)

## ГОРОД И ЛИЧНОСТЬ В КИНО: ОБРАЗЫ ГОРОДА И ДРУГОГО

**П. М. Колычев**

Санкт-Петербургский государственный университет  
аэрокосмического приборостроения, Россия  
piter55piter@mail.ru

В статье показано, что город является самостоятельным действующим лицом фильма «Срепскул». В качестве обоснования этого тезиса используются следующие критерии: 1) длительность фрагментов, изображающих именно город; 2) действия, которые совершает именно город, когда он оказывает влияние, взаимодействует, отвечает своими действиями на действия и реакцию другого действующего лица; 3) наличие крупных планов изображения города, когда именно ему для этого отводится вся площадь экрана; 4) смысловая обоснованность присутствия фрагментов, в которых изображается только город; 5) симметрия (подобие) между образами главных действующих лиц, когда для их показа используются одни и те же приёмы. Город является квинтэссенцией культуры, в отношении понимания которой используется деятельностный подход. Культура агрессивна по отношению к той части духовной жизни личности, которая выходит за рамки участия в материальном сверхпотреблении. Однако существует иной способ реализации этой части духовной жизни личности в городе. Таким способом является ливоли.

**Ключевые слова:** кино, город, личность, духовная жизнь, материальное потребление, культура, деятельность, искусство, ливоли.

---

## CITY AND PERSONALITY IN CINEMATOGRAPHY: IMAGES OF THE CITY AND THE OTHER

**Petr Kolychev**

St. Petersburg State University  
of Aerospace Instrumentation, Russia  
piter55piter@mail.ru

The article deals with the idea of the city as the independent actor in the “Срепскул” film. The author states that: 1) the screening time, showing the city 2) the city has an impact to the

---

Для цитирования:

Колычев П. М. Город и личность в кино: образы Города и Другого // *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*. 2022. № 1 (2). С. 75-85.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-75-85](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-75-85)

Kolychev P. M. City and Personality in Cinematography: Images of the City and the Other. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*. 2022. 1 (2). P. 75-85.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-75-85](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-75-85)

other actors, when it interacts with them, giving its reactions, 3) there are city close-ups in the film, when the whole screen shows the city, 4) these city-only close-ups are based on the narrative of the film, 5) symmetry (similarity) of images of the main characters achieved by using the same means of their presentation. The city is the quintessence of culture. The culture has been researched with the help of the activity concept, so the idea of aggressiveness of culture is important. The culture is hostile to the part of spiritual life, which is not connected to the material consumption sphere. This spiritual side of the personality has another way for the implementation in the city. This way is livoli.

**Keywords:** cinematography, city, personality, spiritual life, material consumption, culture, livoli.

### Введение

В подавляющем большинстве кинолент действие фильма происходит в городе. Например, в фильме «Я шагаю по Москве» мы путешествуем по Москве, а в фильме «Прогулка» гуляем по Питеру. Но нельзя сказать, что в этих лентах город – действующее лицо. Здесь город выступает как фон действия для других лиц. По нашему мнению, одним из критериев, определяющих Город как действующее лицо, – присутствие долгих кадров, изображающих именно город. В фильме «Солярис» городские пейзажи присутствуют почти 5 минут, когда Анри Бертон едет в машине по городским дорогам после разговора с Крисом (Солярис, 1972, 33 мин. 30,2 сек. – 38 мин. 24,1 сек.), но город является лишь эпизодическим действующим лицом, который нужен автору для контраста к сменяющему его эпизоду с природой.

В фильме «Сумерки» (Crepuscle, 2009, режиссёры Виктор Нивенхейс, Мартъе Сейферт, 70 мин.), о котором пойдёт речь далее, Город не только показан продолжительное время – 9 мин. 31 сек. ≈ 14 %. В данном фильме Город наряду с Девушкой, другой героиней фильма, играют главные роли. Одним из основных признаков, которые указывают на это, мы считаем *действия*, которые совершает Город: он оказывает влияние, взаимодействует, отвечает своими действиями на действия и реакцию других персонажей. Полагаем, что такого рода фильмов снято немного, и именно к их числу, по нашему мнению, относится фильм «Сумерки». Город как главное действующее лицо часто представлен здесь *крупным планом*, именно ему для этой цели отводится вся площадь экрана. Следующее основание для нашего вывода заключается в *смысловой обоснованности* присутствия фрагментов, в которых показан только Город. И ещё одна характерная черта, на которую хотелось бы указать, – это *симметрия* (подобие) между образами главных действующих лиц: авторы используют для показа Города и Девушки одни и те же приёмы.

Чтобы обосновать наши утверждения, нам необходимо проанализировать весь фильм. Речь идёт именно об анализе отдельных фрагментов фильма, которые затем мы будем объединять в группы в соответствии с теми задачами, которые они выполняют в фильме, а также сопоставлять отдельные фрагменты.

## Образ Города

В первую очередь перечислим фрагменты, в которых представлен только Город. Фрагмент первый: 7,7 сек. – 59,1 сек. Город появляется здесь показанным сверху горизонтальным движением камеры. У Города есть не только лицо (видео-образ), но и свой голос, выраженный в этом эпизоде музыкой, похожей вначале на дыхание живого существа, музыкой гнетущей, подавляющей, завораживающей, напоминающей медленно ползущего удава, который гипнотизирует свою жертву перед её поглощением. Забегая вперед, отметим, что именно начальными тактами этой музыки и заканчивается фильм, где мы опять видим Город, только теперь это не Город-удав, а Город-тьма.

После первого фрагмента показана Девушка, прибывающая в Город на поезде. Но какой смысл долгим фрагментом показывать Город, когда из следующего фрагмента и так ясно, что Она прибывает в Город? Для того чтобы показать её прибытие не было никакой необходимости в длительном показе Города. Иногда такой приём применяют, когда образ Города используется как метафору, например, в фильме «Турист» (The Tourist, 2010), где Венеция представлена как город всех влюблённых, о чём прямо говорят герои фильма перед непосредственным въездом в город (The Tourist, 19 мин. 43 сек. – 19 мин. 47 сек.).

Фрагмент второй: 30 мин. 58 сек. – 31 мин. 15,7 сек. Сила и мощь Города представлены во весь экран образом автоматической моечной машины, поглощающей, словно удав, автомобили, которые сами как загипнотизированные въезжают в эту чёрную массу, состоящую из гигантских щёток. Музыкальное оформление этого фрагмента напоминает первые такты первого фрагмента, возможно, это не звуки реальной автоматической мойки, а их стилизация. Здесь мы снова не только видим лицо Города, но и слышим его голос. Если не иметь в виду демонстрацию силы Города, то остаётся необъяснимым связь этого фрагмента с предыдущим кадром, где показано море. Если авторы хотели продемонстрировать, как работает Девушка в качестве оператора автомойки, то зачем крупным планом показывать гигантские чёрные моющие щётки? Можно было бы вполне ограничиться показом того, как она моет машину из пистолета-водомёта и запускает автомойку. И уж совсем оказывается неясна смысловая связь со следующим фрагментом, в котором неизвестная рука кладёт пистолет на подушку, на которой лежит Девушка. Всё это в данном фрагменте можно объяснить только демонстрацией силы, которая не позволяет Девушке покинуть Город (в этом смысловая связь с предыдущим фрагментом); эта сила через ассоциативный ряд «пистолет-водомёт – чёрные щётки – пистолет» вручает Девушке оружие, которым Город убивает Её душу, как мы увидим в финале.

Фрагмент третий: 20 мин. 54,34 сек. – 21 мин. 18,1 сек. Город быстр, стремителен, его темп, его изменчивость представлены кадрами проезжающих колёс автомобилей, звук которых (по-видимому, здесь опять использована музыкальная стилизация) и есть основной тембр голоса Города, ведь автомобиль, велосипед, трамвай и другие машины и механизмы, а не человек, являются основными элементами Города. В чём смысловая связь этого фрагмента с предыдущим фрагментом, в

котором Девушка показана сидящей в трамвае, едущей в обратном (по отношению к предыдущему фрагменту) направлении? Нам не показывают, как она выходит из трамвая, а сразу изображают стремительно проезжающие колеса машин. Можно прочесть этот фрагмент как демонстрацию скорости Города, а предыдущий фрагмент как попытку побега Девушки из Города. Здесь выстраивается вполне очевидный смысл: Девушка пытается убежать из Города, но Ей это не удаётся, Город возвращает её обратно, после чего, демонстрируя свою скорость, показывает, что убежать она не сможет.

Фрагмент четвёртый: 21 мин. 18,2 сек. – 23 мин. 11,77 сек. В этом эпизоде Девушка шагает между двумя опорами моста. Пространство ограничено со всех сторон. Сверху пространство ограничено поверхностью моста, слева и справа – опорами моста. Эта замкнутость подчёркнута повторяемостью маршрута Девушки, которая ходит несколько раз между опорами моста туда и обратно, подобно арестанту в одиночной камере. Здесь Городу отдано всё пространство экрана. Это фрагмент и о Городе, который является тюрьмой, и о Девушке, которая находится в этой тюрьме. Иное смысловое объяснение этого фрагмента просто невысказано.

Фрагмент пятый: 24 мин. 3,2 сек. – 24 мин. 58,2 сек. Режиссёр показывает изгиб моста, который метафоричен изгибу удава, о котором мы говорили ранее. На фоне естественного шума вновь звучит та же гипнотизирующая музыка. Хотя и здесь присутствует Девушка, но её изображение предельно мало, а в конце фрагмента она превращается в точку. В предыдущем фрагменте Девушка поднимается на мост, в следующем – поднимается на верхнюю площадку строящегося коттеджа. Между этими фрагментами во весь экран показан изгиб моста. Зачем? Мы считаем, что эти фрагменты показывают вторую попытку побега Девушки, на этот раз она пытается улететь. А длительный показ моста можно интерпретировать как преследование её Городом.

Фрагмент шестой: 55 мин. 17 сек. – 57 мин. 12,1 сек. Девушка идёт вдоль железнодорожного состава, состоящего из круглых бочек для жидкостей; всё это вновь напоминает гигантского удава. Девушка ударяет палкой по разным частям состава, и мы слышим ответный голос Города, но это не удары, а их музыкальная стилизация, подобно тому, что мы наблюдаем в фильме А. Тарковского «Сталкер», когда герои на дрезине въезжают в зону (Сталкер 1979, 35 мин. 9,6 сек. – 38 мин. 51,94 сек.). Ещё в фильме много фрагментов с вагонами, начиная с первого, когда показан электропоезд, на котором Девушка приезжает в Город; затем в вагоне трамвая она пытается совершить побег; в другом фрагменте, убегая, она вскакивает в вагон трамвая, выйдя из закуской, где на её глазах приготовили рыбу; электропоезд присутствует и в последнем эпизоде фильма. Все эти фрагменты говорят о метафоре Города как удава, гипнотизирующего и медленно сжимающего свою жертву. Другое объяснение необходимости присутствия этого фрагмента невозможно, ведь его смысл никак не связан ни с эпизодом разделывания рыбы, ни со сценой забивания окон досками. Следовательно, возможно только его метафорическое прочтение, суть которого состоит в демонстрации того, что Город-удав всё сильнее стискивает Девушку в своей смертельной хватке. Именно поэтому Город

здесь представлен удавом в форме железнодорожного состава из цилиндрических цистерн.

Фрагмент седьмой: 1 час 4 мин. 18,9 сек. – 1 час 5 мин. 3,2 сек. В финальном эпизоде мы видим ночной горбатый мост, обе стороны которого освещены, что создаёт впечатление пасти удава, медленно поглощающего Девушку, которая неспешно спускается вниз, в пасть удава. Решив выстрелить в себя, она выходит из комнаты и идёт на мост, на котором никого нет. Зачем? Ведь принятое решение можно осуществить и в комнате. Объяснение опять находим в метафоре Города-удава, только теперь это финал его схватки с Девушкой, где удав заглатывает её.

Фрагмент восьмой: 52 мин. 45,4 сек. – 53 мин. 14,2 сек. В данном эпизоде город представлен в виде скелета гигантского животного, о чём недвусмысленно свидетельствует следующий фрагмент с разделыванием рыбы. Увязать смысл этого фрагмента с предыдущим эпизодом, где показано зеркальное отражение Девушки, переодетой в клоуна, нам не удалось. Единственный смысл, который укладывается в идею фильма, – это понимание данного момента как метафорической прелюдии следующей сцены. На наш взгляд, исходя из явной жестокости фрагмента с расщеплением рыбы, Город показан жёстким и неумолимым.

Фрагмент девятый: 1 ч. 4 мин. 6,7 сек. – 1 ч. 4 мин. 11,1 сек.; 1 ч. 7 мин. 49,48 сек. – 1 ч. 8 мин. 20,9 сек. Фильм заканчивается так же, как и начинался: показан Город, только теперь это Город-тьма. Всё это сопровождается музыкой, с которой начинается фильм, но теперь это звуки удовлетворённого удава, поглотившего свою жертву. Здесь мы последний раз сталкиваемся с образом Города. Смысл этого фрагмента обусловлен трагическим концом для души Девушки, которую (душу) поглощает тьма.

Фрагмент десятый: 27 мин. 5 сек. – 28 мин. 30,6 сек. Есть в фильме и антипод Городу – Море, которое выступает как олицетворение свободы в противоположность Городу-тюрьме.

Все эти фрагменты находятся в различных местах фильма, выполняя разную задачу. Их общая длительность – примерно 14 % от общей продолжительности фильма. На наш взгляд, это много для того, чтобы просто показывать город. Такое возможно только для главного действующего лица. Далеко не каждый главный герой фильма удостоивается показа так долго крупным планом.

В связи с представлением следующего действующего лица фильма следует обратить внимание на приёмы показа Города, который изображается либо статично, либо статично-динамично, когда камера движется по телу Города. Надо заметить, что статично-динамично Город показан всегда горизонтальным движением камеры. Это имеет принципиальное значение, о чём будет сказано чуть позже.

### Образ Девушки

Вторым действующим лицом является Девушка, видео-образ которой, в отличие от Города, не нуждается в детальной проработке смысла. Так же, как и Город, она показана в двух вариантах: статичном, когда во фрагменте ничего не меняется, и статично-динамичном. В первом варианте показаны различные части её тела. В

статично-динамичном варианте она показана вся, путём движения камеры по её телу. При этом камера движется по вертикали, в то время как в статично-динамичных вариантах показа образа Города камера движется только горизонтально. Эта перпендикулярность движений передаёт трагичность (перпендикулярность) взаимоотношений двух главных действующих лиц: Города и Девушки. Различным оказывается и суммарное время всех фрагментов, в которых представлены образы Города и Девушки. Если крупные планы Города занимают 9 мин. 31 сек., то аналогичные крупные планы Девушки занимают в два раза меньше времени: всего 4 мин. 46 сек. Объясняется это тем обстоятельством, которое отчасти мы уже упомянули выше: человек как действующее лицо является очевидным явлением в кино, поэтому в фильме не нужны специальные кадры, которые говорили бы об этом, чего нельзя сказать в отношении Города как действующего лица, поэтому для утверждения его в такой роли требуются специальные приёмы. В «Сумерках» таким приёмом является длительность фрагментов демонстрации образа Города. Именно эта длительность присутствия Города на экране натолкнула нас на мысль об особенной роли Города в данном фильме. Надо заметить, что всё остальное время фильма посвящено также изображению Девушки и Города, но уже в более коротких перемежающихся сценах.

### Трагедия

Трагическое содержание фильма разворачивается между двумя фрагментами, где Девушка играет в игру «15 спичек». Первый фрагмент мы наблюдаем в начале фильма (9 мин. 5,7 сек. – 9 мин. 52,6 сек.), второй – почти в самом конце фильма (1 ч. 2 сек. – 1 ч. 3 мин. 23,2 сек. Особенность этой игры состоит в том, что для выигрыша следует всегда следовать строгому алгоритму, что делает почти невозможным свободу выбора, предвосхищая проигрыш каждому, кто не знаком с этим алгоритмом. Игра здесь – метафора трагической обречённости в схватке Девушки с Городом. Кроме того, здесь присутствует и второй план борьбы: она играет сама с собой. Это делает невозможным прямое, а не метафорическое, прочтение игры. Ведь это не шахматы с их огромным выбором вариантов ходов, обеспечивающим непредсказуемость финала. Игра с самим собой – это борьба двух стратегий её жизни в Городе. Она представлена двумя противоположными образами, которые возникают на экране за счёт её отражения в зеркале. В этом фильме зеркало не отражает, а раздваивает.

Раздвоенность реализуется с помощью зеркала, которое присутствует во многих фрагментах на протяжении всего фильма. Первый фрагмент: 4 мин. 40 сек. – 4 мин. 54,8 сек., сцена, когда она впервые попадает в свою квартиру. Второй фрагмент: 37 мин. 14 сек. – 37 мин. 22,7 сек., в котором показана её раздвоенность во время игры с пистолетом. Третий фрагмент: 45 мин. 20,2 сек. – 45 мин. 43,2 сек., где мы видим раздвоенность её лица, что является символом самого главного в человеке. Стало быть, здесь визуально выражена раздвоенность человеческой сущности. Раздвоенность дана как расщепление, разделение, разделявание. Ближе к концу фильма мы видим соответствующий кадр с разделяванием рыбы. Четвёр-



тый фрагмент: 46 мин. 41,3 сек. – 47 мин. 27,37 сек., когда она переодевается в мужчину и рисует себе усы. Пятый фрагмент: 12 мин. 8,1 сек. – 15 мин. 3,1 сек. Шестой фрагмент: 51 мин. 59,5 сек. – 52 мин. 45,2 сек., в котором показано последнее переодевание Девушки в клоуна.

Раздвоенность Девушки режиссёр часто показывает с помощью зеркала, но в фильме есть и другой способ: во многих кадрах, начиная с первого появления Девушки, её лицо наполовину закрыто волосами.

Раздвоенность – основа драматической завязки фильма. Это конфликт двойной жизни Личности в Городе. Одна жизнь – та, которую вынуждает её вести Город, в котором Девушка максимально одета и работает; условно эту часть Личности можно обозначить как жизнь тела. Другая жизнь – та, которую она сама хочет вести, это её квартира, где она обнажена и занимается искусством: музицирует, танцует; условно эту часть можно обозначить как жизнь Души. Обе части имеют свой видео-образ: жизнь тела – одежда, жизнь Души – обнажённость.

Одежда – это форма взаимодействия Девушки с Городом. Быть одетым в городе – это нормально. Однако Девушка подчёркнуто *максимально* одета. Когда она приезжает в Город, её лица почти не видно, оно закрыто волосами и капюшоном. Более того, она натягивает капюшон ещё больше, подобно тому, как средневековый воин опускает забрало шлема перед битвой (2 мин. 16,5 сек. – 3 мин. 8 сек.). Во фрагменте, где она стоит перед дверью (3 мин. 11,5 сек. – 3 мин. 37,21 сек.), одетыми оказываются даже руки. Максимально одета она и на улицах Города (5 мин. 50,1 сек. – 6 мин. 14,4 сек.).

Особенность сцен, когда Девушка одета в Городе, подчёркнута её обнажённостью в квартире, где Город над ней не властен, где она реализует свою Душу, то есть то, кем она хочет быть. Фрагментов, где она обнажена, много. В этих эпизодах она занимается гигиеническими процедурами (9 мин. 52,7 сек. – 11 мин. 14,5 сек.), готовит и принимает пищу (15 мин. 3,36 сек. – 16 мин. 40,37 сек.), смотрит телевизор и ложится спать (58 мин. 8,5 сек. – 59 мин. 25 сек.), играет на цифровом фортепиано (17 мин. 2,96 сек. – 19 мин. 29 сек.), играет с пистолетом (37 мин. 14,08 сек. – 37 мин. 22,7 сек.). Как мы видим, в обнажённом состоянии она показана в самой разнообразной деятельности.

Взаимодействие Девушки с Городом определяется стратегией минимально-необходимого потребления. Об этом говорят несколько фрагментов в начале фильма. Фрагмент первый: 5 мин. 4,3 сек. – 5 мин. 45,81 сек., когда на экране появляется пустая комната, где ей предстоит жить. Показ комнаты разрывается демонстрацией кошки на дереве, которую Девушка видит из окна. Смысл этого фрагмента становится понятен, если обратиться к аналогии с Диогеном около бочки с собаками на картине Ж. Л. Жерома «Диоген в своей бочке» (1860). Авторы фильма хотят сказать, что человеку, как и животному (кошке или собаке) не так уж много и надо в сфере материального потребления: только то, что ему необходимо для поддержания нормального состояния своего тела. Она, подобно Диогену, жившему в пустой бочке, живёт в пустой комнате. В фильме есть и прямая отсылка к Диогену: 11 мин. 2,2 сек. – 11 мин. 14,5 сек., когда девушка полощет рот водой, не используя при этом стакана, который стоит рядом. Это сюжет о Диогене и маль-

чике, который пьёт воду, не используя посуду. Этот же сюжет можно наблюдать на картине И. Е. Репина «Диоген и мальчик» (1867). В другом фрагменте (10 мин. 20 сек. – 10 мин. 58 сек.) вместо душа она удовлетворяется влажным протиранием. Мы видим, что ей не нежен платяевой шкаф, даже не нужны плечики, достаточно вбитых в стену гвоздей (7 мин. 16,9 сек. – 9 мин. 5,7 сек.). Мебель Она выбирает из выброшенных вещей, но вполне добротных, как, например, стул. Затем в её комнате появляется телевизор старой модели, кровать без спинки (возможно, даже не кровать, а матрас). По-видимому, она, как и стул, нашла их среди выброшенных, но добротных вещей. Она ведёт себя подобно фриганам. Готовит она самую простую еду – яичницу (15 мин. 3,36 сек. – 15 мин. 51,18 сек.). Как видим, в питании она также придерживается стратегии минимально-нормального потребления.

### Заключение

В фильме «Сумерки» два главных героя: Город и Личность. Каждый из них представлен специальным метафорическим видеорядом. В результате нашего анализа мы убедились в том, что Город в фильме расщепляет Личность, отделяя в ней материально-потребительскую сторону от идеально-артистической, уничтожая последнюю. Если принимать за культуру такую стратегию субъекта, при которой основной деятельностью является производство жизненно необходимых для субъекта материальных средств [Колычев 2018, 57], то Город является квинтэссенцией такой стратегии. Тогда культура, понимаемая так, всегда агрессивна по отношению к идеально-артистической составляющей Личности.



Город и Девушка. Кадр из фильма «Среpuscule»  
Источник: <https://legacy.mubi.com/films/crepuscule>

Музыкальная и визуальная тональность фильма «Сумерки», его трагический финал – всё пессимистично. Это авторский взгляд на проблему личности в куль-

туре, Авторы показывают, что культура убивает душу, но не даёт ответа на вопрос: «Почему?». На наш взгляд, основанием пессимистического решения этой проблемы является буржуазная свобода, которая, прежде всего, есть свобода эксплуатации. Для нас очевидно, что декларация возможности такой свободы для каждого члена буржуазного общества оборачивается несвободой подавляющего большинства его членов. Стремление к буржуазной свободе ведёт к одиночеству, тем самым максимально упрощая возможность культуры поработать души [Колычев 2020, 82–83]. Фильм «Сумерки» именно об этом.

Однако у проблемы одиночества есть и другое решение. В 2016 году на экраны вышел фильм «Коммуна» (Kollektivet). Выход этого фильма показывает интерес западноевропейского общества к такому решению проблемы. На первый взгляд может показаться, что такой способ жизни решает проблему одиночества. Но это не так, поскольку совместное проживание не создаёт душевного единства. В фильме «Коммуна» речь идёт о совместном проживании человеческих тел, ведь основная причина образования такой коммуны — это экономия на обеспечении жильём. Совместная жизнь коммуны распространяется и на питание, и на проведение свободного времени, но из фильма мы ничего не узнаём о мироощущении людей, то есть об их душевном состоянии. Такое совместное телесное проживание не решает проблему душевного одиночества, то есть центральную проблему фильма «Сумерки». Но сам факт такого проживания подсказывает возможность душевного коммунного проживания. Примером подобного проживания являлись и являются монастыри, но религиозное мироощущение — это лишь одна из возможностей в ряду других мироощущений. Другой такой возможностью, реализуемой именно в городе, является мироощущение, связанное с творчеством в области искусства, которое мы описали в некоторых своих работах как жизнь «ливоли» [Колычев 2019 а, 109–110; Колычев 2019 б, 244–246]. В силу своей специфики<sup>2</sup> названному мироощущению свойственна иная, чем в современном обществе, мораль [Kolychev 2019, 91].

Мы считаем, что фильм «Сумерки» допускает реализацию иного финала, иного решения проблемы душевного одиночества, если бы его можно было снять в другой стилистике. Дело в том, что данный фильм снят в стилистике Алена Роб-Грийе. В фильме много прямых отсылок и цитат из его фильмов: игра с названием «15 спичек», присутствие в фильме револьвера, некоторые кадры лица, лежащей девушки. Указывая на преемственность фильма «Сумерки» по отношению к фильмам А. Роб-Грийе, следует принять и позицию последнего по отношению к подобного рода фильмам, высказанную им в финале картины «Н. взял кости...» (1971): «Игра ничего не значит, пока не началась. Сам игрок изобретает правила игры, а этот игрок — вы. Это безотчётные кадры, которые запечатлел ваш взгляд, всего лишь образы. Они не имеют никакого применимого к ним смысла, у них нет другого значения, кроме того значения, которое вы сами предпочтёте им дать: порядок, дающий надежду, порядок без надежды — решать вам, из ненависти или из страха» (N. a pris les dés..., 1 ч. 18 мин. 15,35 сек. — 1 ч. 18 мин. 49 сек.).

---

<sup>2</sup> См., напр.: <https://livolivoli.wixsite.com/livoli>.

Надо сказать, что нечто подобное происходило на заре российского художественного кинематографа в начале XX века. Многие из фильмов, снимаемых в Российской Империи, имели трагический финал, что оказалось серьёзным препятствием для их международного проката. Были случаи, когда в Берлине в российских фильмах переснимали концовку, меняя трагический финал на счастливый, и выпускали в прокат. Так же можно было бы поступить и с фильмом «Сумерки», закончив его встречей Девушки, стоящей на мосту, с группой весёлых и счастливых людей, которые забирают её с собой. Попадая в коммуны «ливоли», она видит, что в городе можно жить, не меняя своё мироощущение. Именно об этом может быть вторая часть фильма «Сумерки», которую как контрапункт можно назвать «Рассвет». У русского живописца П. Н. Филонова [Филонов 1923] мы нашли формулировку, которая при небольшой корректировке вполне подходит – и по стилистике, и по смыслу – к новому фильму: «Мировой расцвет».

### БИБЛИОГРАФИЯ

- Колычев 2018 – Колычев П. М. Безумное чаепитие культуры: М. С. Уваров о перспективе культуры // Парадигма. Философско-культурологический альманах. 2018. Вып. 29. С. 52–61.
- Колычев 2020 – Колычев П. М. Релятивная онтология и влияние информационного общества на эстетику // Философия и культура информационного общества. Санкт-Петербург, 2020. С. 81–83.
- Колычев 2019 а – Колычев П. М. Онтология и искусство. Возможность и перспективы беспредметного искусства // Научная сессия Государственного университета аэрокосмического приборостроения (ГУАП). Часть III: Гуманитарные науки. Санкт-Петербург, 2019. С. 106–111.
- Колычев 2019 б – Колычев П. М. Релятивная онтология и беспредметное искусство // Современная онтология IX: Сознание и бессознательное. Санкт-Петербург, 2019. С. 225–247.
- Филонов 1923 – Филонов П. Н. Декларация мирового расцвета // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 13–15.
- Kolychev 2019 – Kolychev P. M. Relative Ontology and the Ground of Future Morality. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2019. Vol. 329: Proceedings of the 4<sup>th</sup> International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities (ICCESSH 2019). P. 88–92.

### REFERENCES

- Kolychev 2018 – Kolychev P. M. The Mad Tea Drinking of Culture: M. S. Uvarov on the Perspective of Culture. *Paradigma. Philosophical and culturological almanac*. 2018. 29. P. 52–61. In Russian.
- Kolychev 2020 – Kolychev P. M. Relative Ontology and the Influence of Informational Society on Aesthetics. *Philosophy and Culture of Informational Society*. St. Petersburg, 2020. P. 81–83. In Russian.

- Kolychev 2019 a – Kolychev P. M. Relative Ontology and the Ground of Future Morality. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2019. Vol. 329: Proceedings of the 4<sup>th</sup> International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities (ICCESSH 2019). P. 88–92.
- Kolychev 2019 b – Kolychev P. M. Ontology and Art. The Possibility and Perspectives of Abstract Art. *State University of Aerospace Instrumentation Scientific Session*. Part III: Humanitarian sciences. St. Petersburg, 2019. P. 106–111. In Russian.
- Kolychev 2019 c – Kolychev P. M. Relative Ontology and Abstract Art. *Modern Ontology IX: Consciousness and unconsciousness*. St Petersburg, 2019. P. 225–247. In Russian.
- Filonov 1923 – Filonov P. N. Declaration of global flourishing. *Zshizn' Iskusstva*. 1923. 20. P. 13–15. In Russian.

Материал поступил в редакцию 20.02.2022  
принят к публикации 7.04.2022

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-86-100](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-86-100)

## ГОРОДСКОЙ ЗВУКОВОЙ ЛАНДШАФТ В ФАНТАСТИЧЕСКОМ КИНО

**А. Контрерас Кооб**

Санкт-Петербургский государственный университет  
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения  
[contrerasa@mail.ru](mailto:contrerasa@mail.ru)

**А. В. Бояркина**

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена  
[al.bojarkina@mail.ru](mailto:al.bojarkina@mail.ru)

Тема города в исследованиях о кино вызывает устойчивый интерес. Однако при обсуждении вопросов звукового решения в современных фильмах речь не заходит о специфике представления городского звукового ландшафта в таких жанрах как хоррор и научная фантастика, в которых именно звуковая составляющая играет определяющую роль, чему способствуют активно развивающиеся технические возможности. В американском фантастическом кино городской звуковой ландшафт представляет интерес только в том случае, если он не только иллюстрирует сюжет фильма, но и является частью нарратива. Речь идёт, прежде всего, о дистопиях, в которых интересные музыкальные и шумовые решения отражают непривычность, характерную для фантастических сред. В звуковых решениях фантастических фильмов особенно заметно резкое усложнение технологического аспекта. Совокупность технологий и процессов, используемых при создании звуковых ландшафтов, атмосферы, шумов и эффектов принято объединять понятием саунд-дизайн (sound design), что буквально означает «дизайн, проектирование звука». В рассматриваемый период саунд-дизайн сформировался окончательно и стал важнейшим компонентом звукового решения фильма, особенно в жанрах фантастики и хоррора. В этих фильмах прежнее разделение звука на речь, синхронные шумы, фоновые шумы и музыку сохраняется, но с помощью звукового дизайна вносится акустический элемент, который имеет нарративную функцию, но не является в чистом виде шумом или музыкой. Гиперреалистический звук становится типичным примером применения звукового дизайна, в котором диегетические синхронные шумы обогащаются недиегетическими тембрами, вносящими дополнительную смысловую нагрузку. Так как незнакомая среда фантастического фильма с трудом передаёт нарратив и нуждается в поддержке и толковании, эту функцию берёт

---

Для цитирования:

Контрерас Кооб А., Бояркина А. В. Городской звуковой ландшафт в фантастическом кино // *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*. 2022. № 1 (2). С. 86-100.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-86-100](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-86-100)

For citation:

Contreras Koob A., Boyarkina A. The Urban Soundscape in Sci-fi Cinema. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*. 2022. 1 (2). P. 86-100.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-86-100](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-86-100)

на себя музыка и шум. Если в фантастическом фильме среда, в частности город, не выполняет нарративную функцию, звуковой ландшафт ничем не примечателен. Если же он не выполняет такую функцию, то важно, как именно звук передаёт нарратив. Что касается дистопий, характерная черта городского звукового ландшафта в таком жанре – явный контраст с общим звучанием фильма.

**Ключевые слова:** город, звуковой ландшафт, звуковое решение, киномузыка, дистопия.

---

## THE URBAN SOUNDSCAPE IN SCI-FI CINEMA

**Alejandro Contreras Koob**

St. Petersburg State University

St. Petersburg State Institute of Film and Television

contrerasa@mail.ru

**Albina Boyarkina**

Herzen State Pedagogical University of Russia

al.bojarkina@mail.ru

This topic of the city has attracted sustained interest in film studies. However, when discussing the soundtrack of contemporary films, the specifics of urban soundscape representation in such genres as horror and science fiction, in which exactly the sound component plays a decisive role, facilitated by actively developing technical capabilities, is left aside. In American fantasy cinema, the urban soundscape is of interest only when it not only illustrates the plot of the film but also when it's part of the narrative. We are talking primarily about dystopias, in which interesting musical and noise solutions reflect the unfamiliar, which is characteristic of sci-fi environments. In the soundtracks of sci-fi films, the dramatic increase in the complexity of the technological aspect is particularly noticeable. The combination of technology and processes used in the creation of soundscape, atmospheres, noises, and effects is usually grouped under the term sound design, which literally means "design and sound engineering". During this period, sound design was finally established and became a critical component of film sound design, especially in the sci-fi and horror genres. In these films, the former division of sound into speech, synchronous noise, background noise, and music are retained. Still, through sound design, an acoustic element is introduced that has a narrative function but is not purely noise or music. Hyperrealistic sound becomes a typical example of the application of sound design, in which diegetic synchronous noises are enriched with non-diegetic timbres that introduce an additional semantic load. As the unfamiliar medium of a fantasy film struggles to convey a narrative and needs support and interpretation, music and noise take on this function. If in a fantasy film the environment, particularly the city, has no narrative function, the soundscape is unremarkable, but if it has such a function, it is how the sound conveys the narrative that is important. As for dystopias, a characteristic feature of the urban soundscape in this genre is the sharp contrast with the film's overall sound.

**Keywords:** city, soundscape, soundtrack, film music, dystopia.

## Введение

Звуковая составляющая окружающей среды играет важную роль не только в жизни человека, но и в художественной реальности, особенно в кино. С помощью сложных комбинаций шума, речи и музыки режиссёры выстраивают контекст произведения, который может быть «говорящим» или сопровождающим события фильма. В фантастическом кино, каждый элемент создания действительности которого должен быть новым, «придуманным», звуку отводятся различные функции: иллюстративная (звук заполняет лакуны в действии, трактует поведение героев, ситуации), экспрессивная (звук может создавать эффект – выстраивать кульминацию действия, поддерживать смену кадра, передавать базовые эмоции) и иногда нарративная (помогает рассказывать историю, дополняет её, углубляет).

Фантастические «условия» развёртывания сюжета предъявляют особые требования к звуковому оформлению фильма: в космосе роль звука может сводиться к иллюстративной, в исключительных случаях – к интерпретирующей («Чужой» / *Alien*, 1979), в городе с его перманентным шумовым фоном, особым ритмом повторяющихся звуков и полигlossией звуковые решения часто отличаются от стандарта («Бегство Логана» / *Logan's Run*, 1976), «Бегущий по лезвию» / *Blade Runner*, 1982). Современный американский кинематограф представляет немало примеров различных режиссёрских подходов при оформлении городского звукового ландшафта в фантастическом кино.

Целью данного исследования является определение роли звукового сопровождения городского контекста фильма, смысловой нагрузки звукового решения и связи его с техническими возможностями современного кинематографа на примере американских фантастических фильмов.

Тема города в российских исследованиях о кино представлена прежде всего с точки зрения сюжетных линий и контекста разворачивающегося действия в фильме [Баландина 2008; Голдовский 1965; Города в кино... 2013]. Некоторые работы посвящены важным аспектам акустической экологии, культуре слуха, проблемам восприятия шума и тишины в городском контексте [Румянцев 2003]. Вопросы методологии анализа музыки в кино, музыки в медиатексте поднимаются в исследованиях Т. Ф. Шак, однако предложенный подход является скорее традиционным музыковедческим, не учитывающим технической составляющей звукового решения в современном кинематографе [Шак 2010б; Шак 2018а]. Важные вопросы поднимают публикации Е. А. Русиновой и других исследователей, в которых особое внимание уделяется тесному взаимовлиянию аудиальной и визуальной составляющей художественной реальности в кино и функции звука в конструировании этой реальности [Русинова 2019а; Русинова 2019б; Березовчук 2020]. И хотя в данных исследованиях и затрагиваются вопросы звукового решения в современных американских фильмах, речь не заходит о специфике представления городского звукового ландшафта в таких жанрах как хоррор и научная фантастика, в которых именно звуковая составляющая играет



определяющую роль, чему способствуют активно развивающиеся технические возможности.

Зарубежные публикации о музыке в кино появились почти одновременно с возникновением звукового кино, но их авторами были композиторы и аранжировщики, которые относились к киномузыке как к ремеслу. Первыми важными научными трудами о музыке в кино считаются монографии киноведов К. Горбман, К. Колинак и К. Флинн [Gorbman 1987; Kalinak 1992; Flinn 1992], а с возникновением в 80-е годы аудиовизуального подхода к анализу фильма, в работах постепенно уходит преобладание визуальной составляющей [Altman 1992]. Важным этапом в исследованиях стало изучение использования саунд-дизайна в фантастическом кино [Hillier 1985; Belton 1992; Kassabian 2001; Whittington 2007; Booker 2007] и анализ музыки фильмов жанра фантастики [Sobchack 1987; Hayward 2004; Sawicki 2007; Bartkowiak 2010].

### Звук в фантастическом кино

В научной литературе о кинематографе принято разделять звуковое решение в кино на речь, шум и музыку, при этом речь и шум являются диегетическими, а музыка недиегетической. Согласно определению А. А. Деникина, «<...> в искусстве кинотермин “диегезис” обозначает созданную реальность внутри экранного действия. Всё, что находится и происходит в рамках диегезиса, то есть убедительно воспринимается зрителем как часть внутриэкранного пространства, называют диегетическим (*diegetic*), всё, что является внешним, привнесённым по отношению к экранному пространству, – недиегетическим (*nondiegetic*) или экстрадиегетическим (*extradiegetic*)» [Деникин 2013]. То есть *диегетический* звук принадлежит миру, изображаемому на экране, на который герои фильма реагируют (речь героев, шум предметов, музыка, воспроизведённая персонажем или проигрывателем на экране). Этот звук персонажи могут услышать и отреагировать. *Недиегетический* звук не имеет источника на экране, он не может быть услышан персонажами (например, музыка, которая сопровождает фильм, или закадровый голос).

Звук может иметь диегетические и недиегетические характеристики одновременно, в таком случае речь идёт о *семидиегетическом звуке* [Деникин 2013]. Такие звуки зритель может сопоставить с действием на экране, они могут быть слышны персонажам, но их звучание отличается от реального. Например, звук выстрела, явно преувеличенный или изменённый, или синхронный шум, который в реальности не может быть таким, как его изображают на экране (свист кулаков). Данные *гиперреалистичные* звуки [Деникин 2012, 83; Деникин 2013] являются по сути реалистичными, правдоподобными, с которыми зритель знаком, но они преувеличены и видоизменены, чтобы вызвать определённую реакцию или соответствовать некоему звуковому представлению.

К семидиегетическим звукам относятся также звуки, которые не могут возникать по физическим причинам (например, звуки в безвоздушной среде – шум ракетных двигателей, пролёт космического корабля, стрельба из лазерного

оружия). Семидиегетические звуки играют большую роль в фантастическом кино, так как их недиегетическая составляющая помогает толковать происходящее на экране. Это особенно важно, когда речь идёт о непривычных средах, когда интуиция и опыт зрителя нуждаются в некоей опоре. Таким образом, семидиегетические звуки, преимущественно гиперреалистичные, часто состоят из соединения диегетических и недиегетических звуков. Диегетическая часть убеждает нас в их реальности, а недиегетическая вносит дополнительную информацию, от эмоции до нарратива (как киномузыка).

Обращает на себя внимание, что ненатуральный, искусственно созданный звук (например, с помощью саунд-дизайна), не является автоматически недиегетическим. Определяющий фактор – функция этого звука. Так, звуки динозавров, пришельцев и космических кораблей являются диегетическими, если они стремятся быть правдоподобными в мире, изображаемом на экране, но могут быть и семидиегетические, если при этом они имеют дополнительные нарративные функции или призваны подчеркнуть определённые эмоции.

В современном кино звуковое решение фильма представляет собой сложное взаимодействие творческого, художественно-эстетического и технологического аспектов. В жанровом кинематографе воздействие звукового решения направлено на эмоциональную сферу зрителя в большей степени, чем изобразительные и драматургические компоненты фильма. При этом продолжают сохраняться традиционные связи звукового решения с более фундаментальными уровнями художественной целостности фильма. Звуковое решение подчинено замыслу режиссёра и сценариста, от которых зависит визуальная стилистика кинопроизведения. Звук должен соответствовать этой стилистике, усиливая образно-содержательные ресурсы других средств киновыразительности.

Примерами могут служить популярные среди массового зрителя жанры триллера, хоррора и фантастики. В наиболее удачных фильмах данных направлений важнейшую роль при воздействии на зрительскую аудиторию играет звуковая драматургия. При этом именно музыка в фильмах этих жанров является не просто иллюстрацией предельно условных, оторванных от реальности сюжетов и образов, но и своего рода полноценным персонажем, в задачу которого входит передача общей атмосферы напряжённости и страха. Кроме того, в фильмах этих жанров наблюдается постепенное исчезновение акустической дифференциации между музыкой и шумами.

В звуковых решениях фантастических фильмов особенно заметно резкое усложнение технологического аспекта. Сегодня совокупность технологий и процессов, используемых при создании звуковых ландшафтов, атмосферы, шумов и эффектов принято объединять понятием саунд-дизайн (sound design), что буквально означает «дизайн, проектирование звука». В рассматриваемый период саунд-дизайн сформировался окончательно и стал важнейшим компонентом звукового решения фильма, особенно в жанрах фантастики и хоррора. В этих фильмах прежнее разделение звука на речь, синхронные шумы, фоновые шумы и музыку в принципе сохраняется. Но теперь с помощью звукового дизайна

вносится акустический элемент, который имеет нарративную функцию, при этом он не является в чистом виде шумом или музыкой. Гиперреалистический звук становится типичным примером применения звукового дизайна, в котором диететические синхронные шумы обогащаются недиеетическими тембрами, вносящими дополните призваны подчеркнуть дополнительную смысловую нагрузку.

### Научная фантастика

Фильмы, относящиеся к научной фантастике, тематически связаны с идеями футуризма, воображаемых технологий и/или межпланетного мира. Эти тематические направления допускают широкий спектр спекуляций по отношению к антиутопическим или утопическим аспектам будущей (и/или альтернативной) жизни или реальности, включая во многих случаях контакт с инопланетянами [Hayward 2004, 3].

С самого начала своего существования фантастическое кино смешивалось с другими жанрами, особенно с жанром хоррор. Примером может служить первая экранизация «Франкенштейна» в 1910 году (*Frankenstein*, 1910) или «Кабинет доктора Калигари» 1920 года (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920). Хотя данное произведение М. Шелли было задумано как «хоррор», мотивы, связанные с лабораториями, электрофизиологией, о которой тогда мало что было известно, относятся к фантастике. Сьюзен Сонтаг в эссе «Воображение катастрофы» 1965 года, характеризуя фантастические фильмы того время, говорит о том, что они воплощают страхи современного мира, но переносят их в область фантазий в виде монстров, пришельцев, лабораторных экспериментов, катастроф планетарного масштаба: «Научно-фантастические фильмы не о науке. Они о катастрофе, которая является одной из древнейших тем искусства» [Sontag 1965, 149]. В той или иной степени, страх и бедствия всегда присутствуют в жанре фантастики.

Фантастика создаёт миры, в которые можно поверить, благодаря научной составляющей, и на этой почве можно пережить все страхи абстрактно, как бы извне. В этих мирах можно всё заострять, преувеличивать. Звук и изображение приобретают новое измерение, они не прикованы к привычному миру, они ограничены только рамками условной реалистичности. К тому же опора данного жанра на науку делают его «культурно нейтральным», что позволяет фантастическому кино легко совмещаться с другими жанрами, как, например, с вестерном, комедией, утопией, дистопией и т. д. По словам Артура С. Кларка, «научная фантастика — это то, что может произойти, но обычно вы этого не хотите. Фантазия — это то, что не может произойти, хотя часто вы только и желаете, чтобы это произошло» [Clarke 2000, 11].

Фильмы жанра фантастики не обязательно футуристические, главное в них — технологическая составляющая. Действие может происходить и в далёком прошлом (путешествие во времени), но технология при этом должна быть достаточно «продвинутой», как в «Звёздных войнах» (*Star Wars*, 1977). Фантастика и хоррор всегда взаимодействовали, и произвести чёткое разделение между ними

не так просто. Тем не менее фантастическая составляющая преобладает над другими жанровыми составляющими, так как фантастика всегда придаёт новое измерение и это особенно заметно в звуковом и изобразительном оформлении фильма. Поэтому, фильм с характеристиками, соответствующими фантастическому кино, имеет смысл именовать общим термином «фантастический» и только при необходимости уточнять тип фильма – «фантастика-хоррор», «фантастика-дистопия».

### Город и фантастическое кино

Город в фантастическом кино редко играет ведущую роль. Действие в подобных фильмах чаще всего происходит в ограниченных пространствах кораблей, космических станций или на других планетах. В редких случаях это инопланетные города, как, например, во «Флеш Гордон» (*Flash Gordon*, 1980) и «Звёздных войнах», и даже тогда городской ландшафт является фоном, как и звук в данных фильмах. В этом отношении больше интереса представляет жанр фантастики-дистопии, в котором город является воплощением дистопии будущего, насыщенного неразрешимыми конфликтами, мрачными страхами перед технологиями, созданными человеком. Исторический поворот в сторону дистопии в фантастическом кино относится к концу 60-х годов, в период с 1966 по 1976, который принято называть «Новым Голливудом».

«Новый Голливуд» — это реакция молодых американских кинорежиссёров на достижения европейского кинематографа, прежде всего французской «новой волны» с её концепцией авторского кино, в котором режиссёр снимает фильм по собственному сценарию и свободно обращается с жанрами. Фильмы этого направления отличаются особым индивидуальным стилем и представляют собой художественное явление. Что касается музыки, роль которой в классическом голливудском кино сводилась к поддержке нарратива и была «невидимой», в фильмах «нового Голливуда» она не обязательно должна была демонстрировать традиционный подход в «голливудской оркестровой партитуре». В фильмах данного периода использовалась музыка различных музыкальных направлений (джаз, рок), а также ранее существующая музыка вместо оригинальной.

Кинорежиссёры «нового Голливуда» и их преемники взяли от французской «новой волны» не только новые техники монтажа и озвучивания, но и тематику (социальную и экологическую), которая играет важную роль в данных фильмах («451 градус по Фаренгейту» (*Fahrenheit 451*, 1966); «Заводной апельсин» (*A Clockwork Orange*, 1971); «Молчаливое бегство» (*Silent Running*, 1972); «Бегство Логана» (*Logan's Run*, 1976)).

Тема города открывала новые возможности для озвучивания, тем более что город в этих фильмах был не просто фоном, а олицетворением дистопии. Однако в отличие от актёров, город не мог участвовать в речевом нарративе. Именно это режиссёры стали компенсировать за счёт музыки и шумов, не только иллюстрируя или интерпретируя нарратив, но и создавая параллельный, наделяя

город дополнительной смысловой нагрузкой, которая подчёркивала его дистопичность.

В фильмах, даже фантастических, в которых город является просто фоном, звуковое оформление следует принципам реализма – целью в этом случае является озвучивание города максимально правдоподобно, то есть его звучание преимущественно диететическое. Но там, где город является воплощением главных идей фильма, он выступает на первый план, он становится их физическим олицетворением, и тогда звуковое решение требует недиететического дополнения, то есть именно недиететическое звучание передаёт главные идеи сюжета.

В дистопиях конфликт исходит от самого общества, в отличие от фильмов эпохи холодной войны, где конфликт создают пришельцы, монстры, научные эксперименты. Главный враг в дистопиях – социально-политический строй (система) и город является его физическим воплощением. Для описания таких систем режиссёры «нового Голливуда» обратились к недиететическому звучанию, часто используя авангардную музыку из-за её «диссонирующей», по сравнению с традиционной голливудской, музыкальной партитуры. Эта авангардная составляющая, которая проявляется как в фактуре, так и на мелодико-гармоническом уровне, а также в использовании синтезаторов и электроники, должна была передать «неправильность», античеловечность дистопии. Однако всё, что человечно, «правильно», должно было озвучиваться типичной киномузыкой. Примерами сопоставлений может быть тональная – атональная музыка, барокко – авангард, электронные звуки – акустические звуки. Так, например, в фильме «Бегство Логана» электронная музыка звучит при показе города, охотников на бегунов, центрального компьютера, а при взаимодействии Логана с Джессикой и другими бегунами слышна музыка струнных (ил. 1, 2, 3).



Ил. 1. Кадр из фильма «Бегство Логана» (реж. Майкл Андерсон). 01:00 мин.  
Город расположен под куполом



Ил. 2. Кадр из фильма «Бегство Логана», 30:34 мин.  
Вид города изнутри (под куполами)



Ил. 3. Кадр из фильма «Бегство Логана», 1:47 мин. Вид города изнутри  
(движение людей и транспорта)

Общие планы города здесь показаны в движении, что позволяет сгладить технические недостатки, характерные для фильмов, снятых до появления «Звёздных войн». Как правило, в них видно, что города представляют собой макеты. В стоп-кадре фильма «Бегство Логана» хорошо видно, что люди — это фигуры, а водные поверхности выдают реальный масштаб макета. Изображение здесь явно нереалистично, и музыке выпадает функция усиления дистопической атмосферы с помощью «авангардных» приёмов. «Мотив города» представляет собой восходящее по полутонам напряжённое движение, которое исполняется синтезаторами, а «мотив любви», напротив, напоминает традиционную для поп-музыки мелодию в оркестровой аранжировке. То есть города в фильмах этого периода озвучивались в основном с помощью диссонансной музыки и/или с использованием электронных инструментов или с электронной обработкой.

В фильмах, где используются не макеты, а реальные интерьеры с современной для той эпохи архитектурой, фактически вся нагрузка по созданию

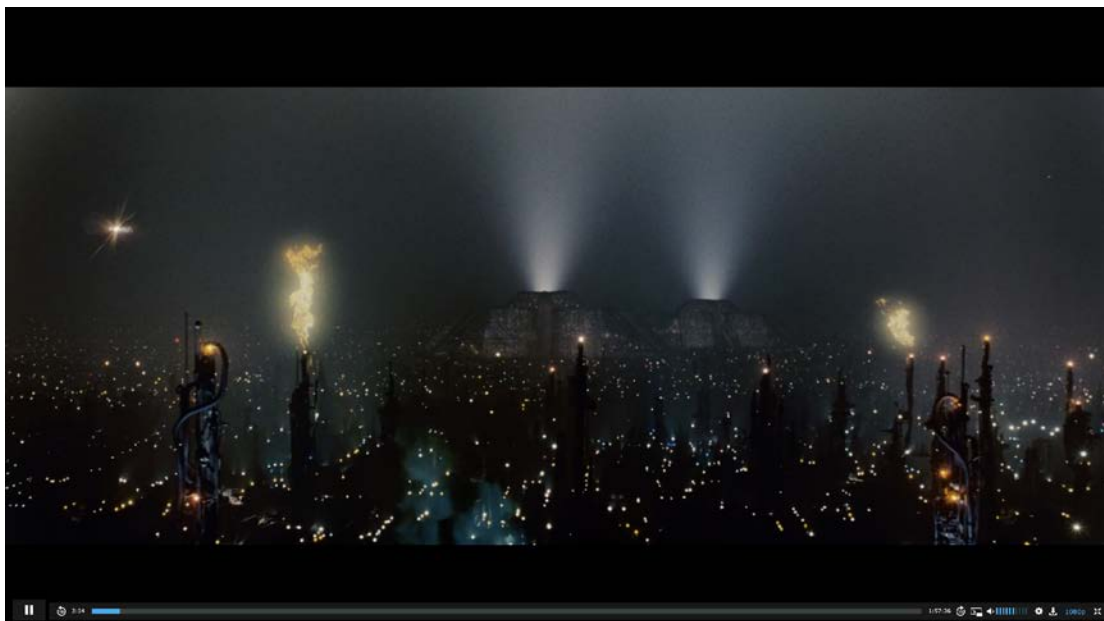
дистопической атмосферы выпадает на музыку. Реалистичность в данном случае обеспечена использованием настоящих архитектурных объектов, но их авангардность, в случае её наличия не всегда отражает дистопичность происходящего, эту функцию берёт на себя музыка. Например, в фильме «451 градус по Фаренгейту» музыка играет ключевую роль в создании необходимой дистопической атмосферы (ил. 4, 5):



Ил. 4. Современная бетонная архитектура в кинофильме «451 градус по Фаренгейту», 01:38 мин



Ил. 5. Современная бетонная архитектура в кинофильме «451 градус по Фаренгейту», 02:34 мин



Ил. 6. Кадры из кинофильма «Бегущий по лезвию», 03:54.  
Вид города сверху, во время полёта

После «Звёздных войн» наряду с футуристическими технологическими изделиями, характерной чертой фильмов стала детализация городов, которая должна была создать «реалистичность» (по словам Дж. Лукаса, «концепция подержанного будущего» [Whittington 2007, 101]). В таких фильмах визуальный ряд хорошо справляется с передачей дистопической атмосферой, звуковое оформление следует традициям жанра, но «авангардность» смягчается, преобладает тональная музыка, принцип контраста между дистопическими и мелодраматическими сценами сохраняется.

Так, например, в фильме «Бегущий по лезвию» (*Blade Runner*, 1982), где в традициях дистопического жанра музыка играет нарративную роль, используя контраст между полностью синтезаторной густой партитурой и акустической джазовой музыкой, городской звуковой ландшафт имеет многослойную структуру (ил. 6). Он состоит из различных шумовых, речевых и музыкальных пластов, имеет диегетические и недиегетические составляющие.

На данных примерах общие планы города видны из перспективы летающей машины (в движении). Город очень хорошо детализирован, выглядит реалистичным, передаётся масштаб, густая заселённость и недружелюбность. Музыка с протяжёнными синтезаторными гармониями расширяет объём, нерадостное звучание акцентирует дистопический характер. Замена оркестра синтезаторами помогает усилить дистопический нарратив.

В уличных сценах (ил. 8, 9), которые также хорошо визуальны проработаны и реалистичны, явно ощущается хаотичность и упадничество. По сценарию фильма на земле живут те, кто не сможет позволить себе переехать на иноземные, райские колонии, это своего рода люмпен-пролетариат со всего мира, представляющий смесь разных культур и этносов, что подчёркивается колористической



диегетической музыкой и полигlossией на фоне общего шума машин, рекламы и дождя. Зрителя буквально погружают в звуковую среду.



Ил. 7. Кадр из кинофильма «Бегущий по лезвию», 08:13 мин.  
Вид с улицы на небоскрёбы



Ил. 8. Кадр из кинофильма «Бегущий по лезвию», 11:49 мин. Уличная сцена

### Заключение

Городской звуковой ландшафт в фантастическом кино представляет интерес, только если он является частью нарратива, и, как правило, это встречается в дистопиях. В американских фантастических фильмах музыкальное сопровождение не отличается от стандарта, принятого в других жанрах Голливуда, поскольку выполняет преимущественно иллюстрирующую функцию.

Только когда среда в фильме является частью нарратива, а не просто фоном, возникают интересные музыкальные и шумовые решения, которые отражают непривычность, характерную для фантастических сред. Тогда возникает сопоставление реалистического и стилизации: в одном случае звуковое сопровождение старается быть реалистичным в условиях диегезиса и держится как бы на втором плане, в другом – оно привлекает на себя внимание своей недиегетической составляющей, которая должна толковать увиденное на экране. Поскольку незнакомая среда плохо передаёт нарратив и нуждается в поддержке, толковании, эту функцию как раз и берёт на себя музыка и шум. Можно сказать, что в случае, когда среда, город не имеет нарративной функции, звуковой ландшафт ничем не примечателен, а когда имеет – то звуковой ландшафт интересен тем, как он передаёт этот нарратив. В случае дистопии, городской звуковой ландшафт всегда контрастирует с остальным звучанием фильма.

### БИБЛИОГРАФИЯ

- Баландина 2008 – *Баландина Н. П.* Образы города и дома в киноискусстве: на материале отечественного и французского кино конца 50–60-х годов. Москва, 2008.
- Березовчук 2020 – *Березовчук Л. Н.* (ред.) Звуковое решение фильма. Серия «Проблемы истории и теории кино»: учебное пособие / под ред. Л. Н. Березовчук. Санкт-Петербург, 2020.
- Голдовский 1965 – *Голдовский Е. М.* Основы кинотехники. Москва, 1965.
- Города в кино... 2013 – Города в кино. Сборник статей. Москва, 2013.
- Деникин 2012 – *Деникин А. А.* Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа: учебное пособие. Москва, 2012.
- Деникин 2013 – *Деникин А. А.* Модель диегетического анализа звука в экранных медиа // *Медиамузыка*. 2013. № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://mediamusic-journal.com/Issues/2\\_5.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html) (дата обращения: 16.01.2022).
- Румянцев 2003 – *Румянцев С. Ю.* Книга тишины: Звуковой образ города. Санкт-Петербург, 2003.
- Русинова 2019 а – *Русинова Е. А.* Звуковые пространства в кино: искусство vs технологии // *Художественная культура*. 2019. № 3 (30). С. 144–159.
- Русинова 2019 б – *Русинова Е. А.* Звуковое пространство города как отражение “духа времени” и внутреннего мира киногероя // *Вестник ВГИК*. 2019. № 1 (39). С. 15–26.
- Шак 2018 а – *Шак Т. Ф.* Методология анализа музыки кино в системе профессиональной подготовки педагога-музыканта // *Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации / Науч. ред. Карнаухова Т. И. Таганрог: Таганрогский институт имени А. П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)», 2018. С. 207–213.*
- Шак 2010 б – *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: Научное издание. Краснодар, 2010.
- Altman 1992 – Altman R. Sound Theory, Sound Practice. New York, 1992.

- Bartkowiak 2010 – Bartkowiak M. J. *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*. McFarland, 2010.
- Belton 1992 – Belton J. 1950s Magnetic Sound: The Frozen Revolution. *Altman: Sound Theory Sound Practice*. 1992. P. 154–167.
- Booker 2007 – Booker M. K. *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*. Westport, 2007.
- Clarke 2000 – Clarke C. A. *The Collected Stories of Arthur C. Clarke*. New York, 2000.
- Flinn 1992 – Flinn C. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, 1992.
- Gorbman 1987 – Gorbman C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, 1987.
- Hayward 2004 – Hayward Ph. *Off the Planet: Music, Sound, and Science Fiction Cinema*. Bloomington, 2004.
- Hillier 1985 – Hillier J. *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, 1985.
- Kalinak 1992 – Kalinak K. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, 1992.
- Kassabian 2001 – Kassabian A. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York, 2001.
- Sawicki 2007 – Sawicki M. *Filming the Fantastic: A Guide to Visual Effects Cinematography*. Waltham, 2007.
- Sobchack 1987 – Sobchack V. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick, 1987.
- Sontag 2013 [1965] – Sontag S. *The Imagination of Disaster. Against Interpretation and Other Essays*. New York, 2013.
- Whittington 2007 – Whittington W. *Sound Design & Science Fiction*. Austin, 2007.

## REFERENCES

- Altman 1992 – Altman R. *Sound Theory, Sound Practice*. New York, 1992.
- Balandina 2008 – Balandina N. P. *Images of the City and the House in Cinema Art: based on the material of Russian and French cinema of the late 50–60s*. Moscow, 2008. In Russian.
- Bartkowiak 2010 – Bartkowiak M. J. *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*. McFarland, 2010.
- Belton 1992 – Belton J. 1950s Magnetic Sound: The Frozen Revolution. *Altman: Sound Theory Sound Practice*. 1992. P. 154–167.
- Berezovchuk 2020 – Berezovchuk L. N. (Ed.) *The sound Solution of the Film. Series "Problems of history and theory of cinema": textbook*. Ed. by L. N. Berezovchuk. Sankt-Peterburg, 2020. In Russian.
- Booker 2007 – Booker M. K. *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*. Westport, 2007.
- Clarke 2000 – Clarke C. A. *The Collected Stories of Arthur C. Clarke*. New York, 2000.
- Denikin 2012 – Denikin A. A. *Sound design in Cinema and Multimedia: a textbook*. Moscow, 2012. In Russian.

- Denikin 2013 – Denikin A. A. The Model for diegetic analysis of sounds in Screen Media. *Mediamusic*. 2013. 2. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/2\\_5.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html). In Russian.
- Flinn 1992 – Flinn C. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, 1992.
- Goldovskij 1965 – Goldovskij E. M. *ABC of Film Technology*. Moscow, 1965. In Russian.
- Gorbman 1987 – Gorbman C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, 1987.
- Cities... 2013 – *Cities in the cinema*. Collection of papers. Moscow, 2013. In Russian.
- Hayward 2004 – Hayward Ph. *Off the Planet: Music, Sound, and Science Fiction Cinema*. Bloomington, 2004.
- Hillier 1985 – Hillier J. *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, 1985.
- Kalinak 1992 – Kalinak K. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, 1992.
- Kassabian 2001 – Kassabian A. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York, 2001.
- Rumyanczev 2003 – Rumyanczev S. Yu. *The Book of Silence: The Sound Image of the City*. Sankt-Peterburg, 2003. In Russian.
- Rusinova 2019 a – Rusinova E. A. Sound Spaces in the Cinema: Art vs Technology. *Artistic culture*. 2019. 3 (30). S. 144–159. In Russian.
- Rusinova 2019 b – Rusinova E. A. The Sound Space of the City as a Reflection of “the Spirit of the Times” and the Inner World of the Film Hero. *Vestnik VGIK*. 2019. Vol. 11. 1 (39). P. 15–26. In Russian.
- Sawicki 2007 – Sawicki M. *Filming the Fantastic: A Guide to Visual Effects Cinematography*. Waltham, 2007.
- Shak 2010 a – Shak T. F. Methodology of the analysis of cinema music in the system of professional training of a teacher-musician. *Music and Art Education in the Modern World: Traditions and Innovations*. Ed. by Karnaukhova T. I. Taganrog: A. P. Chekhov Taganrog Institute (branch) “RSEU (RINH)”, 2018. P. 207–213.
- Shak 2010 b – Shak T. F. *Music in the Structure of Media Text: a scientific Publication*, 2010. In Russian.
- Sobchack 1987 – Sobchack V. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick, 1987.
- Sontag 2013 [1965] – Sontag S. *The Imagination of Disaster. Against Interpretation and Other Essays*. New York, 2013.
- Whittington 2007 – Whittington W. *Sound Design & Science Fiction*. Austin, 2007.

Материал поступил в редакцию 03.04.2022  
принят к публикации 15.05.2022

---

## ГОРОД И ЭКОНОМИКА

---

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-101-118](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-101-118)

### НЕКОТОРЫЕ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ЕРЕВАНА)

**А. А. Аветян**

Российско-Армянского Университета, Армения  
arman.avetyan@rau.am

Учитывая усиливающиеся темпы урбанизации государств, масштабы и роль современных городов, данные процессы приобретают хаотичный характер. А неготовность городских администраций реагировать на быстро меняющиеся новые условия порождают серьёзные проблемы (не только для городской экосистемы, но и для государства в целом), для решения которых учёные и практики городского управления разрабатывают различные концепции и модели управления городской экосистемой. Одной из таких актуальных концепций является Smart city, которая видит решение проблем городских экосистем в их цифровизации. Однако дороговизна современных технологий и нехватка кадров очень часто не позволяют разработать и реализовать концепцию для большинства городов. Исходя из этого, возникает необходимость разработки и реализации такой стратегии, которая позволила бы эффективно применить концептуальные решения Smart city и в небольших городах. В статье также рассматриваются некоторые социально-экономические проблемы современного города и предлагаются их решения на основе системной концепции Smart city.

**Ключевые слова:** интеллектуализация, равномерное развитие, современные технологии, стратегическое управление, урбанистика, социально-экономический кризис.

---

---

Для цитирования:

Аветян А. А. Некоторые социально-экономические проблемы современного города и пути их решения (на примере Еревана) // Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. 2022. № 1 (2). С. 101-118.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-101-118](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-101-118)

For citation:

Avetyan A. Some Socio-Economic Problems of a Modern City and Ways to Solve Them (by the Example of Yerevan). Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City. 2022. 1 (2). P. 101-118.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-101-118](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-101-118)

## SOME SOCIO-ECONOMIC PROBLEMS OF A MODERN CITY AND WAYS TO SOLVE THEM (BY THE EXAMPLE OF YEREVAN)

**Arman Avetyan**

Russian-Armenian University, Armenia  
arman.avetyan@rau.am

Given the increasing pace of urbanization of states and the scale and role of modern cities, these processes are becoming chaotic. In addition, the unwillingness of city administrations to respond to rapidly changing new conditions creates serious problems (not only for the urban ecosystem but also for the state as a whole), for which scientists and practitioners of urban management are developing various concepts and models of urban ecosystem management. One of such relevant concepts is the *Smart city*, which sees the solution to the problems of urban ecosystems in their digitalization. However, the high cost of modern technologies and the shortage of personnel very often do not allow us to develop and implement a concept for most cities. Based on this, there is a need to develop and implement such a strategy that would effectively apply the conceptual solutions of *Smart city* in such cities as well. This article discusses some socioeconomic problems of a modern city and offers solutions based on the system concept of a *Smart city*.

**Keywords:** intellectualization, modern technologies, strategic management, socio-economic crisis, uniform development, urbanism.

С древних времён города были крупнейшими социально-экономическими центрами, играя роль драйверов развития государств и цивилизаций (например, Вавилон, Александрия, Афины, Аргос и др.). Уже тогда людей всерьёз заботили вопросы создания эффективной городской экосистемы. По мере прогресса повышались требования жителей к администрации города, в следствии чего город менял своё лицо, и жизнь в нём становилась более комфортной и приятной. Однако ещё никогда требования к качеству жизни не были столь высокими и жизнь горожан не менялась так стремительно, как в последние десятилетия.

В современном мире города превратились в крупнейшие социально-экономические центры, где проживает больше половины мирового населения. По разным оценкам, к 2050 г. эта цифра достигнет 75% [UN Habitat. World cities report 2020, 45]. И в XXI веке уже многие города по объёмам своих хозяйств превышают экономики отдельных стран земного шара. Примерами таких городов являются Нью-Йорк, Париж, Пекин, Лондон, Сан-Паулу, Токио и др., ВВП которых, по приблизительным подсчётам, выше, чем, например, у Мексики, Греции, Турции и других стран (ВВП лишь одного Нью-Йорка 4 раза выше ВВП Швейцарии) [Smart city Index 2020].

Учитывая также того, что требования к современному городскому хозяйству меняются опережающими темпами, необходимость преобразований городской экосистемы превращается в важнейшую задачу не только для городских администраций, но и для целых государств. От качества предоставляемых услуг и скорости реагирования муниципальных властей на изменения потребностей населения зависит качество жизни современного города. Например, в тех городах, где администрация не в состоянии эффективно реагировать на нужды населения, численность населения уменьшается.

Коронавирусная пандемия, обострение противостояния между мировыми державами и, как следствие, неизбежный социально-экономический кризис, повышают роль городских экосистем в плане поиска и реализации программ по нейтрализации негативных последствий всех вышеозначенных факторов. Учитывая также роль современных информационных и коммуникационных технологий (ИКТ), эффективность разработки и реализация таких программ может быть обеспечена благодаря комплексным концепциям, предусматривающим активное использование всех видов современных технологий [Комаревцева 2017, 25–27]. Именно такие решения предлагает системная концепция Smart city (далее — концепция), которая благодаря внедрению высоких технологий и интернета вещей в процессы управления городским хозяйством превращает городскую экосистему в единую цифровую платформу [Komninos 2015, 14].

Концепция предлагает новую философию управления городом и его хозяйством. Превращая город в целостную цифровую экосистему, она связывает друг с другом практически все направления и отрасли городского хозяйства (распределение объектов, инфраструктуры, обслуживание населения, архитектура, землепользование и т. д.). Это позволит пересмотреть устаревшие принципы распределения объектов муниципального хозяйства, переосмыслить философию передвижения в городе, создаст новую систему охраны окружающей среды и существенно улучшит городскую экосистему [American Planning Association Planning... 2020, 12]. В свою очередь, новая концепция позволит оптимизировать имеющиеся ресурсы (финансы, время и др.), создаст дополнительные условия для улучшения качества жизни населения.

Однако следует упомянуть высокую стоимость разработки и внедрения концепции, из-за чего она широко применяется лишь в крупных и богатых мегаполисах (Токио, Дубай, Москва, Нью-Йорк и др.) [Frost & Sullivan 2020]. Из-за высокой стоимости программы, многие города осуществляют лишь поэтапное или частичное внедрение концепции в свои хозяйства, что не всегда бывает эффективным. А для малых и небогатых городов перспектива внедрения таких

технологий в ближайшем будущем видится весьма сомнительной. Однако это частично может быть компенсировано организационными реформами систем управления городскими хозяйствами, которые на выходе должны привести к повышению мобильности городских услуг, уровня развития транспортных инфраструктур, оперативности принимаемых решений, снижению загрязнённости городской экосистемы и др. [Еремеев 2019, 57–59].

Осуществляемые реформы в этих случаях направлены на повышение интеграции структурных единиц и оптимизации внутриорганизационных информационных потоков. В таких городах решения принимаются на основе анализа собранных больших данных (big data), что позволяет определить, например, оптимальное количество парковочных мест у новостроек, местоположения новых остановок общественного транспорта и др. К таким городам следует отнести, например, Манчестер, Ливерпуль, Детройт, Ереван, Тбилиси, где очень часто городские администрации не в состоянии должным образом реагировать на кризисные ситуации и очень часто вместо ликвидации причин, порождающих ту или иную проблему, занимаются нейтрализацией её последствий.

Ереван является социально-экономическим центром Республики Армения, где сконцентрировано ~54% ВВП страны, а по некоторым направлениям больше 75% (см. табл. 1).

Табл. 1. Объем выпуска промышленной продукции по г. Еревану и марзам РА на 2015-2019 гг., в текущих ценах, млрд драм.

Отрасли	2015		2016		2017		2018		2019	
	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван
Горнодобывающая промышленность и добыча открытым способом	219	2	254	3	337	4	294	6	352	5
Обрабатывающая промышленность	552	444	553	476	642	567	729	623	778	678
Подача электроэнергии, газа, пара или воздуха хорошего качества	164	98	170	95	162	97	171	88	163	91
Водоснабжение, канализация, управление и переработка отходов	8	13	8	14	9	17	8	18	11	14
<b>Всего</b>	<b>942</b>	<b>557</b>	<b>985</b>	<b>589</b>	<b>1 150</b>	<b>685</b>	<b>1 202</b>	<b>735</b>	<b>1 304</b>	<b>787</b>

Составлена автором на основе статистических данных Статистического комитета РА: [www.armstat.am](http://www.armstat.am)



По водоснабжению, канализации, управлению и переработке отходов показатели Еревана вдвое выше, чем все марзы вместе взятые (самые большие заводы находятся в столице). Видно также, что основной разрыв обеспечивается за счёт горнодобывающей промышленности (развит в 3–4 марзах). В остальных случаях Ереван опережает по относительным показателям.

Табл. 2. Доля марзов РА и г. Еревана в сфере строительства на 2015-2019 гг., проц.

Показатели	2015		2016		2017*		2018		2019	
	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван
Эксплуатация основных средств	31	69	41	59	28	72	29	71	28	72
Объем строительства, всего	36	64	39	61	52	48	48	52	47	53
Эксплуатация общей площади жилых домов	23	77	22	78	31	69	23	77	27	73

Составлена автором на основе статистических данных Статистического комитета РА: [www.armstat.am](http://www.armstat.am)

Как видно, до 2017 г. в сфере строительства наблюдается спад (в Ереване темпы спада примерно вдвое больше чем в марзах). Однако с 2017 г. в Ереване, а со следующего и в марзах отрасль пошла на рост. Этому способствовала принятая правительством РА политика по расширению жилищного строительства (в основном была реализована в Ереване). А рост в марзах в основном связан со строительством инфраструктур (дороги, магистрали, инфраструктуры связи и др.) и расширения программы жилищного строительства. Однако в 2021 г. Правительство приняло решение о поэтапном ограничении ипотечной государственной программы на территории Еревана, т. к. было выяснено, что она повысила интенсивность внутримиграционных потоков в сторону Еревана (а внутри города – в сторону центра).

Табл. 3. Обороты розничной торговли по марзам РА и г. Еревану на 2015-2019 гг., млн драм.

Показатели	2015		2016		2017		2018		2019	
	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван
Количество объектов розничной торговли, ед.	8 252	9 513	8 373	9 735	8 366	9 251	8 496	9 087	10 086	9 700

\* Были внесены изменения в методологии расчёта данных, которые существенным образом не повлияли на результаты исследования.

Товарооборот розничной торговли, млрд др.	310	1 004	323	921	346	990	384	1 028	413	1 137
Количество рынков потребительских товаров, ед.	32	32	26	29	25	28	27	27	27	25
Средний товарооборот на душу населения, тыс. др.	154	936	160	857	179	919	200	952	215	1 050

Составлена автором на основе статистических данных Статистического комитета РА: [www.armstat.am](http://www.armstat.am)

В сфере розничной торговли показатели Еревана вдвое выше. Объёмы постепенно растут в связи с открытием новых торговых центров как в центре, так и на его окраинах. Открытие этих предприятий обусловлено ростом населения, сверхконцентрацией капитала и туристических инфраструктур в столице и другими факторами. В таблице наглядно показано, насколько видно, темпы роста Еревана превышают показатели марзов (табл. 3). Особого внимания заслуживает показатель среднего товарооборота на душу населения, где видно, что показатели Еревана примерно в 5 раз превышают показатели марзов.

Сфера услуг в столице развита, поскольку здесь размещены главные государственные органы управления, большинство банковских филиалов и город является главным транспортным узлом страны (табл. 4). В Ереване также сконцентрировано большинство университетов и других учебных заведений, поэтому студенты из марзов в течение учебного года значительную часть времени проводят в Ереване. В дальнейшем многие из них остаются в городе навсегда.

Табл. 4. Объёмы сферы услуг марзов РА и г. Еревана на 2015 - 2019 гг., млрд драм.

Сферы услуг	2015		2016		2017		2018		2019	
	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван	Марзы	г. Ереван
Общий объем предоставляемых услуг	208	924	237	1 010	274	1 161	315	1 411	332	1 662
Организация общественного питания и гостиничной деятельности	13	77	15	80	19	93	24	127	29	165
Образование	7	41	7	45	7	46	7	47	6	51
Здравоохранение и социальное обеспечение населения	6	38	6	41	7	50	9	65	11	76

Информация и связь	19	202	18	205	17	217	17	228	17	255
Транспорт	34	114	42	126	52	145	50	171	38	204
Административная деятельность	3	54	3	65	3	73	4	85	5	92
Финансовая и страховая деятельность	76	162	74	176	98	210	122	261	137	304

Составлена автором на основе статистических данных Статистического комитета РА: [www.armstat.am](http://www.armstat.am)

Столица Армении Ереван была первым городом в СССР, где главным архитектором (А. Таманян, 1924 г.) была разработана и внедрена система городской планировки. Градостроительный план был разработан с расчётом на 150 тысяч населения, форма города должна была напоминать амфитеатр. Однако бурный процесс урбанизации привёл к необходимости разработать более масштабный проект. В 1934 г. А. Таманян приступил к работе над проектом «Большого Еревана» с численностью населения в 500 тысяч человек, но спустя 2 года (1936 г.) настигшая выдающегося архитектора смерть надолго остановила разработку проекта. В результате развитие города приобрело хаотичный характер, что, в свою очередь, привело к неравномерному развитию городского хозяйства и инфраструктуры. После смерти Таманяна все разрабатываемые генеральные планы лишь подстраивались под текущие тенденции и изменения городского хозяйства, в то время как они должны были управлять, систематизировать и направлять эти процессы.

В 1971 г. был утверждён новый план, который отличался модернистскими архитектурными решениями и мог исказить лицо города, но вместе с тем в нём предусматривалось решение проблемы хаотичного заселения города сельскими жителями, начавшееся во второй половине 1950-х гг. Согласно новому генплану за 30 лет планировалось увеличить население города до 1.1 млн человек. Основной целью, форсированной урбанизации Еревана было желание получить разрешение Центра на строительство метро (по стандартам СССР, для этого необходимо было иметь население свыше 1 млн чел.). С этой же целью к Еревану были присоединены пригородные районы Норагавит, Нубарашен и др., в которых превалировал сельский уклад, до недавних пор сохранявшийся на некоторых окраинах Еревана.

Предусмотренный по генеральному плану 1971 г. показатель населения был достигнут ещё в 1983 г., однако после этого генплан не был пересмотрен, и он оставался в силе до распада СССР, после чего развитие города протекало спонтанно и хаотично. Только в 2005 г. был разработан новый генеральный план с перспективой до 2020 г. Однако в нём не были заложены концептуальные градостроительные решения, лишь предусматривались половинчатые меры по ликвидации некоторых из накопившихся за десятилетия проблем (стареющий

жилищный фонд, низкая обеспеченность населения видами культурно-бытового обслуживания, низкий уровень зелёной зоны в городском пространстве и др.).

В концепции разработки генерального плана города отмечено, что она является документом прогностического характера. Подобная формулировка могла иметь легитимность в 2005 г. (докризисный период), однако новые реалии (пандемия, войны, глобальное потепление и вызванные ими другие проблемы) обуславливают необходимость изменения философии и содержания и этого документа. Генеральный план необходимо изменить, также и потому, что срок утверждённого генплана истёк и городским властям необходимо инициировать разработку нового плана. Кроме того, новый генеральный план должен быть революционным, чтобы вновь не был принят документ, не влияющий на городскую экосистему. Новый план должен стать стратегическим и стимулировать развитие городского хозяйства.

Город разделён на 12 административных районов, данные которых представлены в табл. 5.

Табл. 5. Административные районы г. Еревана.

№	Район	Показатель		
		Территория (кв. км)	Население (на начало 2021 года, тыс. чел.)	Плотность, тыс. чел./кв. км
1.	Ачапняк	25.82	110.5	4.3
2.	Аван	8.12	53.2	6.6
3.	Арабкир	13.25	115.2	8.7
4.	Давташен	6.52	43.1	6.6
5.	Эребуни	48.5	130	2.7
6.	Кентрон	13.35	126.2	9.5
7.	Малатия – Себастья	25.16	140.6	5.6
8.	Нор–Норк	14.11	134	9.5
9.	Норк–Мараш	4.76	11.9	2.5
10.	Нубарашен	17.24	10.2	0.6
11.	Шенгавит	40.6	141.9	3.5
12.	Канакер–Зейтун	7.73	74.9	9.7
	<b>Всего</b>	225.16	1091.7	4.8

Составлена автором на основе статистических данных  
Статистического комитета РА: [www.armstat.am](http://www.armstat.am)

Примерно 35% населения РА живёт в Ереване (данные о ежедневном посещении города из соседних районов отсутствуют). Следует также отметить, что население города увеличивается, в то время как в Армении численность постоянного населения уменьшается. Это свидетельствует о наличии миграционных потоков из марзов, данные о которых, однако, отсутствуют.

Как показывает статистика, население города распределено по административным районам слишком неравномерно. В районах с городским типом жизнедеятельности (в основном) плотность населения вдвое выше средней (см. табл. 6), а в районах, которые были присоединены к Еревану в 70-х годах, показатель ниже средней. В Нубарашене, например, находится мусорная свалка города, из-за чего плотность населения в данном районе намного ниже (в 8 раз) среднего показателя.

Табл. 6. Численность постоянного населения в административных районах г. Еревана на 2015-2020 гг., тыс. человек.

Районы	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
Ачапняк	108.8	108.9	109.1	109.2	109.3	109.7	109.8	110.5
Аван	53.1	53.1	53.1	53.0	52.9	52.9	52.9	53.2
Арабкир	116.7	116.2	115.8	115.4	115.0	114.8	114.5	115.2
Давташен	42.5	42.5	42.5	42.5	42.4	42.5	42.5	43.1
Эребуни	125.0	125.8	126.5	127.2	127.8	128.6	129.3	130
Кентрон	125.8	125.8	125.7	125.6	125.5	125.7	125.5	126.2
Малатия-Себастья	134.4	135.2	135.9	136.7	137.5	138.6	139.4	140.6
Нор-Норк	128.4	129.5	130.3	131.0	131.7	132.6	133.1	134
Норк-Мараш	11.9	11.9	11.8	11.8	11.7	11.7	11.6	11.9
Нубарашен	9.7	9.7	9.8	9.8	9.8	9.8	9.9	10.2
Шенгавит	137.2	137.8	138.6	139.6	140.0	140.7	141.2	141.9
Канакер-Зейтун	74.2	74.2	74.2	74.0	74.0	74.2	74.3	74.9
<b>Всего</b>	<b>1067.7</b>	<b>1070.6</b>	<b>1073.3</b>	<b>1075.8</b>	<b>1077.6</b>	<b>1081.8</b>	<b>1084.0</b>	<b>1091.7</b>

Составлена автором на основе статистических данных Статистического комитета РА: [www.armstat.am](http://www.armstat.am).

Анализ динамики плотности населения (см.: табл. 6) показал, что ереванцы предпочитают селиться в центре или в престижных районах города на окраинах (Давташен, Арабкир, Канакер-Зейтун), где численность населения увеличивается от года к году. Такое распределение населения предьявляет городу дополнительные задачи (распределение муниципальных учреждений, обслуживание населения, развитие городских инфраструктур и др.), поскольку население и его потребности меняются быстрее, чем городская среда. Также посредством предварительного исследования было выявлено, что 55%

респондентов, проживающих в Ереване, считают Кентрон самым привлекательным районом для работы, второе место занимает Арабкир (13.3%), а Нубарашен набрал 0%. Однако последние годы выявили новую тенденцию, оказалось, что можно обеспечить нормальную рабочую деятельность в удалённом формате. Можно предположить, что многие жители Еревана, учитывая ещё транспортные проблемы (увеличение количества транспортных средств, ограниченность парковочных мест и др.) и повышение цен на недвижимость (особенно в центре), предпочитают работать из дома или релоцируют свои офисы в малонагруженные районы. Эти процессы должны быть учтены городской администрацией, которая предстоит обеспечить развитие, например, инфраструктур именно по данному направлению. Однако очень часто мы видим, что администрация, пытаясь решить какие-то проблемы (изношенность общественного транспорта, старение жилищного фонда и др.), усиливает названные процессы.

**Старение жилищного фонда.** На данный момент на одного жителя Еревана приходится около 14.3 квадратных метров жилой площади многоквартирных домов. В советское время данный показатель составлял около 10 кв. метров, однако качественное состояние фонда было лучше (в 70-х годах ежегодно строилось от 140 до 200 новых многоквартирных домов). Следует отметить, что в городах развивающихся стран данный показатель составляет ~20 кв. м. А по количеству квартир на 1000 чел. Ереван занимает низкую позицию (214 квартир) среди столиц развивающихся стран (средний показатель в ЕС – 474) [Исследование рынка недвижимости..., 14]. Данные показатели ещё раз свидетельствуют о том, что в городе есть проблема жилищного фонда, которую частично решают частные дома, однако увеличение количества последних вызывает новые проблемы городской планировки (низкая эффективность территориального пользования). В качестве замедления или приостановки процесса старения жилищного фонда необходимо совместно с государством и частными организациями осуществить локальные проекты реновации.

**Концептуальные проблемы транспортной системы.** Транспортная система, которая является кровеносной системой любой городской экосистемы. Однако в Ереване до сих пор нет единой и целенаправленной стратегии её развития. А предпринимаемые городской администрацией меры (модернизация общественного транспорта, строительство новых автодорог и др.) не решают системных проблем города. В результате медленного темпа модернизации и отсталого состояния общественного транспорта большая часть населения в последние годы предпочитает перемещаться в городе либо на такси, либо на собственном автомобиле (табл. 7).

Табл. 7. Количество средств наземного общественного транспорта и частных лиц, зарегистрированных на 2014-2020 гг., ед.

Показатели Годы	Количество подвижного состава наземного общественного транспорта	Количество частных автомобилей
2014	1 825	187 213
2015	1 748	199 598
2016	1 698	215 956
2017	1 588	222 458
2018	1 475	237 022
2019	1 592	265 169
2020	1 340	313 660

Составлена автором на основе данных администрации г. Еревана: [www.yerevan.am](http://www.yerevan.am)

Следует отметить, что в статистику не включены автомобильные средства, которые ежедневно приезжают в город из марзов, и интенсивность их передвижения (например, в начале и конце рабочего дня). Уровень автомобилизации в городе составляет 287 на 1000 чел. Такими показатели характерны для китайских городов (однако показатель стремительно снижается), а, например, в Москве на 1000 жителей приходится 297 автомобилей, в Лондоне – 345 [Tamis 2020, 5–6]. Однако по плотности улично-дорожной сети та же Москва находится в неблагоприятном положении (5 км на кв. км). Что касается Еревана, то здесь плотность улично-дорожной сети составляет 4.24 км на один кв. км. Для городов, с населением около 1 млн, нормативный показатель составляет около 2.5–3.5 км на кв. км [The standards of European Committee of Standardization 2020, 34]. Однако при таком уровне автомобилизации снижение плотности только усугубит ситуацию. Однозначно, для решения проблемы транспортной системы в первую очередь нужно ориентироваться на приоритеты городской экосистемы. Сознвая важность её устойчивости, необходимо в основе этой схемы поставить пешехода, а на другом конце – частного автовладельца.

Между приведёнными в таблице переменными есть отрицательная корреляционная связь (–0.9), и при сохранении таких темпов (несмотря на замедление в 2021 г., т. к. с 2020 г. уже действуют новые правила импорта автомобилей) загруженность автодорог в скором времени вновь увеличится. Это уже сегодня стало причиной роста числа дорожно-транспортных происшествий с вытекающими негативными последствиями (заторы, пострадавшие и погибшие в авариях). Армения находится на 79-ом месте в рейтинге стран по уровню смертности в дорожное происшествие. В стране каждое 6-ое ДТП заканчивается смертью человека, а на каждые 10 происшествий приходится до 13 раненых. В то же время уровень смертности в ДТП в Армении (6.78 смертей на 100 тыс. чел.)

ниже среднего показателя по миру (~15). Как показывает мировой опыт, высокая смертность в ДТП наблюдается преимущественно в малоразвитых странах. Причин много: неразвитая инфраструктура, низкий уровень законопослушности населения, некачественное медицинское обслуживание и т. д.

Таким образом, несмотря на коронавирусные ограничения и кризисы 2020 г., качественные показатели уровня смертей и ранений от происшествий на дорогах не снижаются. И корреляционные значения показывают (без учёта 2020 г.), что данный показатель пойдёт в направлении роста, если не будут предприняты комплексные меры по решению проблемы. Существуют несколько методов снижения этого показателя, которые будут рассмотрены далее.

Увеличение количества автомобилей в городе может и ускорится в результате проводимой «зелёной» политики многих европейских стран, которые поэтапно отказываются от автомобилей с двигателем внутреннего сгорания. В результате стоимость данных машин снижается, что неизбежно подстегнёт их экспорт в развивающиеся страны.

Сбор и переработка **бытовых твёрдых отходов** сегодня является важнейшим компонентом и мероприятием для обеспечения устойчивости городской экосистемы. В России Счётная палата в прошлом году по итогам мониторинга нацпроекта «Экология» объявила, что при сохранении темпов роста объёма мусора уже в 2026 году в стране закончатся полигоны для захоронения бытовых отходов [Бюллетень Счетной палаты РФ 2020, 9]. Однако благодаря новым технологиям в наши дни стала возможной даже генерация доходов из этой отрасли. Например, многие шведские города путём увеличения мощностей и применения современных технологий уже занимаются сбором и переработкой отходов в отдалённых населённых пунктах.

В Ереване уличной очисткой и вывозом мусора в 2015-2019 гг. на основе концессионного договора занималась ООО «Санитек». Однако со сменой городских властей контракт был расторгнут, и была создана новая ОНКО «Вывоз мусора и санитарной очистка Еревана», которая была создана с нуля, установив в городе рекордное количество мусорных контейнеров (около 8 тыс.). Цена одного контейнера, согласно договору, составляла 90 тыс. арм. драмов (ёмкость – 1 куб. м). Сбор и транспортировку мусора осуществляют 52 грузовых автомобиля (средняя ёмкость – 16 куб. м, 10,35 т). Ежегодный бюджет компании по части сбора и транспортировки мусора составляет 10,5 млрд драмов.

Согласно полученным данным от ОНКО «Вывоз мусора и санитарная очистка Еревана», в 2019 г. был осуществлён сбор и транспортировка около 330 тыс. тонн мусора (~12,8 млн куб. м). Таким образом, образование бытовых отходов на душу населения составляет около 300 кг/чел на год. В России данный показатель равен 445, в США – 760. Сегодня для сбора и транспортировки 1 тонны (~38,8 куб. м) мусора, город затрачивает примерно 31 818 драмов. А объём переработанного мусора (занимается другая организация с муниципальной собственностью) меньше 5% (есть страны, где показатель превышает 70%). Городская администрация неоднократно заключала договоры с международными донорами



и организациями по строительству завода по переработке мусора, однако ни один из этих проектов до сих пор не реализован.

Таким образом, городская экосистема вместо улучшения и жизнедеятельности населения сдерживает и препятствует ей. Достаточно упомянуть, что мусорная свалка Нубарашена выбрасывает в атмосферу вредные вещества, влияние которых на окружающую среду никто не изучал. Для того, чтобы выправить положение дел в городской экосистеме, сегодня в первую очередь необходима достоверная и своевременно поставляемая информация. Очевидно, что бюрократические власти еревана не в состоянии справиться с этой безусловно сложной задачей. Напрашивается быстрый и удобный метод решения всех проблем – применения программы Smart city. Однако ограниченность ресурсов города (доля собственных доходов в бюджете ~ 27% (~25 млрд драмов)) не позволит полностью внедрить или разработать стратегию развития на основе этой передовой концепции. Приходится направлять имеющиеся ресурсы на решение первостепенных задач, составляющих единый комплекс концепции, а именно, на интеллектуализацию и преобразование стиля жизни населения.

Современные технологии и предлагаемые Smart city решения помогают переосмыслить процесс перемещения на территории города, способствуют повышению мобильности предоставляемых услуг городским хозяйством, снижают потребность в автомобильном транспорте, что положительно сказывается на безопасности населения, благоприятно влияет на окружающую среду и здоровье населения. Улучшение качества предоставляемых услуг общественным транспортом и предложение альтернативных средств перемещения на территории города, в свою очередь, изменит общую философию городского бытия и ускорит течение городской жизни (на данный момент транспортная система замедляет её). Полученные данные от электронного расписания общественного транспорта и системы платежей позволят выявить основные человеческие потоки (во времени и территории) общественного транспорта и на основе этого станет возможным принимать эффективные решения, связанные с прокладкой дополнительных транспортных маршрутов и выпуском дополнительных транспортных средств. «Умные» камеры будут следить за интенсивностью движения, а в случае дорожно-транспортных происшествий вместо патрульных полицейских регистрацию проведут дроны (3D моделирование), что сэкономит время и снизит продолжительность заторов [Richthofen et al. 2019, 75–79]. Система автоматически будет выводить те места города, где чаще всего случаются происшествия, что даст возможность проанализировать причины ДТП и принять необходимые меры по решению проблемы.

В «новом» городе процесс городской планировки и градостроительства прямо получают информацию о потребностях и стратегических целях всех отраслей городского хозяйства, систематизируют её и на основе этой информации разработают генеральный план города. План обозначит приоритеты городского развития и задаст новые векторы взаимосвязанного развития всех отраслей. В

будущем план будет в виде онлайн 3D карты, что позволит на основе всех данных смоделировать и чётко спрогнозировать, например, влияние строительства того или иного объекта [The standards of European Committee for Electro technical processes 2020, 12].

А для эффективной организации процесса вывоза мусора в первую очередь необходимы данные о расположении мусорных контейнеров и средней продолжительности времени их наполнения. Исходя из этого, предлагается установление в мусорных контейнерах специальных датчиков, которые передадут информацию о наполненности (по весу и объёму) ( $>2/3$ ) (см. ил. 1).



Ил. 1. Датчики на мусорном контейнере

Данные со всего города будут отправляться в центр управления, где будут составляться маршруты мусоровозов. В зависимости от погодных условий, норма наполненности может быть изменена, тем самым снизив количество выезжающих машин (позволит незначительно снизить объём выбросов от мусоровозов). Сэкономленные средства необходимо будет направить на мероприятия, образующие у населения культуру сбора и сортировки мусора (мероприятия в школах и организациях дошкольного образования). Однако следует отметить, что этим проблема не будет решена полностью. Целесообразно разработать и предложить стандарты и правила размещения мусорных контейнеров, сортировки мусора, его обработки, строительства нескольких заводов (скандинавская модель) и другие комплексные мероприятия.

Как уже было отмечено, городские инфраструктуры не в состоянии эффективно удовлетворить потребности жителей и посещающих каждый день город людей. А это приводит к сдерживанию темпов развития городского хозяйства. В качестве решения данной проблемы необходимо рассматривать варианты релокации

органов государственного управления (хотя бы некоторых из них) в соседние города (Абовян, Арташат, Аштарак и др.) [Маргарян 2021, 65–69]. Это значительным образом снизит загруженность центра столицы, где сконцентрированы практически все институты государственной власти с ~80 тысячной армией общественных служащих. А современные инфраструктуры и методы обслуживания населения (режим одного окна, удалённое обслуживание и др.) снизят возможный негативный эффект от отдалённости друг от друга некоторых учреждений. А создание этих условий станет возможным в результате перераспределения финансовых выделений государством городу. Города-спутники (соседние города Еревана, где будут размещены учреждения) сумеют превратиться в новые центры социально-экономического развития страны (возникнет возможность привлечения дополнительных инвестиций, в том числе и от государства). Однако при решении релокации какого-либо учреждения важно учесть и реакцию бизнеса.

Как поменяется город после вывода этих учреждений? Для ответа на этот вопрос в первую очередь нужна информация, например, о численности людей, каждый день посещающих столицу республики. Речь опять идёт об интеллектуализации города, которая подразумевает создание интегрированных центров управления и информационных онлайн-каналов с различных точек города [Аветян 2020, 148]. Поступающая информация будет систематизирована и проанализирована, на основе которых будут приниматься решения различного значения и характера (от размещения новых автобусных остановок до строительства дополнительных инфраструктур). В таком городе у администрации появится возможность спрогнозировать или намного раньше узнать об изменениях потребностей и передвижениях населения, что позволит заранее подготовить городскую среду к такой трансформации.

### **Выводы**

Выше сказанное ещё раз подтверждает необходимость проведения системных реформ в процессе управления городским хозяйством Еревана. В частности, предлагается:

1. Для интеллектуализации города создать интегрированные системы данных, которые позволят принимать стратегические решения.
2. Поэтапно вывезти из города административные здания и офисы органов государственного управления (при условии обеспечения удалённого обслуживания населения).
3. Внедрить оптимальную систему сбора и вывоза мусора (с помощью современных технологий).
4. Создать новые инфраструктуры для альтернативных средств передвижения (электросамокат, канатная дорога, фуникулёр и др.).

5. Использовать дроны в транспортном хозяйстве города (фиксация ДТП, мониторинг транспортного передвижения по различным улицам города и т. д.).
6. Путём цифровизации процессов управления дорожного передвижения оптимизировать транспортные потоки в центре Еревана.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Аветян 2020 – Аветян А. А. Концепция «SMART CITY» как стратегия управления городским хозяйством // Регион и мир. 2020. № 6. С. 146–149.
- Бюллетень Счетной палаты РФ 2020 – Бюллетень Счетной палаты РФ. 2020. № 9 (274). [Электронный ресурс], Режим доступа: <https://clck.ru/rbBYL> (дата обращения: 11.03.2022).
- Еремеев 2019 – Еремеев С. Г. Smart City: управленческие аспекты и компетенции smart city – менеджера // Власть. 2019. Т. 27. № 2. С. 57–62.
- Исследование рынка недвижимости... – Исследование рынка недвижимости европейских стран консалтинговой компанией «Делойт». [Электронный ресурс], Режим доступа: <https://clck.ru/rbBSc> (дата обращения: 12.03.2022)
- Комаревцева 2017 – Комаревцева О. О. О готовности муниципальных образований к внедрению технологий Smart City // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 5: Экономика. 2017. № 1 (195). С. 23–41.
- Маргарян 2021 – Маргарян Е. Г. Урбанистические проблемы Еревана: мысли о неммыслимом // Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. 2021. № 1. С. 37–76 DOI: <https://doi.org/10.34680/urbis-2021-1-37-76>
- American Planning Association Planning... 2020 – American Planning Association Planning for School Capacities and Locations. URL: <https://www.planning.org/pas/reports/report36.htm>.
- Frost & Sullivan 2020 - Frost & Sullivan: Global Smart Cities market to reach US \$1.56 trillion by 2020. URL: <https://ww2.frost.com/news/press-releases/frost-sullivan-global-smart-cities-market-reach-us156-trillion-2020>.
- Komninos 2015 – Komninos N. The Age of Intelligent cities: Environments and Innovation-for-all Strategies. Routledge, 2015.
- Richthofen et al. 2019 – Richthofen von A., Tomarchio L., Costa A. Identifying Communities within the Smart-Cultural City of Singapore: A Network Analysis Approach. Smart Cities. 2019. 2. P. 66–81.
- Smart city Index 2020 – Smart city Index 2020. City Profiles. URL: <https://clck.ru/rbC7X>.
- Tamis 2020 – Tamis M., Hoed van den R. Moving a Taxi Sector to Become Electric: Characterizing Taxi Drivers Interested in Purchasing a Full Electric Vehicle. *World Electric Vehicle Journal*. 2020. 11 (1):20. DOI: 10.3390/wevj11010020.
- The standards of European Committee for Electro technical processes 2020 – The standards of European Committee for Electro technical processes. URL: [https://boss.cen.eu/media/BOSS%20CEN/ref/ir2\\_e.pdf](https://boss.cen.eu/media/BOSS%20CEN/ref/ir2_e.pdf).

The standards of European Committee of Standardization 2020 – The standards of European Committee of Standardization. URL: <https://standards.cencenelec.eu/BPCEN/580446.pdf>  
UN Habitat. World cities report 2020 – UN Habitat. World cities report 2020 (The Official cite). URL: <https://clck.ru/rbBir>.

## REFERENCES

- American Planning Association Planning... 2020 – American Planning Association Planning for School Capacities and Locations. URL: <https://www.planning.org/pas/reports/report36.htm>.
- Avetyan 2020 – Avetyan A. A. The concept "SMART CITY" as an urban management strategy. *Region and the World*. 2020. 6. P. 146–159. In Russian.
- Bulletin of the Accounting Chamber... 2020 – Bulletin of the Accounting Chamber of RF. 2020. 9 (274). URL: <https://clck.ru/rbBYL>.
- Eremeev 2019 – Eremeev S. G. Smart City: Managerial Aspects and Competencies of Smart City Manager. *The Power*. 2019. Vol. 27. 2. P. 57–62. In Russian.
- Frost & Sullivan 2020 – Frost & Sullivan: Global Smart Cities market to reach US\$1.56 tril-lion by 2020. URL: <https://ww2.frost.com/news/press-releases/frost-sulli-van-global-smart-cities-market-reach-us156-trillion-2020>.
- Komarevtseva 2017 – Komarevtseva O. O. About the Readiness of Municipal Education to Smart City Technologies Implementation. *The Bulletin of Adyge State University. Series 5: Economics*. 2017. 1 (195). P. 23–41. In Russian.
- Komninos 2015 – Komninos N. *The Age of Intelligent cities: Environments and Innovation-for-all Strategies*. Routledge, 2015.
- Margaryan 2021 – Margaryan Ye. Urban Problems of Yerevan: Thoughts about the Unthinkable. *Urbis et Orbis. Microhistory and semiotics of the city*. 2021. 1. P. 37–76. DOI: <https://doi.org/10.34680/urbis-2021-1-37-76>.
- Richthofen et al. 2019 – *Richthofen von A., Tomarchio L., Costa A.* Identifying Communities within the Smart-Cultural City of Singapore: A Network Analysis Approach. *Smart Cities*. 2019. 2. P. 66–81.
- Smart city Index 2020 – Smart city Index 2020. City Profiles. URL: <https://clck.ru/rbC7X>.
- Tamis 2020 – Tamis M., Hoed van den R. Moving a Taxi Sector to Become Electric: Characterizing Taxi Drivers Interested in Purchasing a Full Electric Vehicle. *World Electric Vehicle Journal*. 2020. 11 (1):20. DOI: 10.3390/wevj11010020.
- The research of the real estate market... – The research of the real estate market in the European countries. The official site of the consulting company “Deloitte”. URL: <https://clck.ru/rbBSc>.
- The standards of European Committee for Electro technical processes 2020 – The standards of European Committee for Electro technical processes. URL: [https://boss.cen.eu/media/BOSS%20CEN/ref/ir2\\_e.pdf](https://boss.cen.eu/media/BOSS%20CEN/ref/ir2_e.pdf).

The standards of European Committee of Standardization 2020 – The standards of European Committee of Standardization. URL: <https://standards.cencenelec.eu/BPCEN/580446.pdf>.

UN Habitat. World cities report 2020 – UN Habitat. World cities report 2020 (The Official cite). URL: <https://clck.ru/rbBir>.

Материал поступил в редакцию 09.04.2022  
принят к публикации 28.04.2022

---

## ГОРОД В ИСТОРИИ

---

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-119-141](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-119-141)

### ПАРИЖ В ЭПОХУ ВТОРОЙ ИМПЕРИИ: «РУГОН-МАККАРЫ» ЭМИЛЯ ЗОЛЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ ПЕРЕМЕН

**М. А. Мнацаканова**

Российско-Армянский (Славянский) университет, Армения  
[mariya.mnacakanova@rau.am](mailto:mariya.mnacakanova@rau.am)

Статья посвящена градостроительной политике Второй империи во Франции, а также отражению данной эпохи в литературе. Целью исследования является рассказать об урбанистической политике Второй империи, опираясь на романы Эмиля Золя как на исторический источник. Для достижения цели были поставлены следующие задачи: проследить эволюцию авторских взглядов на внутреннюю политику режима и проанализировать такие произведения, как «Чрево Парижа», «Добыча», «Дамское счастье». Романы цикла «Ругон-Маккары» Эмиля Золя показывают Париж, переживающий в середине XIX века масштабные изменения, так как по инициативе императора Наполеона III Париж должен был превратиться в современную столицу, центр цивилизованного мира с широкими улицами, парками и газовым освещением. В основу статьи положены компаративистский и дескриптивный методы, позволяющие проследить, как менялось отношение писателя к преобразению города. Источником для написания статьи послужили романы «Добыча», «Чрево Парижа» и «Дамское счастье». Если в начале Золя скорее резко критичен и к режиму, и к трансформациям, которым подвергается столица, то потом его взгляды становятся менее радикальными. Изначально Вторая империя у него ассоциируется с беспринципными людьми, готовыми на всё ради своей выгоды. Именно они и получают большую прибыль от непрерывающегося городского строительства, которое, по факту, лишь портит исторический облик города. Однако понемногу он начинает признавать, что нововведения, возникшие благодаря префекту Сены, барону Осману, могут принести пользу. И перестроенный центральный рынок, и большие магазины, в конечном счёте служат парижанам, положительно влияют на их быт. Гибель и разорение мелких торговцев уже выглядят исторически обусловленными, неизбежными с точки зрения прогресса, которому бессмысленно противостоять. Они исчезают, но Париж, изменчивый

---

Для цитирования:

Мнацаканова М. А. Париж в эпоху Второй империи: «Ругон-Маккары» Эмиля Золя как отражение перемен // *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*. 2022. № 1 (2). С. 119-141.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-119-141](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-119-141)

For citation:

Mnatsakanova M.A. Paris in the Era of the Second Empire: Émile Zola's Les Rougon-Macquart as a Reflection of Change. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*. 2022. 1 (2). P. 119-141.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-119-141](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-119-141)

и в то же время вечный, остаётся. И город с полным правом можно назвать главным действующим лицом произведений Золя; он переживает трансформации, но сохраняет свою душу, свою сущность.

**Ключевые слова:** урбанизм, модернизация, османизация, Вторая империя, Наполеон III, Ругон-Маккары, Эмиль Золя, градостроительная политика.

---

## PARIS IN THE ERA OF THE SECOND EMPIRE: ÉMILE ZOLA'S *LES ROUGON-MACQUART* AS A REFLECTION OF CHANGE

**Maria Mnatsakanova**

Russian-Armenian University, Armenia

mariya.mnacakanova@rau.am

This article is devoted to the urban planning policy of the Second Empire in France, as well as the reflection of this era in literature. The purpose of the study is to tell about the urban policy of the Second Empire, relying on the novels of Emile Zola as a historical source. To achieve the goal, the following tasks were set: to trace the evolution of the author's views on the internal politics of the regime and analyze such works as "The Belly of Paris", "The Kill", "The Ladies' Paradise". The novels of the Rougon-Macquart cycle by Emile Zola show Paris undergoing large-scale changes in the middle of the 19th century, since, at the initiative of Emperor Napoleon III, Paris was to turn into a modern capital, the center of a civilized world with wide streets, parks and gas lighting. The article is based on comparative and descriptive methods, which make it possible to trace how the attitude of the writer to the transformation of the city changed from work to work. The source for writing the article was the novels "The Kill", "The Belly of Paris" and "The Ladies' Paradise". If at the beginning Zola is rather sharply critical of both the regime and the transformations that the capital is undergoing, then later his views become less radical. Initially, he associates the Second Empire with unprincipled people, ready to do anything for their own benefit. It is they who receive the most profit from the ongoing urban construction, which, in fact, only spoils the historical appearance of the city. However, little by little, he begins to recognize that the innovations that have arisen thanks to the prefect of the Seine, Baron Haussmann, can be useful. Both the rebuilt central market and large shops ultimately serve the Parisians and positively influence their way of life. The death and ruin of small traders already look historically determined, inevitable from the point of view of progress, which is pointless to resist. They disappear, but Paris, changeable and at the same time eternal, remains. In addition, the city can rightfully be called the protagonist of Zola's works; he experiences transformations, but retains his soul, his essence.

**Keywords:** urbanism, modernization, osmanization, Second Empire, Napoleon III, Rougon-Macquart, Emile Zola, urban policy.



### Наполеон III и его видение французской столицы

Как бы ни относились историки к периоду Второй империи, им приходится признавать важность перемен, произошедших во Франции в тот период времени. Французы, чья молодость пришлась на несчастливый 1870 г., отличались от тех, кто стал свидетелем переворота 1851 г. Активное железнодорожное строительство, революция в транспорте способствовали тому, что новые поколения видели свою страну по-иному. Изменения в городском строительстве стали важной чертой внутренней политики Наполеона III, без которых наше представление об этом периоде в истории Франции будет неполным. В стремлении заполнить этот пробел в знаниях и заключается новизна данного исследования. В сознании многих эпоха Второй империи связана исключительно с поражением во Франко-прусской войне и потерей территорий, тогда как о достижениях внутриполитических известно гораздо меньше. Как же стала возможной «османизация» французской столицы? И каким образом Париж стал тем Парижем, который нам знаком?

Именно для ответа на эти вопросы при написании статьи была поставлена следующая цель: рассказать об урбанистической политике Второй империи, опираясь на романы цикла «Ругон-Маккары» Эмиля Золя как исторический источник. Достижению цели должны были помочь следующие задачи: проследить эволюцию авторских взглядов на проекты Наполеона III и барона Османа и проанализировать такие романы, как «Добыча», «Чрево Парижа» и «Дамское счастье», где как раз и показан стремительно меняющийся Париж.

Стоит сразу отметить, что проблемы градостроительства всегда интересовали императора Наполеона III. Ещё во времена своего пребывания в Англии он успел оценить те перемены, которые произошли в повседневной жизни британской столицы: в городе появилось много новых скверов, были проложены сточные трубы, а по ночам Лондон освещали фонари. Всё увиденное не могло не повлиять на молодого претендента на французский трон, и в 1849 г. он заявил, что «благотворный свет солнца должен проникнуть в стены наших городов, подобно тому, как проникает свет истины в наши сердца» [Yon 2004, 184]. Он читал размышления французских теоретиков: братьев Лазар, Ланкетена, Перремона, Менардье. К стене рабочего кабинета императора в Тюильри был прикреплен план Парижа с теми улицами, которые ещё только предстояло проложить. С 1849 г. начались работы над продолжением улицы Риволи (проложенной ещё во времена Консульства и названной в честь победы французской армии в первой Итальянской кампании 1797 г.), а в 1852 г. было решено соединить Восточный вокзал с центром Парижа. Этот новый бульвар впоследствии стал называться бульваром, носящим имя Севастополь. 2 августа 1853 г. император создал комиссию по благоустройству Парижа, которую возглавил граф Анри Симеон. 20 декабря 1853 г. Симеон подал рапорт на имя императора, предусматривавший прокладку двенадцати новых улиц на правом берегу, четырёх – на левом и двадцати четырёх – в парижских пригородах. Ещё до Османа Симеон создал план урбанизации, которого и в дальнейшем будут придерживаться: начатые улицы должны быть завершены, вокзалы надлежит связать с центром, создать

опоясывающие столицу бульвары. Парижан следовало оповестить о грядущем преобразении города: массовое строительство должно было привлечь промышленников, а значит, и их капиталы, а также рабочих. В тот же день, 20 декабря, Наполеон III сделал несколько уточнений к плану Симеона, в котором оговаривалось, что высота зданий не должна превышать ширину новых улиц, так как они, по мысли императора, вовсе не должны были быть обязательно прямыми: архитекторам следовало позаботиться, прежде всего, о сохранности памятников и старинных зданий. Для реализации столь смелых проектов император нуждался в подходящих помощниках, и прежний префект Сены, Жан-Жак Берже, никак не подходил на эту роль. В 1853 г. достойный заместитель был найден. Им стал Жорж-Эжен Осман, ранее занимавший пост префекта в департаментах Вар, Йонна, Жиронда. Он примкнул к сторонникам провозглашения империи ещё в 1849 г., и оказался как раз тем, на кого можно было рассчитывать. Сотрудничество нового префекта и императора оказалось столь тесным, что порой нельзя точно определить: какая инициатива принадлежала Осману, а какая исходила от самого монарха. Префект Сены возлагал большие надежды на прокладывание новых улиц, так как эта мера улучшила бы продвижение товаров по столице, приблизила к центру наиболее удалённые кварталы, положительно сказалась на санитарной ситуации, а также способствовала появлению новых зданий. Была, впрочем, ещё одна причина, о которой любили упоминать симпатизирующие республиканцам историки: широкие новые улицы могли существенно облегчить подавление возможных антиправительственных выступлений: по ним легче было провезти артиллерию. Однако данная цель вовсе не являлась первостепенной: превращая Париж в современный город, правительство Второй империи думало в первую очередь об экономических преимуществах. Стремясь осуществить задуманное, Осман активно использует законы об экспроприации собственности, прибегает к системе займов, реформирует систему городских служб и окружает себя новыми людьми, среди которых: Эжен Бельгран, занимавшийся водоснабжением, Адольф Альфан, ведавший обустройством парков и скверов, и Габриэль Давиу, получивший пост главного архитектора в 1857 г. [Yon 2004, 188]. Два театра на площади Шатле были спроектированы именно им. С другим архитектором, Виктором Бальтаром, у Османа не сложилось доверительных отношений, однако именно ему поручили строительство Центрального продовольственного рынка, того самого «чрева Парижа» [Yon 2004, 190].

Работая над созданием нового городского пейзажа, префект Сены вовсе не старался сделать Париж неким эталоном, примеру которого должны были следовать другие города Франции. Осман лишь одобрял те предложения, которые казались ему полезными. Тем не менее, если мы будем говорить о городах, построенных в так называемом «османовском стиле», то некоторые характерные их черты будут очевидны, и в частности речь идёт о преобладании прямых линий. Памятники архитектуры старались отделить от остальной застройки, так, чтобы они были более заметны: в качестве примера стоит упомянуть Лувр и парижскую ратушу (Hôtel de Ville).

Парижане, бывшие свидетелями этого грандиозного строительства, не слишком сожалея об утраченном архитектурном наследии старого города, осознавали, что Париж меняется на их глазах, превращаясь в большую строительную площадку. В некоторых кварталах (остров Ситэ, предместье Сен-Марсель) старые здания были полностью снесены, в других старая застройка смешивалась с новой (ил. 1). В современном Париже создали около тридцати новых скверов, которые, с одной стороны напоминали лондонские, а с другой – были похожи на частные французские сады. Такие скверы располагались либо на перекрёстках, либо вблизи памятников архитектуры, чтобы выгодно их подчеркнуть. С 1852 г. начались работы по обустройству Булонского леса (там даже открыли сад с теплицами), а с 1860 г. преобразования затронули и Венсенский лес. Именно во времена Второй империи в Париже возникли парки, сохранившие свой неповторимый облик до сегодняшнего дня: парк Бютт-Шомон, созданный на месте строительного карьера, и парк Монсури. Сады на Елисейских Полях и парк Монсо подверглись в это время серьёзной перепланировке.



Ил. 1. Площадь Проспера Губо. Источник: <https://clck.ru/qCP9P>

Однако Осман задумывался не только об озеленении столицы, но и о её снабжении питьевой водой. Со временем это стало ощутимой проблемой, но префект Сены и его помощник Бельгран нашли выход: воды рек, текущих по территории региона Шампань, были отведены к Парижу с помощью акведуков. Одновременно росла протяжённость водостоков: между 1852 и 1869 гг. она увеличилась примерно в пять раз (от 141 до 567 километров). Ещё одним проявлением модернизации стало освещение улиц. Газовые фонари появились впервые на парижских улицах ещё в 1829 г., но только в 1855 г. шесть предприятий, объединившись в одну компанию, смогли обеспечить город достаточным количеством газовых горелок. К концу правления Наполеона III их число достигло уже 36 с половиной тысяч, и ночью Париж действительно преображался [Yon 2004, 191].

За весь период Второй империи в городе перестал ощущаться недостаток в начальных школах, библиотеках, казармах, больницах (именно при Наполеоне III перестроили Отель-Дьё). Возникновение новых домов в так называемом «османовском» стиле сказалось и на социальном портрете города: жизнь в таком здании стоила недёшево. Рабочие кварталы в центре Парижа прекратили своё существование, зато на окраинах города (двадцатый округ) значительно возросло число жителей. По мнению исследовательницы Жанны Гайяр, произошло «своеобразное выстраивание иерархии городского пространства: наиболее бедные слои населения были оттеснены на периферию». Однако такая «османизация» не разрушила полностью старый Париж, а позволила ему выжить и возродиться.

Перемены в облике города, масштабное строительство не могли не отразиться на французской культуре того времени. Париж всегда был любим писателями, многие из них посвящали ему страницы своих произведений. Но Оноре де Бальзаку, одному из главных летописцев, не было суждено показать эти изменения. Его «Сцены парижской жизни», составляющие «Человеческую комедию», отражают старый Париж, тот, который ещё не познал строительной лихорадки Второй империи. Бальзак умер в 1850 г.: до государственного переворота 2 декабря оставался год. Современникам Бальзака – Виктору Гюго и, в особенности, Эмилю Золя довелось быть очевидцами трансформации, свершившейся при Второй империи. Правда, автору «Отверженных» помешали собственные политические взгляды: в декабре 1851 г. Гюго уехал из Парижа в Брюссель, а в 1852 г. поселился на острове Джерси. Добровольное изгнание продлилось девятнадцать лет, во Францию романист вернулся уже после падения Второй империи, но интерес к меняющемуся облику Парижа сохранялся в его творчестве всегда. К градостроительству «Наполеона Малого» Гюго относился неоднозначно. С одной стороны, он читал труды именитых врачей того времени, считавших, что снос старых зданий и прокладывание новых прямых улиц улучшат санитарное состояние города. Оздоровление столицы Гюго приветствовал, с другой стороны режим, претворявший все эти перемены в жизнь, не вызывал у него ни малейшей симпатии [Bouliane 2009, 63–68]. В «Отверженных» он упоминает о Париже 1862 г., сравнивая его с Парижем прошлых лет, и это сравнение отнюдь не льстит политике барона Османа. «Ничто не заставляет сердце так сжаться, как симметрия. Ибо симметрия – всегда тоска, а тоска – суть траура. Отчаяние зевает. Можно вообразить нечто более ужасное, чем ад, где страдают. Это ад, где скучают» [Bouliane 2009, 82]. Новые прямые авеню у Гюго ассоциируются с государственным контролем и подавлением свободомыслия. В старом Париже с его лабиринтом узких средневековых улочек было легче прятаться от ненужного внимания полиции, в Париже современном сделать это не так-то легко: пытающийся скрыться от полиции Жан Вальжан обнаруживает, что путь ему всюду преграждают стены: «Он бросился вперёд, надеясь найти какую-то боковую улочку, скрыться и снова оборвать след. Он нашёл стену» [Bouliane 2009, 85]. Тем не менее, Гюго было трудно рассуждать о Париже, не имея возможности наблюдать его каждый день. Эмилю Золя посчастливилось гораздо больше: преобразование Парижа происходило буквально у него на глазах.

### «Ругон-Маккары» как свидетельство больших перемен

Писательская карьера Эмиля Золя началась ещё в 60-е годы XIX века, когда молодой, никому ещё не известный автор опубликовал свои первые статьи в газетах, издававшихся на севере Франции. Газеты эти были, как правило, враждебны режиму Второй империи, что, очевидно, устраивало Золя, никогда не скрывавшего своих республиканских симпатий. Он писал сказки, статьи об искусстве, в которых излагал свои эстетические взгляды; публиковал зарисовки на политические темы. В конце 60-х вышел в свет его роман «Тереза Ракен», где уже прослеживалось влияние натурализма.

Начало войны с Пруссией не заставило Золя прервать творчество: в армию он не был призван из-за близорукости. Он покинул Париж летом 1870 и вернулся только в марте 1871 г., чтобы стать свидетелем драматического события: Парижской коммуны. В бурную политическую жизнь Третьей республики он не вмешивался, предпочитая наблюдать за происходящим со стороны. Эта отстранённость не мешала ему, тем не менее, резко критиковать некоторых депутатов: например, Брولى и Белькастеля за реакционность и готовность служить Тьеру [Noda 2020, 150]. Мир политики интересовал его как возможный источник сведений для будущих книг, тем более что мысль о создании серии романов, показывающих нравы общества Второй империи, не покидала его с середины 1860-х. Его вдохновлял пример «Человеческой комедии», цикла произведений, отразивших представителей разных сословий и профессий в эпоху Реставрации и Июльской монархии. Однако подражать во всём знаменитому предшественнику Золя не собирался. «Бальзак с помощью трёх тысяч персонажей хотел показать историю нравов... Одним словом, его произведение – зеркало современного общества. Моё же произведение будет иным. Рамки будут более сжатыми. Я не хочу показывать современное общество, но лишь семью и наследственные черты, слегка изменённые обществом. Моя задача – быть натуралистом, физиологом... Просто очерк об одной семье, понимание того внутреннего механизма, который заставляет её действовать. Моя великая задача – быть натуралистом, физиологом» [Noda 2020, 155]. От следования основного принципа Золя не отойдёт: уже в 1867–1868 гг. он составляет родословную всех персонажей, которую потом будет не раз редактировать. В законченном виде генеалогическое древо Ругон-Маккаров будет опубликовано в последнем романе серии: «Докторе Паскале». Золя тщательно изучил существовавшие на тот момент научные труды о принципах наследования, в частности труды Клода Бернара стали его настольной книгой. Писатель утверждал, что в натуралистическом романе грань между наукой и литературой постепенно исчезает. Современники писателя всерьёз интересовались биологией, что не могло не сказаться на популярности произведений Золя. Однако серия о Ругон-Маккарах ценна не только тем, что показывает, как черты предков проявляются позже в третьем – четвёртом поколении наследников, но и описаниями быстро меняющегося Парижа. Французскую столицу можно смело считать одним из героев серии. И если в «Карьере Ругонов» местом действия становится провинциальный Плассан,

застывший во времени, сохраняющий тот же облик на протяжении десятилетий, то в «Добыче» мы видим Париж, переживающий эпоху больших перемен.

### Роман «Добыча» – критика строительных проектов Второй империи

Читая «Добычу», нельзя не заметить личного отношения Золя к тем изменениям, которые претерпела французская столица. Автор словно бы сводит счёты с режимом, уже переставшим существовать, поэтому некоторые обличающие тирады кажутся слегка неуместными. Золя настаивает на том, что именно Вторая империя превратила Париж в «дурное место» и критически отзывается об архитектурном стиле того времени, как о «бастарде, соединившем в себе все стили» [Zola 2018, online]. Чтобы показать характеры людей, живших в то время, романист даже нарушает хронологию событий: «Добыча» начинается со знаменитого эпизода в Булонском лесу, куда съезжается весь Париж, чтобы показать богатые наряды. Но роскошь – ещё не всё, что нужно для счастья, поэтому Рене Саккар, главная героиня, отчаянно скучает и ищет новых ощущений, способных пробудить вкус к жизни. Богатство явно не делает человека счастливым, по мнению Золя, и, утверждая это, он показывает Париж Второй империи как злочное место, где швыряют на ветер миллионы и много доступных женщин. Пороки всюду: они текут в сточных канавах... падают на крыши мелким пронизывающим дождём» [Zola 2018, online]. Париж перестаёт быть жертвой спекуляций, но играет ключевую роль в упадке всего общества. Та же Рене в последней главе романа с грустью признаёт, что окружение, в котором она жила, разрушило её духовно. Она мысленно сравнивает новый Париж, Париж Османа и Наполеона III, с его освещёнными бульварами и роскошными особняками с Парижем её детства, тихим, трудолюбивым, где она мечтала жить спокойно. Золя строит свой роман на противопоставлении старого и нового облика столицы, поэтому строительная политика Второй Империи занимает столь большое место в «Ругон-Маккарах» и в «Добыче» в частности.

Булонский лес, появившийся уже на первых страницах произведения, один из ярких примеров градостроительной политики Второй империи. Золя показывает его как место, куда съезжаются парвеню, чтобы продемонстрировать свои роскошные наряды и выезд. Именно здесь Рене наблюдает за представительницами высшего света. Золя описывает Булонский лес как пространство, лишённое естественности, природной красоты. Здесь слишком много создано руками человека: на это намекают и гладкое как зеркало озеро, «будто вырезанное лопатами садовников», и два островка со слишком прямыми рядами сосен, чья тёмная зелень напоминает бахрому театрального занавеса [Zola 2018, online]. Уголок природы кажется фрагментом только что нарисованной декорации. Романист проводит параллель: и лес, и само светское общество созданы волей одного человека – императора Наполеона III. Но лес одновременно стал неким подобием будуара, пробуждающего мысли о запретных удовольствиях. Именно здесь Рене, скучающая и пресыщенная, подумает впервые о возможном инцесте с пасынком. Золя явно намекает на бессмысленность этого лихорадочного стремления изменить Париж до неузнаваемости: в городе могут

появятся новые улицы, парки и здания, но человеческие пороки останутся неизменными.

Но и новые прямые улицы, проложенные Османом, ничуть не лучше Булонского леса. Улица, согласно Золя, – место всегда грязное, поскольку вся человеческая деятельность неразрывно связана с ней. Вот почему и сам Саккар, и его сын Максим, возвращаясь домой, приносят на своей одежде запах злых мест, в которых они побывали ранее. В их квартире на улице Риволи чувствуется подозрительный аромат алькова. Преступная связь с пасынком заставляет Рене подумать о тех пороках, которые уже видели парижские улицы, и прийти к выводу, что даже инцест, поступок сам по себе достойный осуждения, выглядит как норма в обществе, потерявшем моральные принципы. Золя доказывает, что город, отстроенный архитекторами Второй империи, отрицательно воздействует на людей, поскольку в нём царит нездоровая атмосфера финансовых спекуляций и разврата. Столица изменилась не в лучшую сторону, и даже Сена не избежала общей участи. За несколько месяцев до смерти Рене приезжает полюбоваться на реку из окна своей детской спальни, поскольку всегда любила её длинные серые берега, успокаивающие, навевающие прохладу. Но ночью Сена преобразается: она становится гигантской сточной канавой, несущей столичные нечистоты [Lagarde 2009, 27]. В «Добыче» она – некий мистический символ урбанизма, влияющий на парижан (ил. 2).



Ил. 2. Сена и набережные. Источник: <https://clck.ru/qCQFz>

Новый Париж, по мнению писателя, не отвечает нуждам простых горожан. Изменения, задуманные Османом, пойдут на пользу лишь состоятельным жителям. Прокладывание новых широких бульваров заставляло рабочих переселяться в пригороды и обживать там старые дома. По воскресеньям эти люди посещали питейные заведения, ибо другого отдыха не знали в принципе. Оздоровление Парижа обошлось очень дорого тем, кто трудился, возводя новые здания и прокладывая улицы, так как нужды этих людей просто не были учтены.

Здесь напрашивается ещё одна параллель: уничтожая старый Париж, делая доступным исторический центр города, Осман разрушил и прежнюю социальную структуру, дав возможность людям без принципов преуспевать. Топографическая революция повлекла за собой вызов ценностям старого общества, отмирающего и потерявшего смысл жизни. Символично то, что Рене связана со старым Парижем, в котором прошли её детство и юность, но, тем не менее, она не сможет стать связующим звеном между старым и новым городом. Рене обречена, как и милые её сердцу исторические кварталы столицы. В самом названии романа чувствуется некое двойное дно. Не только город стал добычей дельцов с лёгкой подачи власти, но и сама главная героиня оказалась во власти предприимчивого авантюриста.

Архитектура во времена Второй империи получила новый импульс для развития, однако Золя критикует дворцы, построенные разбогатевшими парвеню с единственной целью: показать свою успешность. Описание особняка Саккара – яркий пример неприятия писателя. Он показывает и перегруженность фасада, который почти исчез под скульптурами, и эклектичность постройки: на двух углах здания построили башни, придавшие особняку определённое сходство со средневековым замком. Здесь все подчинено капризам владельца, и с этим торжеством искусственности автор согласиться не может. Особняк Саккара – «подозрительный дом светских удовольствий» [Zola 2018, online], словно стремится обнажить перед прохожим всю свою суть, показать те постыдные секреты, которые принято скрывать. Неудивительно, что Рене ощущает там себя несчастной (ил. 3).



Ил. 3. Площадь Клиши. Источник: <https://clck.ru/qCQFz>

В романе дом Саккара противопоставлен особняку Беродю Шатель, который и воплощает для главной героини саму идею счастья. «Молчаливый дом на острове Сен-Луи», «сооружение, существующее вне времени и пространства» [Lagarde 2009, 30] воплощает тот тип старинных домов, который противостоит разрушающей деятельности Саккара. Заметно, что старый Париж очаровывал



Золя: детская комната Рене – настоящий маленький рай, куда сквозь широко открытые окна льётся солнечный свет. Уличный шум сюда не проникает: мы помним, что для писателя парижские улицы неразрывно связаны с пороками и грязью. Он подчёркивает, насколько детская удалена от остального мира: Рене и её сестра запирались там в детстве на ключ, чтобы в одиночестве любоваться Парижем, лежащим где-то внизу (ил. 4).



Ил. 4. Мост Йена. Источник: <https://clck.ru/qCQFz>

Примечательно, кстати, что Золя показывает стремительно меняющуюся столицу глазами двух персонажей: Рене и Саккара, демонстрируя их антагонизм. И пусть Максим, сын Саккара от первого брака и пасынок Рене, утверждал, что его мачеха – «один из столпов, поддерживающих Империю» [Zola 2018, on-line], что режим не мог бы обойтись без столь очаровательной женщины, Рене в романе всё равно выглядит слабой. Да, она блистает на светских приёмах, ею любят, но тем всемогуществом, которым могут похвалиться и Сидони, сестра Саккара, и мадам Мишлен, Рене не обладает. Её влияние – лишь некая видимость, иллюзия, и здесь можно провести параллель между героиней и зданиями, наспех построенными бароном Османом: пышный фасад зачастую скрывает пустоту. Хрупкая женщина становится жертвой общества, в котором ей скучно, и в итоге решается на инцест. Эта незаконная связь с пасынком меняет её, так как отныне она видит город иначе. Теперь обновлённый Париж нравится Рене, она проникается особенной нежностью к некоторым бульварам, к высоким домам, на которых золотыми буквами горят вывески. Ей становятся милы бесконечные серые ленты тротуаров, скамейки, высаженные чахлые деревья, большие магазины, где продавцы любезно улыбались покупателям; нескончаемые скопления людей не раздражают, а дарят ощущение счастья. Этот новый Париж

становится своего рода молчаливым сообщником преступной связи Рене и Максима, которые даже и не стараются укрыться от чужих глаз.

Аристид Ругон, муж Рене, представленный в «Добыче» под псевдонимом Саккар, совершенно не схож характером со своей женой. Он – разбогатевший выскочка, сумевший сколотить состояние при новом политическом режиме. Критикуя Саккара, Золя тем самым подвергает остракизму и барона Османа, его способы управления и градостроительную политику. Аристид, приехавший из провинциального Плассана, смотрит на Париж как хищный зверь на добычу [Zola2018, on-line]. Он уже предчувствует, что в городе грядут большие перемены, что на строительстве можно много заработать, и, устроившись (не без помощи старшего брата Эжена) в парижскую мэрию внимательно изучает планы города. Саккар представляет собой именно тот тип людей без убеждений, готовых извлечь из проектов власти по урбанизации города колоссальные прибыли. Сам же Париж их мало интересует, судьба города и его старых зданий им безразлична. Золя не без причины показывает план Парижа, на котором августейшая рука (рука Наполеона III) прочертила красными чернилами те улицы, которые будут проложены. Кровавые росчерки пера будто разрезают город на части, Париж в романе становится живым существом, которому вскрыли жилы, чтобы обескровить. «Надрез шёл от бульвара Тампль к Тронной заставе; с другой стороны – ещё надрез от церкви Мадлен к равнине Монсо... Париж был весь изрублен ударами сабель, вены его вскрыты» [Zola 2018, online]. Золя с грустью описывает смерть старого Парижа, поскольку с его исчезновением уходит целая эпоха, и это прощание не может не вызывать ностальгии. И Аристид Ругон здесь выступает одним из главных разрушителей прежнего мира, наполовину человек, наполовину дикий зверь, чьи руки напоминают остро отточенный нож. Не зря ведь он выбрал себе такой красноречивый псевдоним: Саккар-Saccard. Псевдоним, в котором явственно слышится слово *sac* (намёк на способность Ругона делать деньги из ничего и набивать ими карманы) и рифма со словом *bagnard* – «каторжник». Саккар смотрит сверху вниз на Париж, на дома, которые будто плавают в солнечных лучах как слитки золота в тигле. Старая архитектура его не интересует; рассуждая об одном из красивых кварталов, где возвышается Вандомская колонна, он цинично бросает фразу: «Всё сгорит» [Zola 2018, online]. Однако соединив свою судьбу с городом, Аристид Ругон поставил себя в зависимость. Спекуляции стали обращаться против самого спекулянта. Он неудачно вкладывает деньги в строительный камень и несёт убытки, которые, впрочем, его не останавливают. По сути, и Рене, и Саккар являются выскочками, парвеню, чьё восхождение стало возможным благодаря политическому режиму Второй империи и организованным ей строительным работам.

«Добыча» стала первым романом Золя, где он много рассуждает об урбанизации и архитектуре, первой попыткой свести счёты с ушедшим в небытие режимом [Lagarde 2009, 42–43]. Свидетель эпохи, он размышляет о недавно произошедших событиях. Однако Золя никак не назовёшь беспристрастным наблюдателем: свою ангажированность он даже и не думал скрывать. Именно поэтому все положительные изменения в городской жизни не были отражены в романе. Золя мало интересовали доступность питьевой воды и прокладка сточных

труб, но вот дельцы вроде Саккара привлекали его в первую очередь, поскольку это позволяло осудить сам режим и так называемое высшее общество.

В «Добыче» писатель старается доказать, что окружающая среда оказывает сильное влияние на человека. Рене, тоскующая в этом новом Париже, поддаётся искушению, чтобы разогнать скуку, в то время как Саккар пытается извлечь выгоду из многочисленных проектов барона Османа. Очевидно, что Золя с большой долей скепсиса относился к стремлению деятелей Второй империи благоустроить столицу, сделав её современным городом, так как все эти строительные проекты воспринимались им как нечто показное, фальшивое, и фальшь эту писатель старался разоблачить. Именно поэтому интересно проследить, как по-разному показан меняющийся Париж в серии о Ругон-Маккарах.

### **«Чрево Парижа»: столичный рынок времён Второй империи**

Читая «Чрево Парижа», поневоле замечаешь, что неприязнь писателя к неудобному ему политическому режиму стала гораздо слабее. Отличается и место действия. Если в «Добыче» Золя показывает Булонский Лес и дома разбогатевших дельцов, то здесь автор вводит читателя в мир центрального рынка. Ле-Аль становится гигантским организмом, неким монстром, которому писатель подарил жизнь. В «Чреве Парижа» автор отказывается от нападок в адрес Второй Империи, резкая критика уступает место некой почтительности. Можно ли предположить, что Золя превратился в поклонника Наполеона III? Это смена тона могла бы показаться парадоксальной, однако чёткого ответа дать на такой вопрос невозможно. Безусловно, главный герой «Чрева Парижа» Флоран критикует начинания режима и много говорит о социальной справедливости, однако заметно, что он не является alter ego самого Золя. Каким же предстаёт Париж в романе?

Ведя за собой читателя, автор показывает все те новшества, которые возникли в центре столицы благодаря модернизации барона Османа. Флоран, бежавший с каторги в Кайенне, с удивлением видит новый Париж, к которому никак не может привыкнуть, и это созерцание рождает в нём скептицизм и недоверие. Отметим, что некоторые детали в описании городских пейзажей напоминают «Добычу». Здесь автор тоже говорит о «шумном городе в золотой пыли», упоминает о потухающих газовых рожках, которые «гаснут подобно звёздам» [Zola 2018, online]. Частые упоминания о золоте символизируют богатство Парижа времён Второй империи, однако в этом новом городе трудно ориентироваться тому, кто оказался здесь совсем недавно. Так, три улицы: Монмартр, Монторгей, Тюрбиго внушают Флорану беспокойство, поскольку их загромаждают всевозможные повозки. Торговые ряды с зеленью и картофелем кажутся ему непроходимыми; он пытается несколько раз сменить маршрут, но останавливается, «обескураженный, напуганный» [Zola 2018, online]. Запахи трав окружают его, путают и полностью сбивают с толку [Lagarde 2009, 48]. Квартал Ле-Аль наделён у Золя особым могуществом, которому не так-то легко противостоять. Он пробуждается с первыми лучами солнца, и голос его звучит всё громче и громче. Только что

отстроенные здания – своеобразное сердце Парижа, отвечающие всем требованиям рынка. Действительно, возникновение новых павильонов облегчило торговлю, ведь они находились друг от друга на расстоянии, их регулярно проветривали, да и находящихся там продавцов было видно отовсюду.

Интересно, что в Ле-Аль живёт Маржолен, дитя центрального рынка, обладающий слабым, неразвитым умом, но знающий при этом всё закоулки квартала. Здесь можно провести параллель и вспомнить о другом персонаже, весьма на него похожем: Квазимодо, звонаре собора Парижской Богоматери. Замкнутость пространства, в котором они живут, совпадает с умственной ограниченностью. Ле-Аль и в самом деле представляет собой некий закрытый микрокосм, и неслучайно Флоран, попавший туда, ощущает себя пленником.

Золя, как известно, много внимания уделяет описанию улиц. Но если в предыдущем произведении, в «Добыче», улица была тем местом, где царил порок, то в «Чреве Парижа» автор показывает центр города, где дневное оживление уступает место ночному покою. Интересно, что, несмотря на расширение улиц, центр города не может похвастать неограниченными пространствами для прогулок. Золя упоминает и о парижской тесноте, и об извилистых улочках, о «непрекращающемся топоте». Как видно, в историческом центре Парижа главное нововведение барона Османа – широкие прямые улицы прижились плохо. Иначе выглядят и здания. Если в «Добыче» дома нуворишей поражают пышной эклектикой, то здесь всё отвечает строгой необходимости, а фантазия оказывается отеснённой на второй план. Новая архитектура удивляет Флорана: она грандиозна и хрупка одновременно. Он стоит перед огромным зданием, состоящим из множества торговых павильонов, так не похожим на традиционные парижские строения из камня. Здесь опять напрашивается параллель с «Собором Парижской богоматери». Клод Фролло, думая о книгопечатании, приходит к выводу, что оно убьёт готическую архитектуру; художник Клод Лантье, друг Флорана, наблюдая за рынком, констатирует, что «железо убьёт камень» [Zola 2018, on-line]. И действительно, строения из железа и стекла выглядят более лёгкими, более практичными. Беглый каторжник из Кайенны созерцает «крыши гигантских павильонов, которые уходят куда-то в бесконечность, будто припудренные освещением, и всё увиденное напоминает сказочные дворцы, лёгкие как хрусталь, чьи фасады сверкают тысячам огней». Для Золя павильоны Ле-Аль – яркий образец современной архитектуры, выбирающей в качестве основных материалов железо и стекло. Благодаря этому, здания становятся более высокими, лёгкими и светлыми. Но Флоран, возвратившегося после долгого отсутствия, подобное зрелище скорее беспокоит. Он сравнивает рынок с огромным чудовищем, чьё дыхание явственно различаешь.

Но в этом новом Париже есть свои отверженные. Те, к кому императорский режим не был милостив и кому незачем благоговеть перед современной архитектурой. Флоран из числа таких отверженных. К столице он испытывает недоверие: город уже однажды выдал его властям, отсюда и критическая оценка урбанизма Второй империи. Если Клод Лантье, разгуливая по рынку, видит повсюду огромные натюрморты, которые неплохо было бы перенести на полотно, то Флорану видится только металлический монстр. И именно последнего Золя

сделал главным героем романа. Нужно ли ставить знак равенства между позицией автора и мнением персонажа? Думается, не стоит, ибо эволюция мнения самого романиста очевидна. Да, его главный герой остаётся чужд этому новому миру и в конце романа признаёт, что целый квартал принимал участие в его аресте и выдал его. Но в этом ничего удивительного нет. Клод Лантье пытается объяснить этот антагонизм извечным противостоянием «тучных и тощих» [Lagarde 2009, 53–55]. «Каждый проглатывает своего соседа. Пока его в свою очередь не проглотят». Совсем иначе смотрят на центральный рынок Кадина и Маржолен, дети, ставшие очевидцами больших перемен в самом центре Парижа. Он для них, как «старый корабль», «друг» [Zola 2018, online]; они помнят те дни, когда началось строительство нового рынка, и «монстр» им не страшен. Золя сравнивает рынок с «большим ребёнком», и ребёнок этот безобиден: для Кадины и Маржолена, никогда не имевших семьи, Ле-Аль становится настоящим домом, «где они спали, любили друг друга и жили» [Zola 2018, online]. Здесь они знакомятся с Клодом Лантье, вечно ищущим сюжет для своей новой картины. Он влюблён в новый Париж и может часами рассуждать о новых улицах, тротуарах, высоких зданиях и современных магазинах. Он чувствует, что новые тенденции в градостроительстве отразятся на живописи, и страдает от своей неспособности выразить всё увиденное на холсте. Порой даже Флоран устаёт критически оценивать окружающие его здания и смотрит на центральный рынок более объективно, обращая внимание на «воздушность» и «лёгкость» новых павильонов [Zola 2018, online]. Теперь он видит и тонкие срезы колонн, и изящные изгибы несущих конструкций, и геометрические узоры крыш. Так центральный рынок под пером романиста становится архитектурной жемчужиной Второй империи (ил. 5).



Ил. 5. Чрево Парижа. Источник: <https://clck.ru/qCQUC>

Говоря о квартале Ле-Аль в романе, нельзя не упомянуть об одном из магазинов, ставшем для беглого Флорана домом. Речь идёт, разумеется, о

колбасной лавке, который принадлежит сводному брату Флорана и его жене Лизе. Лавка эта находилась на углу улицы Пируэтт, и «смотреть на неё было просто наслаждением» [Zola 2018, online]. Её «яркие цвета пели, выделяясь на мраморно-белом фоне» [Zola 2018, online]. На двух боковых панно, украшавших витрину, были изображены «амуры, играющие среди свиных котлет и гирлянд сосисок» [Zola 2018, online]. Товар украшен листьями папоротника так затейливо, что блюда в витрине превращаются в «букеты, окружённые зеленью» [Zola 2018, online]. Лавка Лизы становится воплощение изобилия, но ведь это не просто магазин. Описание интерьеров заставляет читателя вспомнить об особняке Саккара, разбогатевшего парвеню, пожелавшего скрыть за роскошным интерьером своё незнатное происхождение. Как и Саккар, Кеню, сводный брат Флорана, не жалеет средств и тратит более тридцати тысяч франков на мрамор, зеркала и позолоту. Колбасная лавка Кеню символизирует обогащение так называемой мелкой буржуазии в эпоху Наполеона III. Поэтому Лиза и признательна правительству за возможность торговать и спать спокойно, «не боясь быть разбуженной ружейными выстрелами» [Zola 2018, online]. Когда ей возражают, указывая на недостатки правящего режима, она спокойно отвечает, что дела других её не касаются. «Пусть они будут негодьями, если хотят» [Zola 2018, online]. Антиподом Лизы становится Флоран, республиканец-утопист, мечтающий о справедливом устройстве общества. Именно поэтому перемены, произошедшие в облике Парижа, вызывают у него мало симпатий. Этот критический взгляд контрастирует с мнением Клода Лантье, для которого центральный рынок – единственный оригинальный памятник, который не будет нигде воссоздан, поскольку он непосредственно связан с породившей его эпохой. В павильонах рынка он видит своеобразный эстетический манифест, философию позитивизма в искусстве, материалистический эксперимент. Художник рассуждает о старом Париже, говорит о домах, построенных кучно и будто опирающихся друг на друга. Всё это свидетельствует о беспорядке, отсутствии света и пространства, поскольку старые здания готовы упасть при малейшем движении. Работы, начавшиеся при Наполеоне III, подчёркивают этот контраст в облике города. Старый и новый Париж будто смотрят друг на друга. В самом центре квартала Ле-Аль готическая церковь Сент-Эсташ символизирует прошлое. Её окно в форме розы смотрит на торговые павильоны, и эта встреча двух миров, считает Клод, становится неким манифестом: «современное искусство, реализм, натурализм возникло рядом с искусством старым» [Zola 2018, online].

Вообще в романе «Чрево Парижа» автор часто прибегает к сравнениям, противопоставляя новый Париж старому. Этот приём использовался им ещё в «Добыче», но там Золя говорил об историческом облике столицы с большой долей ностальгии. А в «Чреве Парижа» сожалений об уничтоженном почти нет. Лавка Лизы с её богатством и прозрачностью витрин всегда будет для покупателя более привлекательной, чем старый магазин Граделя, узкий, вытянутый, «одна из подозрительных колбасных лавок старого квартала, пол которой сохраняет сильный запах мяса, несмотря на неоднократное мытьё» [Zola 2018, online]. К

уходящим в прошлое старым магазинам романист ещё вернётся в «Дамском счастье».

Появление такого персонажа, как Клод, говорит о многом, ибо показывает эволюцию взглядов на проекты Второй империи самого Золя. Изначально писатель думал лишь о критике режима, поэтому и сделал главным героем произведения беглого политического заключённого. Однако при всём своём негативном отношении романист не мог не признавать важность преобразований Османа и необходимость введения новейших тенденций в архитектуре. Центральный рынок предстаёт в романе как одно из главных достижений Второй империи. Нет, писатель не превратился в защитника интересов потерявшей власть династии, но отныне его негативное отношение к ней смягчается, поскольку Золя признаёт практическую пользу строительства рынка и новых павильонов. Ему трудно отрицать очевидное: ведь квартал Ле-Аль нужен всем, а не только сомнительным дельцам, наживающим миллионы. В дальнейшем эти авторские нотки восхищения новым Парижем никуда не исчезнут, а лишь усилятся, что и доказывает ещё один из романов цикла: «Дамское счастье».

#### **«Дамское счастье» – строительство крупных магазинов в обновлённом городе**

Если в «Добыче» Золя показал жизнь аристократии, а в «Чреве Парижа» – изменения, произошедшие с центральным рынком города, то в «Дамском счастье» читатель видит то влияние, которое получили над обществом крупные магазины. Под открытым небом, рядом с дверью, были разложены дешёвые товары, чтобы прохожие могли купить их, не заходя в магазин. Дениза, главная героиня произведения, чем-то напоминает Флорана: она только что приехала в незнакомый ей, чужой город. Девушке из провинции неуютно, она, как и Флоран, чувствует себя запертой, оторванной от привычной ей обстановки.

Квартал Мишодьер, с которым читатель знакомится в первых главах романа, преображается на глазах. Только что проложили новую широкую улицу, по которой и должны прийти в магазин будущие покупатели. Новая транспортная артерия облегчит передвижение людей и товаров, что Золя и стремится показать в романе. Однако строительство новых крупных магазинов (в XIX столетии их бы назвали универмагами) разоряет торговцев, привыкших вести дела по-старому. С появлением «Дамского счастья» жизнь в квартале Мишодьер изменилась до неузнаваемости: там царит атмосфера праздника, весёлой ярмарки, где витрины будто «исполняют симфонию», а чистота стёкол подчёркивает яркость цветов [Lagarde 2009, 71–72]. Золя называет Мишодьер «уголком потребления» [Zola 2018, online], куда каждый мог прийти, чтобы насладиться зрелищем.

Романист снова использует контрасты, чтобы ярче подчеркнуть разницу между старыми лавочками и роскошным «Дамским счастьем». В магазине, принадлежащем дяде Денизы, вовсе не так радостно: низкие закопчённые потолки, старые дубовые прилавки. Груды товаров поднимаются к потолку, а от сукна исходит острый химический запах. Тут многое может внушить отвращение,

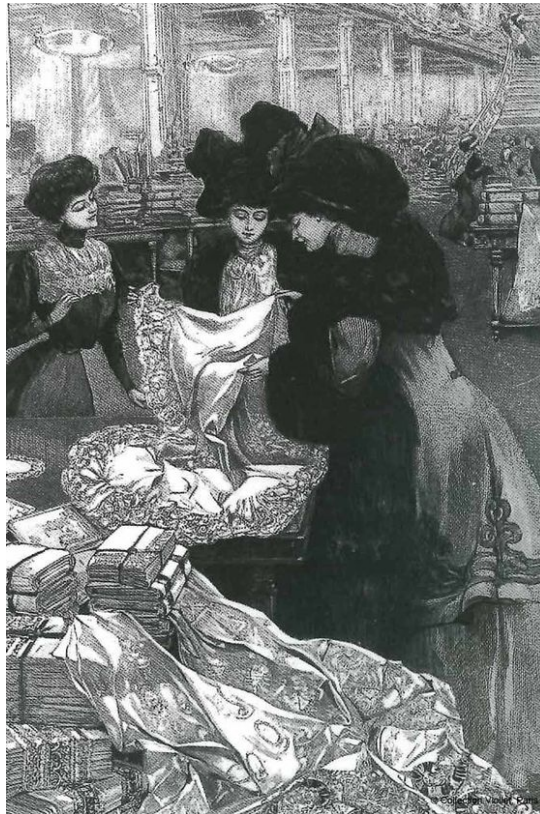
поэтому Дениза, однажды возвращаясь домой, обратит внимание и на грязь в сточных канавах, и на сырое дыхание старого квартала. Это всё нужно Золя, чтобы отметить убогость старого, вымокшего под дождём Парижа, который видится героине замёрзшим и некрасивым [Zola 2018, online]. Сравнение двух миров оказывается не в пользу того, к которому принадлежит её дядя.

В «Дамском счастье» романист снова рассуждает о парижских улицах, ибо они – излюбленный объект его наблюдения. С улицы можно разглядеть то, что творится в окрестных домах и зданиях, сюда выставляют товар, чтобы завлечь клиентов. Неудивительно, что у автора «Ругон-Маккаров» улицы становятся важной частью всех описаний меняющегося Парижа: именно здесь, как правило, разворачивается действие. Именно от бесцеремонности прохожих, от грубости этой уличной среды и будет страдать поначалу Дениза. Отголоски «Добычи» в «Дамском счастье» заметны, однако нельзя не замечать, насколько изменилась авторская позиция. Появление нового широкого бульвара показано как благодеяние, которое поможет покупателям быстрее добраться до «Дамского счастья». Муре, владелец знаменитого магазина, три года ждал начала строительных работ, понимая, что это выгодно скажется на торговле. Но вот бульвар, наконец, проложен, и толпы спешат посетить «Дамское счастье»: «тротуары, чёрные от народа терялись в перспективе широких прямых улиц. Между белыми зданиями стоял несмолкаемый гул, людская река бурно катила по Парижу, овевая мощным, полным соблазнов дыханием города-исполина» [Zola 2018, online]. Старые улицы, показанные в романе, символизируют упадок и пороки, но вот новый бульвар становится воплощением технического прогресса. «Османизацию» Парижа Золя больше не связывает с аферами сомнительных дельцов вроде Саккара, стремящихся нажиться на разрушении старых зданий и строительстве новых. Теперь политика барона Османа означает только одно: улучшение условий жизни и модернизацию.

Если в «Чреве Парижа» Золя выбирает центральный рынок, чтобы отобразить изменения в архитектуре, то в «Дамском счастье» таким местом действия становится квартал Мишодьер, где старые магазины разоряются, уступая место более удачливому конкуренту. Как и в «Чреве Парижа», романист рассуждает об использовании в строительстве новых материалов: железа и стекла, которые пропускают больше света, придают помещению объём, делают конструкции легче. Это всё Золя утверждал и ранее, показывая квартал Ле-Аль, но теперь читатель видит перед собой не продуктовый рынок, а огромный магазин тканей и одежды. Сложные архитектурные элементы создают почти фантастическую картину. «Галерея напоминала вокзал, обрамленный перилами этажей, перерезанный висячими лестницами и пересечённый воздушными мостами» [Zola 2018, online]. Да и вообще всё здание настолько необычно, что его можно сравнить даже с вавилонской башней: «железные мостики, переброшенные в пространстве, вытягивались в вышине прямыми линиями... всё это железо превращалось в лёгкую архитектурную затею, в сложное кружево, пронизанное светом, в современное воплощение сказочного дворца, в вавилонскую башню с наслоениями этажей...» [Zola 2018, online]. Золя стремится подчеркнуть



современность используемых материалов и даже хвалит молодого архитектора, которому «хватило честности и мужества не скрывать железо под слоем краски, имитирующей камень или дерево». От этих нововведений, придуманных молодым архитектором, помещение кажется более просторным, воздух здесь циркулирует свободно, свет проходит безо всяких препятствий, а клиенты могут проходить из отдела в отдел, не стесняя друг друга (ил. 6).



Ил. 6. Дамское счастье. Источник: <https://clck.ru/qCQYL>

Стоит вообще признать, что одним из персонажей «Дамского счастья» является сам магазин, который для огромного города становится чем-то вроде маяка, несущего жизнь и свет. И новая архитектура способствует процветанию магазина, который подтверждает торжество новых экономических принципов, основанных на свободной торговле, свободном передвижении товара. Это настоящий город в городе, и неудивительно, что провинциалка Дениза, очарована им с первого же мгновения. Он видится ей как некий храм, воздвигнутый во славу женщины, как место, где женщина должна чувствовать себя королевой. Ряд характерных черт в описании здания ясно намекает, что «Дамское счастье» превратилось в своеобразную святыню. Так, после работ по расширению площади, у магазина появилась новая дверь, напоминающая по своему виду церковную. Это «собор современной торговли, солидный, лёгкий, созданный для покупателей» [Zola 2018, online] и так роскошно обставленный, что даже особняк Саккара в «Добыче» перед ним несколько бледнеет (ил. 7).



Илл. 7. Дамское счастье. Au Bon Marché. Источник: <https://clck.ru/qCQYL>

Совсем иначе выглядит «Старый Эльбеф», магазин, принадлежащий дяде Денизы. Уже с самого начала понятно, что красотой он не отличается: «зелёная вывеска с жёлтыми буквами, полинявшими от дождей» [Zola 2018, online]. Дом покрашен краской ржавого оттенка, зажат между двумя особняками в стиле Людовика XIV, а оконные рамы, хоть и имели тот оттенок, что и вывеска, со временем изменили цвет: теперь он нечто среднее между охрой и асфальтом. Сам магазин находится на первом этаже дома, и Денизу удручают низкие потолки и узкие окна в виде полумесяца, напоминающие тюремные. Из открытой двери тянет холодом и сыростью, и даже камни кажутся влажными. Тёмный зал «вызывает беспокойство», поскольку главная героиня привыкла к широким и светлым комнатам у себя в провинции. «Лишь одно окно открывалось на маленький внутренний двор, откуда падал косой слабый луч света». Неудивительно, что в такой обстановке Женевьева, двоюродная сестра Денизы, зачахнет и умрёт. В старый магазин перестают приходить клиенты, проблемы в торговле неизбежно сказываются на облике старого магазина. После смерти Женевьевы всем становится понятно, что «Старый Эльбеф» обречён. «Это был лишь вопрос времени... распад завершался, потолки должны были упасть и рассыпаться прахом, как и всё здание, источенное червями и развеянное ветром» [Zola 2018, online]. «Старый Эльбеф» – олицетворение всех старых магазинов, уходящих в прошлое, но сам романист не испытывает никакой ностальгии. Тёмное, сырое, холодное пространство должно уступить место просторным и светлым отделам «Дамского счастья».

Новый Париж вытесняет старый. Для семейства Бодю строительные работы, идущие напротив их магазина, – источник настоящих мучений. Старый Париж застыл в прошлом и отказывается меняться. Мадам Бодю заявляет Денизе, что «Старый Эльбеф» существует уже более шестидесяти лет и был всегда таким. Этот застой, по мнению Золя, ведёт к гибели, поэтому печальная участь старых лавочек предрешена. «Старый Эльбеф» закрыт, замурован как могила за ставнями, которые больше не открываются. Колёса фиакров забрызгивают его грязью, рекламные афиши погребают его под собой...» [Zola 2018, online] Поток рекламы выглядит у Золя как последняя горсть земли, которую бросают на могилу старой торговли. Да, в финале романа писатель скорее безжалостен к тому Парижу, который уходит в прошлое. Ностальгии здесь почти не увидишь.

Интересным кажется сравнить те чувства, которые испытывают герои романа, глядя на строительные работы в квартале Мишодьер. Денизе, впервые приехавшей в Париж, роскошный магазин кажется поначалу огромным и чужим. Она чувствует себя в нём запертой и потерянной, но понемногу начинает заявлять о себе. Именно с её подачи в «Дамском счастье» создадут кассу взаимопомощи для сотрудников. Ей тяжело наблюдать, как разоряются и гибнут мелкие коммерсанты, но в то же время она понимает, что помешать этому не в силах. «Она не могла никого спасти и осознавала, что всё происходящее является благом, что все эти несчастья должны стать удобрением для будущего процветания Парижа» (Lagarde 2009, 89). В отличие от Флорана Дениза вовсе не стремится переделать общество и не думает о революции. Существующий порядок её устраивает, а потому незачем мечтать о свержении императорской власти и об установлении республики.

В «Добыче» действия Рене и Саккара были тесно связаны с происходящей урбанизацией Парижа. То же можно сказать и об Октаве Муре, владельце «Дамского счастья». В отличие от семейства Бодю, которые могут лишь испытывать бессильную ненависть, понимая, что им не удастся идти в ногу со временем, Муре мечтает о грядущих строительных работах, обновлённом магазине с богатым фасадом и мечтает, что новые торговые галереи достигнут улицы Десятого декабря. Наличие новых широких улиц – обязательное условие расширения крупного магазина. Для предпринимателей нового типа строительные работы барона Османа – возможность расширить своё дело и увеличить прибыль. Амбициозные планы Муре и впрямь удивляют своим размахом: он хочет привлечь к себе в магазин как можно больше покупателей и не жалеет для этого средств: над украшением «Дамского счастья» работает «целая армия декораторов» [Zola 2018, online].

Анализ трёх романов, составляющих цикл «Ругон-Маккары», показывает, насколько эволюционировало мнение романиста в процессе их написания. Если в начале работы Золя был настроен исключительно критично по отношению к режиму Второй империи, и «Добыча» отражает именно это стремление подчеркнуть все недостатки преобразований при Наполеоне III, то впоследствии картина меняется. В «Добыче» символом всех дельцов, разбогатевших на

строительных работах, становится Саккар, авантюрист, способный ради выгоды совершить преступление, а сама градостроительная политика Османа выгодна лишь тем, кто готов спекулировать на недвижимости. А дальше тон автора меняется. В «Чреве Парижа» он уже признаёт важность происходящих изменений. Заново отстроенный центральный рынок служит общим интересам, он важен для всех парижан, и уже поэтому Золя отказывается от наиболее резких выпадов в адрес неудобного ему режима. Да, ему симпатичен Флоран, но в то же время писатель подчёркивает утопичность его взглядов и несбыточность его мечтаний.

В «Дамском счастье» Золя вполне открыто поддерживает новые веяния в архитектуре и градостроительстве, реализованные бароном Османом. Воплощение в жизнь таких планов требовало гибели старого Парижа, что романист и показал в своём произведении. Верность принципам натурализма как литературного направления оказалась сильнее политических антипатий.

Изучение произведений французской литературы XIX в. даёт нам понять, что в начале XIX в. Париж стал превращаться в современный город. В своей работе «Париж, столица XIX столетия» историк искусства Вальтер Беньямин, рассуждая о трансформациях, которые переживал город, упоминает о пассажах [Montenot 2022, 42]. Именно эти крытые проходы, в которых стали располагаться магазины, и стали, по мнению автора, признаком процветающего индустриального общества. Изменения, продлившиеся почти столетие, сказались не только на облике города, но и повлияли на жизнь парижан. Одни обогащались, другие беднели... Париж в произведениях классиков напоминает своими контрастами Лондон в романах Чарльза Диккенса, где блеск и роскошь новых магазинов соседствовали с запустением и нищетой рабочих кварталов. Именно такие контрасты и показывает в романах цикла «Ругон-Маккары» Эмиль Золя. Мы могли наблюдать за эволюцией его взглядов на происходящие перемены, констатировать, как резкое неприятие уступало место признанию заслуг и отчасти даже восхищению. Париж будет постоянно присутствовать в творчестве известного романиста, он вернётся к нему в своей трилогии о городах. Но это уже тема для предстоящего исследования.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Bouliane 2009 – Bouliane C. Décombres de l'avenir et projets rudéraux: les métamorphoses de Paris chez Verne, Hugo et Zola. Montréal, 2009.
- Lagarde 2009 – Lagarde P. La Représentation de l'architecture et de l'urbanisme dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola. Ottawa, 2009.
- Montenot 2022 – Montenot J. Auteurs-bâisseurs. Les fondations d'un cadre mythique. *Lire. Magazine Littéraire* n°506 – Paris & les écrivains -Avril, 2022. P. 42–43.
- Noda 2020 – Noda M. La représentation du paysage urbain dans Les Rougon-Macquart. Paris, 2020.
- Yon 2004 – Yon J.-C. Le Second Empire. Politique, société, culture. Paris, 2004.

Zola 2018 – Zola E. Œuvres complètes, Arvensa éditions, 2018. URL: <https://clck.ru/qCRX4>. In French.

#### REFERENCES

- Bouliane 2009 – Bouliane C. Décombres de l'avenir et projets rudéraux: les métamorphoses de Paris chez Verne, Hugo et Zola. Montréal, 2009.
- Lagarde 2009 – Lagarde P. La Représentation de l'architecture et de l'urbanisme dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola. Ottawa, 2009.
- Montenot 2022 – Montenot J. Auteurs-bâisseurs. Les fondations d'un cadre mythique. *Lire. Magazine Littéraire* n°506 – Paris & les écrivains -Avril, 2022. P. 42–43.
- Noda 2020 – Noda M. La représentation du paysage urbain dans Les Rougon-Macquart. Paris, 2020.
- Yon 2004 – Yon J-C. Le Second Empire. Politique, société, culture. Paris, 2004.
- Zola 2018 – Zola E. Complete Works. Arvensa editions, 2018. URL: <https://clck.ru/qCRX4>. In French.

Материал поступил в редакцию 07.04.2022  
принят к публикации 30.04.2022

---

## КУЛЬТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ ГОРОДА

---

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-142-156](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-142-156)

### МЕСТА-ПАЛИМПСЕСТЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА И ИХ НАЗВАНИЯ

К. Яник-Борецка

Институт русского и украинского языков Университета  
им. Адама Мицкевича в Познани (Польша)  
[katarzyna.janik-borecka@amu.edu.pl](mailto:katarzyna.janik-borecka@amu.edu.pl)

В статье рассматривается вопрос мест-палимпсестов в современной ономастике. Целью исследования является продемонстрировать некоторые онимы (прежде всего экклезионимов) Санкт-Петербурга как палимпсестов городского ономастикона. Актуальность исследования обусловлена заметным в последнее время интересом к названиям мест религиозного культа. Для правильного понимания проблемы в начале статьи представлена дефиниция экклезионима, предложенная Н. В. Подольской. Также представлена метафора палимпсеста в современной науке, встречающаяся чаще всего в контексте городской и культурной географии. С недавних пор для её обозначения исследователи используют термин место-палимпсест, который указывает на то, что-то или иное городское пространство включает в себя элементы разных эпох и культур. В статье представлен новый подход к изучению онимов как текстов. Приводятся также примеры работ Малгожаты Руткевич-Ханчевской и Болены Хрынкевич-Адамских, активно работающих над интертекстуализацией имён собственных.

В последующей части статьи делается разбор истории названия города Санкт-Петербурга. Город несколько раз менял своё название, словно палимпсест стирая предыдущее. Важной частью статьи является предложенная нами дефиниция онима-палимпсеста, являющегося многослойным названием, впитывающим разные значения и контексты. Ввиду этого оним-палимпсест не только называет объект, но и является носителем памяти об упразднённых объектах. В выводах указывается на то, что онимы-палимпсесты могут быть годонимами, агоронимами или хрематонимами. Часто в наши дни нет и следа храма, но о нём напоминает оним-палимпсест. Статья может послужить стимулом для дальнейших исследований онимии города. Объектами анализа могут стать оним-палимпсесты, относящиеся не только к православным храмам, но также к местам культа других конфессий. Кроме того, исследования можно экстраполировать на города и

---

Для цитирования:

Яник-Борецка К. Места-палимпсесты Санкт-Петербурга и их названия // *Urbis et Orbis. Микрoистория и семиотика города*. 2022. № 1 (2). С. 142-156.  
DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-142-156](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-142-156)

For citation:

Janik-borecka K. Places-Palimpsests of Saint Petersburg and Their Names. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*. 2022. 1 (2). P. 142-156.  
DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-142-156](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-142-156)

даже страны бывшего советского блока. Такая работа могла бы указать различия и сходства в стирании онимов-палимпсестов в разных городах и странах.

**Ключевые слова:** ономастикон Санкт-Петербурга, экклезионим, переименование города, место-палимпсест, оним-палимпсест.

---

## PLACES-PALIMPSESTS OF SAINT PETERSBURG AND THEIR NAMES

**Katarzyna Janik-Borecka**

Institute of Russian and Ukrainian Studies after Adam Mickiewicz University,  
Poznań (Poland)

katarzyna.janik-borecka@amu.edu.pl

The paper deals with the issue of places-palimpsests in modern onomastics. Our goal is to present some onyms (especially temples' names) of Saint-Petersburg as palimpsests of the urban onomasticon. The research seems very timely due to the increased interest in sacred objects. The article will begin with an explanation of the definition of the temples', which was proposed by N.V. Podolskaya. In Russian-language works, the term ecclesionim is used. However, it is not popular in other works. Later, the palimpsest metaphor will be explained and introduced. A palimpsest is a type of writing superimposed over an old text that has been partially worn out. Interestingly, after some time, the old text starts to show through the new one. This metaphor is actively used in geographical science, but not in onomastic research. It is important to point out that the palimpsest has many layers and contexts. The article presents a new approach to the study of onyms as texts. The latest works in the field of intertextuality of proper names are also cited. It is mainly about works by Bożena Hryniewicz-Adamskich and Małgorzata Rutkiewicz-Hanczewska. In what follows part of the article, attention is drawn to the history of the name of the city of St. Petersburg. The city changed its name several times, erasing the previous one as if it were a palimpsest. The most essential part of the article is our definition of onym-palimpsest. In our opinion, it is a multi-layered name that contains various contexts and meanings. Next, we present many examples of such names in Saint-Petersburg. This article can be used for further research on urbanonymy. One could analyze not only Orthodox onyms-palimpsest but also other denominations. The research can also be extended to other cities or entire countries of the former USSR.

**Keywords:** onomasticon of Saint Petersburg, temple name, city renaming, place-palimpsest, onym-palimpsest.

*Теперь так мало греков в Ленинграде,  
что мы сломали Греческую церковь,  
дабы построить на свободном месте  
концертный зал. В такой архитектуре  
есть что-то безнадежное. А, впрочем,  
концертный зал на тыщу с лишним мест  
не так уж безнадежен: это — храм,  
и храм искусства. Кто же виноват,  
что мастерство вокальное дает  
сбор больший, чем знамена веры?  
Жаль только, что теперь издалека  
мы будем видеть не нормальный купол,  
а безобразно плоскую черту.  
[...]*

Иосиф Бродский  
Остановка в пустыне  
1966

## Введение

Ономастикон любого современного города рассказывает историю прошлого. Сегодняшние наименования улиц, площадей, переулков и зданий скрывают тайны, которые нередко понятны лишь специалистам — историкам, картографам, а также лингвистам. Целью настоящей статьи является представление некоторых онимов (в том числе экклезионимов) Петербурга как палимпсестов городского ономастикона. Такой подход в изучении урбанонимии можно назвать инновационным, но он опирается на предыдущих исследованиях топонимии, антропонимии, а также гуманитарной географии. Сначала будут представлены ономастические термины, касающиеся наименований храмов, а также других объектов религиозного культа. Затем будет представлена метафора места-палимпсеста в современной науке, а также будет описан современный подход к изучению имени собственного как текста. Главная часть статьи — это толкование термина оним-палимпсест и примеры таких названий в ономастиконе современного Петербурга. Актуальность настоящих исследований оправдывается повышенным интересом к религии, который можно наблюдать после падения коммунизма. Советская власть свыше семидесяти лет относилась к православию с пренебрежением, уничтожая церкви, монастыри и часовни. Этот процесс тронул Санкт-Петербург, являющийся колыбелью Октябрьской революции. События 1917-ого, а также их последствия не могли не оставить след на карте города. В связи со всем вышесказанным, наша задача — представить роль мест-палимпсестов в ономастиконе сегодняшнего Петербурга.



### Экклезионим и экклезионимика в ономастических исследованиях

В настоящей статье большое внимание уделено названиям храмов — экклезионимам. Первое и до сих пор единственное толкование термина экклезионим дала Н. В. Подольская в «Словаре русской ономастической терминологии»: «ЭККЛЕЗИОНИМ — Класс топонима. Собственное имя места совершения обряда, места поклонения любой религии; в том числе название церкви, часовни, креста, отдельно стоящего алтаря, священного камня, источника, дерева» [Подольская 1988, 164]. Все ономастические работы позднее опираются на эту дефиницию, её активно используют белорусские, украинские и русские лингвисты.

В последние десятилетия обнаруживается повышенный интерес к изучению онимии сакральных объектов. Анализу названий храмов посвящены труды таких учёных, как Е. П. Аринина, И. В. Бугаева, О. А. Борисевич, Г. И. Лазаренко, О. А. Лукина. На значимость экклезионимов обратила внимание уже в 1985 году А. В. Суперанская, замечая в своём труде «Что такое топонимика» следующее: «Особую категорию имён с комплексными объектами представляют названия церквей, монастырей, часовен, алтарей. Они не могут быть включены ни в урбанонимию, ни в микротопонимию, ни в именованья коллективов или праздников из-за изменчивости границ своего применения. Они обозначают или обозначали не только здания, в которых располагается церковь или монастырь, но в определённые эпохи относились и к людям, живущим или служащим там, и к крестьянам деревень, приписанных к монастырям, и к землям, принадлежавшим им. Ввиду комплексности обозначаемого объекта названия этого типа в своём последующем развитии становились основами и топонимов, и антропонимов» [Суперанская 1985, 196].

В последние годы в ономастических работах начал появляться новый термин — *экклезионимика*. Его активно употребляет О. А. Лукина в своих статьях. Новый термин был создан по аналогии с *топонимикой* — наукой о топонимах, или *урбанонимикой* — наукой об урбанонимах и обозначает область ономастики, изучающую названия сакральных объектов [Лукина 2018, 114].

### Метафора места-палимпсеста в современной науке

В 1980 годы в американской научной литературе возник интерес к «новой культурной географии», а также к её междисциплинарной отрасли — «гуманитарной географии». Гуманисты начали изучать географию города, в результате чего зарождается понимание и чтение «ландшафта как текста». В этом подходе особое значение обрело место, но имеется в виду «Место» с прописной буквы. Генерируя ассоциации, пространство превращается в «Место». Как полагает Иван Митин, место — это часть пространства, наделённая человеком множественными значениями. Любое место может приобретать новые смыслы. Ни одно место в городе и связанный с ним миф не является окончательным. Каждое пространство бесконечно интерпретируется, переосмысливается и получает новые значения [Митин 2008, 21–23].

В свою очередь, палимпсест — это древняя рукопись (на пергаменте), в которой новый текст был создан на старом, частично стёртом. Очень часто спустя некоторое время старый текст начинал проступать сквозь новый. Термин *палимпсест* уже давно функционирует в таких областях как: гуманитарные науки, археология, архитектура. Физико-географы замечают, что ландшафт напоминает палимпсест, потому что «предыдущие явления или следы процессов оставили отпечатки в ландшафте, а более старые слои в большинстве случаев менее отчётливы или менее заметны, чем более молодые» [Котас 2009, 203]. Несмотря на всё вышесказанное, Сергей Басик подчёркивает, что фактически отсутствуют работы концептуальной модели палимпсеста в геотопонимических работах. Учёный добавляет, что «топоним может и должен рассматриваться в модели *место как палимпсест*, как вербальное отображение геокультурного пространства» [Басик 2018, 3]. Далее Басик обращает внимание, что «ономасты говорят о топонимии как о палимпсесте, где записана коллективная память всех предыдущих обитателей данного места (...). Топонимический палимпсест также является многослойным, как и геокультурное пространство в целом, и состоит из разных фрагментов и измерений текста, часто в пределах даже одного слоя» [Басик 2018, 5].

В идее места-палимпсеста весомую роль играют пласты (слои). На каждый новый пласт воздействует предыдущий, стирая границу между ними. В этих слоях хранятся элементы различных эпох и культур, создавая своего рода интертекст. В своей статье «Место как палимпсест: мифогеографический подход в культурной географии» Иван Митин наблюдает следующее: «В основе мифогеографической модели палимпсеста — представление о множественности интерпретаций каждого места. В процессе бесконечного семиозиса пространственных мифов (бесконечной интерпретации, описании, анализе представлений) создаётся множество реальностей одного места. Происходит семиотическое переосмысление (новое озвучивание) свойств места и/или его уже созданных интерпретаций при сохранении прежних» [Митин 2014, 149]. Одно и то же место получает несколько значений (контекстов). Каждый из них это материальные элементы (ландшафт), культурно-географическая характеристика места, а также пространственное представление (миф или географический образ) [Митин 2014, 150].

Подобный подход к изучению места идеально вписывается в исследования топонимии, потому что место обитания человека накапливает в себя многие значения, концепты и ассоциации. Часто топонимы являются единственными свидетелями прошлого этой территории, так как бывает, что топонимы мотивируются словами из мёртвых языков. Таким образом, память о прошлом вписывается в наименование места, создавая своего рода ономастический текст.

### **Имя собственное как текст в современных ономастических исследованиях**

За последние годы широкое распространение получил подход к изучению онимов как текстов. В этой области активно работают польские языковеды, которые уже успели выработать методологию таких исследований. Божена Хрынкевич-Адамских в своей статье «Восточнославянские топонимы, мотивированные

антропонимами и их функции (диахронический подход)» замечает, что формированию и существованию городов сопутствовали символические смыслы, которые являются составляющей текста города [Hryniewicz-Adamskich 2015, 241]. Эту мысль значительно развивает профессор Малгожата Руткевич-Ханчевска в монографии «Онимическая генеология. Имя собственное в мотивационно-коммуникативном пространстве» [Rutkiewicz-Hanczewska 2013]. Исследовательница констатирует, что существуют два способа понимания имён собственных: как единица, выступающая в тексте или единица, являющаяся текстом сама по себе. Во втором случае имеется дело с *минимальным текстом*. Добавим также, что для имён собственных характерна коммуникативность и полная достаточность. Существование онимов в текстологическом контексте касается трёх разных пространств, т. е. образования, существования и восприятия. Имя собственное начинает выполнять функцию текста, только в момент использования, когда овладеет денотативной функцией. Руткевич-Ханчевска замечает, что понятие онимического текста является функционально абстрактным явлением, находящимся между созданием названия (претекст) и его использованием (подтекст). По мнению Руткевич-Ханчевской, это и есть суть онимичности, чистой денотацией [Rutkiewicz-Hanczewska 2013, 35].

В статье Божены Хрынкевич-Адамских «О некоторых аспектах проприальной интертекстуализации в свете новейших исследований» рассматривается проблема статуса имён собственных в современном языкознании. Исследовательница наблюдает следующее: «В XX столетии образование интертекстуальных названий стало очень частой практикой. Интертекстуализация является относительно несложным способом производства онимов. Один онимический знак может быть многократно использован в разных функциях [...]» [Хрынкевич-Адамских 2018, 296]. В работе приводится также ряд примеров, касающихся сакральной онимии, которые хорошо представляют идею онимов-палимпсестов.

В связи со всем вышесказанным можем воспринимать онимы как тексты, поэтому оправданным, кажется, использование метафоры палимпсеста для наших исследований. Очевидно, что имя собственное может впитывать в себя другие смыслы и значения, поэтому можно говорить о нём как об интертексте.

### Санкт-Петербург – город-палимпсест

Санкт-Петербург неоднократно был свидетелем исторически важных событий. Различные волны проходили сквозь город, оставляя свои следы. Это место на северо-западе России несколько раз меняло своё название, в зависимости от текущей политики. Как констатирует Е. А. Терентьев «Переименование географических объектов является распространённой практикой в обществах, переживающих радикальные социокультурные трансформации. Так, за последние полвека наиболее масштабные волны топонимических чисток отмечаются в постколониальных и постсоциалистических странах» [Терентьев 2015, 73]. Такая концепция подходит к ситуации Петербурга, который является городом политических и социальных революций. Город «родился» в 1703 году по указу царя

Петра I. Название новой крепости на Заячьем острове — Санкт-Питер-Бурх — распространилось на всю местность. Изменение имело место уже в 1720-х годах, когда начинают использовать название Санкт-Петербург. Первое переименование было непосредственно связано с антинемецкими настроениями и произошло в 1914 году. С того времени по указу императора Николая II Петербург стал Петроградом. Лишь спустя одну декаду город опять меняет название. После смерти В. И. Ленина в начале 1924 года II Съезд Советов Союза ССР принял решение о переименовании Санкт-Петербурга в Ленинград. В свою очередь, после распада СССР ленинградцы в ходе опроса решили вернуть городу его дореволюционное название. В результате чего, с 1991 года на карте мира вновь появляется Санкт-Петербург.

Судьба изменений названия Петербурга может свидетельствовать о его роли в политической стратегии государства. Будучи элементом символического и историко-политического пространства, каждое новое название несло другие ассоциации и дискурсы. Вследствие того, топонимические практики можно считать инструментом в политике государства, а каждое новое название — следующим пластом, покрывающим предыдущий будто палимпсест.

Новый город-крепость, который создавался среди болот, на земле, отвоёванной у шведов, должен получить особое символическое название. Император Пётр I выбирая название Санкт-Питер-Бурх (позднее Санкт-Петербург), преднамеренно покровителем города выбрал своего тезку — святого Петра. Ввиду этого, неизбежны ассоциации с Римом. Статья Бориса Успенского «Семиотика истории. Семиотика культуры. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого» сравнивает гербы Ватикана (наследника традиции Рима) и Города на Неве. Учёный заостряет своё внимание на двух якорях в гербе Петербурга, которые напоминают ватиканские ключи. Вдобавок к этому, особенное значение получает культ апостолов Петра и Павла. Именно им посвящён собор Петропавловской крепости, который по раннему плану должен быть центром города. Невозможно здесь не увидеть ссылки на собор Святого Петра в Риме [Лотман, Успенский 1982, on-line]. Первый слой, нанесённый вместе с названием Санкт-Петербург, ассоциируется с Римом и святым Петром, а также одновременно — императором Петром I.

Название Санкт-Петербург, установлено императором, без препятствий существовало до начала Первой мировой войны. Актом от 18 (31) августа 1914 года немецкое название было заменено русским — Петроград. Параллельно поменялся также смысл топонима. С того времени город был назван только в честь Петра I, а не в честь апостола [Поспелов 1993, 128]. Кроме того, новое русское имя города могло являться элементом государственной антинемецкой политики. Предыдущее (немецкое по происхождению) название столицы Российской Империи исполняло настолько важную роль, что принято решение о его изменении. Это событие можно считать первым стиранием старого «слоя» и наложением на него нового.

Следующее название Города на Неве связано с советским прошлым страны и до сих пор порождает дискуссии. Как полагают К. В. Демьянов и В. Г. Рыженко: «Именно XX в. стал временем невиданной доселе по своим масштабам практики переименования географических объектов. Как раз в советскую эпоху власть стала

широко применять этот инструмент конструирования общественного сознания для формирования нового символического пространства» [Демьянов, Рыженко 2017, 154]. Ввиду того, уже в 1918 году возникли первые политические топонимы, так, например, в московской губернии появился город Ленинск. Такие названия отражали советскую идеологию и были проявлением «культа личности». На топонимический пьедестал возвели, прежде всего В. И. Ленина, И. В. Сталина, а также С. М. Кирова. На карте СССР начало появляться всё больше и больше идеологически «правильных» топонимов. Для наших исследований важным является изменение, имевшее место в 1924 году. С того времени на карте Европы появился Ленинград, который существовал почти 70 лет. Советская власть, переименовав город, хотела избавиться от царского наследия, которое являлось неприемлемым для новой социалистической действительности. «Стирая» старое название, партия старалась принудить обществу новый строй и уничтожить всё минувшее.

Ленинград является городом-героем, а его название ассоциируется с самоотверженностью, а также мужеством россиян. Ленинградцы известны во всём мире настойчивостью, проявленной во время блокады города. В статье И. Н. Денисова «Город-герой Ленинград: история превращения в Санкт-Петербург» даётся следующее сравнение: «Если Петербург был известен в мире как центр науки и культуры, то Ленинград, ничуть не уступив прежним традициям, прославился как город-защитник своей родины» [Денисов 2012, 126]. Такое сопоставление двух абсолютно разных мифов об одном, и том же городе появляется неоднократно. В сознании россиян (а также людей других национальностей) Санкт-Петербург ассоциируется с литературой и искусством. Ведь, это город известнейших русских писателей — Достоевского и Пушкина. В свою очередь, Ленинград является колыбелью Октябрьской революции, город с пришвартованным крейсером Аврора у набережной. Советская власть принимала решения о переименовании некоторых улиц. Для коммунистического мировоззрения недопустимыми являлись названия, относящиеся к православной церкви. Итак, с карт города исчезли, например, *1–10 Рождественские улицы*, которые были переименованы на *1–10 Советские улицы*.

Первые идеи возвращения первого названия появляются ещё во время перестройки. Однако решение об изменении названия было принято путём городского референдума, в котором 54% горожан поддержало эту идею [Терентьев 2015, 77]. Возвращение городу его прежнего названия стало одним из символов десоветизации российского общества. После этого события можно наблюдать ряд других изменений, которые способствовали «десоветизации топонимии» или «топонимическим чисткам». Как замечает Е. А. Терентьев: «Вслед за этим в городе прокатилась волна «топонимических чисток»: на карту города были возвращены несколько десятков дореволюционных названий. В частности, были восстановлены такие названия, как *Большой Сампсониевский проспект* (бывший проспект *Карла Маркса*), *Сенная площадь* (*площадь Мира*), *Каменоостровский проспект* (*проспект Кирова*), *Гороховая улица* (*улица Дзержинского*) и др.» [Терентьев 2015, 77].

Вышеуказанные действия показывают, что параллельно с падением советской власти и демократизацией государства, власть и граждане хотели «избавиться» от коммунистического прошлого. Топонимы считались инструментом пропаганды, навязывающей политически «правильные» коннотации. Советские топонимы – это не только названия, но также и их коммеморативные составляющие: имена, символы, события [Терентьев 2015, 79]. По этой причине, общественные деятели и члены религиозных общин стремятся восстановить старые дореволюционные названия, а также возвести здания, разрушенных коммунистами храмов. За последние 30 лет можно наблюдать «стирание» советского слоя в тексте Северной столицы. В Санкт-Петербурге появляются объекты религиозного культа, а также таблички с предыдущими названиями улиц, проспектов и площадей. Этот процесс всё время остаётся активным, так как в российском пространстве до сих пор бытует ряд «советских топонимов». К примеру, в настоящее время каждый петербуржец может направить в Топонимическую комиссию города свою инициативу о присвоении наименования. Достаточно отправить информацию о расположении объекта, предлагаемое название и обоснование.

### Храмы в ландшафте города

В христианских странах храм выполнял различные функции. Был не только местом религиозного культа, но также главенствовал над городом, являясь приметным пунктом ландшафта. В первые века христианства храмы строились на холмах, в хорошо видимых местах. Ввиду этого, храмы стали координатой пространства, а горожане начали ориентироваться на них. Улицы, переулки, площади получали свои названия от церквей и соборов. Золотые купола и колокольни на долгие годы вписались в ландшафты городов и посёлков. Однако, с приходом коммунистической власти начинаются разрушения мест культа, партия превращает святые места в объекты гражданского предназначения, или разрушает их. Такой процесс описывает Сергей Романюк в книге «Москва утраты», изданной уже в 1992 году.

Этот труд является одним из немногих, описывающим утраченные памятники истории и архитектуры. Во введении автор замечает следующее: «Нашлись коммунистические Иваны-не-помнящие-родства. Наши руководители сразу же после того, как они сбежали из Петрограда, в котором не чувствовали себя в безопасности, спрятались в Москве за высокими кремлёвскими стенами. Так они, неподотчётные никому, устраивали себе гнёздышко по своему вкусу: круша кремлёвские постройки, древние монастыри и церкви, они строили вместо них конторы, залы заседаний, столовые, уборные. Именно они, кремлёвские властители, отгородившись от собственного народа, охраняемые вооружёнными до зубов чекистами, отдавали приказы сносить с лица земли чудеса русской архитектуры. Именно они, властители страны, распорядились сначала закрыть, а потом снести уважаемые всеми кремлёвские святыни — монастыри и церкви» [Романюк 1992, 5].

Яркое описание поведения советской власти в Москве, показывает подход коммунистов к традиции и культуре. В советское время партия пыталась уничтожить всё то, что связывалось с прежним строем и религией, так как в новом государстве не было для этого места. Экклезионимы стираются также из ономастикона Ленинграда, однако этот процесс не возникал в равной мере и степени. Специалисты выделяют три главных периода репрессий и борьбы с церковью. Первый этап имел место в 1918–1920 гг., во время Гражданской войны. Второй период – это 30-е годы, когда было разрушено огромное количество церковных зданий. Третий этап совпадает со временем владения Хрущёва, который объявил, что страна продолжает быть атеистической. В тот момент уничтожают старинные храмы, выдержавшие Великую Отечественную войну и представляющие собой высочайшее архитектурное мастерство [Гусаров 2014, 4–5]. В дальнейшей части статьи обратим внимание на онимы-палимпсесты, относящиеся к объектам культа, находившимся в Санкт-Петербурге.

### Онимы-палимпсесты Санкт-Петербурга

На основании вышесказанного, можно предположить, что оним-палимпсест является многослойным названием, впитывающим в себя различные контексты. Этот тип онима относится к упразднённым объектам, после которых нет материальных следов. Память о предыдущих объектах хранится лишь в оним-палимпсесте. Именно, память о старом объекте играет значительную роль. Оним-палимпсест не только называет, но является носителем памяти о местах. Этот тип онима играет значительную роль в сакральной урбанонимии, так как часто относится названиям объектов религиозного культа, т. е. экклезионимам.

К сожалению, названия многих православных храмов Петербурга исчезли с карты города навсегда. Антицерковная политика большевиков была настолько сильной, что не осталось никаких остатков многих объектов культа. С другой стороны, некоторые экклезионим оставили свой след в сегодняшней урбанонимии. Для подтверждения этого приведём названия из ономастикона Санкт-Петербурга.

Первым примером может послужить экклезионим *Церковь Покрова Пресвятой Богородицы в Большой Коломне на Покровской площади* (пл. Тургенева). Храм был посвящён в 1812 году, и долгое время существовал в рамках благотворительного центра. В 1932 с приходом советской власти, храм закрыли, а спустя два года снесли [Гусаров 2014, 106]. В настоящее время о храме напоминает название *Покровского сквера*, а также памятный знак на месте снесённой Покровской церкви, заложенный в 2000 году. Итак, экклезионим оставил свой след лишь в другом названии, в том случае – агорониме. Следует также обратить внимание на судьбу другого петербургского онима – *Храма великомученика Димитрия Солунского на Греческой площади*. Церковь принадлежала греческой диаспоре и строилась в византийском стиле в 1861–1865. Здание было закрыто в 1939, а во время Великой Отечественной Войны в храм попала немецкая бомба, не взорвав его. В начале 60-х принято решение о сносе церкви и постройке на этом месте концертного зала. В 1967 был открыт крупнейший концертный зал Петербурга, который назвали *Октябрьским*

[Гусаров 2014, 197]. В настоящее время о Греческой церкви и диаспоре напоминают лишь агороним — *Греческая площадь* и стих Иосифа Бродского «Остановка в пустыне». Пример Греческой церкви показывает, что советская власть стремилась вполне стереть названия духовных святынь из сознания советского общества, а своё отношение к православию подчеркнули прилагательным «октябрьский» в имени нового концертного зала, построенного на месте храма. Названия бывших храмов существуют лишь в сознании жителей города.

В ономастиконе Санкт-Петербурга находим следы других диаспор, существовавших на этом месте. В качестве примеров можно привести онимы *Английскую набережную* или *Старообрядческую улицу*. Истоки первого названия относятся к английским купцам, поселившимся в городе в связи с торговыми отношениями. Здесь до 1919 года существовала также Англиканская церковь Иисуса Христа. Набережная несколько раз меняла своё название, но с 1994 года на карте города находим её первоначальную форму [Горбачевич, Хабло 1998, 19–20]. Второе название касается Громовского старообрядческого кладбища, расположенного в Московском районе Петербурга. Как можно прочесть в путеводителе по Санкт-Петербургу годоним *Старообрядческая улица* непосредственно связан с расположением вблизи кладбища [Кобак, Лурье 1993, 424–429].

Примером годонима, являющегося палимпсестом, может считаться *Введенский канал*, который напоминает о разрушенном Соборе Введения во храм Пресвятой Богородицы лейб-гвардии Семёновского полка. Этот экклезионим стал мотивацией для неофициального названия района *Семенцы*, ограниченного Забалканским проспектом, Обводным каналом, Загородным проспектом и Введенским каналом. На карте Петербурга находим и другие онимы, относящиеся к Введению. В Петроградском районе размещена *Введенская улица*, напоминающая о Храме Введения во храм Пресвятой Богородицы, снесённом в 1932 году. Сегодня на этом месте разбит Пушкарский сад, неофициально называемый *Введенским сквером*. В том же самом районе города находим хремотоним-палимпсест — *Введенский отель*.

В ономастиконе Петербурга наблюдаем ещё урбанонимы, мотивированные агонимами. В качестве примера приведём онимы *Матвеевский сад* (официальное название Калининский сад) и *Матвеевский переулок*, напоминающие об упразднённом Соборе апостола Матфия и Покрова Пресвятой Богородицы. Следующими урбанонимами этого типа являются *Митрофаньевское шоссе*, *Малая Митрофаньевская улица*, *Митрофаньевский тупик*, а также *Митрофаньевский мост*. Все эти названия относятся к разрушенному Храму св. Митрофана Воронежского на Митрофаньевском кладбище. Возникновение некрополя связано с эпидемией холеры, разразившейся в Петербурге летом 1831 года.

В контексте упразднённых храмов Санкт-Петербурга нельзя не упомянуть Храм Успения Пресвятой Богородицы на Сенной площади, известный также под названием *Спас-на-Сенной*. Церковь строилась в начале XVIII века на Сенной Площади. После революции храм закрыли, а в 1961 взорвали в связи с постройкой станции метро. Этот экклезионим просуществовал до наших дней в следующих



онимах-палимпсестах: *Спасский остров, Спасский переулок, станция метро «Спасская».*

### Заключение

В современном ономастиконе Санкт-Петербурга можем найти официальные и неофициальные онимы-палимпсесты, мотивированные именами собственными, которые исчезли из карты города. Они могут выступать как урбанонимы, в том числе годонимы, агоронимы или хрематонимы. В работе мы привели ряд примеров, относящихся к православным экклезионимам. В ходе нашего исследования оказалось, что онимы-палимпсесты устойчиво вписались в городской именослов. Многие улицы берут своё название от агионимов или хрононимов. Часто бывает, что на месте старого храма нет никакой информации о предыдущем артефакте или сооружении. В таком случае оним-палимпсест является единственным свидетелем прошлого. Однако в последнее время в России наблюдается повышенный спрос к восстановлению предыдущих храмов. На их местах появляются священные камни, кресты или таблицы с информацией. Стоит отметить, что за этим процессом могут наблюдать также ономасты, исследуя мотивацию названий этих объектов.

Город Санкт-Петербург является местом, в котором хорошо видны процессы «стирания» названий. Каждая власть употребляла названия, как инструмент своей политики. Этот процесс затронул как название самого города, а так и храмов, и объектов вокруг них, к примеру, площадей, и улиц, так как все элементы религиозного культа были недопустимыми при советской власти. Масштаб войны с РПЦ в Санкт-Петербурге кажется огромным, достаточно привести слова Андрея Гусарова: «Архитектура Санкт-Петербурга сильно пострадала от гонения на церковь. Город лишился ценнейших памятников архитектуры, уникальных построек, многих высотных доминант. Всего с 1917 по 1991 год в Северной столице была снесена 151 церковь, а у четырнадцати храмов точная дата разрушения пока остаётся невыясненным» [Гусаров 2014, 5].

Настоящая статья может быть исходной точкой для дальнейшего исследования урбанонимов, в том числе онимов-палимпсестов. Было бы обоснованно проанализировать экклезиионимы, относящиеся не только к православным храмам, но также к местам культа других конфессий, названия улиц и площадей. Исследования следует расширить на другие города России, а также страны бывшего социалистического блока. Такой анализ мог бы показать различия и сходства в политике десоветизации топонимии в разных городах и странах.

### БИБЛИОГРАФИЯ

Басик 2018 – Басик С. Н. Имя и место: топонимический палимпсест в геокультурном пространстве // Современные проблемы территориального развития: электронный журнал. 2018. № 3. ID 51.

- Горбачевич, Хабло 1998 – *Горбачевич К. С., Хабло Е. П.* Почему так названы? О происхождении названий улиц, площадей, островов, рек и мостов Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург, 1998.
- Гусаров 2014 – *Гусаров А. Ю.* Утраченные храмы Петербурга. Санкт-Петербург, 2014.
- Демьянов, Рыженко 2017 – *Демьянов К. В., Рыженко В. Г.* Идеология, топонимика, политика памяти: о массовом переименовании городов в СССР // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки». 2017. № 4. С. 153–160.
- Денисов 2012 – *Денисов И. Н.* Город-герой Ленинград: история превращения в Санкт-Петербург // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). 2012. С. 125–130.
- Кобак, Лурье 1993 – *Кобак А. В., Лурье Л. Я.* Громовское кладбище // Исторические кладбища Петербурга: Справочник-путеводитель. Санкт-Петербург, 1993. С. 424–429.
- Лотман, Успенский 1982 – *Успенский А. В., Лотман Ю. М.* Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого // Художественный язык средневековья / Отв. ред. В. А. Карпушин. Москва, 1982, С. 236–249. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://clck.ru/qFi3d> (дата обращения: 28.02.2022).
- Лукина 2018 – *Лукина О. А.* Экклезионимика как наука: предмет, история, перспективы развития // Учёные Записки УО ВГУ им. П. М. Машерова. 2018. Т. 25. С. 143–147.
- Митин 2008 – *Митин И. И.* Место как палимпсест // 60 параллель. 2008. № 4. С. 20–25.
- Митин 2014 – *Митин И. И.* Место как палимпсест: мифогеографический подход в культурной географии // Феномен культуры в российской общественной географии: экспертные мнения, аналитика, концепты. / Под ред. А. Г. Дружинина и В. Н. Стрелецкого. Ростов-на-Дону, 2014. С. 147–156.
- Подольская 1988 – *Подольская А. В.* Словарь русской ономастической терминологии. Москва, 1988.
- Поспелов 1993 – *Поспелов Е. М.* Имена городов вчера и сегодня (1917–1992). Москва, 1993.
- Романюк 1992 – *Романюк С. К.* Москва утраты: о разрушениях архитектурных памятников в Москве после 1917 г. Москва, 1992.
- Суперанская 1985 – *Суперанская А. В.* Что такое топонимика? Москва, 1985.
- Терентьев 2015 – *Терентьев Е. А.* Переименование советских топонимов в Санкт-Петербурге: анализ публичных дискуссий // Журнал социологии и социальной антропологии. 2015. Т. XVIII. № 2. С. 72–85.
- Хрынкевич-Адамских 2018 – *Хрынкевич-Адамских Б.* О некоторых аспектах проприальной интертекстуализации в свете новейших исследований // *Studia Rossica Posnaniensia*. 2018. № 41. С. 289–304.
- Hryniewicz-Adamskich 2015 – *Hryniewicz-Adamskich B.* Wschodniosłowiańskie nazwy miejscowe motywowane przez nazwy osobowe i ich funkcje (ujęcie diachroniczne). *Onomastica*. 2015. № 59. P. 241–253.
- Komac 2009 – *Komac B.* Social Memory and Geographical Memory of Natural Disasters. *Acta geographica Slovenica*. № 1 (49). P. 199–226.

Rutkiewicz-Hanczewska 2013 – Rutkiewicz-Hanczewska M. Genologia onimiczna. Nazwa własna w płaszczyźnie motywacyjno-komunikacyjnej. Poznań, 2013.

## REFERENCES

- Basik 2018 – Basik S. N. Name and Place: Toponymic Palimpsest in geocultural Space. *Modern Problems of Territorial Development*. 2018. 3. ID 51. In Russian.
- Demyanov, Ryzhenko 2017 – Demyanov K. V., Ryzhenko V. G. Ideology, Toponymy, Policy of Memory: about City's Renaming in the USSR. *Herald of Omsk University. Series Historical sciences*. 2017. 4. P. 153–160. In Russian.
- Denisov 2012 – Denisov I. N. The Hero City of Leningrad: the History of Transformation into St. Petersburg. *Society. Environment. Development (Terra Humana)*. 2012. P. 125–130. In Russian.
- Gorbachevich, Khablo 1998 – Gorbachevich K. S., Khablo E. P. Why are they named like that? On the origin of the names of streets, squares, islands, rivers and bridges of St. Petersburg. Saint Petersburg, 1998. In Russian.
- Gusarov 2014 – Gusarov A. Y. Lost Churches of St. Petersburg. Saint Petersburg, 2014. In Russian.
- Hryniewicz-Adamskich 2015 – Hryniewicz-Adamskich B. Russian Place Names Motivated by Personal Names and Their Functions (Diachronic Approach). *Onomastica*. 2015. 59. P. 241–253. In Polish.
- Hryniewicz-Adamskich 2018 – Hryniewicz-Adamskich B. On some Aspects of Proprial Intertextualisation in the Light of recent Research. *Studia Rossica Posnaniensia*. 2018. 41. P. 289–304. In Russian.
- Kobak, Lur'e 1993 – Kobak A. V., Lur'e L. Y. Gromovskoye Cemetery. *Historical cemeteries of St. Petersburg: A guidebook*. 1993. P. 424–429. In Russian.
- Komac 2009 – Komac B. Social Memory and Geographical Memory of Natural Disasters. *Acta geographica Slovenica*. 2009. 1 (49). P. 199–226.
- Lotman, Uspenskiy 1996 – Uspenskiy A. V., Lotman Yu. M. Echoes of the Concept of "Moscow – the third Rome" in the Ideology of Peter the Great. The Artistic language of the Middle Ages. Ed. by V. A. Karpushin. Moscow, 1982. P. 236–249. URL: <https://clck.ru/qFi3d>. In Russian.
- Lukina 2018 – Lukina O. A. Ecclesionymics as a Science: Subject, History, Prospects of Development. *Scientists Notes of Educational Institution "Vitebsk State University after P. M. Masherov"*. 2018. Vol. 25. P. 143–147. In Russian.
- Mitin 2008 – Mitin I. I. A Place as a Palimpsest. *60 parallels*. 2008. 4. P. 20–25. In Russian.
- Mitin 2014 – Mitin I. I. Place as a Palimpsest: a Mythogeographical Approach in Cultural Geography. *Phenomenon of culture in Russian social geography: expert opinions, analytics, concepts*. Ed. by A. G. Druzhinina, V. N. Streletskogo. 2014. P. 147–156. In Russian.
- Podolskaya 1988 – Podolskaya A. V. Dictionary of Russian onomastic terminology. Moscow, 1988. In Russian.
- Pospelov 1993 – Pospelov E. M. Names of Cities yesterday and today (1917–1992). Moscow, 1993. In Russian.

- Romanyuk 1992 – Romanyuk S. K. Moscow Losses: about the Destruction of Architectural Monuments in Moscow after 1917. Moscow, 1992. In Russian.
- Rutkiewicz-Hanczewska 2013 – Rutkiewicz-Hanczewska M. Onimic Genology. Proper Name in the Motivational and Communication Ground. Poznań, 2013. In Polish.
- Superanskaya 1985 – Superanskaya A. V. What is toponymy? Moscow, 1985. In Russian.
- Terentev 2015 – Terentev E. A. The Renaming of Soviet Toponyms in St. Petersburg: An Analysis of Public Discussions. *Journal of Sociology and Social Anthropology*. 2015. Vol. 18. P. 72–85. In Russian.

Материал поступил в редакцию 10.03.2022  
принят к публикации 03.04.2022

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-157-184](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-157-184)

## YEREVAN CENTER URBAN PARKS AND GARDEN SQUARES: PLACES FOR PEOPLE, PLACES OF MEANINGS

**Harutyun Vermishyan**

Yerevan State University, Armenia

harutyunvermishyan@ysu.am

**Lilit Barseghyan**

Socials Expert Centre Researcher, Yerevan, Armenia

lbarseghian93@gmail.com

In the article, urban parks and garden squares are considered the most important places that form and/or demonstrate the image and culture of the city. The physical spaces of urban parks and garden squares allow organizing urban everyday practices, which are the basis for reproducing the social structure. In this perspective, it is essential to describe the components of the public spaces of Yerevan city the public space of urban parks and garden squares as spaces of socially structured everyday practices. The purpose of this article is to present the characteristics of the formation and transformation of the physical, social and symbolic structures of the public spaces of urban gardens and parks in Yerevan with reference to the particularities of the formation and development of public space. For that purpose, a qualitative study was conducted. Methods of document analysis, thematic interviews, mental mapping, observations, and expert interviews were implemented. Local parks (Children's Park, English Park, and Lovers' Park) and garden squares (Al. Tamanyan, Misak Manushyan, M. Saryan, and Komitas) were chosen as the main target places. Grounded on D. Simon's triadic interpretation of place, the data analysis allows describing the issues of formation and transformation of physical, social, and symbolic structures of Yerevan Center urban parks and garden squares.

**Keywords:** Urban Park, Garden Square, Urban Space, Place, People in Place, Geographical Ensemble, Genius Loci, Mental Maps.

---

Для цитирования:

Vermishyan H., Barseghyan L. Yerevan Center Urban Parks and Garden Squares: Places for People, Places of Meanings // *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*. 2022. № 1 (2). С. 157-184.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-157-184](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-157-184)

For citation:

Vermishyan H., Barseghyan L. Yerevan Center Urban Parks and Garden Squares: Places for People, Places of Meanings. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*. 2022. 1 (2). P. 157-184.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-157-184](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-157-184)

## ГОРОДСКИЕ ПАРКИ И СКВЕРЫ ЦЕНТРА ЕРЕВАНА: МЕСТА ДЛЯ ЛЮДЕЙ, МЕСТА СМЫСЛОВ

**А. Р. Вермишян**

Ереванский государственный университет  
harutyunvermishyan@ysu.am

**Л. А. Барсегян**

«Социес» экспертный центр, исследователь  
lbarseghian93@gmail.com

В статье городские парки и скверы рассматриваются как важнейшие места, формирующие и/или репрезентирующие образ и культуру города. Физические пространства городских парков и скверов позволяют организовать повседневные городские практики, являющиеся основой воспроизведения социальной структуры. В связи с этим важно описать компоненты общественных пространств города Еревана – публичное пространство городских парков и скверов как пространства социально структурированных повседневных практик. Цель данной статьи – представить особенности формирования и трансформации физических, социальных и символических структур общественных пространств, городских парков и скверов Еревана с учётом особенностей формирования и развития общественного пространства. С этой целью было проведено качественное исследование, сочетая методы анализа документов, тематических интервью, ментального картирования, наблюдений и экспертных интервью. В качестве основных целевых пространств были выбраны местные парки (Детский парк, Английский парк и парк Влюблённых) и скверы (Ал. Таманян, Мисак Манушян, М. Сарьян и Комитас). Анализ данных, основанный на триадной модели Д. Саймона, позволил описать процессы формирования и трансформации физических, социальных и символических структур городских парков и скверов центра Еревана.

**Ключевые слова:** городской парк, сквер, городское пространство, место, люди места, географический ансамбль, гениальные локусы, ментальные карты.

### Introduction

The public space of the city reflects society, an integrity of unique ideological and cultural practices [Vermishyan et al. 2020]. Anything occurring in social life is being approved and realized in the structures of space and time, being materialized on the city's public space's physical, social, and symbolic levels, differentiating and creating corresponding local places [Hutchison et al. 2016; Lefebvre 2003; Lefebvre 2013; Vermishyan 2021]. Within the context of the public spatial forms of the city (such as the public square, street, bus stop, market, coffee place, or the mall) the parks and the gardens are highly important as places forming and/or demonstrating the city's image and culture [Tonnelat 2010].

The physical spaces of the gardens and the parks allow for organizing city's everyday practices whereas the daily practices are ground for the reproduction of the public structure [Bazrafshan et al. 2021; DeLand et al. 2018; Peters et al. 2010; Walker 2004].

From this perspective, it is crucial to describe the components of the public spaces of the city of Yerevan, the public space of urban gardens and parks as spaces of socially structured daily practices.

The public space of Yerevan city center is changing rapidly and with that changing the demands towards it as a social object leading to the transition of the idea of the city among the citizens, affecting people's life, plans, and spirit. Several issues appear as the result of those transitions. Not addressing these issues will lead to unexpected transformations of their symbolic meaning. In these terms, a conflict occurs between the initial meanings of these spaces and the perceptions of consumers.

The goal of this article is to present Yerevan urban gardens and parks' public spaces' physical, social, and symbolic structures' formation and transformation characteristics concerning the characteristics of the same for the formation and development of public space.

### Background

Although when presenting Yerevan city, in the first place the city's respectable 2800-year history is being highlighted, the current city plan has a century-old history. The city plan designed by A. Tamanyan in 1924 added new meaning and structuring to the urban space of the city. As per A. Tamanyan's vision, a "rural town" should turn into a "city" and then into a "capital". To become a capital, Yerevan should have wide streets, accentuated architectural features, and a rich green zone. The architects' goal was to form a city, which would manifest the rebirth of a nation with an identity crisis [Yepiskoposyan 2011, 24; Vermishyan et al. 2015, 69–70].

A. Tamanyan had a clear task. The master plan of the capital should have reflected the main ideology of the new state [Balyan 2006]. Based on the elaboration of the first general plan of Socialist Yerevan, according to A. Tamanyan, the principle of "city-park" was used as the best example of urban development [Vermishyan et al. 2015, 70–72].

The author of the above-mentioned principle is English sociologist and utopist E. Howard, who in his "Garden Cities of To-Morrow" book develops his concept of an ideal city. In that concept, which played a major role in urban development in the 20th century, the idea of a "garden city" was used in which the trump card was the widespread landscaping [Howard 1965].

There was one principle of city-parks planning: The parks and the main social and cultural buildings had to be centralized in the city center. The park is a symbol showing that people's life in the city is not in a "sag of rocks" but in a civil, natural environment. Hence, relying on that principle, A. Tamanyan divides the city into many zones: administrative, cultural, educational, museums, industrial, residential, and entertainment [Vermishyan et al. 2015, 72].

Per the official website of Yerevan's Municipality, currently, there are 35 functioning parks and gardens in the city [Parks of Yerevan 2022]. Fourteen of them are located in the Center administrative district. Three of these are "strolling" parks: Circular Park, Diana Abgar Park, and Children's Railway, four are parks: Children's Park, English Park,

Lover's Park, Yerevan-2800, and six are garden squares: A. Tamanyan's, Misak Manushyan, M. Saryan, Komitas, St. Shahumyan, and Moskovyan while one is Main Avenue Recreation zone.

When speaking about Yerevan city's public space the city center has a symbolic power (Vermishyan et al. 2015, 110–133) where per the Tamanyan project, the main historical-cultural, scientific-educational-administrative-political institutions and city places are concentrated. Due to earlier construction and attractiveness, the center of Yerevan is a place forming urban standards which by their nature are the main bearers of classic characteristics of public space such as indifference, freedom, and accessibility [Bauman 2003; Harvey 2015; Simmel 2012; Vermishyan et al. 2020].

### **Theoretical background and methodological approach**

The public space of the city is a set of specific places where social processes take place, at the same time it is a socio-cultural construct, a complex system of meanings [Lefebvre 2013; Tuan 1977]. However, this physical environment is nothing without its consumers; it has no meaning without its signifiers. Therefore, the third important element of space is the person, the designer of the space, and/or the consumer. The three-dimensional model of human-place-sign is the most practical and comprehensive scheme underlying the study of urban spaces [Najafi et al. 2011]. The interrelation of these three components helps understand and explain the process of formation, perception, and consumption of urban places, and respectively, the reproduction of urban spaces. Indeed, urban space is formed due to the common human practices; creating at the same time respective urban spaces anywhere, these practices are possible. Being social, space [Tuan 1977] "produced also serves as a tool of thought and of action; that in addition to being a means of production it is also a means of control" [Lefebvre 2013, 26], while the location (with the physical objects included in it) defines space giving it a "geometric personality" [Tuan 1977], or as G. Simmel has noticed localization allows to understand people (their actions and thinking) [Simmel 2012].

Therefore, urban space is a social framework connecting and signifying urban places with physical boundaries. On the other hand, a person's successful life in the city, in his/her physical space, is mainly determined by the mental perception of the latter. K. Lynch brings up the idea of decoding "legibility" in the city, which means the ease with which different parts of the city are recognized and classified mental [Lynch 1960, 71]. Different parts of the city are legible if they contain the following components: structure of objects (interconnection of elements, ability to combine/connect with each other), cognition (ability to distinguish an element), and significance/value (subjective meaning of an object for people).

In this article we will refer to the issues of formation and transformation of urban locus, considering urban parks and gardens as physical/geographical environment/ensemble (ge), and urban local agents or people in places (city dwellers, city administration, visitors, etc.) as producers of symbolic meanings (pp) and bearers in the context of the combination of the urban space and the local symbolic meanings or genius loci (gl) of places [Seamon 2012].



From the aspect of place formation and reproduction, Dr. Simon's six models of "being a place" and "becoming a place" will be used as variations of the combination of person, symbol, and environment. The process of formation, perception, realization of urban spaces, and, accordingly, the reproduction of urban space, is understandable through the ratio of pp-ge-gl components [Seamon 2012, 12; Vermishyan et al. 2015, 50–51].

- Place's Interactions (pp-gl-ge) – this triad defines a place as a typical trivial environment of action. It can be characterized as "local routine", when local agents, knowing the symbolic meaning of the place, consume it accordingly.

- Place's Identity (ge-gl-pp) – this triad describes how people living in a particular place perceive it as their "local world".

- Place Realization (gl-pp-ge) – this triad describes a process in which the physical local environment is constantly transformed into a consumption area due to the attractiveness of the physical environment.

- Place Creation (pp-ge-gl) – this triad describes a process in which certain groups (residents, local government, etc.) influence the physical environment and give it symbolic meaning.

- Place Intensification (ge-pp-gl) – this triad describes a process in which the physical local environment, due to its attractiveness, engages people, contributing to strengthening the local symbolic influence.

- Place Release (gl-ge-pp) – this triad describes the process by which people condition their belonging to a physical place with strong symbolic power.

### Methods

Qualitative research has been conducted, which is descriptive. It will describe each unit (garden or park) within the context of its peculiarities. More specifically,

**Document analysis** has been conducted, and factual or documentary sources describing Yerevan city's gardens and parks have been observed. To which a separate reference is being made in the analytical part.

**Twenty-eight** thematic interviews were conducted along with mental mapping to find out the mental maps of the visitors of the city center's parks and gardens. The latter is an interview with a request to draw a sketch of the park with a detailed description of the parts that are most clearly visible in memory. The criteria for selecting the respondents were gender, age, and frequency of visiting the park.

At the same time, **observations were made using the thick description technique** [Geertz 1973], which allows having a direct, detailed record of the urban elements extracted from the mental maps of the visitors, such as the historical, microphysical, social, behavioral saturation of the center's parks and alleys, as well as the information about the functional objects.

For data triangulation purposes and to provide reliable information about urban places, **four expert interviews** were conducted with architect, journalist, culturologist, and sociologist.

The research has been conducted in the summer of 2016.

Local parks (Children's Park, English Park, and Lovers' Park) and garden squares (Al. Tamanyan, Misak Manushyan, M. Saryan, and Komitas) were selected as the main target urban places<sup>2</sup>.

### **Main findings: English Park**

The English Park is located on Grigor Lusavorich, Movses Khorenatsi, and Italian streets, amidst the Sundukyan Theater building (fig. 1), the French Embassy, and the Congress Hotel (it should be noted that the geographical description and the mental imagination of the park coincide (fig. 2)).



Fig. 1. English Park. Yerevan. Photo by H. Vermishyan. 2022

---

<sup>2</sup> The “strolling” parks and the recreation zone were not observed within the frames of the research.

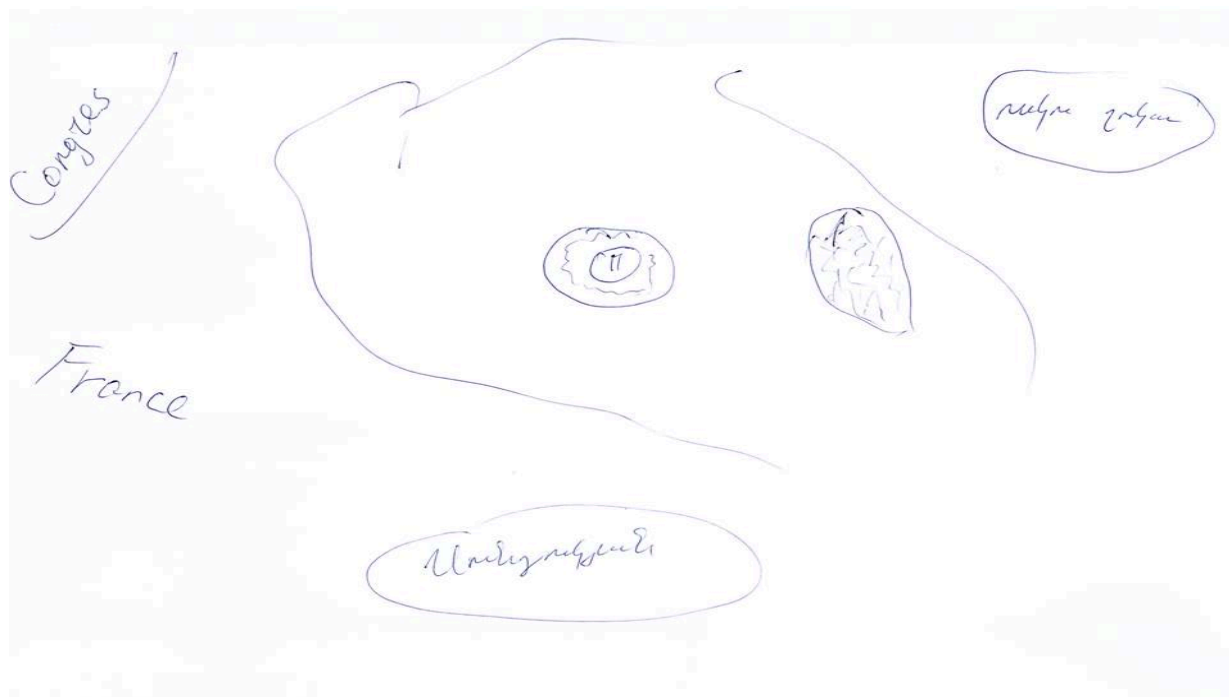


Fig. 2. English Park, Yerevan. Mental Map by the visitor of the park (female, 22 years old)

The first public garden in Yerevan was the so-called English Garden, which was the only one until 1920. The English Garden is one of the oldest green areas in Yerevan. When Soviet rule was established, the park turned into a pantheon of the fallen revolutionaries. The park was renamed the Garden of 26 Commissars, which the people of Yerevan abbreviated Komaygi<sup>3</sup>. At the time, wooden pop stages were built at this park, where various folk-brass bands performed, also there was a summer cinema, a dance floor, and an open-air library (reading hall). The park belonged to the city administration, which in 1850 had done some landscaping work there. In 1898, Mayor Isahak Melik-Aghamalyan made serious reforms in the park, after which canals were opened, stagnant water was removed, nurseries were established, trees were planted, and new alleys were opened in the areas free of swamps. Isahak's brother, the new mayor Hovhannes Melik-Aghamalyan, continued the renovation work of the park. The park was built and renovated in a European style, which most probably is the reason why it has been named "English Park"<sup>4</sup>.

In the second half of the 1970s, this park was rebuilt in an attempt to be turned into a small Venice. This park as well, like the previous one, was created in the Soviet times as a green zone, a place of entertainment, and one can say that mostly it has not changed its structure. English Park had various functions during the Soviet era. In those years, people

<sup>3</sup> The leaders of the May Uprising were buried on the right side of the main alley, and in 1921, the military commissar Liparit Mkhchyan' was also buried in the park. The latter is being mentioned in Yeghishe Charents's historical ballad "My Friend Lipo". The park was later renamed "the Garden of 26 Commissars" which the people of Yerevan abbreviated Komaygi.

<sup>4</sup> It is a garden with a free plan, repetitive natural landscape. Similar gardens appeared in the 17-18th centuries' of England [Gasparyan 2007, 195].

from different parts of the city got together there. Adults, mothers with children, and football fans gathered to have intensive discussions after football matches. In those years, for many people, the area served as a place for home sales.

"I remember the elderly always gathered there; they did nothing all day. I also remember that book speculators came on Saturdays and Sundays. In Soviet times, books were a value; there were books you could not find in stores, they were sold here at high prices. There were special resellers who gathered there. They were gathering around Pepo's statue; football fans were also gathering" (Urban journalist, expert).

"Those who rented houses gathered there, right next to those lawns, and from there to Khorenatsi Street, those who rented houses, that is, those who received tenants in their house, for example, on Charents Street, many gave houses for rent to students" (Urban journalist, expert).

Nowadays the park still serves as a public space, a garden, but it is not convenient for recreation. Currently, the area is pleasant for young people who consider themselves modern, to gather with friends in the lawn-filled area of the park and have an exciting time (reading, playing, training, etc.).

The research results show that the park is out of the city center mental maps of residents of Yerevan. There are some confusions related to the place's name. Respondents were usually asking:

"Is it the park in front of the Sundukyan Theater?" "Is it the Park of the Commissars?" "The Park of the Comintern?", "The park of Congress Hotel?", "The Italian Park?" etc.

Few people immediately figured out which garden was referred to.

"The "English Park" name is a bit unusual and seems artificial"; "You do not understand in any way why English."; "They say English people built the park that is why it has been renamed."; "The park has been built and renovated in European style."; "If you look at it from above, it looks like the English flag."

The English Park is a physical local environment, which is being consumed by the visitors due to the fact that it is a green area, it has the characteristics of a garden. For the young ones, it is a symbolic area, they go to this park because especially in the area near the Italian buildings there are lawns comfortable to sit, lie down and spend some time. For adults, it is still an area with local symbols from the Soviet years.

The English Park is surrounded by symbols of various meanings. The most symbolizing element here is the theater. Many associate it with the Congress Hotel or the Embassy of France. When painting it, many recall the statue of Pepo. In overall, the English Park is not memorized as a garden bearing the meaning of its name. It is not an area of high importance such as, for example, the theater building, the embassy, or the hotel.

"I do not call this garden by any name, but I know they call it the English Park. For me, it is the garden next to the Congress Hotel because I've seen the entrance from that side" (Culturologist, expert).

"My friends and I call it the Italian Park. We don't even know why we call it that, when we were little, our moms used to bring us here and say we came to the Italian park" (female, 19 years old).

"Many people associate the location with the theater. They cannot imagine one without the other. English Park is the park of Sundukyan, that's how we call it" (male, 59 years old).

Almost in everyone's perception, the English Park is associated with being the first park. "This is the mother garden in Yerevan; the mother theater is the Sundukyan Theater, while the garden is the Komaygi." At the same time, it is identified with the old, not taken care of, and abandoned condition. Lately, the area adjacent to the buildings of foreigners is perceived by the youth as a place for "picnicking" and gathering with friends. In that part, even if we look at it from the outer landscape, it differs in the color of the lawn and the level of care taken. The park was an ideal public space for the adults and now they are highly disappointed.

"The sunlight couldn't reach the ground; they cut so many trees, what's left?" (Male, 70 years old).

### Children's Park

Children's Park (formerly park named after Kirov) is located between Movses Khorenatsi, Grigor Lusavorich, Zakyan, and Beirut streets. It was founded in March of 1933 on the site of the old market, Khantar. In the park, there are placed the bust of the double hero of the Soviet Union Nelson Stepanyan (fig. 3), the tomb of the Soviet army colonel, division commander Simon Zakyan, the bust of the Lebanese writer, philosopher, painter, poet Jubran Khalil Jubran. In 1940, a monument was placed in honor of the heroic workers-peasants, fighters of the Red Army. In 1934, the park was named after Soviet statesman Sergei Kirov after his death. Now, it has been renamed Children's Park. As one of the experts involved in the renaming commission mentioned: "... the park was renamed to Children's Park first of all as an attempt to refrain from Soviet names; secondly, this park was really childish in those years" (male, 70 years old).

It is considered one of the largest parks in Yerevan. As respondents describe: "In Soviet times indeed, it was considered a recreational and entertainment area where thousands of children gathered daily to go to the attractions, run and play various games. In winter, they went to the rink. They played billiard and tennis. There were many adults as well then. Their main occupation was either taking their grandchildren for a walk or playing chess, backgammon, or similar games. Just like many parks in the city, it was covered with red sand" (Urban Journalist, expert).



Fig. 3. Children's Park. Yerevan. Photo by H. Vermishyan. 2022

The park is located in front of Yerevan city Municipality. It is a local neighborhood area for the residents, and it is not accidental that the main consumers are the residents of the nearby neighborhood.

In Soviet times, the park was considered a site for propaganda: "Back then, when the Red Army entered Armenia, the Armenians were excited, they happily brought this statue located it here and said, "thank you for choosing us". There was a stone with the name of Lenin on it, where they brought free newspapers. We also came and bowed to the stone to pick up the newspaper" (*male, 70 years old*).

Children's Park is a carrier of a unique functional-semantic contradiction. Although it was originally built for children, it still underwent semantic changes during Soviet times. It is interesting how it is presented by one who spent his youth living near the park in Soviet times: "Although the park is called children's, it has never served for the benefit of children. Gamblers and people of the thieves' subculture used to gather here. It was also a gathering place for rabiz people starting from Sundukyan Park to Children's Park..." (*male, 69 years old*).

In the post-Soviet period, the park was a unique late-night gathering place, identified with the LGBT community, and the main definitions given by the respondents are "intimidating", "foreign".

Just as in the past, now as well it is a hub that on one side (on Zakyan Street) gathers the elderly people and children, pregnant women, mothers, and LGBT people on the

other side. The functions of this garden are determined by time and space. It is like a sponge that has soaked something from here and there becoming a semantic hybrid.

In the case of Children's Park, the most important of its structural components is its local significance. Its local physical environment constantly evolves into a consumption zone due to its attractiveness. It is a local neighborhood, a place of daily consumption.

Children's Park for a relatively older generation is a place for entertainment and recreation. Most of the respondents have been regular visitors of the park since the Soviet times. For them, the park just as in the past, now also is a children's park and is associated with warm memories.

"We used to have a camp, the children used to gather and have fun. We fed, entertained, and sat on water boats with about 7,000 children daily. There was red sand, I would wake up in the morning and come to water the garden. We used to put the central Christmas tree here. Back in the 60s, they put the Christmas tree here instead of the main square. It was covered with red sand before, but they replaced it with stone. We used to add water which would turn to ice, and the children would come and slide" (Urban journalist, expert).

We cannot make the same statement for middle-aged and younger than middle-aged people can. The results of the research show that this area is mostly associated with LGBT groups. For them, an area is a symbolic place for the mentioned groups. Even when the garden is often called "Komaygi"\* by mistake, it comes from the fact that many people think "gomaygi = komaygi" (fig. 4).

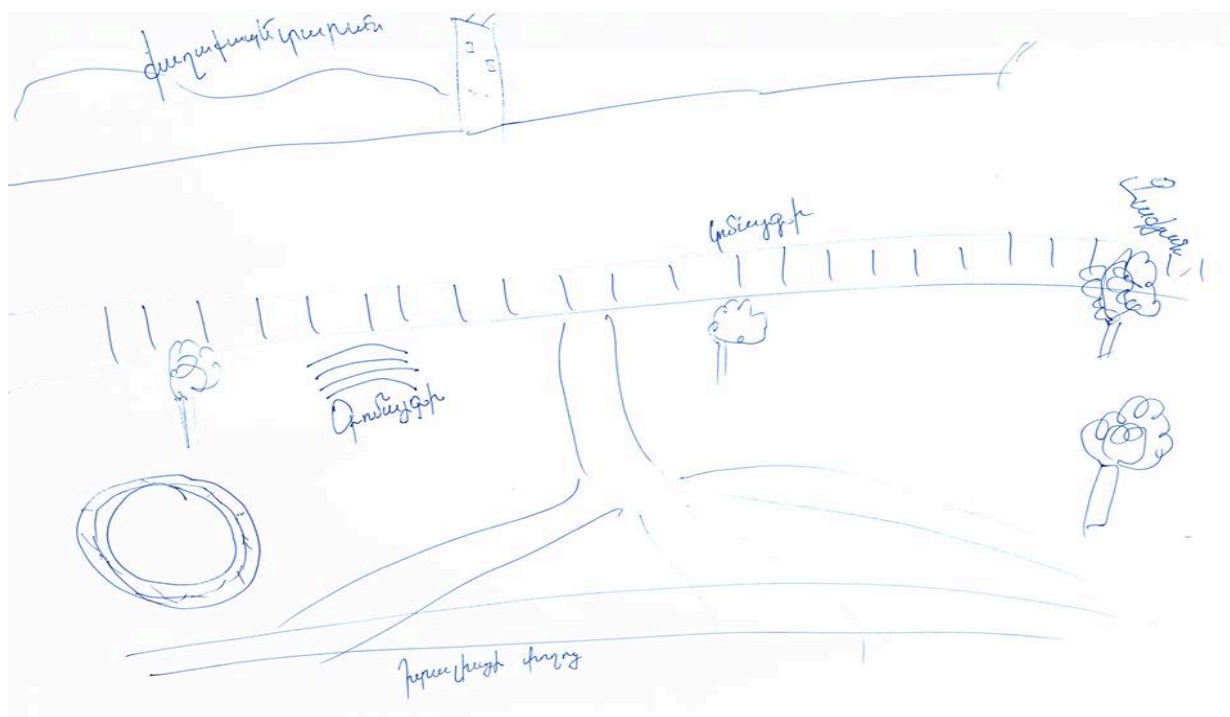


Fig. 4. Children's Park. Yerevan. Mental Map by the visitor of the park (female, 20 years old)

\* Even though the Children's Park, unlike English Park, has a negative connotation, we can state that it is more memorable and fixed in mental perceptions [Vermishyan et al. 2015]. It even often takes on the name of the other - The "Komaygi".

When we asked what they have to say about Children's Park, many people asked, "Do you mean the Gay's Park?" In most people's perceptions, it is a symbolic place that carries that meaning. As a result, the park has become a place of fear. Many people avoid walking around the park at night.

As a semantic expression of symbolic elements, we could also underline the amphitheater, which was often mentioned in mind maps as a distinguishing feature of the garden. People identify the garden with antiquity and Soviet. "*I hear Children's Park, I recall Soviet.*"

"Basically, like in the past, now too, this park is a hub, where on the one hand (on Zakyan Street) gather the elderly, children, pregnant women, mothers who spend their leisure time here, and on the other hand, the LGBT groups live their nightlife. It has also become a sensitive area for political protests. On the afternoon of March 1, 2008, it was a shelter for the activists. [...] we can say that the garden is like a sponge that has absorbed and contains something from everything" (Culturologist, expert).

### Lovers' Park

Lovers' Park is one of Yerevan city's central parks. It was founded in 1949 when the construction of the building of the Central Committee of the Communist Party began. Per the official historical reference, it existed since the 18<sup>th</sup> century and was called Kozern Gardens.

Lovers' Park is now a 1.6-hectare green oasis, where every component – trees and shrubs, stones and waterfalls, a sandy alley, and an outdoor canopy – is a prototype for creating a new culture of entertainment and leisure.

If we take a look at the topography of the city, a political area is surrounding the park – the National Assembly, the residence of the President. In the case of Lovers' Park, the existence of the subway plays an important, positive role.

The new project of the park is a novelty not only in Yerevan but in the whole country, as it is the only Japanese park. The project coordinator is architect Sarhat Petrosyan. The Lovers' Park was designed by Pierre Rambach, a Swiss-based French landscape architect and author of numerous works on Japanese Oriental gardens.

The sketch of the Lovers' Park project was implemented by Rambach after studying the Armenian landscape. He studied in detail the numerous rock types in Armenia, in the territory of Nagorno Karabakh, including them in the relief plan of the park.

The official opening of the Lovers' Park was held on October 17, 2008. The renovation and reconstruction of the Lovers' Park were based on the basic principles of traditional Japanese gardens. Briefly said, it is a "piece" of nature with its own biosphere in super-urbanized cities.

Per the plan, modern elements were integrated into the park: in the eastern part of the park, an artificial pond with two islets was built. One of them is a stage with a 200-seat amphitheater in front of it, as well as 200 seats in the area adjacent to the stage (fig. 5).





Fig. 5. Lovers' Park. Yerevan. Photo by H. Vermishyan. 2022

Lovers' Park is one of the few gardens that has undergone a very interesting transformation over the years. In fact, the area used to be a cemetery. It existed since the early Middle Ages, and scholars say that pre-Christian tombs were found there. It used to be the oldest and largest Christian cemetery in the city. It started from the heights of Kond to St. Hovhannes Church up to the current location. Residents of surrounding buildings say their homes are grounded literally on human bones. The whole district was named after early 11<sup>th</sup>-century Armenian scholar Hovhannes Taronatsi. Kozern was his nickname. The word kozern means little covenant, covenant's child. Hovhannes Kozern spent the last years of his life in Yerevan, where he died and was buried. That is the reason it was named the Kozern Park. In the 18<sup>th</sup> century, a chapel was built on his tomb. It was preserved to this day as there are people who live there now. It has become a residential house. It has the same architecture, looking like an arch. No changes have been made. In fact, Catholicos Movses III, the third Catholicos of Syunik, who is buried here, and monk Melikset Vzhanezi, both lived in the chapel in the 17<sup>th</sup> century. The third is Kozern.

The owner of the house tells: "... no one knew about this house for many years. After 1975 they found out the chapel existed. The Armenian Apostolic Church is also aware. The Catholicos visited, the head of the Ararat diocese visited, and many people visited. They came, had a look, and said they will renovate it. But it still remains as is. The four sides of the chapel are a cemetery ... It is good to sleep surrounded by the saints, and at night we play backgammon from time to time. "Sometimes we have a meal and drink together." [Grigoryan 2018]

As soon as it was founded, the park was named after Alexander Pushkin, as 1949 marked the 150<sup>th</sup> anniversary of the great Russian writer, to be celebrated in all the republics of the Soviet Union. In 1970 it was renamed "Friendship" as a sign of the unwavering friendship of the USSR people. In 1995, it was renamed "Lovers' Park".

Today, Lovers' Park is considered one of the most beautiful and well-maintained gardens in Yerevan. For many, before reconstruction, the park was considered one of the most hidden corners of the city. Interestingly, many thought that it was renamed considering the real practices, given that this area was really a hiding place for lovers. When renamed, it seemed that it might be slightly artificial, as the former name was not reflected in any way. For many respondents, it was more of a lovers' park before the construction than now it actually is named so.

"Ever since I was in school, I perceived it as a lovers' garden, because the trees were tall. At the back side, right behind, on the side of Demirchyan Street, there was an alley, where it was always dark and couples in love went to" (Journalist, expert).

As a result of the research, we realized that the name narrows the garden's functions, it actually performs a much broader function. "Lovers" name meaning is also expressed by the fact that people come here to film their wedding. In other words, the name of this park is narrowed in a purely public sense, but, interestingly, it is supposed to purely create a space for young people, yet the area becomes public as the type of place that attracts others because young people who come here do not behave vulgarly but show their love and affection in non-vulgar ways. They feel free and people like it, it is pleasant to see loving couples, for example, hugging or kissing. When we look at the elderly people sitting in the park, they don't seem strained, they might be strained in other places. The whole atmosphere of the park is such. Maybe initially it was named as such but later due to the growing number of visitors it acquired a broader meaning. The renaming of the Lovers' Park was, in essence, a legitimization of previous local practices by name, but the opposite happened here, now those practices are not applicable and "allowed".

In the case of Lovers' Park, although it can be said that local agents have also played a role, the component of the geographical environment is an important factor. The triad of ge-pp-gl meanings is active in the Lovers' Park case. Intensification took place here, a process in which the physical local environment, due to its attractiveness, involves people, contributing to strengthening the local symbolic influence.

The main symbolizing element in Lover's Park is the actual "love" phenomenon. People perceive this area as a lovers' area. The park is often associated with the Baghramyan metro station, "Achajour" café, and the ponds (fig. 6). "I do not remember any statue from there. I remember the stage because I danced once there, I remember the fountain. I do not remember anything else, no impression, it is interesting, I did not see it visually"(Culturologist, expert).

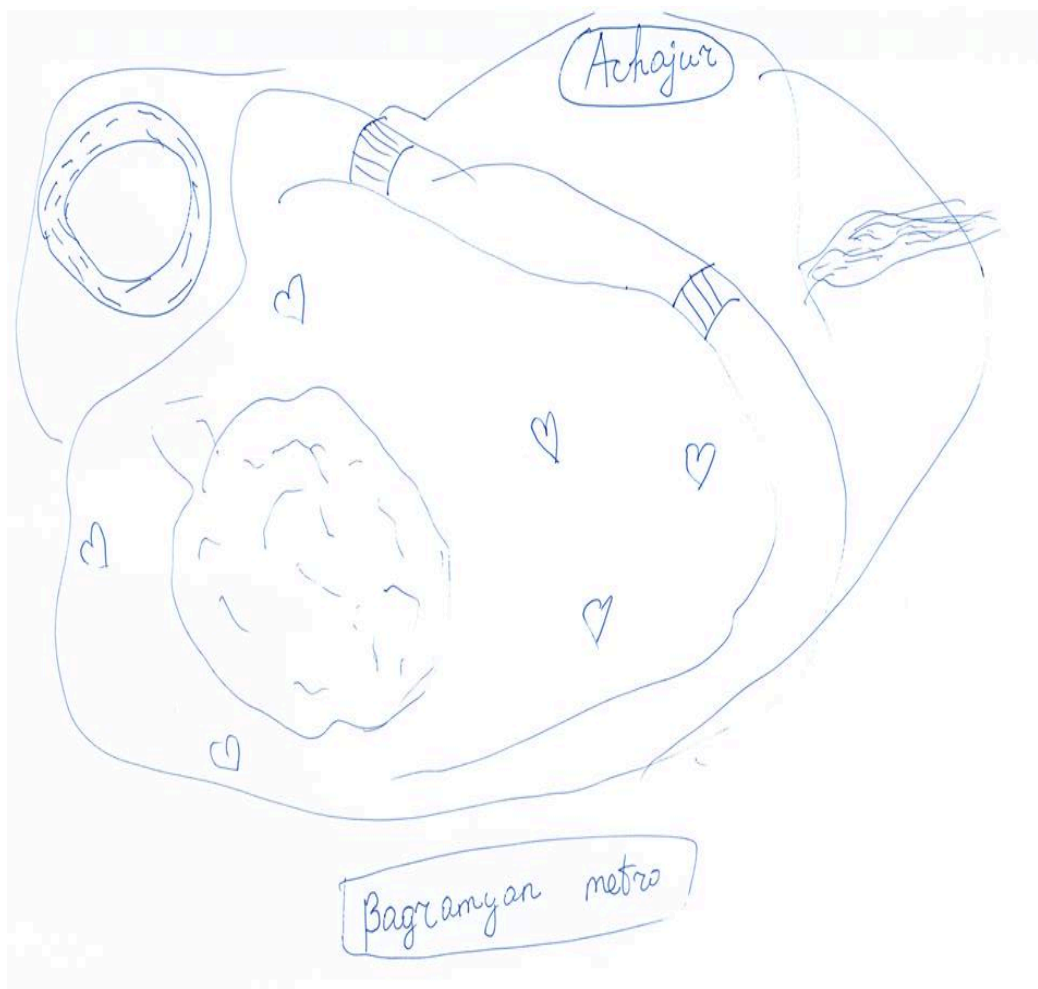


Fig. 6. Lovers' Park, Yerevan. Mental Map by the visitor of the park (female, 19 years old)

In general, the statues aren't being noticed by the young people. Statues or the name are not considered park symbols, instead, the subway, the streams, and the "Achajour" café are perceived as such.

"There is no association with lovers; we call it "Achajour". If "Achajour" was located anywhere else we would not go there, the grass is being watered in the morning, and we breathe the freshness. The garden has been well intensified, it is the green garden for us. For example, when we go to other gardens, we cannot smell the grass" (female, 25 years old).

This park, unlike the other two, is a consumption area not only for the locals, but people from different parts of the city also visit. "Achajour" cafe plays an important role in the image of the park. Many young people come to the park to work from this cafe, turning it into a unique freelance workplace.

### Garden Square after Tamanyan

Tamanyan garden square is located in the lower part of the "Cascade" envisaged by Tamanyan's project. In Tamanyan Garden Square, on Moskovyan Street, towards the central part of the city A. Tamanyan's statue is placed (sculpted by Artashes Hovsepyan, designed by S. Petrosyan, 1931). The small park expanding from the statue to the

"Cascade" complex was named after the great architect, academician A. Tamanyan. The authors of "Cascade" are architects Jim Torosyan, Sargis Gyurzadyan, and Aslan Mkhitarian, who finalized the compositional axis of Yerevan city's master plan designed in 1924 by Alexander Tamanyan, the so-called "Northern Ray", which crosses the city in south-north direction. In 2002, when per Gerard Cafesjian's initiative "Cascade" renovation works resumed, the first "inhabitant" of Tamanyan garden square became a cat created by world-renowned Colombian painter and sculptor Fernando Botero (the main view in fig. 7).



Fig. 7. Garden Square after Tamanyan. Yerevan. Photo by H. Vermishyan. 2022

The garden square is located near Moskovyan Street. Cascade (including Tamanyan garden square) is the fourth most memorable and recognizable area on the mind map of the center of Yerevan. Location wise it has an advantage as it is in the city's small center [Vermishyan et al. 2015, 110].

Tamanyan garden square can be considered a tourist area. It has become a completely perceived space for the foreign consumer. After the reconstruction, it is not a park but a park-museum area. There are sculptures, works of contemporary art, or not clearly but close to contemporary art. The exhibition has turned the area into an open-air museum-park.

In fact, Tamanyan garden square is a new type of park. It has gone through a very interesting transformation. The area was intellectualized and aestheticized by the created art environment. In this respect, it is a reconstructed, reorganized park. The park has become an area for people to relax, and get away from their routine. In that context, the

area is also an innovative one as it changes people's perception of art, reforming it. If we take a look at the rest of the Cascade, the outdoor exhibition continues here including the statues next to the escalator which adds another element to the area's complex.

In A. Tamanyan garden square, the geographical location factor and the area's symbolism are the most significant components of the area's symbolic structure. Of course, the human factor also plays a role. For example, all symbols marking the area are conditioned by human factors. However, the area's physical location is the primary factor by far. Place intensification in the Tamanyan garden square occurred when the physical local environment, due to its attractiveness, attracted people, contributing to strengthening the local symbolic influence (the main symbols are well illustrated on the mental map (fig. 8)).

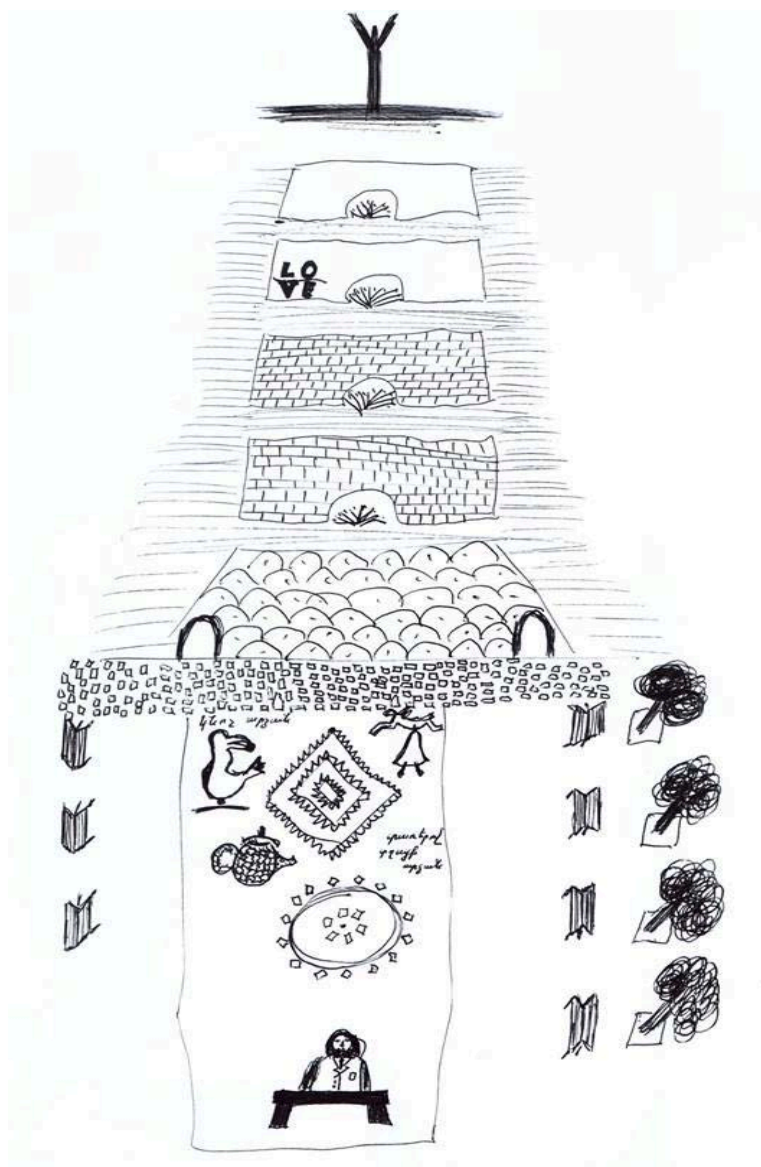


Fig. 8. Garden Square after Tamanyan, Yerevan. Mental Map by the visitor of the park (female, 22 years old)

A. Tamanyan garden square is rich with symbolic elements. The method of mental mapping showed that it was easiest for people to orient themselves by drawing this place. There are many semantic expressions of symbolic elements. When mentioning or drawing the park people, first of all, recalled the Cascade stairs, then the cat and the woman. Almost everyone calls the place "Cascade".

A. Tamanyan's garden square has a positive image in almost everyone's perception. Many people associate the park with Cafesjian. Many mentioned that his efforts led to many changes, and he is responsible for the current state of the park in a positive manner. It can be certainly stated that it is the "face of Yerevan" for the locals and the foreigners.

Per visitors' perception: "It is the face of Yerevan", "It is the most beautiful part of Yerevan", "It is an aesthetic pleasure to be here", "The first place that I bring my guests to are Cascade and A. Tamanyan Park" (male, 35 years old).

### Garden Square after Martiros Saryan

In 1986, the first Yerevan vernissage was formed in front of the National Academic Opera and Ballet Theater after Spendiaryan. The location was not accidental. This part of the city was mainly built and presented as a "cultural place", according to A. Tamanyan's plan.

It was in 1986 that the statue of painter M. Saryan was installed here (fig. 9).



Fig. 9. Garden Square after Martiros Saryan. Yerevan. Photo by H. Vermishyan. 2022

It coincided with the opening of a place where a new generation of artists, mostly abstractionists, gathered: "In a very short time, not only students but also professional

painters or amateur painters started gathering here and the garden square began marking a history" (Painter of the park, male, 47 years old).

Given that the artists gathering around Saryan's statue did not present themselves as "sellers of the paintings" but as "high art makers", selling their works was not as important as simply demonstrating them.

In the case of Saryan garden square, the geographical factor is important. Here arises the question if Saryan garden square can be considered a place of art. Possibly yes, because when we look at the city from a broader angle, we see that the area is surrounded by culturally remarkable figures: Khachatryan, Tumanyan, Spendaryan, Komitas, Saryan, and streets: Mashtots, Sayat-Nova, Baghramyan, Tamanyan. Therefore, the area unites creative, intellectual symbols around Opera where there is history, modernism, and creativity. Moreover, there are almost all genres of art: music, literature, fine art, there is military, folk music, and certainly, the area is more of cultural significance.

Interestingly, this is a round place and artists gather around Saryan's statue, hence its round shape creates unity. Initially, due to the restructuring of the Gorbachev era, artists who did not have the opportunity to take part in exhibitions had the chance to organize open-air festivals and exhibition-sales here: "We used to go there, we were university senior students, we were going to see the paintings. There were abstract paintings, rejected by the official exhibitions' representatives. There were avant-gardists, and if you wanted to buy such paintings, you had to go to the vernissage. That is why vernissage became a place of art. People went there for a walk, to be close to art" (male, 40 years old).

The garden square is considered a free, creative area of self-expression. People come here to get close to art.

During the Artsakh movement of 1988, and later after the collapse of the Soviet Union, specialists in applied arts began to gather at the Saryan Vernissage, and works by engravers began to be exhibited. At that time, the area was perceived as a "spiritual center" where religious and national experiences were uniquely combined and inextricably linked to the world of art.

"Older women came and prayed in front of the khachkars (cross-stones) we had created, "I told them it was not necessary, it was not sacred, and it was not worth praying for. And they answered, "It is a work worthy to be prayed for" (Painter of the park, male, 51 years old).

In the first years of independence (1991–1993) during the socio-economic crisis of the Karabakh war, M. Saryan Vernissage became one of the most famous shopping centers in the city for a while: "Anyone would come here, and no one would ask, "What are you doing here?" Like there wasn't any other place in the city" (Painter of the park, male, 45 years old).

Thus, initially, the garden square was an area of free, creative self-expression, but after the collapse of the Soviet Union, it became one of the most popular areas of "free trade" in the city.

In 1993, after the intervention of the city authorities, woodworkers and other artisans were moved to the boulevard near Republic Square, and carpet weavers were moved to the Bangladesh market in Yerevan's South-West district. It is interesting that at this stage

the founders-painters of the area were also expelled from here. The market literally "swallowed" vernissage.

Therefore, after all, the garden square was "closed, emptied" in a semantic sense. However, in 1995, it was reinterpreted thanks to "immigrant artists" who, after a long struggle, were able to obtain the consent of the authorities. They started protesting, organizing riots, and shouting that no matter what, the statue of Saryan is traditionally a place for artists. And shortly thereafter, the government allowed the return of artists only: "They made an announcement on a high-level, they said whoever considers himself a real artist should go back, and whoever wants to stay here, let him stay" (Painter of the park, male, 55 years old).

And this is where the distinction comes from: "first vernissage" (Saryan Park) and "second vernissage" (Main Avenue leisure area in front of the statue of Vardan Mamikonyan).

Saryan garden square is an example of local interaction. It defines the place as an environment of typical daily activities, it can be defined as a "local routine" when local agents, knowing the symbolic meaning of the place, consume it accordingly.

The symbolic elements in the perception of people connected with the Saryan garden square are the paintings, the statue of Saryan, and the three cafes – "Ketikanots", "Kaziryok", and "Crumbs" (fig. 10). Moreover, these cafes, like the park, are areas of freedom. Cafes are recognizable elements in the mind maps of the visitors together with M. Saryan's statue, the statue dedicated to the film "Men" and pictures in the center.

This area is also considered an ethnic area, containing "Armenianness".

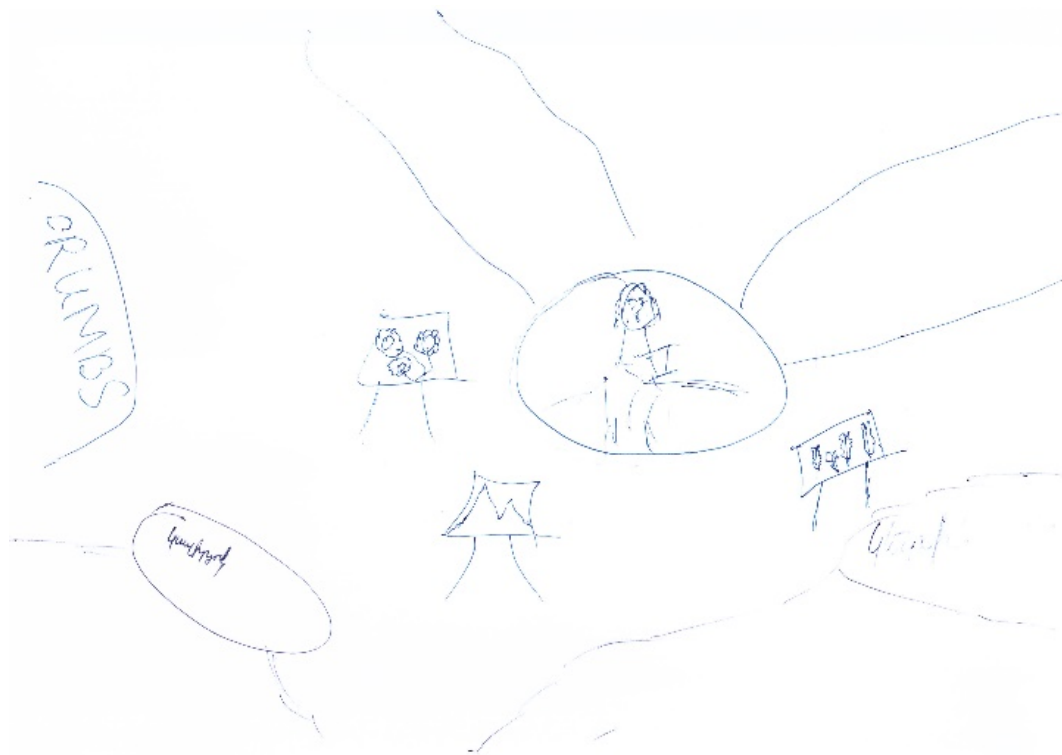


Fig. 10. Garden Square after Martiros Saryan, Yerevan. Mental Map by visitor of park (male, 56 years old)

### Garden Square after Komitas



Komitas garden square is located near the Komitas Conservatory and the Sayat-Nova Music School. The statue of Komitas has been installed in the center of the park in 1988 (fig. 11). Sayat-Nova Memorial (1963) is also located in the garden square.



Fig. 11. Garden Square after Komitas. Yerevan. Photo by H. Vermishyan. 2022

The garden square was an unnoticeable area for many before the installation of the statue of Komitas. This garden square is in a favorable geographical position. In terms of space, it is a large area, in contrast to the above-mentioned Saryan garden square.

Komitas garden square has not gone through any name or meaning changes. This park is often an environment for conservative actions and initiatives.

The Armenian Revolutionary Federation (Dashnaks) used to hold political demonstrations against Turkey in this place. The place is large, suitable for young people to take a break. The area is not being consumed by the general public.

Komitas garden square is a local, physical environment, which is constantly becoming an area of consumption due to the attractiveness of the environment and the convenience of its geographical location.

"I bring my grandchildren here because it is a safe place. I can watch them the entire time. I live near the garden square. We don't go to Saryan to not disturb the artists. This is a convenient place as most young children are visiting" (*female, 66 years old*).

The symbolic element of Komitas garden square is the statue of Komitas, the building of the conservatory, and the French Square. Many people confused this park with the Komitas Pantheon. When trying to figure out which park they were being asked about, they said "the statue of Komitas", "the conservatory", and "the park near the French Square". Per the visitors' perception, it is "The Conservatory Park". The Conservatory is the central element also in mental maps (fig. 12).



Fig. 12. Garden Square after Komitas, Yerevan. Mental Map by the visitor of the park (female, 27 years old)

"I do not perceive this area as a park as much as Komitas's house. I have the impression that I'm visiting his house to sit cozily together and have him helping me to play well" (Painter of the park, male, 21 years old).

"We come here with friends during our break; we take a walk, sit and rehearse" (female, 19 years old).

### Garden Square after Misak Manushyan ("Mashtots garden square")

M. Manushyan garden square is located in the middle of Aram, Pavstos Buzand, Yeznik Koghbatsi streets, and Mashtots Avenue. In fact, this place was part of the main avenue. Before the reconstruction, the garden square was one of those abandoned areas that bore the mark of an informal (sometimes criminal) behavior or commercial environment.

"We never entered that part as it was unknown what was there, and it was so little-known that when there was a call to save Mashtots garden square, some people thought it referred to the park of the Saryan post which is under construction now" (Culturologist, expert).

Before the well-known events, and the naming M. Manushyan Park to Mashtots, the garden square didn't have any special significance. Many can argue mentioning that it was called Margaryan Park (Soviet-era name of the Research Center for Maternal and Child Health that was located next to the garden square (see the building on the right corner of fig. 13)). Fathers were to be gathered there and waited for their children to be born. The garden square didn't have a special local symbolic meaning until 2011. Just like other open access areas, here too kids played, and mothers took walks with their children.



Fig. 13. Garden Square of Misak Manushyan. Yerevan. Photo by H. Vermishyan. 2022

In 2011, when the decision to turn the park into a commercial place was announced it brought up the issue of maintaining the green zone as open public space. After 90 days of struggle by civic activists, so-called trademarks were removed from the area and the area became a symbol of the civic movement, civic activists.

That movement led to the rebirth of Mashtots garden square. It gained a symbolic meaning. The name "Mashtots garden square" was put into circulation by the activists, it was a place that indeed didn't even have a name, so it gained meaning through the civic movement and positioning (see the illustration of protest in fig. 14).

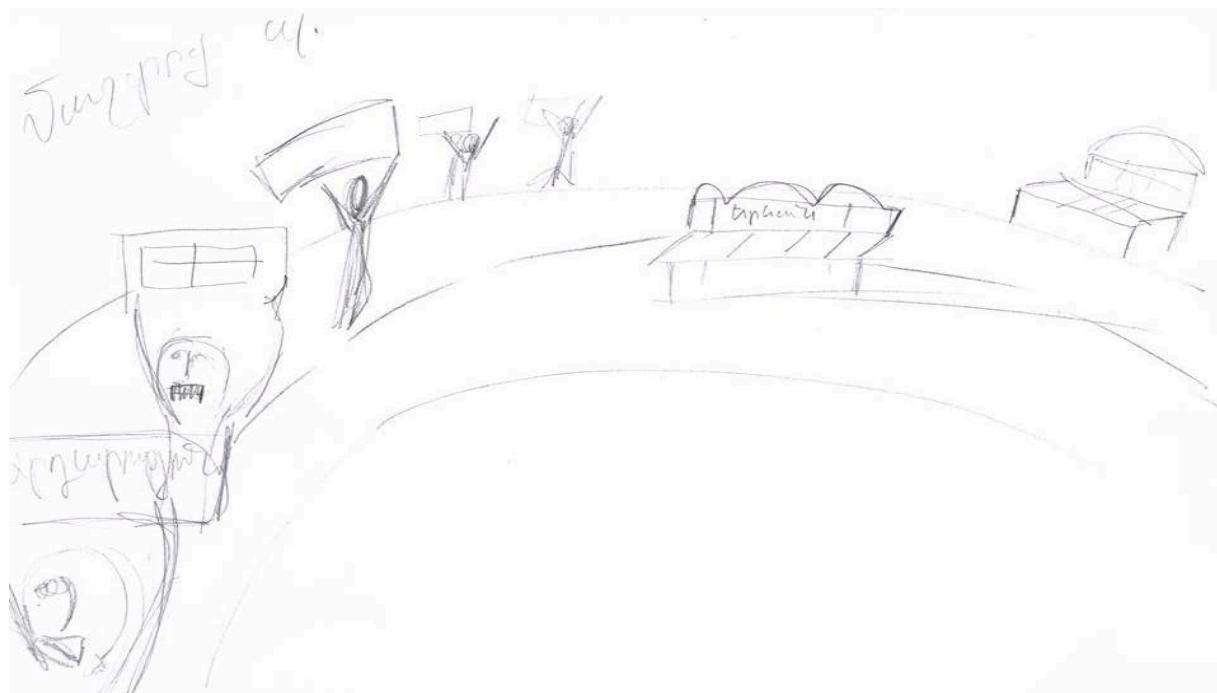


Fig. 14. Garden square named after Misak Manushyan, Yerevan  
Mental Map by visitor of park (male, 28 years old)

In May of 2014, the garden square was named after the famous Armenian poet and national hero of France Misak Manushyan per the decision of Yerevan City's Council of Elders. It was an unexpected decision for many, especially for the activists. It led to resistance in society as it showed that the Municipality at least didn't share the values that Mashtots Park as a process brought up with it. It led to a whole triumph of "jurisprudence", "having a civic position", "responsibility", "ecology", and "victory of law". It had a symbolic meaning. This positioning of the municipality can be interpreted in different ways. They may not have even delved into the significance of the park. That is the reason why this place was chosen.

"It may seem impossible for many, but there was indeed no intention in choosing this garden square. It was the only park near the French Square that was in good condition. The area didn't have a name nor any symbols as in other parks near the Square (Saryan, Komitas, etc.) and that is why this garden square was chosen for the naming and the meeting of the two Presidents. We even tried to cover with signs the balcony of one of the buildings next to the park that was in a bad condition. There was no intention" (Ecologist, expert).

Per another interpretation of the civic movement activists, it was done to abolish the phenomenon of Mashtots garden square, the fact of having a civic position, and the victory of citizens. It was an attempt to destroy all that value, so it will be forgotten.

In the case of Manushyan Garden square, the local agents are the primary factor. The garden square is a typical example of space formation. In the case of this place, the triad of pp-ge-gl worked, which characterizes a process when certain groups (residents, local government, etc.), influencing the physical environment, give it symbolic meanings.

Mashtots garden square has a unique meaning for visitors. Moreover, it does not matter how many of them took the garden square in the movement, everyone feels

ownership of this area, that's why the place has an exceptionally positive image: "Mashtots garden square is not a place; it is a phenomenon which wasn't forgotten because of renaming" (Ecologist, expert).

### Conclusion and Discussion

Urban parks and garden squares are those essential elements of the urban public that help the individual to have an idea of the city. The positive impression of the city and its good image is mainly due to the way the spaces of the parks/garden squares are organized. Therefore, to give meaning to these spaces (physical, social, symbolic) means to improve the urban space.

Today, the public space of Yerevan center (streets, parks, alleys, the image of the city, its architecture, buildings) is rapidly changing, and so are the demands. As a result of these changes, some problems arise, due to which their symbolic significance goes through unpredictable transformations.

Thus, in terms of urban space organization, development, planning, and branding, the discovery of the symbolic structure of the city parks and garden squares of the center of Yerevan can play a decisive role both in the process of understanding information and managing actions.

The observations of the urban space image of Yerevan, as well as the center's parks within the context of manifestation of urban culture and the visitors' mental maps, allow identifying several factors that may contribute to or hinder, and thus increase or decrease the ranking of urban parks and garden squares for the visitors.

The research results allowed underlining the following:

1. *The Location*: The localization of the park/ garden square and the geographical environment.

a. Positive or negative associations, perceptions of the location.

b. The name and the main idea that was initially at the core of the creation of the park.

c. The relevance of these "ideas" and "messages" to reality.

Correspondence with perceptions and expectations of visitors.

d. The "transformations" of these over the years and the ability to control these "transformations".

e. Installed statues; explicit and/or latent symbols.

2. Functional expressions of symbolic elements.

a. Comfort

b. Leisure

c. Pleasure.

d. Security

Observing parks/garden squares within the context of people, environment, and symbols help to understand the processes of their formation, perception, consumption, respectively, the reproduction of the public space of the city. Particularly:

1. English park is an example of "localization". It is a physical local environment, consumed by visitors because of being a green area (gl-pp-ge).

2. In the case of Children's Park, local symbolic meaning is the primary structural component. Its physical, local environment is constantly turning into a consuming area due to its attractiveness. It assumes consumption by the residents. Hence, the symbolic meaning is important here. It's a garden, people know it's a garden and they go there. There is a constant process of consumption. This garden is an example of "**place consumption**" (gl-pp-ge).

3. In the case of Lover's Park, the component of the geographical environment is primary. Although, it can be said that the factor of local agents also played a role. The triad of ge-pp-gl is applicable for the Lovers' Park. The garden is an example of "**local intensification**", a process in which the physical local environment, due to its attractiveness, attracts people, contributing to the strengthening of the local symbolic influence.

4. Al. Tamanyan garden square is an example of "**local intensification**" when the local physical environment, due to its attractiveness, engages people, contributing to the strengthening of the local symbolic influence (ge-pp-gl).

5. Saryan garden square is a case of "**local interactions**", it defines the place as an environment of typical daily activities, it can be characterized by "local routine", when local agents, knowing the symbolic meaning of the place, consume it accordingly (ge-gl-pp).

6. Komitas garden square is an example of "**place consumption**" when the physical local environment is constantly transforming into a consumption area due to the attractiveness of the physical environment (gl-pp-ge).

7. In the case of M. Manushyan garden square, the factor of local agents appears to be primary. The place is a typical example of "**place formation**". Here, the triad of pp-ge-gl played a role. The latter characterizes a process when certain groups (residents, local government, etc.), by influencing the physical environment, give it symbolic meanings.

In general, the following observations can be made:

#### *Marginal Gardens (English, and Children's Park)*

These two parks are marginal not only in terms of location (located on the periphery of the south-western border of the small center of Yerevan) but also in residents' mental perception system of the public space of the center. These parks are described as courtyards and local consumption areas for the residents of the center of Yerevan.

#### *Lover's Park as a Case of Building a Brand*

Speaking of Lover's Park, it should be mentioned that it has been observed as a typical example of building a brand. This park's management is well-organized. Starting from the name of the park. It was renamed given the local practices, as the area was really a "hiding place for lovers." This was the right strategic move by the park's management. It was the first step, then the park was filled with such significance, that the area is used in that context.

#### *Misak Manushyan Garden Square as a Sample of Place Creation*

Mashtots Park gained significance because of the struggle and the civic movement. It definitely has that symbolic meaning in people's perceptions. The area is defined as having the image of "struggle", "victory", "freedom", and "civil position". This area is

associated with such phenomena as resistance, struggle, civil law, and the voice of the citizens.

***Komitas Garden Square as a Space out of the Mental Structure***

Here we can see that the park is an area that people cannot recall when trying to understand which park we are speaking of. They either say the park close to the conservatory or close to the French Square. It's not even a passageway, as our next two cases because it's not convenient to just cross over to be in the area at least that way.

***Saryan and Tamanyan Garden Square Characterized as Places Defining art***

Tamanyan Garden Square, in its essence, is a new type. It went through a very interesting transformation. This area was intellectualized and aestheticized due to the creation of an art environment here. In fact, after the reconstruction, it is not a park, but a museum-park area. In this sense, the space is innovative, changes people's perceptions of art, and renews or shapes them in some way. The area itself is a podium. When walking, people feel like being on a podium. It can be said that the Tamanyan garden square is an area that defines modern art, and the Saryan garden square is an "island" that defines art. This place is considered an area of art. It has a positive image by large. It can be considered a passageway.

## REFERENCES

- Balyan 2006 – Balyan K. City overlooking Ararat. Yerevan, 2006. URL: <https://clck.ru/rceZK>. In Russian.
- Bauman 2003 – Bauman Z. City of Fears, City of Hopes. London, 2003.
- Bazrafshan et al. 2021 – Bazrafshan M., Tabrizi, A. M., Bauer, N., & Kienast, F. Place Attachment through Interaction with Urban Parks: A cross-cultural Study. *Urban Forestry & Urban Greening*. 2021. 61. URL: <https://clck.ru/rceeF>. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ufug.2021.127103>.
- DeLand et al. 2018 – DeLand M., Trouille D. Going Out: A Sociology of Public Outings. *Sociological Theory*. 2018. 1 (36). P. 27–47. URL: <https://clck.ru/rcei6>. DOI: <https://doi.org/10.1177/0735275118759149>.
- Gasparyan 2007 – Gasparyan A. Russian-Armenian and Armenian-Russian Explanatory Dictionary of Architectural and Construction Terms. Yerevan, 2007. In Armenian.
- Geertz 1973 – Geertz C. Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. New York, 1973.
- Grigoryan 2018 – Grigoryan M. Episode 42. Unknown Yerevan Lover's Park. ATV TV, 2018, 5:24-7:54 min. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4QtKN6CosoI&t=1041s>.
- Harvey 2015 – Harvey D. The Right to the City. The City Reader. London, 2015.
- Howard 1965 – Howard E. Garden Cities of To-morrow. Classic Urban Planning. Cambridge, 1965.
- Hutchison et al. 2016 – Hutchison R., Lopes J. T. Urban Space and Public Places. *Research in Urban Sociology. Public Spaces: Times of Crisis and Change*. Ed. by J. T. Lopes, R. Hutchison. 2016. Vol. 15. P. 3–18.

- Lefebvre 2003 – Lefebvre H. *The Urban Revolution*. Translated by R. Bononno. Minneapolis-London, 2003.
- Lefebvre 2013 – Lefebvre H. *The Production of Space*. Translated into English by D. Nicholson-Smith. Cambridge, Massachusetts, 2013.
- Lynch 1960 – Lynch K. *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts, 1960.
- Najafi et al. 2011 – Najafi M., Shariff M. The Concept of Place and Sense of Place in Architectural Studies. *International Journal of Human and Social Sciences*. 2011. 3 (6). P. 187–193. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.1082223.
- Parks of Yerevan 2022 – Parks of Yerevan. URL: <https://www.yerevan.am/en/park/?page=1>.
- Peters et al. 2010 – Peters K., Elands B., Buijs A. Social Interactions in Urban Parks: Stimulating Social Cohesion? *Urban Forestry & Urban Greening*. 2010. 2 (9). P. 93–100. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ufug.2009.11.003>.
- Seamon 2012 – Seamon D. Place, Place Identity, and Phenomenology: A Triadic Interpretation Based on JG Bennett's Systematics. *The Role of Place Identity in the Perception, Understanding, and Design of Built Environments*. 2012. P. 3–21. DOI: 10.2174/978160805413811201010003.
- Simmel 2012 – Simmel G. The Metropolis and Mental life. *The Urban Sociology Reader*. London, 2012. P. 37–45.
- Tonnelat 2010 – Tonnelat S. The Sociology of Urban Public Spaces. *Territorial Evolution and Planning Solution: Experiences from China and France*. Paris, 2010. P. 84–92.
- Tuan 1977 – Tuan Y.-F. *Space and Place: The Perspective of Experience*. London, 1977.
- Vermishyan et al. 2015 – Vermishyan H., Balasanyan S., Grigoryan O., Kerobyan S. *Local Identities in Yerevan: The Structures of Urban Space*. Yerevan, 2015. In Armenian.
- Vermishyan et al. 2020 – Vermishyan H., Michikyan S. The Transformation of Urban Public Space of Post-Soviet Yerevan: the Case of Northern Avenue. *Journal of Sociology: Bulletin of Yerevan University*. 2020. Vol. 11. 1 (31). P. 3–15. DOI: <https://doi.org/10.46991/BYSU:F/2020.11.1.003>.
- Vermishyan 2021 – Vermishyan H. Ideological and Cultural Practices in the Soviet Housing Space: The Case of Allocation and Obtaining of Apartments in Yerevan. *Studies of Transition States and Societies*. 2021. 2 (13). P. 23–38.
- Walker 2004 – Walker C. *The Public Value of Urban Parks*. New York, 2004.
- Yepiskoposyan 2011 - Yepiskoposyan Sh. Semiotic organization and transformation of urban space in the center of Yerevan. *City, Migration, Markets: New Studies in Social Science from the South Caucasus*. Ed. by S. Khutsishvili, J. Horan. Tbilisi. 2011. P. 13–47. URL: [https://ge.boell.org/sites/default/files/scholarship\\_publication\\_5.pdf](https://ge.boell.org/sites/default/files/scholarship_publication_5.pdf). In Russian.

Материал поступил в редакцию 02.04.2022  
принят к публикации 30.05.2022



---

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

---

**Сергей Алевтинович Смирнов**

Институт философии и права  
Сибирского отделения Российской академии наук.  
Ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия.  
Доктор философских наук, ведущий научный сотрудник,  
главный редактор гуманитарного альманаха «Человек. Ru»  
E-mail: smirnoff1955@yandex.ru

**Арина Александровна Шерстюк**

Балтийский Федеральный Университет имени И. Канга,  
ул. Александра Невского, 14, Калининград,  
Калининградская обл., 236041, Россия./  
Магистр истории  
E-mail: arina.sherstyuk@mail.ru

**Сергей Сергеевич Аванесов**

Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого.  
Ул. Большая Санкт-Петербургская, 41, Великий Новгород, 173003, Россия.  
Доктор философских наук, профессор,  
директор НОЦ «Гуманитарная урбанистика»  
E-mail: iskiteam@yandex.ru

**Пётр Михайлович Колычев**

Санкт-Петербургский государственный университет  
аэрокосмического приборостроения.  
Ул. Большая Морская, 67 А, Санкт-Петербург, 190000, Россия.  
Доктор философских наук,  
профессор кафедры рекламы и современных коммуникаций  
E-mail: piter55piter@mail.ru

**Алехандро Контрерас Кооб**

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения.  
ул. Правды, 13, 191119, Санкт-Петербург, Россия.  
Доцент кафедры звукорежиссуры  
E-mail: contrerasa@mail.ru

**Альбина Витальевна Бояркина**

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена.  
Наб. реки Мойки, 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.  
кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкой филологии  
E-mail: al.bojarkina@mail.ru

**Арман Александрович Аветян**

Российско-Армянский Университет.  
Ул. Овсепа Эмина, 123, Ереван, 0051, Армения.  
Кандидат экономических наук,  
преподаватель кафедры управления и бизнеса  
E-mail: arman.avetyan@rau.am

**Мария Анатольевна Мнацаканова**

Российско-армянский университет.  
Ул. Овсепа Эмина, 123, 0051, Ереван, Армения.  
PhD (история), преподаватель кафедры  
всемирной истории и регионоведения  
E-mail: mnatsakanmaria@gmail.com

**Катажина Яник-Борецка**

Университет им. Адама Мицкевича в Познани.  
Институт русского и украинского языков.  
Аллея Независимости, 4, 61-874, Познань, Польша.  
Аспирант университета им. Адама Мицкевича в Познани  
E-mail: katarzyna.janik-borecka@amu.edu.pl

**Арутюн Рафикович Вермишян**

Ереванский государственный университет.  
Ул. Алека Манукяна, 1, 0025, Ереван, Армения.  
Кандидат социологических наук, доцент,  
заведующий кафедрой теории и истории социологии  
E-mail: harutyunvermishyan@ysu.am

**Лилит Араратовна Барсегян**

«Социес» экспертный центр.  
Ул. Алека Манукяна, 1, 0025, Ереван, Армения.  
Исследователь  
E-mail: lbarseghian93@gmail.com

---

## AUTHORS

---

**Sergey A. Smirnov**

Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch  
of Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia  
E-mail: smirnoff1955@yandex.ru

**Arina A. Sherstiuk**

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

**Sergey S. Avanesov**

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia  
E-mail: iskiteam@yandex.ru

**Petr M. Kolychev**

St. Petersburg State University of Aerospace Instrumentation, Russia  
E-mail: piter55piter@mail.ru

**Alejandro Contreras Koob**

State Institute of Film and Television, St. Petersburg, Russia  
E-mail: contrerasa@mail.ru

**Albina V. Boyarkina**

Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia  
E-mail: al.bojarkina@mail.ru

**Arman A. Avetyan**

Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia  
E-mail: arman.avetyan@rau.am

**Maria A. Mnatsakanova**

Russian-Armenian University, Armenia  
E-mail: mnatsakanmaria@gmail.com

**Katarzyna Janik-Borecka**

Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland,  
Institute of Russian and Ukrainian Studies  
E-mail: katarzyna.janik-borecka@amu.edu.pl

**Harutyun R. Vermishyan**

Yerevan State University, Armenia  
E-mail: harutyunvermishyan@ysu.am

**Lilit A. Barseghyan**

“Societ” expert centre, Yerevan, Armenia

E-mail: lbarseghian93@gmail.com