

2025 | Том 5 | № 1

ISSN 2738-2729 (Online)

URBIS ET ORBIS

МИКРОИСТОРИЯ И СЕМИОТИКА ГОРОДА





RUSSIAN-ARMENIAN
UNIVERSITY

ISSN 2738-2729 (Online)



YAROSLAV-THE-WISE
NOVGOROD STATE
UNIVERSITY

URBIS ET ORBIS

MICROHISTORY AND SEMIOTICS OF THE CITY

2025 | Vol. 5 | No. 1

Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. 2025. Том 5. № 1

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

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

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

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

Главный редактор

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

Заместители главного редактора

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

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

Ответственный секретарь

Е. В. Гилл (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия)

Редакционная коллегия

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

Д. Васильски (Юнион – Университет Николы Теслы, Белград, Сербия)

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

Н. С. Драган (Национальный университет политических исследований и государственного управления, Бухарест, Румыния)

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

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

М. Озсари (Университет Балыкесир, Турция)

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

П. Я. Ференьски (Вроцлавский университет, Польша)

А. Цимдиня (Латвийский университет, Рига, Латвия)

Редакционный совет

Л. А. Абрамян (Институт археологии и этнографии Национальной академии наук, Ереван, Армения)

Ф. Беллентани (Туринский университет, Италия)

К. Ф. Герри (Университет Буэнос-Айреса, Аргентина)

М. С. Гунько (Оксфордский университет, Великобритания;

Ереванский государственный университет, Армения)

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

Х. Кафтанжиев (Софийский университет имени Св. Климента Охридского, Болгария)

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

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

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

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

Ж. Р. Сладкевич (Гданьский университет, Польша)

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

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

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

Э. Эно (Университет Сорбонны, Париж, Франция)

Соучредители

МОУ ВО «Российско-Армянский университет»

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

Телефон: +374 91 93-31-23

ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»

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

Телефон: +7 8162 62-72-44

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

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

E-mail: urbiestorbis2021@gmail.com

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

© Российско-Армянский университет, 2025

© Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2025

Все права защищены

Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City. 2025. Vol. 5. No. 1

Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City is a scientific peer-reviewed open access journal. The journal is established to discuss theoretical problems related to urban space, cities in literary texts, as well as visual-semiotic and microhistorical studies. Materials on the following topics are accepted for publication in the Journal: urban forms of cultural communication, visual semiotics of the city, sociology of the city, urban architecture as a semiotic system, visual ecology, city code, urban practices, futuristic and utopian models of the city, urban folklore, image of the city, sacred spaces of the city, virtual city, the city in art, photography, cinema, and literature. This list is not exhaustive and can be expanded.

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

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

Editor-in-Chief

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

Vice-Editors

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

Tigran S. Simyan (Yerevan State University, Armenia)

Executive Secretary

Elena V. Gill (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia)

Editorial Board

Ausma Cimdina (University Latvia, Riga, Latvia)

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

Nicolae-Sorin Drăgan (National University of Political Studies and Public Administration, Bucharest, Romania)

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

Piotr Jakub Fereński (University of Wrocław, Poland)

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

Mustafa Ozsari (Balıkesir University, Turkey)

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

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

Dragana Vasilski (University "Union – Nikola Tesla", Belgrade, Serbia)

Editorial Council

Levon Abrahamian (Institute of Archaeology & Ethnography of the National Academy of Sciences, Yerevan, Armenia)

Federico Bellentani (University of Turin, Italy)

Claudio F. Guerri (University of Buenos Aires, Argentina)

Maria Gunko (University of Oxford, UK; Yerevan State University, Armenia)

Anne Hénault (Sorbonne University, Paris, France)

Emzar Jgerenaia (Ilia State University, Tbilisi, Georgia)

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

Christo Kaftandjiev (Sofia University "St. Kliment Ohridski", Bulgaria)

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

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

James Robert Russell (Harvard University, Cambridge, USA)

Żanna Ślădkiewicz (University of Gdańsk, Poland)

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

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

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

Founders

Russian-Armenian University

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

Tel.: +374 91 93-31-23

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University

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

Tel.: +7 8162 62-72-44

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

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

E-mail: urbistorbis2021@gmail.com

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

© Russian-Armenian University, 2025. All rights reserved

© Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2025. All rights reserved

СОДЕРЖАНИЕ

Семиотика города

D. K. Saikeneva

The world tree as a symbol of the new capital:

A semiotic analysis of the architectural image.....8

Художественный образ города

A. Петрс-Барцумиан

«Ереванский эпос» в русской советской литературе первой половины 20 века:

Андрей Белый, Мариэтта Шагинян, Осип Мандельштам.....24

A. Христов

Столкновение личного и городского пространства

в творчестве Андрея Белого и Чавдара Мутафова.....58

E. B. Канищева

Образ города в нарративах деятелей искусства

(на материале челябинского текста).....70

Город в истории

M. Ozsarı

Signs of transition from scholastic thought to the age of Enlightenment

in Anatolia in the second half of the nineteenth century:

The case of Balıkesir Province.....79

C. C. Меднис

Праздничные процессии и городские церемонии

в Лондоне эпохи Тюдоров.....96

Культурный код города

Н. Г. Федотова, К. В. Хиврич

Культурный код Великого Новгорода:

сохранение, возрождение и трансляция. Экспертное интервью.....105

Н. Н. Шлемова

Цифровые формы репрезентации символических кодов Челябинска.....115

Городской фольклор

S. G. Пароуян

Radio Jerewan-Witze als ausdrück des freien wortes in einemtotalitären regime
(am Beispiel der städtischen Folklore der Sowjetländer).....131

Эссе

Ю. М. Мечитов

Старый Тифлис vs. Советский Тбилиси:
истоки и пути творчества Параджанова.....148

CONTENTS

Semiotics of the city

Dinara Saikeneva

The World Tree as a Symbol of the New Capital:

A Semiotic Analysis of the Architectural Image.....8

Artistic Image of the City

Ani Petrs-Bartsumian

The “Yerevan Epic” in Russian Soviet Literature of the First Half of the 20th Century:

Andrei Bely, Marietta Shaginyan, Osip Mandelstam.....24

Aleksandar Hristov

The Collision of Personal and Urban Space

in the Works by Andrey Bely and Chavdar Mutafov.....58

Elena Kanishcheva

The Image of the City in the Narratives of Artists

(Based on the Material of the Chelyabinsk Text).....70

The City in History

Mustafa Ozsarı

Signs of Transition from Scholastic Thought to the Age of Enlightenment

in Anatolia in the Second Half of the Nineteenth Century:

The Case of Balıkesir Province.....79

Svetlana Mednis

Festive Processions and City Ceremonies in Tudor London.....96

Cultural Code of the City

Natalia Fedotova, Konstantin Khivrich

Cultural Code of Veliky Novgorod:

Preservation, Revival and Transmission. Expert Interview.....105

Natalia Shlemova

Digital Forms of Representation of Symbolic Codes of Chelyabinsk.....115

Urban folklore

Siranush Papoyan

Radio Jerewan-Witze als Ausdruck des freien Wortes in einem totalitären Regime
(am Beispiel der städtischen Folklore der Sowjetländer).....131

Essays

Yuri Mechitov

Old Tiflis vs Soviet Tbilisi:

The Origins and ways of Parajanov's Creativity.....148

СЕМИОТИКА ГОРОДА | SEMIOTICS OF THE CITY

[https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-8-23](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-8-23)**The World Tree as a symbol of the new capital:
A semiotic analysis of the architectural image****Dinara Saikeneva** 

Kazakh Ablai khan University of International Relations and World Languages
Almaty, Kazakhstan
saiken.eva.d@gmail.com

KEYWORDS

Baiterek monument
Astana
national identity
semiotics
political symbolism
nomadic heritage

ABSTRACT

This article examines the role of traditional symbols in the architecture of Kazakhstan's new capital, viewed through the prism of a semiotic approach. The study focuses on the Baiterek monument, which embodies the image of the World Tree, a key element in the mythological and cultural heritage of the Kazakh nomadic civilization. The importance of studying this symbol lies in its ability to convey the worldview of nomadic culture in a modern urban environment. The relocation of the capital provided a unique opportunity to create an architectural and cultural image that combines traditions with contemporary ideas. Baiterek became the central element of this concept, embodying cultural meanings and political ideas related to forming a new national identity. This monument, symbolizing the axis of the world and the unity of the earthly and the heavenly, serves both a decorative and a semantic function, becoming an iconic element of the urban environment. The article examines how traditional symbols are reinterpreted and incorporated into architectural forms and their significance in creating a holistic image of the capital. The symbolic reinterpretation of ancient motifs within contemporary design illustrates the dynamic interaction between memory and innovation, shaping a narrative that resonates with historical consciousness and future aspirations. The study emphasizes the importance of a semiotic approach to understanding architectural space as a communication system in which visual elements shape the collective perception of the city. In this context, Baiterek functions not only as a landmark but also as a robust cultural code that helps to strengthen national identity and communicate traditional values through architecture.

For citation:

Saikeneva, D. K. (2025). The World Tree as a symbol of the new capital: a semiotic analysis of the architectural image. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(1), 8–23. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-8-23](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-8-23)

Introduction

Modern cities are developing rapidly and becoming economic, social, and political centers. However, amid growing urbanization and globalization, modern megacities often lose their cultural identity and connection with tradition. In sustainable urban development programs, much attention is given to ecological and economic aspects, but the cultural dimension is equally significant. Culture plays a crucial role in shaping a city's identity, attractiveness to residents and tourists, and reinforcing the connection between past and present. A key element of this cultural presence is the city's architectural image, which includes iconic monuments and symbolic structures (Kourtiti & Nijkamp, 2022, p. 200). These objects become landmarks and carriers of historical memory, transmitting cultural codes across generations.

In this context, traditional symbols, folklore, and cultural heritage breathe life into the urban environment and help build a deep sense of identity and generational continuity. Culture is the foundation of every society: it shapes values, customs, and social interactions. As a space where many lives intersect, the city inevitably becomes a stage for expressing this culture. However, in many modern cities, cultural heritage is giving way to standardized solutions and anonymous architecture lacking local character. As a result, cities begin to resemble each other, losing their unique features and severing ties with their regional history and culture.

Symbolism can take many forms: architectural elements, monuments, ornaments, images on facades, rituals, and festivals. For instance, in the traditional architecture of Eastern societies, one finds calligraphic designs, geometric motifs, and representations of mythological beings and legendary heroes. These are not only expressions of identity but also tools of aesthetic education and patriotic inspiration.

What does the city of a people with nomadic heritage look like? Kazakh culture is usually associated with the steppe, the yurt, horses and camels, and vast open spaces. Against the backdrop of rapid urbanization and the rise of modern megacities, an important question emerges: How can the nomadic spirit be expressed in an urban setting? What should a city look like that embodies the values of a people with no settled urban tradition yet a rich cultural legacy rooted in harmony with nature, mobility, and collectivism? Kazakhstan has a complex history of urbanization. Traditionally nomadic or semi-nomadic, Kazakhs historically used cities mainly as centers of trade or administration. The twentieth century, however, brought dramatic shifts. Soviet industrialization and urban policy resulted in mass settlement, functional city planning, and the erosion of the traditional lifestyle. Following independence, Kazakhstan faced the challenge of fostering economic growth while shaping a new national and cultural image for its cities. How to reinterpret the nomadic heritage within the realities of contemporary urban space became a vital task.

Various projects worldwide successfully integrate cultural heritage into modern urban environments. In Tehran, for example, the Persian Garden project adapts traditional landscape principles to contemporary city planning, creating public spaces that are both functional and symbolically rich. Traditionally placed at the heart of Persian buildings, these gardens are reimagined in a modern context (Ramyar, 2020, p. 238).

In Tokyo and Kyoto, preserving temples and gardens, alongside Japan's architectural metabolism movement, sustains intergenerational continuity and reinforces national identity. In cities, it is not enough to create visually pleasing or comfortable areas – it is essential to create spaces within many modern cities with deep historical and emotional

resonance, places that nurture collective memory, foster identification with local heritage, and affirm one's belonging in a shared urban narrative (Fedotova, 2024).

In Kazakhstan, the relocation of the capital and the construction of a new administrative center gave rise to a significant symbolic project – the Baiterek Monument (Ill. 1).



Ill. 1. Baiterek Monument.
Source: photo by Dinara Saikeneva

This structure embodies the mythic World Tree and fuses traditional nomadic symbolism with contemporary architectural language. The image of the World Tree is central to nomadic cultures' mythological, spiritual, and artistic systems. It encodes cosmological concepts and links the physical, metaphysical, and spiritual realms. Depicted in ritual acts, folk art, oral traditions, and crafts, it reflects the core ideal of harmony between humans, nature, and higher powers.

This symbolism continues in modern representations of cultural identity, including national emblems and popular culture. Akmaral Yussupova highlights floral symbolism in landscape architecture as a metaphor for prosperity and lineage. She references myths where the tree becomes the tribal ancestor and symbol of clan unity: "According to ethnic beliefs, the tree symbol expresses wishes for generational growth and success. For instance, the Baiterek tree – literally 'mighty poplar' – was the tribal sign of the Kangly (Kankali) people, key contributors to the ethnogenesis of Turks, Kazakhs, and Uzbeks" (Yussupova et al., 2017, p. 197).

Marianna Satanar studies the tree as a cultural code whose ancient roots formed the basis of traditional cosmology (Satanar, 2020). Tatyana Sharaeva explores how

the World Tree is transformed into the *serge*, the nomadic hitching post, and its place in ritual. The yurt was a miniature cosmos for nomads; each household object held symbolic meaning. Among the Kalmyks, special poles marked the boundaries of future homes, serving both practical and sacred functions. The design, placement, and ritual use of these posts reveal parallels with the symbolic function of the *serge* in Turkic-Mongolian traditions (Sharaeva, 2020).

Not only symbolic images but also real trees and groves shape urban cultural perceptions. Urban green zones often preserve their sacred aura, embodying ancestral beliefs about continuity, nature, and protection. Thembelihle Ngulani and Charlie Shackleton stress the importance of conserving sacred groves amidst urbanization to maintain ritual and cultural practices (Ngulani & Shackleton, 2019).

From a mythopoetic perspective, the tree represents cosmic order, life, and continuity. Across Eastern and global traditions, this archetype appears in ornaments, mosaics, frescoes, and architecture, embedding cosmologies and collective memory in visual forms. Baiterek and the architectural landscape of Astana even became part of the “Astana Challenge” puzzle, as described by Frank Albo in *Astana: Architecture, Myth and Destiny* (Albo, 2017). Albo reveals how architectural forms serve as containers of myth and cultural memory. Through architecture, myths become spatial realities, preserving historical narratives and worldviews within the urban fabric.

This study explores how the Baiterek monument represents the World Tree and how its sacred status is adapted within a modern urban context.

While the semiotic approach to architecture has faced criticism, especially the idea of architecture as a formal sign language, it remains a valuable lens.

Key criticisms include:

- The relativism of symbols: Architectural signs may not translate across cultures.
- The impossibility of a universal language: local meanings often conflict with global ones.
- Excessive abstraction: Symbolic systems may oversimplify complex cultural dynamics.
- The risk of symbolic overemphasis at the cost of functionality.
- Evolving meanings: Architectural signs may lose significance over time.

Semiotic language in architecture often presupposes the stability of meanings, but architectural signs evolve. What was perceived as a symbol of modernity may become outdated and lose meaning. Signs and symbols embedded in architecture may cease to be relevant due to social and technological changes.

Giorgiy Figurniy discusses the methodological dubiousness of the semiotics of architecture (Figurniy, 2019, p. 64). Yuliya Yankovskaya analyzes the applications of semiotics in architecture, evaluating its achievements and identifying existing problems in this area; he believes that considering architecture as a sign system with certain formal properties was not particularly productive since it proved the mobility and variability of syntactic rules and their meanings and, consequently, the impossibility of modeling an architectural language from the point of view of a full-fledged sign communication system (Yankovskaya, 2004). However, a semantic approach to understanding architecture can be applied to such a concept as “composition.” The influence of transpersonal psychology has expanded approaches to composition theory, showing the importance of architectural space as a significant place for human existence. And especially its role in sacred architecture. Japanese architect Kenzo Tange also focuses on space as an opportunity for communication:

“The condition for structuring space is communication in the broadest sense. Even in cases where there is no movement as such, we can talk about visual communication. <...> Although until now, we have abstractly considered a place intended for household or work needs to be space, we cannot limit the concept of space to this static model only. Along the way, we encounter cases where we give space a form that has a symbolic meaning. <...> We are convinced of the need to reconsider our views and introduce the concept of space as a communication field” (Tange, 1976, pp. 132–133). Thus, using a semiotic approach in the study of architecture, it is possible to analyze the space and the possibilities of architectural objects to transmit and store information about a particular structure.

Relocation of the capital: in search of a new traditional identity

The architecture of the capital’s administrative center serves as a functional space and a powerful symbol of statehood and national identity. The relocation of Kazakhstan’s capital from Almaty to Akmola marked a turning point in the country’s urban and symbolic development. On October 20, 1997, the decree “On the declaration of the city of Akmola as the capital of the Republic of Kazakhstan” was issued, and in 1998, Akmola was renamed Astana.

This relocation had several motivations, chief among them Almaty’s limitations, whose geographical and infrastructural capacity had been largely exhausted. Astana, by contrast, was located in the country’s geographic center and provided a relatively blank slate for architectural experimentation and the realization of symbolic urban forms.

In this context, an international competition was held to develop a master plan for the new capital that would integrate traditional cultural values with modern innovation. The winner, Japanese architect Kisho Kurokawa, proposed a concept rooted in the philosophies of “metabolism” and “symbiosis.” His vision emphasized continuity between the traditional and the modern, between technological innovation and natural harmony. This approach guided the creation of key architectural landmarks and established the visual and symbolic identity of the new city.

A central element of this identity became the **Baiterek Tower**, envisioned as a modern embodiment of the ancient Turkic myth of the *world tree*. This axis mundi connects the heavens, the earth, and the underworld. This monument, situated in the newly developed administrative and economic zone on the left bank of the Yesil River, physically and symbolically demarcated a new center for Kazakhstan. Separated from the old city by the river, Astana’s new center signified not just urban expansion but the beginning of a new historical and cultural chapter.

Karpievich notes that ancient cities were often formed around sacred centers – temples, altars, or other ritual spaces (Karpievich, 2022, pp. 73–93). For nomadic cultures such as the Kazakhs, these sacred centers took non-architectural forms, such as ancestral mountains or sacred trees. In this tradition, **Baiterek** functions as a sacral center. Its form and symbolism resonate with nomadic practices surrounding the sacred poplar (*baiterek*), a territorial and spiritual presence marker. In Kazakh ritual life, derivatives of this sacred tree – such as the *bakan* (support post for a yurt), the *ak-tayak* (white staff used in mourning), and the hitching post – held central roles in life-cycle rites and symbolized clan identity and continuity (Saikeneva et al., 2022, pp. 10–11).

As Toporov argues, the hitching post tethered to horses can be read as a literal and symbolic iteration of the world tree (Toporov, 2010, p. 33). For nomads, it marked the temporary center of the world, grounding their mobility in continuity and sacred

space. Even when left behind during migrations, the hitching post retained a connection to ancestral land, with some particularly valuable or decorated posts – sometimes inlaid with silver – being taken along (Toktabay, 2004, p. 49).

In this way, the **Baiterek Tower** serves not merely as a modern monument but as a re-articulation of ancient mythopoetic symbols in contemporary urban language. As Yuri Lotman (1992, p. 192) suggests, the symbolic image draws on deep temporal layers and archaic memory. Symbols, he argues, carry echoes of ancient meanings that transcend historical periods and are reactivated in new cultural contexts. In this sense, Baiterek becomes a generative center of Kazakhstan's "new world," linking the mythic past to the political and imagined future.

Material design as an act of sacralization

In contemporary culture, the visual image of a monument often transcends its architectural context and enters the realm of material culture, appearing on clothing, accessories, souvenirs, and currency. This process is not merely decorative. It constitutes an act of **sacralization through the everyday**, whereby sacred and symbolic meanings are embedded in ordinary objects. Once the image of a monument like Baiterek is reproduced on a T-shirt, a banknote, or a piece of jewelry, it becomes a ritualized bearer of collective memory and identity.

A clear example is the visual integration of Baiterek into the design of Kazakhstan's national currency. The second series of the Kazakh **tenge** featured the Baiterek Tower prominently, emphasizing its role not only as an urban symbol but as a representation of national renewal and aspiration (Ill. 2).



Ill. 2. Second series of tenge "1000 tenge" (2006) with image of Baiterek in the background.
Source: <https://qarmaqshy-tany.kz/ekonomika/16844-tay-br-esk-banknot-oldanystan-shyady.html>

The visual evolution in the later series – from the tower itself to the **Samruk bird** and stylized **soaring figures** in Saka-style headdresses – highlights the image's mythologization and deepening sacralization.

Interestingly, the image of Baiterek undergoes a symbolic evolution in the subsequent Tenge series, transforming first into the image of the Samruk bird and then into a soaring figure stylized with a traditional Saka headdress. This visual metamorphosis reflects both the continuity of cultural codes and the gradual sacralization of national symbols through processes of generalization, mythologization, and integration into everyday life – most notably through banknotes that pass through the hands of millions each day.

The sacred dimension of Baiterek extends far beyond its architectural origins and monetary representation, finding vivid expression in fashion – particularly in designer dresses and stage costumes. In national and international competitions, festivals, and cultural events, Baiterek frequently appears as a central design element, stylized in silhouettes, embroidery, prints, and structural details. These artistic interpretations demonstrate the technical mastery of designers and transform clothing into mobile carriers of sacred imagery. In this context, Baiterek acquires the status of a totemic symbol – a visual expression of the national spirit and cultural identity communicated through the language of fashion.

Striking examples of this phenomenon include the “Queen of Independence” costume (2016) by Angelina Shulgina, a student at the Ayyrtau boarding school for orphans, which won the Grand Prix at the Presidential Christmas Tree in 2016 and was dedicated to the 25th anniversary of Kazakhstan’s independence (Ill. 3).



Ill. 3. “Queen of Independence” costume (2016),
dedicated to the 25th anniversary of Kazakhstan’s independence.

Source: <https://www.nur.kz/society/1770309-malcik-prisel-na-elku-v-kostume-cifrovoy-kazahstan-v-petropavlovske-foto/>

At the Dress of the World international design competition in Baku (2019), Kazakh model Amina Kozhanova was named Best Model of the Show, appearing in a saukele wedding headdress shaped like the Baiterek tower. The costume, created by designer

Galina Bilyak, earned third place at the competition¹). In 2024, at the Miss Universe contest, 24-year-old Madina Almukhanova represented Kazakhstan in a national costume inspired by the Baiterek tree² (Ill. 4) (Miss Universe 2024, 2024). Through such appearances, Baiterek evolves into a sacred sign embedded in performative and material culture – a visual totem of national identity, artistic imagination, and symbolic continuity.

In 2019, at the *Dress of the World* competition in Baku, Kazakh model Amina Kozhanova appeared in a **saukele** headdress modeled after the Baiterek, designed by Galina Bilyak, who won third place. More recently, at *Miss Universe 2024*, Kazakhstan was represented by **Madina Almukhanova**, whose national costume again echoed the form and symbolism of Baiterek (Ill. 4). These artistic adaptations demonstrate how Baiterek functions as a visual totem – mobilized across fashion, performance, and state iconography to express Kazakhstan's cultural identity. In this way, it transcends its architectural origins and becomes a **portable symbol of statehood and spiritual continuity**.



Ill. 4. Madina Almukhanova.
Miss Universe 2024 – Baiterek-inspired national costume.

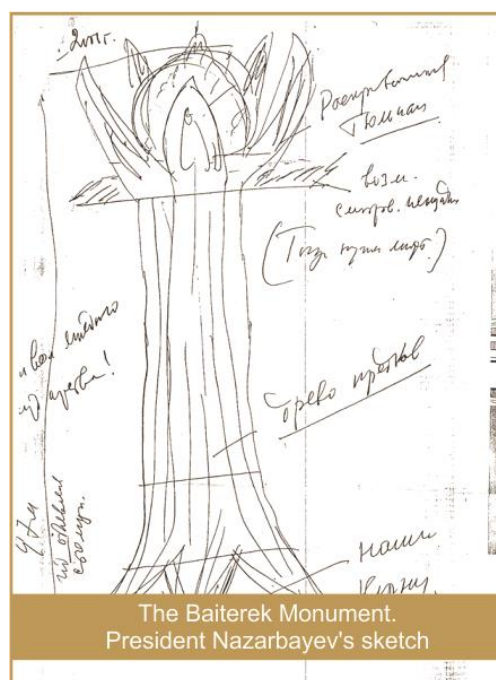
Whether materialized as a tower, a coin, or a costume, Baiterek embodies the idea of the world center of rootedness, renewal, and connection to higher powers. Its persistent reproduction across various media transforms it from a mere architectural object into a sacred symbol deeply embedded in the nation's everyday culture and visual memory. As it appears in money, clothing, stage costumes, and souvenirs, Baiterek functions as both a mnemonic and a sacral structure, affirming national identity and acting as a vessel for cultural archetypes such as the tree of life and the axis mundi. This sacralization is evident in its mythological foundations and continuous material presence, which serve as a sign of spiritual support and a marker of Kazakhstan's modern self-image.

¹ Kazakhstan model with “Baiterek” on her head became the best model in Baku. *Nur.kz*. <https://www.nur.kz/society/1778416-kazahstanka-s-bajterekom-na-golove-stala-lucsej-modelu-v-baku-foto-video/>

² Miss Universe 2024: Madina Almukhanova wears a costume inspired by Baiterek. *Inform.kz*. <https://www.inform.kz/ru/miss-vselennaya-2024-madina-almuhanova-predstala-v-obraze-ptitsi-samruk-i-bajtereka-09c465>

Pilgrimage to the sacred tree

The relocation of the capital marked a new chapter in Kazakhstan's history, and the Baiterek monument emerged as a symbolic recognition of this shift. Rising to a height of 97 meters, Baiterek alludes to the year 1997, when the capital was officially moved to Astana. The concept for the monument originated with the First President of Kazakhstan, Nursultan Nazarbayev, who famously sketched the initial idea for the futuristic structure on a paper napkin. That very napkin is now preserved in the Museum of the First President in Astana (Ill. 5).



Ill.5. The sketch of Baiterek by Nursultan Nazarbayev.
Source: <https://megalommatis.wordpress.com/tag/russian/>

The mythical tree described here seems to be a powerful symbol, embodying a connection between different realms – from the underground to the heavens. It also carries deep cultural and symbolic significance, primarily representing the legendary bird Samruk and the cosmic struggle between good and evil. The structure of the tree and its symbolic elements might be interpreted in several layers:

Underground Level (Root of the Tree):

1. Cafés, aquariums, and an art gallery suggest a space of cultural exchange, nurturing the roots of creativity and offering visitors an experience of tranquility and art.

This is also where the foundation of a society's heritage can be explored.

2. Earth Elevator (Trunk).
3. The panoramic glass elevators that take visitors upwards symbolize the journey of ascension and enlightenment. This could also reflect the socio-political rise of the nation, leading from the roots to a place of prominence and visibility.
4. Heavenly Level (Crown of the Tree):
 - The sphere with a bar and hall at the top represents a viewing platform and the aspiration to reach the highest, most spiritual plane. The metal poles

around the sphere reflect tree branches, symbolizing connection and unity, and represent the 101 nationalities living in the country.

- The golden egg of Samruk represents the cosmic balance and cyclical nature of time – summer and winter, life and death. This can be seen as the eternal conflict between opposing forces, like good and evil, central to many world cultures' myths and stories.

5. The symbolism of the Installations:

- The “ayaully Alaskan” (loving hand), representing Nursultan Nazarbayev’s handprint, could be interpreted as a personal connection to the nation’s foundation, reflecting leadership, protection, and a guiding hand in the country’s journey.
- The wooden globe with the signatures of representatives from 17 religions is particularly significant. This symbolizes national unity and global inclusiveness, fostering a multi-faith, multicultural dialogue. The installation could reflect a message of peace and unity in diversity, in line with the broader narrative of the mythical tree as a symbol of connection between realms and peoples.

This structure, with its deeply symbolic layers, is an architectural marvel and an expression of cultural identity, national unity, and spiritual heritage. It embodies the nation’s journey, its roots in history, its growth towards progress, and its aspirations for harmony in the world. The interplay of architecture and myth in this concept ties modern identity to ancient symbols, creating a space that connects the past, present, and future (Ill. 6).



Ill. 6. Wooden globe with the signatures of representatives of 17 religions.

Source: photo by Dinara Saikeneva.

This installation embodies the principles of unity and coexistence within diversity. The wooden globe, adorned with the signatures of 17 religions, symbolizes a collective, shared space of spiritual and cultural respect. It serves as a reminder that despite

differences in belief, there is common ground in pursuing peace and understanding. Positioned within the mythical tree's heavenly sphere, this globe aligns with the theme of connection, linking different cultures and faiths in a single, symbolic gesture. Including 17 religions is particularly meaningful, highlighting the local and global significance of religious harmony. It reflects the inclusive spirit of the mythical tree, where each branch, though distinct, contributes to the whole, offering a platform for dialogue and mutual respect among different faith communities.

This installation commemorates the First Congress of Leaders of World and Traditional Religions, held in Astana in 2003, on the initiative of Elbasy Nursultan Nazarbayev (Ill. 7). The event took place in the aftermath of the tragic terrorist attacks on the World Trade Center and the Pentagon, a moment when the world was on the brink of division and war, marked by religious intolerance. The congress participants visited the Baiterek Monument, where services and prayers of all major world religions were held. The wooden globe with the signatures of representatives from 17 religions was erected here to symbolize interfaith unity, peace-loving politics, and social harmony based on inter-ethnic tolerance. This installation is a lasting reminder of the spirit of cooperation and understanding that emerged from a time of conflict and division.



Ill. 7. "Taykazan" pedestal.
Source: photo by Dinara Saikeneva.

The installation of "Ayauly alakan" is positioned on a silver amulet (tumar) standing in the shape of a triangle, placed atop the "Taykazan" pedestal. The Taykazan, commissioned by Amir Temur and cast in honor of Khoja Ahmad Yasawi, symbolizes mercy and the generosity of spirits. Now located in the mausoleum of Khoja Ahmad Yasawi in Turkistan, the cauldron represents the hospitality and generosity of the Kazakh people.

(Ill. 7). The cauldron is adorned with a symbolic golden belt, whose decoration is inspired by the Saka animal style and features the central element of the Kazakh “koshkar muiz” pattern – the “ram’s horn,” a symbol of well-being and health. The cauldron stands on three pillars representing independence, creative work, and prosperity. The composition is crafted from silver, gold, and green malachite, a stone known for its protective properties against the evil eye and harmful energy. Its selection for this amulet, symbolizing the young capital of Astana, emphasizes its role as a guardian of positive forces, absorbing negative energies and embodying the spirit of protection and prosperity.

Many visitors place their palms on the Ayaully Alakan installation (Ill. 8) to evoke the image of pilgrims visiting sacred trees throughout Kazakhstan. This practice is among the oldest and is still preserved worldwide. In the past, in the steppes, any solitary tree or one with an unusual appearance could be considered sacred. Chokan Valikhanov wrote: “A tree growing alone in the steppe, or an ugly plant with unusually crooked branches, serves as an object of worship and overnight stay. Everyone who passes by puts pieces of clothing and rags on this tree, throws cups next to it, sacrifices animals, or puts the manes of horses on it” (Valikhanov, 1986, p. 227). Such rituals sought ancestors’ support in resolving particular issues or fulfilling desires; for example, childless women often visited such trees and offered sacrifices to conceive.



Ill. 8. Installation “Ayaully alakan”.
Source: photo by Dinara Saikeneva.

Today, Baiterek has become a new “place of pilgrimage.” Not only tourists but virtually every citizen who has visited Astana considers it a duty to see the Baiterek monument. It has become a tradition for newlyweds and graduates to visit Baiterek and seek the “support of the ancestors” to fulfill their wishes.

The modern reinterpretation of the “sacred tree” is expressed harmoniously in the Baiterek monument (Ill. 9). Viewed through ritual practices, its location becomes even more significant. The surrounding area is a central space during public celebrations, particularly Nauryz (the spring renewal festival, held on the vernal equinox, March 21–22). The square fills with vibrant crowds, symbolically reconstructing the world through festive activity. In the spirit of Kenzo Tange’s concept, Baiterek transforms urban space from a static environment into a symbolic communicative field. As a point of visual and ritual communication, Baiterek has become not merely an architectural landmark but also an iconic system organizing the space around it.



Ill. 9. Astana, Art Fest, 2017.

Source: <https://www.trend.az/life/culture/2775780.html>

This is precisely the phenomenon Kenzo Tange described: even without physical movement, the object’s symbolic charge establishes a dialogue between space and human beings. The square’s spatial composition, framed by equally significant architectural landmarks – Ak Orda (the presidential administration headquarters) and Khan Shatyr (a shopping and entertainment center) – amplifies Baiterek’s symbolic meaning.

Ak Orda lies directly east of Baiterek along a central axis. Khan Shatyr, designed by Norman Foster as a modern yurt, is located to the west. This tripartite composition carries profound symbolic resonance. Traditionally, the hitching post was placed in front of the yurt, which faced east. In this metaphorical framework, Baiterek stands “before” Khan Shatyr, which is associated with home and people. However, Baiterek is also equidistant from the presidential administration and Khan Shatyr, positioned between power and the people (Ill. 10).



III. 10. Nurzhol Boulevard.

Source: <https://www.tourister.ru/world/asia/kazakhstan/city/astana/map>

Indeed, Khan Shatyr represents family, everyday life, and leisure. Like Baiterek, it revitalized the new administrative center and facilitated a dialogue between the citizens and the state. While Baiterek attracts visitors and hosts major public events, Khan Shatyr maintains a continuous flow of people, sustaining the space's dynamism. Thus, Baiterek is a tourist attraction and a vital element of urban ritual space, where tradition and modernity converge.

Positioned on the same axis as Ak Orda, Baiterek underscores political symbolism tied to the unity of the state, the stability of governance, and Kazakhstan's strategic vision for the future. This axial composition expresses a spatial hierarchy: the presidential residence symbolizes the decision-making center, while Baiterek becomes a metaphor for sustainability, continuity, and growth. The alignment affirms a balance between the government (Ak Orda) and the people (the public space around Baiterek), depicting their symbolic interaction.

The form and concept of Baiterek evoke political transformation and national revival. As a reinterpretation of the ancient myth of the world tree, the monument links Kazakhstan's past, present, and future. The streets surrounding Baiterek form a meaningful syntagmatic chain: each name functions as a cultural sign drawn from a distinct paradigm of historical memory. Streets named after ancient and medieval cities – Otrar, Taraz, Sygnak – construct a paradigm of civilizational heritage. Mangilik El Street symbolizes the eternal unity of the Kazakh people; Dostyk Street represents interethnic harmony and multinational identity. Turan Street invokes the myth of Great Turan, embedding Turkic civilizational unity in the city's semantic structure. Kunaev Street refers to Kazakhstan's Soviet legacy, anchoring modern identity in historical continuity.

Thus, Baiterek becomes a semiotic center that integrates the vertical axis of time, from antiquity to the future, and narrates national formation through syntactically arranged cultural codes. In this context, Baiterek symbolizes the nation's progressive trajectory, affirming independence and national identity. It is a site of political communication, especially during public holidays when the square serves as a venue for mass

gatherings. More than a decorative object, Baiterek facilitates social consolidation, strengthens patriotic sentiment, and embodies national unity. Its sacred and political symbolism manifests both architecturally and in public life.

Conclusion

For a secular society with deep-rooted traditions and a nomadic past, envisioning an ideal city, especially one with symbolic centrality, is complex. Historically, Nomadic Kazakh culture avoided fixed urban forms, favoring mobility, open steppes, and sacred sites acting as communal centers. In this context, relocating the capital and constructing a new administrative hub represented a step toward modernization and an attempt to symbolically unify the nation and merge traditional values with a contemporary state structure.

A key element in this symbolic project was the construction of the Baiterek monument – a central architectural and sacred axis in the new capital. The concept of the World Tree is seamlessly integrated into the city's symbolic fabric: its roots symbolize cultural heritage, the trunk dynamic progress, and the golden egg of Samruk at its apex, the promise of a bright future. Baiterek also plays a crucial role in shaping national identity. It fuses nomadic and settled elements, drawing tourists and citizens as a symbol of unity, continuity, and sovereignty. Its position along the axis connecting Ak Orda (the seat of power) and Khan Shatyr (a metaphor for the people and everyday life) speaks volumes. This symbolic triangulation balances state, society, and tradition. Essentially, Baiterek is not merely an architectural structure but a powerful national symbol. It synthesizes tradition and modernity and provides a shared symbolic space in which every Kazakh citizen can find a reflection of their history, identity, and hope for the future.

References

- Albo, F. (2017). *Astana: Architecture, myth and destiny*. Vidacom Publications.
- Fedotova, N. G. (2024). Urban identity: Spatial aspects. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 4(2), 169–182. [https://doi.org/10.34680/urbis-2024-4\(2\)-169-182](https://doi.org/10.34680/urbis-2024-4(2)-169-182) (In Russian).
- Figurniy, G. N. (2019). Semiotics of architecture: Half a century in search of imaginary entities. *Architecture and modern information technologies*, 4(49), 57–70. <https://doi.org/10.24411/1998-4839-2019-00005> (In Russian).
- Karpievich, V. A. (2022). The role of religious buildings in forming the appearance of Belarusian cities at the end of the 16th – beginning of the 20th centuries. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 2(3), 73–93. [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-2\(3\)-73-93](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-2(3)-73-93) (In Russian).
- Kourtit, K., & Nijkamp, P. (2022). Urban cultural vanguards: why culture matters for urban success. *Journal of Urban Management*, 11, 198–213. <https://doi.org/10.1016/j.jum.2022.05.006>
- Lotman, Yu. M. (1992). *Selected Works. Vol. 1. Aleksandra*. (In Russian).
- Ngulani, T., & Shackleton, C. M. (2019). Use of public urban green spaces for spiritual services in Bulawayo, Zimbabwe. *Urban Forestry & Urban Greening*, 38, 97–104. <https://doi.org/10.1016/j.ufug.2018.11.009>

- Ramyar, R. (2020). Learning from tradition: The role of environment perception layers in space making – The case of the Persian Garden. *Journal of Urban Management*, 9, 238–249.
- Saikeneva, D. K., Nauryzbayeva, A. B., & Khazbulatov, A. R. (2022). The Symbol of the World Tree in the Ritual and Everyday Practice of the Kazakhs. *Bulletin of Kazakh National Women's Teacher Training University*, 4(92), 6–16. <https://doi.org/10.52512/2306-5079-2022-92-4-6-16> (In Russian).
- Satanar, M. T. (2020). The Tree of Aal Luuk Mas: Semiotic interpretation of the mythological image in Olonkho Epic. *Oriental Studies (Bulletin of the Kalmyk Institute for Humanities of the RAS)*, 13(4), 1135–1154. <https://doi.org/10.22162/2619-0990-2020-50-4-1135-1154> (In Russian).
- Sharaeva, T. I. (2020). Sacred code in the space of Kalmyk Traditional Dwelling. *Oriental Studies*, 13(1), 41–54. <https://doi.org/10.22162/2619-0990-2020-47-1-41-54> (In Russian).
- Tange, K. (1976). From architecture to urbanism. *Japanese Architecture: Tradition and Modernity*. Progress. (In Russian).
- Toktabay, A. (2004). *The cult of the horse of the Kazakh people*. KazIzdat-KT. (In Russian).
- Toporov, V. N. (2010). *World tree. Universal sign complexes. Vol. 1*. Manuscript Monuments of Ancient Rus. (In Russian).
- Valikhanov, Ch. (1986). *Selected Works*. Nauka. (In Russian).
- Yankovskaya, Yu. S. (2004). Architectural composition and semiotics – genesis of ideas. *Architecton: Proceedings of Higher Education*, 2(7). http://archvuz.ru/en/2004_2/3 (In Russian).
- Yussupova, A., Liu, S., Namazbay, A., Rahimian, F. P., & Ebrahim, A. N. (2017). Ornamental art and symbolism: Activators of historical regeneration for Kazakhstan's landscape architecture. *International Journal of Architectural Research: Archnet-IJAR*, 12(3), 193–213. <https://doi.org/10.26687/archnet-ijar.v11i3.1358>

Information about the author

Dinara K. Saikeneva
 PhD (Chinese History),
 Associate professor of Oriental Studies Department
 Kazakh Ablai Khan University
 of International Relations and World Languages
 200, Muratbayeva, Almaty, 050022, Kazakhstan
 ORCID: 0000-0002-0333-188X
 e-mail: saiken.eva.d@gmail.com

Received / Материал поступил в редакцию 10.11.2024
 Accepted / Принят к публикации 15.03.2025

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ГОРОДА | ARTISTIC IMAGE OF THE CITY

[https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-24-57](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-24-57)



«Ереванский эпос» в русской советской литературе первой половины 20 века: Андрей Белый, Мариэтта Шагинян, Осип Мандельштам

А. Петрс-Барцумиан 

Ереванский государственный университет, Ереван, Армения
petrsbartsumianan@gmail.com

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«армянский текст»
образ Еревана
Армения
Мариэтта Шагинян
Андрей Белый
Осип Мандельштам
травелог

АННОТАЦИЯ

Литература и культура Восточной Армении и России связаны с XIX века, когда в 1828 году Восточная Армения вошла в состав Российской империи. В это время армянская тематика стала важной частью русской литературы, и многие писатели, такие как Александр Пушкин, Мариэтта Шагинян, Андрей Белый и Осип Мандельштам, обращались к образам Армении в своих произведениях. В центре исследования – анализ образа Еревана в текстах этих авторов, сопоставление их видения города и его культурного значения в русской литературе, особенно в рамках «армянского текста». В статье анализируются три травелога, посвященные Армении, созданные Мариэттой Шагинян, Андреем Белым и Осипом Мандельштамом, с особым акцентом на образ Еревана. Несмотря на различия в подходах авторов, их тексты объединяет тема трансформации и развития города. Шагинян изображает Ереван как символ социалистического прогресса и центр культурных и научных достижений. Для Андрея Белого город – это точка пересечения культур и стихий, где переплетаются древность и современность, природное и искусственное. Мандельштам, в свою очередь, акцентирует внимание на исторической и культурной значимости Еревана, придавая ему личностное и символическое измерение. Исследование подчёркивает многообразие интерпретаций города, отражающих мировоззренческие и творческие различия авторов.

Для цитирования:

Петрс-Барцумиан, А. (2025). «Ереванский эпос» в русской советской литературе первой половины 20 века: Андрей Белый, Мариэтта Шагинян, Осип Мандельштам. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 5(1), 24–57. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-24-57](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-24-57)

Финансирование:

Исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета по науке Республики Армения в рамках научного проекта № 24SSAH-6B014.

The “Yerevan epic” in Russian Soviet literature of the first half of the 20th century: Andrei Bely, Marietta Shaginyan, Osip Mandelstam

Ani Petrs-Bartsumian 

Yerevan State University, Yerevan, Armenia
petrsbartsumianan@gmail.com

KEYWORDS

“Armenian text”
image of Yerevan
Armenia
Marietta Shaginyan
Andrei Bely
Osip Mandelstam
travelogue

ABSTRACT

The literature and culture of Eastern Armenia and Russia have been intertwined since the 19th century, when Eastern Armenia became part of the Russian Empire in 1828. During this period, Armenian themes became an essential aspect of Russian literature, with many writers, such as Alexander Pushkin, Marietta Shaginyan, Andrei Bely, and Osip Mandelstam, turning to Armenian motifs in their works. This study focuses on the analysis of Yerevan's image in the works of these authors, comparing their perceptions of the city and its cultural significance in Russian literature, particularly within the framework of the “Armenian text.” The paper examines three travelogues on Armenia written by Marietta Shaginyan, Andrei Bely, and Osip Mandelstam, focusing on the portrayal of Yerevan. Despite their approaches, the authors' texts share a common theme of the city's transformation and development. Shaginyan depicts Yerevan as a symbol of socialist progress and a center of cultural and scientific achievements. For A. Bely, the city represents a point of convergence between cultures and elements, intertwining antiquity and modernity, nature and artifice. Mandelstam, in turn, emphasizes Yerevan's historical and cultural significance, imbuing it with personal and symbolic meaning. This study highlights the diversity of interpretations of the city, reflecting the ideological and creative differences among the authors.

For citation:

Petrs-Bartsumian, A. (2025). The “Yerevan epic” in Russian Soviet literature of the first half of the 20th century: Andrei Bely, Marietta Shaginyan, Osip Mandelstam. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(1), 24–57. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-24-57](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-24-57)

Funding:

The work was supported by the Science Committee of the Republic of Armenia, within the framework of the research project no. 24SSAH-6B014.

Введение: культурный контекст

Литература и культура Восточной Армении и России оказываются в тесной связи с XIX века, когда в 1828 году Восточная Армения стала частью Российской империи. Уже в следующем году выдающийся русский писатель Александр Пушкин совершил путешествие по Кавказу и Закавказью и написал «Путешествие в Арзрум» (1830–1836), содержащее одно из первых описаний Армении в русской литературе. Получив ненадолго независимость в 1918 году, Армения вновь оказалась под влиянием Москвы и в 1922 году вошла в состав Советского государства. В это время многие русские писатели обращались к армянской теме, приезжали в Армению, а литература об Армении, наряду с литературой о Грузии и Кавказе, стала «полноценным сверхтекстом русской литературы» (Багратион-Мухранели, 2016, с. 3).

Интерес к не-русским культурам связан в том числе с колониальной риторикой России (как имперской, так и советской), в рамках которой периферия осваивалась и присваивалась центром – как территориально, так и культурно. Представители русской литературы пишут об Армении не для Армении, но вводят в семиосферу и гомосферу новые тексты для своего «внутреннего пользования»¹ (ср. «По сути, эта моя Армения написана о России» (Битов, 2013, с. 147)).

В центре внимания этого исследования – образ Еревана в произведениях советских авторов, положивших начало травелогам об Армении в русской советской литературе: «Путешествие в Советскую Армению» (1950) Мариэтты Шагинян, очерк «Армения» (1928) Андрея Белого, «Путешествие в Армению» (1931) Осипа Мандельштама².

Мариэтта Шагинян была командирована в Армению в 1922 г. и продолжала приезжать туда в последующие годы. Мариэтта Шагинян, вероятно, была первой, кто приехала в Армению писать серию очерков о молодой республике в составе нового Советского государства: «Я была первым писателем, получившим мандат на первую командировку в Закавказье» (Шагинян, 1987, с. 810) – вспоминала М. Шагинян. Там же она указывает, что путешествует по Армении по заданию «партийного органа», а не из любознательности. Действительно, в 1922 году редакция «Правды» отправила её в длительную командировку по Грузии, Армении и Азербайджану.

Первый очерк об Армении – «История одного канала» – был опубликован в «Правде» 18 ноября 1922 года. В следующем году писательница выпустила книгу «Советская Армения», в которую, кроме очерков, вошли протоколы Первого сельскохозяйственного съезда, которые она же и вела. В 1926 году после поездки по Армении и Азербайджану был написан ещё ряд очерков, таких как «Нагорный

¹ О взаимосвязях между этими сферами см. подробнее: Симян, 2019б.

² Сергей Городецкий – один из первых русских писателей нового Советского государства, кто путешествовал по Армении и писал о ней. Впервые он посетил Армению до русской революции 1917 года, когда Восточная Армения ещё входила в состав Российской империи; был свидетелем последствий Геноцида армян в Западной Армении. В 1919 году, когда Армения ещё была независимой, а Россия уже стала советской, Городецкий вновь приехал в Армению, читал лекции в Ереване, написал цикл статей «Путешествие в Эривань» – «Тише пешего», «Оживающий город» и «№ 35», в которых «живыми красками обрисовано царящее (в Ереване) общественно-политическое положение» (Закарян, 2018, с. 57), активное строительство нового города и новой городской культуры. Еревану и Ереванским впечатлениям Городецкого посвящены следующие исследования: Закарян, 2018, сс. 56–67; Закарян, 1981, сс. 53–64.

Карабах», «Зангезурская медь», впоследствии опубликованных единой книгой «Советское Закавказье» (1931). Опубликовано в 1950 году «Путешествие по Советской Армении» представляет собой собранные и отредактированные очерки предыдущих десятилетий. В 1957 году «Путешествие...» вышло в дополненном виде и в такой версии вошло в полные собрания сочинений писательницы.

М. Шагинян, работая над очерком, проехала и прошла пешком буквально всю Армению, «она спускалась в самые глубокие недра рудников в Зангезуре и поднималась на самую высокую – 4090 метров над уровнем моря – гору Арагац, став первой женщиной, взобравшейся на неё» (Творчество М. С. Шагинян, 2023, с. 98); она изучала работу заводов, институтов, вклад отдельных людей в развитие страны. Одни примечания автора занимают 41 страницу и писались/редактировались на протяжении двух лет, в 1949–1951 гг. В 1957 году вышла расширенная версия «Путешествия...», с дополненными сведениями и главами, которая в таком виде попала в собрание сочинений Шагинян (1972). В «Путешествии...» Шагинян органично сочетаются жанры публицистической и художественной литературы. Это «многожанровый конгломерат, синтезирующий очерки документального, этнографического, географического характера и собственно литературный материал: сценки, рассуждения, лирические отступления» (Богачева, 2010, с. 135). Исследовательница Е. Богачева определяет «Путешествие по Советской Армении» Шагинян как «литературное путешествие в форме путевого очерка» (Богачева, 2010, с. 135).

Существует не так много исследований, посвящённых «Путешествию...» М. Шагинян. Это может быть связано с тем, что известная когда-то писательница, журналистка, революционерка, исследовательница оказалась забытой в постсоветское время. Однако в последние годы интерес к её жизни и творчеству растёт, о чём свидетельствует, например, посвящённая М. Шагинян научно-практическая конференция «Шагиняновские чтения»³. Отметим отдельно статью Е. Богачёвой, посвящённую жанру литературного путешествия в творчестве М. Шагинян, в центре которой – «исследование видовых модификаций жанра в книге “Путешествие по Советской Армении”» (Богачева, 2010, с. 134).

Андрей Белый побывал в Армении в мае–июне 1928 и 1929 гг. Знакомый с М. Шагинян с конца 1909 года, Белый впервые приехал в Армению через 6 лет после первой командировки М. Шагинян – и также в командировку, где они вновь встретились. «И по традиции встреч наших, – вспоминал Белый, – добрая буря словес поднялась между нами; делюсь впечатлениями от Эривани, от красок Армении» (Белый, 1985, с. 29). Итогом стал очерк «Армения», который был написан для журнала «Красная новь» и вышел в августовском номере того же 1928 года. В 1929 году, как признавался Белый в письме Мартиросу Сарьяну от 10.03.1929, «такого задания» у него не было: «хочется пожить в Армении и для отдыха» (Белый, 1985, с. 98), хотя уже в следующем письме Сарьяну от 18.04.1929 в постскрипуме Белый сообщает, что «Красная Новь» «собирается ... дать путевую бумажку о командировке» на случай, если он сможет и успеет написать ещё один очерк (Белый 1985,

³ *Шагиняновские чтения, 2013–2024*. Региональная ежегодная научно-практическая конференция (Ростов-на-Дону, Россия). <https://shaginian.sfedu.ru>. Автор выражает огромную благодарность сотрудницам Ростовского музея русско-армянской дружбы, а также Виктории Шефер за помощь и предоставленные материалы IV Шагиняновских чтений.

с. 103). Была ли официально организована вторая командировка и сделал ли Белый заметки для второго очерка – работа для будущих исследователей.

Очерку «Армения» Белого также посвящено не так много исследований. В издании 1985 года в разделе «Приложения» помещена обзорная статья Натальи Гончар «Путевая проза Андрея Белого и его очерк “Армения”», где, в числе прочего, утверждается, что текст Белого – «первый в русской советской прозе содержательный, красочный, поэтичный рассказ художника слова, большого мастера литературы об армянской земле, о её природе и людях, о древней её культуре и переживаемом сегодня бурном возрождении» (Белый, 1985, с. 147). Это не так, о чём было сказано выше. Кроме того, специфический «советский» пафос требует критического прочтения данной статьи.

В 1997 году вышла книга немецкой исследовательницы Кармен Сиппл, посвящённая путешествию на Кавказ Белого и Мандельштама. Примечательно, что Армения в работах ряда исследователей включается в Кавказский регион, что не только неверно, но и продолжает колониальную риторику относительно культур Кавказа и Закавказья (Sippl, 1997). Ссылаясь на работу Сиппл, современная исследовательница Криста Эберт исследует травелоги Белого «Ветер с Кавказа» и «Армения» как эстетическое наставление (Эберт, 2010). В то же время обзорные статьи современных авторов, такие как культурфилософские исследования Ж. Бересневой, посвящённые миру культуры в путевых заметках Белого (Береснева, 2014), исследования путевой прозы русских писателей А. Громова-Колли (Громов-Колли, 2002), не уделяют особого внимания очерку об Армении Белого.

Среди травелогов об Армении в русской советской литературе первой половины XX века с описанием Еревана выделим также серию очерков Максима Горького «По Союзу Советов», которые появлялись с 1929 года в созданном Горьким журнале «Наши достижения». Эти очерки – результат поездки писателя по Азербайджану, Грузии, Армении, а затем по северу России; им посвящена статья Ольги Шуган (Шуган, 2018). Описание в них Армении и Еревана ничем существенно не отличается от описаний Белого и/или Шагинян, и одновременно менее художественно, потому его подробный анализ не представлен в настоящем исследовании.

Осип Мандельштам путешествовал по Армении с мая по сентябрь 1930 года. Это путешествие не просто отличается от поездок Шагинян и Белого – оно противопоставлено им. Мандельштам ехал не по заданию редакции, не по «туристской прихоти <...>, – как пишет Надежда Мандельштам. – Для Мандельштама приезд в Армению был возвращением в родное лоно – туда, где всё началось, к отцам, к истокам, к источнику» (Мандельштам, 1987, с. 132). В отличие от Шагинян и Белого, которые путешествуют по Советской Армении и восхваляют её достижения в составе Советского государства, Мандельштам стремится в Библейскую Армению, «Армения в глазах Мандельштама – форпост христианского, эллинского и иудейского мира» (Николаева, 1997, с. 35), что само по себе является преступлением в атеистическом Советском государстве. С другой стороны, для Мандельштама было важным уехать подальше от Ленинграда и Москвы, буквально сбежать и спастись, и «тильуленшпигелевская» травля⁴ была не единственной причиной, но веской: после 1927 года родной город «пугает Мандельштама ночными арестами, предчувствием смерти» (Таркан, 2010, с. 198).

⁴ См. подробнее: Мандельштамовская энциклопедия, 2017а, с. 87; Сурад, 2018).

Поездка Мандельштама должна была состояться в 1929 году, он начал готовиться к ней, читал материалы по истории и культуре Армении, стал учить армянский язык, однако тогда ничего не вышло, несмотря на содействие Н. Бухарина и А. Мравяна, министра просвещения и зам. пред. Совнаркома АССР⁵. В 1930-м путешествие было устроено через В. Молотова.

«Путешествие в Армению» писалось в 1931–1932 гг. и было опубликовано в 1933 году — то есть через три года после путешествия; непосредственно же после поездки был написан (осень 1930 года, Тбилиси) и опубликован (мартовский выпуск «Нового мира» за 1931 г.) цикл стихов «Армения». Важным для понимания «Путешествия...» является тот факт, что рукопись произведения Мандельштам отправил приложением к письму Мариэтте Шагинян от 5 апреля 1933 года, то есть за месяц до публикации в «Звезде». В письме Мандельштам просил заступиться за репрессированного Бориса Кузина, друга и учёного, с которым они познакомились в Ереване, и «Путешествие...» должно было в этом помочь⁶.

«Путешествие в Армению» Осипа Мандельштама сложно назвать очерком в полной мере. Мандельштам, в отличие от Шагинян и Белого, не только «прошёл мимо бурно цветущей и радостно строящей социализм Армении» (Розенталь, 1933, с. 4), ничего не написал о строящейся советской Армении, но создал неподцензурный текст.

Первая публикация «Путешествия...» сорвалась, концовка про армянского царя Аршака, взятого в плен ассирийским царём Шапухом, была запрещена цензурой. В следующей публикации фамилия репрессированного биолога Б. Кузина была изменена на Зотов, но избежать резкой критики и скандала не удалось: журнального редактора Ц. Вольпе «выгнали из редакции “Звезды” за то, что он напечатал “Путешествие в Армению”, да ещё с концовкой про царя...»⁷ (Мандельштам, 1989, с. 301). Кроме того, из-за «Путешествия...» сорвалась публикация намеченных книг и сборников Мандельштама, несмотря на то что на некоторые были заключены контракты и даже выплачены гонорары⁸; прижизненных отдельных публикаций Мандельштама больше не было.

«Путешествие...» Мандельштама — сложный многоуровневый текст на границе жанров и форм, *поэтический* текст, и туристическое описание Армении не является его задачей.

Путешествию в Армению и «Путешествию в Армению» Осипа Мандельштама уделено больше внимания в науке и публицистике на разных языках⁹. С одной стороны, учёных интересует сам текст «Путешествия...», история его создания, жанровые, тематические, образные характеристики и особенности, проблематика текста, интертекстуальность, анализ приёмов, средств выразительности,

⁵ Или вопреки, так как на апрельском Пленуме ЦК и ЦКК 1929 года Бухарин был «разгромлен» и снят с занимаемых постов, а осенью скоропостижно умер Мравян. См. подробнее также: Мандельштамовская энциклопедия, 2017а, сс. 86–87.

⁶ См. подробнее: Мандельштам, 1999б, сс. 149–151.

⁷ В «Воспоминаниях» Надежды Мандельштам ошибка, перепутаны имена армянского и ассирийского царей. Полностью цитата выглядит так: «...Вольпе, тот самый, которого выгнали из редакции “Звёзды” за то, что он напечатал “Путешествие в Армению”, да ещё с концовкой про царя Шапуха, не получившего от ассирийца “один добавочный день”. Эта концовка была запрещена цензурой». Однако Шапук — это и есть ассириец, тогда как в плену был Аршак (Мандельштам, 1989, с. 301).

⁸ См.: Нерлер, 2014, сс. 58–59, 113; Мандельштамовская энциклопедия, 2017а, с. 87.

⁹ См. список исследований: Мандельштамовская энциклопедия, 2017б, сс. 56, 112, 410–485.

лексики, форм¹⁰. С другой стороны, «Путешествия...» исследуется как «армянский текст» русской литературы, в связи с литературой о Кавказе и Закавказье¹¹. Кроме того, исследовательницы обращаются к произведению в рамках литературы путешествий¹², а также анализа тем и проблем, изучают «Путешествие...» наряду с другими текстами Мандельштама и/или других авторов¹³.

Город – один из центральных элементов художественного мира Осипа Мандельштама. Многие исследователи, среди которых Владимир Топоров, Сергей Шиндин, Рышард Пшибыльский, Юрий Фрейдин, Георгий Левинтон, Леонид Видгоф, Омри Ронен, обращались к городской теме в творчестве поэта¹⁴. Однако исследований, посвящённых «Ереванскому тексту» русской литературы¹⁵ и образу Еревана в творчестве Мандельштама, в особенности в «Путешествии в Армению», нет. Отсутствуют также исследования образа Еревана в очерках М. Шагинян и А. Белого, чем и обусловлена актуальность данной работы. Важно проанализировать, как формируется образ города в каждом из произведений и сравнить эти образы.

Ереван, столица Армении, – город, насыщенный историей и культурой. Ереван (в русскоязычных текстах до 1936 года – Эривань), один из древнейших городов мира, пережив множество разрушений, стал центром сперва Армянской области (1828), а затем Эриванской губернии (1849) Российской империи, потом – столицей Первой Республики Армении (1918) и Советской Армении (1920), культурным, экономическим, политическим центром, каковым остаётся до сих пор¹⁶. Именно в составе советского государства в 1930–1940-е годы город был вновь перестроен в соответствии с первым генеральным планом 1924 года Александра Таманяна, который сумел соединить «древние традиции армянской архитектуры с логистикой, инфраструктурой и комфортом городов первой половины XX в.» (Маргарян, 2021, с. 47). И именно в таком строящемся Ереване первой половины XX в. оказываются М. Шагинян, А. Белый, О. Мандельштам. Ереван, как и Севан, Арарат, – это «не просто армянские локусы» (Шафранская, 2022, с. 136), это один из культурных концептов «армянского текста» русской литературы.

а) Образ Еревана в очерке А. Белого «Армения»

В «Армении» А. Белый, в отличие от импрессионистического травелога о Грузии, более строго следует жанру путевого очерка. У текста чёткая композиция, в нём легко прослеживается маршрут и программа путешествия. Вероятно, это связано с тем, что «писатель движим не только поэтической потребностью запечатлеть в художественной записи взволновавшее душу... яркое и значительное событие своей жизни, но и имеет в виду популяризаторскую задачу – дать на страницах журнала, обращённого к всесоюзному читателю, хотя и сжатое, но по возможности

¹⁰ См.: Галстян, 2020; Головченко, 2017а; Головченко, 2017в; Злыднева, 2010; Мец & Ахвердян, 2011; Нерлер, 2015; Петерс, 2010.

¹¹ См.: Шафранская, 2022; Шуваева-Петросян, 2019.

¹² См.: Галстян, 2019; Головченко, 2017б; Матанцева и др., 2014; Сурат, 2018.

¹³ См.: Асаева, 2009; Багратион-Мухранели, 2015; Кубатъян, 2012; Моранта, 2015; Пенкина, 2020.

¹⁴ См. подробнее: Мандельштамовская энциклопедия, 2017а, сс. 193–198.

¹⁵ Мы придерживаемся концепции Т. Симяна. См. подробнее: Симян, 2019а.

¹⁶ См. подробнее: Vasilyan, 2023, pp. 92–93.

всестороннее, учитывающее весь комплекс специфических черт представление, знание о Советской Армении» (Белый, 1985, с. 147), — как писала Н. Гончар.

Так, например, Белый приводит сведения о географическом положении Еревана конца 1920-х гг.: «Эривань, или город садов, лежит ниже Батума на градус и двадцать минут (40°10'), поднимался более чем на три тысячи футов над уровнем моря; Тифлис¹⁷ оказался в головокружительной пропасти под Эриванью, когда б стоял рядом; меж тем: в отношении к местам обстанующим, она – впадина явная, сильно пропитанная испарением Занги¹⁸, покрытая хлопком и рисом, сопутствующим малярии; в июле насыщенный воздух звенит комаром ядовитым и роем невидных moskitov; кто может, спасается в горы из мест лихорадочных» (Белый, 1985, с. 18); пересказывает исторические события и легенды, рассказанные ему его проводником – выдающимся армянским художником Мартиросом Сарьяном: «променада с Сарьяном по старым кварталам была припаданием к векам, пронесившимся над Эриванью с седьмого столетия, взявшего город в анналы и хроники; и Тиридат, кабаном сумасшедшим обёрнутый (местной народной легендой), высывывал клык из свиньи подзаборной, которая выглядит... мухой (о сходствах не спорят); и книжник Месроп, составитель алфавита, носом являлся из окон соседнего домика, в образе... Сенекерима Мирзоича, иль Егигше Рафаэлевича, обывателя и прожигателя. Поп становился тираном Тиглатом...» (Белый, 1985, с. 33); показывает достопримечательности: «...на круто вздёрнутых, каменно-жёлтых приречных верхах разрушаются каменно-жёлтые стены красивейшей крепости, в синь поднимая свои бастионы: изъеденным краем; построена крепость в XVI веке <...>» (Белый, 1985, с. 18). Легенды и герои, сама история буквально запечатлены на стенах, в архитектуре и ландшафте главного армянского города.

В Ереван Белый едет на поезде, но ещё до того, как он в него въезжает, уже складывается первое впечатление о нем: это город посреди сумасшедшей стройки. Один из главных архитектурно-технических образов – ереванская электростанция – появляется в тексте ещё до того, как Белый въезжает в город. Это должно подготовить читателей к знакомству с Ереваном, разительно отличающимся от того, каким он был до страны Советов. Ереван конца 1920-х – это, в первую очередь, стремительно модернизирующийся и развивающийся город. «Строится новая жизнь», – отмечает путешественник (Белый, 1985, с. 12).

Новый отель, в котором разместили семью Бугаевых (Борис Бугаев – настоящее имя Белого, Клавдия Бугаева – жена писателя) – только выстроенный, «ещё полузаконченный, пахнущий краской малярной» с «просторами пустых коридоров» и «закрытыми дверьми шестидесяти превосходно обставленных комнат» (Белый, 1985, с. 20) – это первая ереванская гостиница «Ереван» (ныне – «Grand Hotel Yerevan») на ул. Абовяна (ил. 1, 2), построенная по проекту Николая Буниатяна:

Четырёхэтажная гостиница кардинально изменила облик города и «стала вполне реальным, буквально ощутимым воплощением столь эфемерного доселе будущего» (Карапетян, 2015, с. 51)¹⁹. К моменту постройки гостиницы ни одно из зданий, спроектированных по плану Александра Таманяна, построено ещё не было.

¹⁷ Современный Тбилиси.

¹⁸ Река Раздан.

¹⁹ Автор выражает огромную признательность персоналу «Grand Hotel Yerevan», и в особенности Ани Шахбазян, за предоставленную информацию и книгу-альбом с архивными фотографиями.

И «Ереван» — самое высокое здание в городе — стал неожиданностью для города: «слишком разноцветным, слишком торжественным и нарядным» (Карапетян, 2015, с. 51). Неожиданностью стали и пункты обслуживания, расположившиеся в первом и подвальном этажах гостиницы: «кухня и кондитерский цех, ресторан и автостоянка, канцелярия и прачечная, парикмахерская и валютный киоск, фотосалон и библиотека» (Карапетян, 2015, с. 51).



Ил. 1. Ереванская гостиница, ул. Абовяна, д. 14. 1930-е.

Источник: <https://www.grandhotelyerevan.com/ru/the-history-of-the-hotel/>

На трёх верхних этажах располагались 68 просторных, хорошо обставленных комнат, 10 номеров люкс, одна комната – общежитие с 15 кроватями. В 1928 году 5 номеров люкс и 36 обычных номеров занимали постоянные жильцы, многими из которых являлись армянские деятели культуры, науки и искусства, вернувшиеся на историческую родину (Карапетян, 2015, с. 59). Таким образом, первая гостиница сыграла важнейшую роль не только в архитектурном преобразовании города, но и в создании нового культурного и социального центра. Она стала пространством, где переплетались идеи и мечты о будущем, местом, которое олицетворяло динамичные изменения в обществе. Это здание стало живым воплощением амбициозных планов по превращению Еревана в современный культурный и политический центр.

Описывая комнаты и удобства в отеле, Белый постоянно использует противопоставления и отрицания, чтобы показать, какие плоды задуманное и осуществляемое в настоящем даст в будущем: «чудесные комнаты *будут* недороги; а *пока* – дороги: платишь – за крышу, *пока* – нет звонков, нет горячей воды, самоваров, прислуги...» (курсив – А. П.–Б.) (Белый, 1985, с. 20). Таким образом, путешественник будто оправдывает дороговизну и отсутствие привычных удобств тем, что все они появятся в скором будущем.

Дороговизна отеля и роскошь «превосходно обставленных комнат» сочетаются с отсутствием элементарных бытовых удобств и низким качеством обслуживания: «какие “горы усилий” ушли в Эривани, прежде чем на столе у нас в номере появился, наконец, кипяток» (Белый, 1985, с. 90) – писала в воспоминаниях Клавдия Бугаева. «Ничего не добьёшься <...>, – жаловался Белый, – записки и письма, отчётливо посланные мне знакомыми, несколько суток валялись пред носом [консьержа]» (Белый, 1985, с. 21); «нет... уборной; чудесные комнаты – декоративное “стойло”, в котором мечтаешь о грязных углах, пусть с клопами, но с чаем и с... ватерклозетом, – не с мерзкой дырой на дворе, пред которой слёт утренний бедных приезжих, из комнат, несущихся по коридорам, как по аравийской пустыне, но во все не к обетованной земле, а к... помойной дыре: под дождём и под пеклом устраивать очередь» (Белый, 1985, с. 20–21).



Ил. 2. Площадь у гостиницы «Ереван», начало 1930-х.
Источник: Карапетян, 2015, с. 66.

В только что отстроенном «конкурирующем своим видом со всеми “Паласами” Запада» отеле не только нет унитаза, но даже кипятка не достать, приходится «метаться по улице круто наклонной, за поиском дальнего, обетованного чая, как будто нельзя завести кипяточка» (Белый, 1985, с. 21). «И мы бегали, – вспоминает Белый, – пересекая проспект Абовяна, в далёкий кофейный район». Однако вскоре оказалось, что «счастье было так близко, – напротив; а вот принести его ... – “ни-эльзя” (передразнивает слова консьержа – А. П.-Б.); наконец появился почтенный усатый Вако, или Сенекерим, или Мкртич может быть, согласившийся на перенос кипяточка чрез улицу; мы бы и сами носили его, если б знали, что рядом он» (Белый, 1985, с. 21). Цитата из «Евгения Онегина» Пушкина – «счастье было так близко» – усиливает комичность ситуации, где жильцы дорогих номеров в центре города вынуждены добывать кипяток в соседних кварталах, потому что его нет и принести его нельзя. «Надо сознаться: две комнаты стоили дороговато нам: десять рублей за сплошное «нэльзя» (в одни сутки)» (Белый, 1985, с. 22). Из отеля семья

Бугаевых в конце концов была вынуждена выехать, не выдержав неудобств: «коль строятся стены, то надо при них строить жизнь с “кипяточком”» (Белый, 1985, с. 22). Армения пусть и стала в первой трети XIX века частью Российской империи, но оставалась на периферии, и к началу XX века Ереван мало чем отличался от неразвитых восточных городов.

Белый тем не менее отмечает временный характер неудобств и неустроенности «в примерном отеле, размаха широкого, *полного завтрашней жизнью, которой пока ещё нет...*» (курсив – А. П.–Б.) (Белый, 1985, с. 21). Путешественника завораживает то, что город живёт будущим, приближает его каждым днём; «осмотр города, всех учреждений его, новый быт, темп его насаждения есть сказка; и даже колонный антрэ при дыре выгребной очень яркий момент, потому что теперь Эривань – бивуак разбиваемой жизни; не требуйте самых обычных удобств от неё; она вся вылезает из старых развалов сложением фундаментов, или «антрэ»; всё засыпано мусором; всё прозяло растреском, в котором сидит скорпион; всё в известке сегодняшней, красящей» (Белый, 1985, с. 22). Да, Ереван – не новый город, появившийся на расчищенном месте, ему более двух тысяч лет, но это город, который из своего прошлого строит будущее, перестраивается, буквально возрождается.

Ереван – город, не знающий сна и покоя, в нём все работают, все куда-то бегут. Это город, в котором «не найти... комнат: всё – густо набито» (Белый, 1985, с. 20). Тут, в отличие от Тифлиса, «ни на кого не глядят, но бегут, и кричат, рот раздран, перекрикивая быстролётную воду канальчиков» (Белый, 1985, с. 28). Главный проспект города, «разрезающий город от сада до взгорья», вечерами набит «густою и громко кричащей толпой; все – бегут, и кричат, и руками махают: армяне, татары и турки, и персы, и русские». В городе живут люди разных национальностей, конфессий, религий – и в этом тоже заслуга Советской власти: «в 21 году Обнародован был в Эривани декрет, призывающий беженцев в город вернуться» (Белый, 1985, с. 20).

Несмотря на атеистическую идеологию Советского государства, в Ереване практика разрушения культовых построек пока не распространилась – «и пухло изгибистый купол мечети торчит кое-где; он – персидский» (Белый 1985, с. 19). Обращает внимание Белый и на большое количество женщин на улицах. Многие пока «в белых чадрах (и без чадра), в чёрных платьях, монашенок напоминают» (Белый, 1985, с. 27), однако всё чаще «скидывают снеговую чадру, ещё часто мелькающую среди улиц» (Белый, 1985, с. 19), что говорит о стремительной европеизации города: «здесь новая жизнь бьёт ключом, поднимающим в степи сухие свой радостный лозунг» (Белый, 1985, с. 25). Таким образом, Ереван 1920-х – современный быстроразвивающийся город на границе Европы и Азии.

Белый не раз описывает свои впечатления от созерцания города сверху: «на вышке стоим; над обвалом пространства проходим по малым бетонным площадкам и верхом канала скрываемся в зелени; темени неба, в себе растворив Арапат, робко искрятся; а Эривань встала звёздным заливом – из очерка тёмных каньонов» (Белый, 1985, с. 38). Ему приятно «видеть упавшую лестницу улиц с открытия верха, оборванного пред чудовищным конусом, в небе приподнятым» (Белый, 1985, с. 28). Разумеется, главной и буквально самой выдающейся частью города является Арапат. Он явственно присутствует в городе, является частью городского пейзажа, частью каждого двора: «тысячелетья в лазурьях висят, патриарх Арапат из-за тучи вперился в нас, или в Сенекерима, или в сорную яму соседнего домика; он отовсюду высовывается; везде исчезает, упавши за стену, за холмики,

за толстостволое дерево» (Белый, 1985, с. 28). Арарат не просто гора, это «важнейший архетип национальной идентичности» (Степанян & Симян, 2016, с. 6).

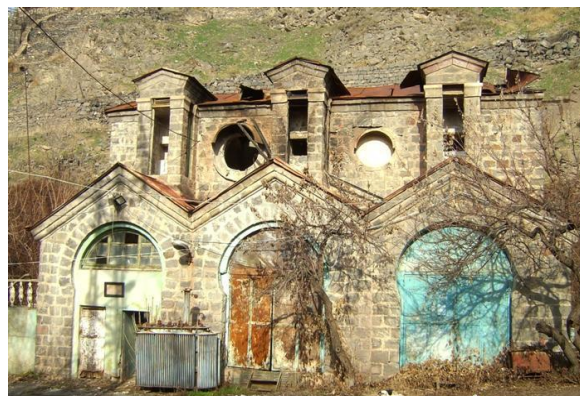
Главный проспект Еревана будто берёт начало с Арарата, поднимается от него – или же «падением стен, зеленей и мечетей, таких пестрокупольных, ниц перед снеговой громадой, отнявшей треть неба, и серебро-розовой, с трещиной синей ущелья, которым разорвано тело» (Белый, 1985, с. 34) скатывается к нему, и «Эривань, осуждённая более тысячи лет унижаться пред жизнью гиганта; не выдержав этого – падает» (Белый, 1985, с. 35). Арарат – свидетель тысячелетий истории Еревана, он связывает настоящее с историческим прошлым. Глядя на город со смотровой площадки, путешественник осматривает его как бы с двух перспектив: город современный, выросший на месте буквально вчера – и город исторический, существующий уже сотни тысяч лет. Даже «громадный попище» в дверях небольшой церкви «трясёт бородинцею, – точь-в-точь такую, с какими ходили жрецы вавилонские» (Белый, 1985, с. 28).

В очерке недвусмысленно противопоставляется Ереван до и при Советской власти. При кажущемся сходстве – и тогда, и теперь город в развалинах – разница принципиальная: до 1920-х город древний город был в развалинах от бедствий и разрушений, но развалины конца 1920-х – это развалины стройки города будущего, города для жизни: «теперешний стиль Эривани – развалины в очерках ещё не зданий, – а стен: в одном случае крыш уже нет; в другом – нет ещё» (курсив – А. П.–Б.) (Белый, 1985, с. 23). Белого восхищает город именно в таком состоянии в процессе перерождения, ведь, с его слов, «шероховатости жизни сознательно в нём продиктованы волею к коллективизму, согретою радостью» (Белый, 1985, с. 23). До революции в Ереване «кроме коньячного и пивоваренного производства, кустарно-ремесленных промыслов, двух-трёх заводиков, не было здесь никаких предприятий» (Белый, 1985, с. 24); город *«теперь <...> всё ж выглядит чисто; и вся в электричестве; есть тротуары; расчищены сети каналов; окончен канал, отводящий прохладную влагу до Эчмиадзина; другие же – роятся; новая электростанция щедро снабжает энергией ряд предприятий»* (курсив – А. П.–Б.) (Белый, 1985, с. 24).

«Чудесной» гидроэлектростанции Александра Таманяна (ил. 3, 4), «источнику света и сил» (Белый, 1985, с. 25), «чуду изящества и простоты» (Белый, 1985, с. 12) посвящено значимое место в тексте. Её строительство началось в 1923 году, и в 1926 она уже была введена в эксплуатацию. По своей мощности она превзошла все имевшиеся на тот момент электростанции Еревана. Это не только чудо техники и следствие модернизации города и Армении вообще. С одной стороны, электростанция – это символ снизошедшего на город и страну света и энергии, в своём роде божественных: «мысль осеняет одна: кипятятся энергии, *перерождающие* всю действительность края» (курсив – А. П.–Б.) (Белый, 1985, с. 37). Таманян, тем не менее, не отказывается от древности, он смог органически соединить «дух инженерии с духом архейским!» (Белый, 1985, с. 36).

С другой стороны, это символ единства природного и рукотворного: «к горе *привалясь* рябоватой, рябя, как кофейным зерном, цветом *сложенного* диковатого камня, вполне незаметно, но прочно растёт, как из почвы, прекрасное здание: – Электростанция» (курсив – А. П.–Б.) (Белый, 1985, с. 36); «все технические её части даны в концентрации, в малом пространстве и в формах, как бы органически выросших в почве» (Белый, 1985, с. 12). Таманян не построил электростанцию, скорее она сама выросла из земли и гор под его присмотром. Об этом же писал сам Таманян: «В общей композиции архитектурных сооружений гидростанции я пытался

использовать методы древней армянской архитектуры и местные строительные материалы (базальт). Необходимость композиционной увязки объёмов сооружений и плоскостей их фасадов с базальтовыми скалами ущелья диктовали самые элементарные формы и грубую обработку камня. Обогащающими элементами сооружения явилась башня с электрическими часами, черепичная крыша, потоки воды и обилие зелени» (Таманян, 1935, с. 3).



Ил. 3, 4. ЕрГЭС-1.

Источник: Первая гидроэлектростанция Еревана. К 140-летию со дня рождения Александра Таманяна. Источник: <https://style.news.am/rus/news/46207/pervaya-gidroelektrostantsiya-erevana---k-140-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-aleksandra-tamanyana.html>

Связь природного и искусственного в образе Еревана не раз подчёркивается Белым в очерке. Город – это часть ландшафта, естественное продолжение окружающих его гор, рек, растений: «склон города – путаница плоскокрышая улочек, с дальнего склона являющая вид руины ступенчатой лестницы к рывтинам Занги» (Белый, 1985, с. 19); «выше города – ряби могил очень голого верха; за ним – снеговой Алагез²⁰; ниже – падает город на Зангу; везде, отовсюду, над всем – араратский массив» (Белый, 1985, с. 20). Говоря о естественных каменных образованиях вокруг Еревана, Белый сравнивает их с выстроенными человеком дворцами: «Занга глубоким каньоном вырезывает вокруг города мощи базальтовых, столбчатых стен, *точно стены дворцов*, первозданно изваянных в многоколонники» (Белый, 1985, с. 18). Всё в городе живёт в гармонии: люди и природа, стены и горы, крыши и небо. Всё – часть целого: «выходим – уныриваем в переулочки; тут – натыкаемся: на перекрёсток, на ослика, на колоннаду, ворота с развёрнутой композицией дворилов, перетененье веранд из-за жёлтых цветов барбариса; а линии крыш поднялись в розовеющий воздух – бело и утончённо» (Белый, 1985, с. 32). Ереван, несмотря на своё расположение и климат, довольно зелёный город, и первое, что видит путешественник, подъезжая к городу – набегающие «зеленые заросли Занги под уклоном садов» (Белый, 1985, с. 18). Грандиозная стройка, развернувшаяся в городе, не разрушает природу, но напротив – помогает ей ещё больше расцвести.

Архитектура города повторяет главные линии и паттерны окружающего ландшафта: «морщя склона, бросающя в зелень, – в ней тонет; она – вырезная, иль кожи-сто крепкая, обнесена сбросом чёрного, белого, красного камня, являющим шашки орнамента; им наряжаются новые стены построек, отбросивши белую мазь,

²⁰ Алагез, Алагяз – тюркские названия горы Арагац.

занесённую, видно, из Персии... кубы домов, как чадру, набеленность отбрасывают, появляясь в силе природного цвета» (Белый, 1985, с. 19). Подобные горам, «армянские церковки, малые ростом, – врезаются в небо с возвышенных мест» (Белый, 1985, с. 20). Александр Таманян, перестраивая город согласно генеральному плану 1924 года, не переделывает город насильно, напротив, он помогает восстановить то естественное, что было замазано, заколочено, скрыто под слоем краски, пыли, крови. Таманян, «пришедший работать в Армению, с планами нового города, уничтожающего часть старинных кварталов, проводит по-новому лозунги древнеармянского стиля» (Белый, 1985, с. 23), использует материалы, которые находятся буквально под ногами, пренебрегая бетоном, который так популярен в строительстве.

Архитектура восточного города перестраивается, его уникальный облик утрачивается, и Белый сперва отмечает чувство тоски по уходящей эпохе: «кривули закоулков, растрески стенные (ведь 200 домов подпираются брёвнами, как костылями), с резными террасами и подворотнями, с зарослью мощных кустов на распавшихся крышах, с которых бельё полоскается, – те кривули пожалеешь: снесутся; исчезнет археологический и эстетический очерк персидского города» (курсив – А. П.–Б.) (Белый, 1985, с. 22). Однако тут же он утверждает: «трезво же подумав, не станешь жалеть: *на развале уж новый фундамент сидит*; поднимаются стены без крыш (стены – *будут*); недавний стиль зодчества – новоармянский, тяжёлый и вымученный, или то – ренессанс, не калечащий местный ландшафт, явно ладящий с ним: дома эти – оранжевых, розовых, серо-ореховых колеров, с белой лепкой; прекрасны постройки Таманова, сложенные из цветов необмазанной почвы, с заострённой крышей из черепицы, поладившие архаической формой с теперешним веком; «тамановский» стиль, *поднимающий будущее* и умело являя в нём староармянское зодчество, *строит картину великого “завтра”*» (курсив – А. П.–Б.) (Белый, 1985, с. 22).

Не стоит жалеть развалин древнего города, ведь на его месте растёт новый город будущего; жизнь побеждает неустроенность и смерть. Гений архитектора Таманяна в том, что он сумел органически построить новый город так, чтобы он, с одной стороны, отражал черты национальной культуры, а с другой, создавал иллюзию древнего города, который будто не построили вновь, но откопали и сделали пригодным для жизни современного общества. Всё дело в том, что, «строя Ереван будущего, он (Таманян) обращался не ко вчерашнему прошлому, как думали пролетарские архитекторы, а заглядывал в гораздо более ранние времена» (Абрамян, 2023, с. 42).

Для реализации проекта города-сада были снесены не только старые глинобитные дома (ил. 5), но и средневековые церкви, памятники истории и архитектуры (ил. 6, 7, 8), ведь согласно Таманяну, «ритуальный город» должен был сперва превратиться в город, затем – в столицу (Vermishyan & Barseghyan, 2022, p. 159).

Так, «великий архитектор и семиотизатор» (Степанян & Симян, 2016, с. 7), Таманян «разрушил средневековую часовню, чтобы построить на её месте своё знаменитое здание Театра оперы и балета»²¹ (Абрамян, 2010, с. 248). Ереван, город древнее Рима, уже в первой половине XX века – город без древностей. Декларируемая древность города – «память на уровне слова» (Абрамян, 2010, с. 249) – противоречит строительной практике, которая «всегда была направлена против сохранения истории города», где подавляющее большинство старых построек, «как правило, полностью перестраиваются» (Абрамян, 2010, с. 248).

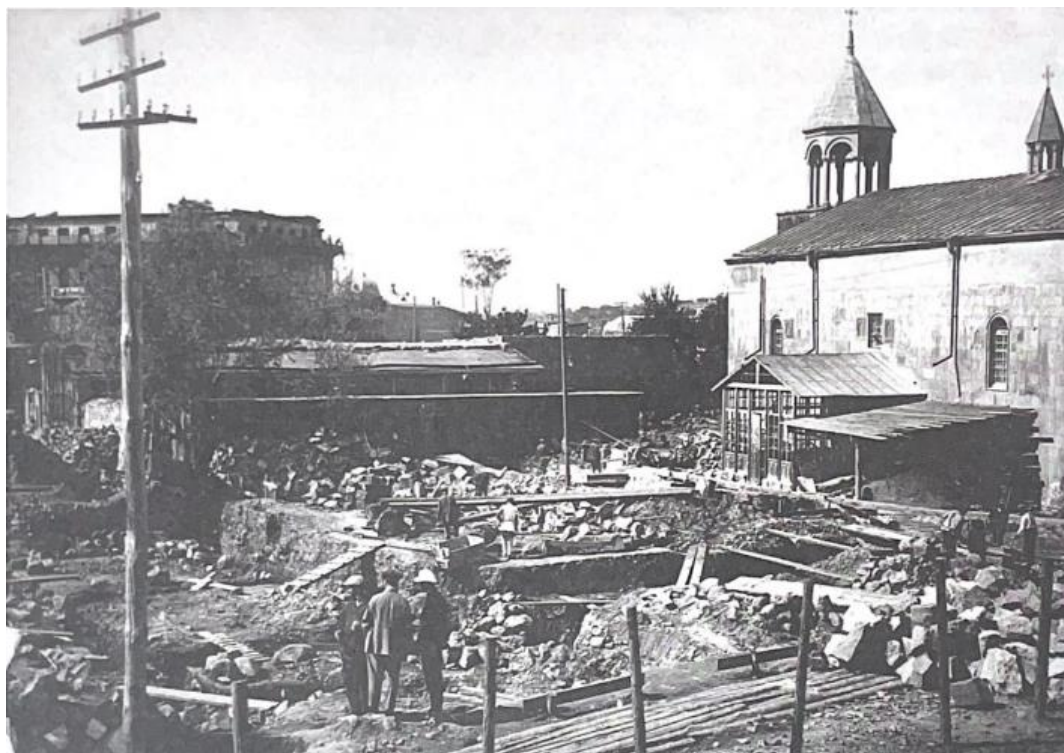
²¹ См. подробнее: Абрамян, 2023.



Ил. 5. Улица Саят-Нова, 1923.
Источник: <https://www.radiovan.fm/station/article/8368>



Ил. 6. Церковь Погос-Петрос на месте кинотеатра «Москва» на площади,
примыкающей к гостинице «Ереван», 1930-е гг.
Источник: <https://www.radiovan.fm/station/article/8368>



Ил. 7. Церковь Погос-Петрос на месте кинотеатра «Москва» на площади, примыкающей к гостинице «Ереван», 1930-е гг.
Источник: (Карапетян, 2015, с. 60).



Ил. 8. Персидская мечеть на месте кинотеатра «Москва» на площади, примыкающей к гостинице «Ереван», 1930-е гг.
Источник: Карапетян, 2015, с. 60.

Новый монументально-неоклассический стиль Белый называет «ложно-армянским»: «[Сарьян привёз] к зданию музеев (картинного, литературного, этнографического), т. е. к грузному зданию ярко-коричневых колеров, белоколонному, с нишами, как все конструкции ложно-армянского стиля, которых здесь много» (Белый, 1985, с. 30). Таманян пытается стилизовать новый город под армянский, но является ли он таковым на самом деле?

Сквозь весь очерк, написанный Белым на заказ, недвусмысленно проносится идея о том, как замечательно изменилась жизнь Армении при Советской власти. Построенное не при Советской власти не интересует Белого, он явно даёт понять, на чьей стороне его предпочтения. Так, он отказывается от экскурсии по коньячному заводу: «не хочется: он развивался при *старом* режиме; а мне интересны: природа, строительство *новой Армении*, даже развалины многостолетние, – вовсе не «старый режим»; отправляемся не на коньячный – на хлопковый; начали строить его в 23 году» (курсив – А. П.–Б.) (Белый, 1985, с. 56). Примечательно, что писатель будто оправдывается за интерес к древностям тем, что они к дореволюционной имперской России отношения не имеют.

Очерк Белого – гимн Советской власти. Это выражается не только недвусмысленными заявлениями, типа: «всё это – плод достижений Советской Армении» (Белый, 1985, с. 25), но и в том, что это поэтический текст, написанный прозой. Белый активно использует инверсии, скрытые рифмы, необычные метафоры и эпитеты, ряды однородных членов и повторы, риторические приёмы; ритмическая стилизация под гекзаметр создаёт впечатление о тексте как о переводе с древней поэмы.

Таким образом, создаётся романтический образ города и государства. Армения, как и другие республики нового Советского государства – своего рода витрина для сомневающихся и неверующих в благотворное и спасительное влияние Советской власти: «здесь, на окраинах видишь размах СССР – не в Москве, где советские барышни треском машинок проекты строчат; их действительность вовсе не в давке трамвая московского, а например, в Эривани, где нет и помину трамваев, где треск ремингтонов есть радостный говор о явно приподнятом будущем» (Белый, 1985, сс. 23–24). Ереван – это не просто столица, но символ победы Советской власти над временем и хаосом, над старым и неустроенным, символ возрождения и перерождения. Вместе с тем Советская власть не принесла в Армению что-то искусственное, не насаждает ничего чуждого, она лишь помогает армянскому народу обрести то естественное, чего он был лишён и не мог добиться сам: «отовсюду летел на меня этот радостный вздох про работу народа, столетия, изголодавшегося без неё» (Белый, 1985, с. 24). Это типичная колониальная риторика, и следы колониализма представлены, в том числе, в том, как переустраивается город, начиная с названия улиц – «выдернулась из-под шин Абовянова улица, улицей Ленина ставши²² и ряд европейских построек неся мимо нас» (Белый, 1985, с. 39) – и формальных символов власти, таких как растяжки и звёзды на зданиях, которые одним своим наличием способны преобразить уродливое старорежимное: «очень нелепый собор (цвета дичьего сыра), украсился очень большой пентаграммой (кажется, – клуб комсомольский)» (Белый, 1985, с. 39).

²² Улицей Ленина стал проспект М. Маштоца, см.: Степанян, Симян, 2012; однако Белый тут имеет в виду, что улица Абовяна перетекла в улицу Ленина.

Итак, Ереван в очерке Белого предстаёт как город, сочетающий в себе древнее и современное, старое и новое, рукотворное и природное. Это город контрастов.

С одной стороны, это восточный город с богатой историей, образы развалин старых крепостей и мечетей напоминают о былом величии и трагедиях, которые город пережил. С другой стороны, Ереван – современный город, он активно движется вперёд, модернизируется и развивается; новые здания и дороги, каналы, электростанции и предприятия свидетельствуют о значительном прогрессе. И всё это, как постоянно подчёркивает Белый, благодаря Советской власти. Часто повторяется мотив строительства новой жизни, возрождения из руин. Гармоничное сочетание древнего и современного нашло отражение в новом архитектурном стиле Еревана: выдающийся архитектор Александр Таманян смог учесть особенности местности и её ресурсы.

Ереван конца 1920-х годов – город, победивший смерть и запустение, город пёстрых красок и пряных запахов, всевозможных текстур и ярких впечатлений. Это город инженеров и деятелей искусства. Переполненные проспекты, шумные толпы вечно кричащих, куда-то бегущих людей разнообразных культурных и этнических групп создают живой и динамичный образ города на границе Европы и Азии.

Ереван – это город великих достижений в инженерии и искусстве, но и, одновременно, город, где не хватает элементарных вещей. Бытовые неудобства и сложности повседневной жизни создают реалистичный образ города. Белый не стремится идеализировать всё, вместе с тем постоянно повторяется мысль о временном характере неудобств. Путешественник способен разглядеть и в неустроенном настоящем что-то прекрасное.

Наряду с техническими достижениями значительное место занимают описания природы. Ереван – это «город садов», в нём модернизация не уничтожает и не эксплуатирует природу. Описания зелёных зарослей, садов, величественных гор, Арарата, перед которым будто склонился Ереван, реки Раздан, вырезающей вокруг города каньоны, подчёркивают географическую уникальность и тесную связь природы с городом, помогают создать поэтическое изображение города.

б) Образ Еревана в «Путешествии по Советской Армении» М. Шагинян

Еревану в книге Мариэтты Шагинян отведена отдельная большая глава. Ранее это был пыльный губернский город с узкими грязными улицами, глинобитными домами и частыми пыльными бурями. Точнее, Еревана «ещё не было вовсе. На месте его был совсем *другой*» (курсив – А. П.–Б.) (Шагинян, 1950, с. 132) город. Так Шагинян начинает рассказ о Ереване: с противопоставления его нынешнего тому, каким город был до прихода Советской власти. В этом заключается истинная цель книги, предмет повествования которой является «*социалистическое строительство в Армении*» (Богачева, 2010, с. 134), – показать, насколько в лучшую сторону изменилась жизнь при Советской власти, какого культурного и экономического прогресса достигли республики, которые стали её частью (заметим в скобках, что не все республики, в том числе Армения, вошли в состав Советского государства добровольно, а развитие происходило часто не благодаря, а вопреки).

Так, тот старый, *другой* город, как пишет Шагинян, раньше «был классическим примером бездорожья» с единственной дорогой, ведущей из Араратской долины в сторону Севана; «на улочках было тесно и грязно. Никто их не подметал»; «с гор

неслась тучами мелкая, щебнистая, колючая пыль; с улиц столбом поднималась пыль своя, городская, полная мусора, бумажонок, нечистот. И всё это крутилось, плясало в воздухе, забивало ... глаза и рот, хрустело на зубах»; в этом городе не было воды, вода в арыках была засорена и непригодна для использования; город был не застроен и больше напоминал загородную свалку. Кроме того, ресурсы города «не использовались ни медициной, ни наукой, ни искусством», а его проблемы не решались «ни наукой, ни благоустройством» (Шагинян, 1950, сс. 132–133).

«А сейчас...» – так писательница обозначает композиционно-смысловую границу между *другим* городом и тридцатилетним Ереваном. Сейчас Ереван преобразился.

Во-первых, и «прежде всего» (Шагинян, 1950, с. 133), – горы вокруг города перестали быть песчаными, стали зелёными. Это произошло благодаря планомерному высаживанию из года в год на склонах «всевозможных саженцев, приспособленных к местному климату. Они крепко внедрились корнями в почву, укрепили ее, покрыли зеленой шапкой, – и канакерскому ветру нечего больше сдувать с этих гор на город» (Шагинян, 1950, с. 133). Так были побеждены песчаные бури, засыпавшие город – и «Ереван стал городом зелени» (Шагинян, 1950, с. 135), как и замышлял Таманян (Vermishyan & Barseghyan, 2022, p. 159). Отметим в скобках, что после 1990-х годов многие зелёные насаждения были вырублены.

Во-вторых, город стал чистым и благоустроенным, улицы города заасфальтированы, а городские проспекты широкие и современные, «они бегут, извиваясь асфальтом, мимо новых цветущих посёлков», «вверх в волнистые ущелья гор, и вниз в нескончаемые сады – равнины» (Шагинян, 1950, с. 133). Глинобитные дома сменили «нарядные» домики с двускатной крышей, «крытые красной черепицей» (Шагинян, 1950, с. 133), построены новые школы, заводы, правительственные и общественные здания, жилые дома, театры, библиотеки, здания институтов. Стихийно образовавшийся восточный город превратился в расчерченный, «построенный из особых, текстурных пород камней», город, соединивший «древние традиции армянской архитектуры с логистикой, инфраструктурой и комфортом городов первой половины XX в.»²³ (Маргарян, 2021, с. 47).

Приезжающие в новую, Советскую Армению, «поражаются экономическими переменами в ней»: «*вместо* древней сохи, в которую впряжено было несколько пар волов, ходит трактор по выхоленным полям; ...*вместо* ремесленных лавочек вокруг грязного базара – огромная, мощная промышленность на собственной электроэнергии, целые комплексы заводов: химических, машиностроительных, механических, пищевых, текстильных; *вместо старого* «глхатуна» [ратуша], чёрной норы в земле со входом, подпёртым двумя очищенными от сучьев кривыми столбами, – двухэтажные каменные дома колхозников, обставленные по-городскому» (курсив – А. П.–Б.) (Шагинян 1950, с. 149).

Шагинян часто использует противопоставления, чтобы подчеркнуть, насколько сильно изменился Ереван. Тот, *другой* город, был маленьким и тесным, ему, «казалось, совершенно некуда развиваться» – «*но сейчас* в новом, большом столичном городе Ереване появилось очень много пространства, его проспекты

²³ Однако после 1990-х Ереван, «построенный по единому, математически выверенному плану, где каждая архитектурная деталь, каждый завиток орнамента имели смысл и были легитимированы тысячелетиями» (Маргарян, 2021, с. 48), захлестнула волна хаотичной застройки и «нахалстроя», центр города захватили стекло и бетон, зелёные зоны были вырублены. Город стал неудобным, некрасивым. См. подробнее: Маргарян, 2021.

широки, как в лучших мировых центрах, его площади обширны, а в то же время открылись и новые возможности для его дальнейшего роста» (курсив – А. П.–Б.) (Шагинян, 1950, сс. 134–135). Говоря об отсутствии дорог и транспорта, Шагинян пишет: «Только десять лет назад я ехала тут в самом примитивном экипаже человечества – в крестьянской арбе, везомой быками, потому что иным способом проехать по этой дороге было нельзя» – «А сейчас сюда идёт трамвай: он идёт по блестящему асфальту широкого проспекта Орджоникидзе, обстроенного огромными домами, парками, общественными зданиями, самого городского, самого крупного проспекта в городе» (курсив – А. П.–Б.) (Шагинян, 1950, сс. 133–134). В книге много фотографий, две из которых представлены ниже (ил. 9, 10).



Старый Ереван.



Ереван. Проспект имени Сталина.

Ил. 9, 10. Старый Ереван и Ереван 1950-х.
Источник: Шагинян, 1950, сс. 144–145.

Архитектура Еревана также преобразилась. Современные здания построены из местного цветного камня – туфа, они функциональны, красивы, соответствуют потребностям растущего города. Писательница буквально проводит читателей по фабрикам и музеям, заглядывает в помещения университетов и внутренние дворы зданий.

Шагинян не только рассказывает о знаковых строениях и материалах, архитекторах и стилях, но приводит целую периодизацию истории современной армянской архитектуры, даёт ей оценку. Так, в первые годы была построена Ереванская ГЭС «из армянского камня, в стиле древней классической армянской архитектуры», однако с 1927 года «развёртывается бурная дискуссия среди архитекторов; молодёжь справедливо восстаёт против стилизации под древность, против насаждения элементов церковных форм в советских зданиях», а с середины 1930-х начинается «период исканий», ведь «в основе армянской архитектуры должна быть положена национальная форма», однако нет консенсуса, где и как её искать: в архитектуре раннего средневековья, Золотого века армянской культуры (V в.) или в светской архитектуре культурного наследия города Ани, бывшей столицы Армении (XII–XIV вв.) (Шагинян, 1950, с. 158).

В последующем издании «Путешествия...» Шагинян дописала: «Но самым лучшим учителем армянских архитекторов оказалось растущее народное богатство, растущая советская культура города и деревни, рост техники строительства и стройматериалов, – те материальные условия, которые неизбежно начали переводить отвлечённые рассуждения о стиле и форме в живые, непрерывно создаваемые элементы формы»

и стиля. Массовое развитие художественных стел – родников, непрерывные заказы на колхозные дворцы-клубы, на индустриальные стройки, на городские жилые дома, осуществление больших ансамблей, работа над малыми формами – оградами, вазами, лестницами и т. д. – всё это дало архитекторам большой опыт и помогает вести отборку лучшего и худшего, удачного и неудачного» (Шагинян, 1972, сс. 569–570).

Таким образом, по мнению автора, развитие современного архитектурного стиля также обязано Советскому государству, его политике и экономике. Ереван занимает в этом смысле важное место, ведь «создание новых кадров, воспитание их, обучение их происходит в самом Ереване, в своём вузе, на своей архитектурной кафедре, руководимой собственными большими специалистами» (Шагинян, 1972, с. 570). Там же Шагинян отмечает изменившуюся роль женщин в обществе, ведь они появились и в архитектурных мастерских: «они создают проекты, строят; и фигурки в синих комбинезонах появились там, где их никогда не было, – на зыбких площадках и лесах многоэтажных зданий» (Шагинян, 1972, с. 570). Этого фрагмента в первом издании также не было.

Раскрыть «всю полноту и все величие архитектурного стиля Еревана» (Шагинян, 1950, с. 131) помогает и природа вокруг, горы-символы Арарат и Арагац. Новый зелёный город удивительно сочетается с величественными природными пейзажами, и Шагинян называет Ереван одним «из наиболее органичных по стилю городов в нашем Союзе» (Шагинян, 1950, с. 131). Но таким город стал не вдруг – и на это обращает внимание Шагинян в последующем издании текста: «не сразу состоялось волшебное превращение грязного губернского городишки в передовой центр социалистической республики. <...> Но чтоб вырос город в нашей стране, как вырос Ереван, коммунистам Армении вместе со всей коммунистической партией, вместе со всеми советскими людьми нашего необъятного Союза пришлось много, много потрудиться» (Шагинян, 1972, с. 525). Шагинян отмечает важность развития всех республик в составе Советского государства, а также вклад Советской власти в строительство Советской Армении и нового Еревана.

Современный для Шагинян Ереван – это центр культуры и искусства, которые некогда были потеряны для армянского народа. Теперь же, «возрождённый к жизни, освобождённый народ находил свою культуру, осознавал ее звенья» (Шагинян, 1950, с. 137) – и всё это также благодаря Советскому государству. В позднем издании, чтобы поддержать эту идею, Шагинян дополняет текст разделом о новой интеллигенции, взращённой Советской властью, которая «день за днём, месяц за месяцем закладывала материальные основы новой, великой культуры» (Шагинян, 1972, с. 529). Новая великая культура – советская, социалистическая – противопоставляется древней культуре Армении. Шагинян не отказывается от богатой истории и древней культуры армянского народа, но трактует её как культуру, которая многое не смогла сохранить и/или создать, и разрушалась/не могла сохраниться оттого, что не была коллективной, массовой, не была частью государственной политики. Армянской литературе более тысячи лет, «но лишь в советское время армянская литература, как подлинная народная литература, расцвела по-настоящему» (курсив – А. П.–Б.) (Шагинян, 1950, с. 158), – утверждает писательница. Шагинян пишет подробно также про музыку, театр, живопись – и каждый раз оказывается, что «только с советского времени рождение национального искусства как такового» (курсив – А. П.–Б.) (Шагинян, 1950, с. 159) стало возможным в Армении.

Ереван же как столица Советской Армении – колыбель нового, истинно национального искусства и культуры.

Большое внимание Шагинян уделяет тому, как систематизируется и сохраняется культурное наследие Армении. Теперь оно доступно для широкой общественности – тогда как раньше ценные экспонаты были разбросаны по частным коллекциям или вовсе не считались чем-то ценным. Но и в случае, когда отдельными энтузиастами собирались коллекции, альбомы армянского искусства, «несмотря на такой отбор, эти собрания и коллекции не создавали *национального* музея, не давали представления о живом *национальном* искусстве» (Шагинян, 1950, с. 151), – утверждает Шагинян. Теперь же в Ереване построены целые музейные комплексы, которые сами по себе являются образцами архитектурного искусства.

Шагинян будто переосмысляет понятия «национальная культура», «национальное искусство», которые только тогда национальны, когда являются продуктом коллективного труда. В Советской Армении, по словам Шагинян, «творцы перестали быть одинокими, они вошли в союзы архитекторов, актёров, музыкантов, писателей, художников. Ценности, разбросанные по частным лицам, собраны были в музеи. Выросли здания театров, библиотек, школ. И вокруг больших мастеров поднялись молодые, талантливые коллективы, сильные уже не своей одинокой творческой индивидуальностью, не своим накопленным опытом, не передачей традиций, а ярким чувством единства, совместности, общности, кровного родства с народом; их постоянное чувство нового, постоянное продвижение вперед, радостное утверждение жизни – в счастливой опоре на коллектив, без которого они уже не могут полностью себя раскрыть» (Шагинян, 1972, сс. 529–530). Шагинян акцентирует внимание на том, что значимость коллектива стала центральной для армянских творцов, коллективный труд позволяет им раскрыться полностью – что противопоставляется прежней изоляции, где люди искусства и науки полагались только на свои индивидуальные способности, традиции, помощь меценатов. Теперь же даже архитектура в Армении – «всемирное дело» (Шагинян, 1972, с. 570). Приведённые выше два последних фрагмента отсутствуют в издании 1950 года, но отражают идеологические настроения 1930-х, когда творческая жизнь в Советской Армении рассматривалась как неотъемлемая часть общего социалистического прогресса и коллективного духа.

Идеи о создании нового типа человека, характерные и для советской риторики, также нашли отражение в тексте «Путешествия...». Шагинян пишет не только о внешних изменениях в Ереване, но и о «внутренней перемене», которая «касается не только материального бытия народа, но и философии этого бытия, – народного самосознания, того, как сам народ осознал себя» (Шагинян, 1950, с. 149). Заслуга Советской власти не только в том, что при ней отстраиваются новые города, государственные институты, развивается экономика и культура (по утверждению Шагинян) – но в том, что она смогла создать человека нового типа. В поздней дополненной версии книги Шагинян с гордостью пишет: «Свою новую, блестяще одарённую молодую интеллигенцию воспитал армянский советский народ» (Шагинян, 1972, с. 535). Таким образом, противопоставляется человек советский и человек не-советский.

Итак, Ереван в «Путешествии по Советской Армении» М. Шагинян – это активно развивающийся город – пример социалистического строительства, в котором тесно переплелись материальные и культурные достижения страны Советов. В городе активно развиваются искусство, наука, архитектура и литература. Шагинян

часто пользуется противопоставлениями, чтобы подчеркнуть достижения Советского государства в Армении, показать контраст между древней и новой молодой советской культурой. Противопоставляются не только старый и новый Ереван, но и Ереван настоящий с Ереваном фантомным, существующим на планах и в фантазиях архитекторов, строителей, писателей: «вместо воображаемого “города будущего” посмотрим сейчас на самый город, каким он стал трудом и волею большевиков за истёкшие три десятилетия» (Шагинян, 1972, с. 522). Так автор подчёркивает процесс трансформации и прогресса, демонстрируя, как Ереван и Советская Армения из мечты стали реальностью.

В основе путевого очерка – «функциональная ориентация автора на исследование социально-политической и общенациональной ситуации в эпоху социалистических преобразований» (Богачева, 2010, с. 136), которая, однако, не лишена идеологической ангажированности. Писательнице удалось создать образ города и страны – символ эпохи социалистического строительства и показать нового советского человека, однако шаблонность, излишняя патетичность, односторонность изображаемого ограничивает глубину и реалистичность повествования. Главное чувство, которое испытывает писательница на протяжении всего путешествия – это чувство восхищения, поклонения перед достижениями нового государства и нового народа. Исследовательница Е. Богачева определяет «Путешествие...» как «неопаломничество» (Богачева, 2010, с. 138), где сакральным является новая советская культура.

с) Образ Еревана в «Путешествии в Армению» О. Мандельштама

В отличие от текстов А. Белого и М. Шагинян, в произведении О. Мандельштама нет отдельной главы, посвящённой Еревану. Кроме того, «Путешествие...» Мандельштама включает в себя главы, посвящённые не только собственно путешествию по Армении (главы «Аштарак», «Алагез», «Севан»), но и жизни, мыслям и впечатлениям до путешествия (главы «Ашот Ованесьян», «Сухум») и после него (главы «Москва», «Французы», «Вокруг натуралистов»). При том в тексте «Путешествия...» главы расположены не в хронологической последовательности: произведение начинается на Севане и кончается на склонах Арагаца, т. е. Армения и «армянская» тема как бы окаймляют текст, цель которого не туристические зарисовки, а «воскрешение» действительности (Мандельштам, 1999б, с. 149).

Впервые Ереван упоминается в первой главе «Севан» в связи с ереванским музеем. Оказавшись случайно на раскопках «кувшинного погребения древнейшего народа Урарту» «на длинной и узкой косе Самакаперта», Мандельштам вспоминает, что видел подобный «скрюченный в сидячем положении скелет, помещённый в большую гончарную амфору, с дырочкой в черепе, просверлённой для злого духа» ранее «в эриванском музее» (Мандельштам, 2010, с. 309). Там же Мандельштам познакомился с ереванским профессором, археологом, «крупнейшим специалистом по истории и клинописи государства Урарту» (Мандельштам, 2010, с. 673) Асатуром Хачатурьяном, «с лицом, обтянутым орлиной кожей, под которой все мускулы и связки выступали перенумерованные и с латинскими названиями» (Мандельштам, 2010, с. 307); с «жизнерадостным химиком» (Мандельштам, 2010, с. 308), профессором Ереванского университета, медицинского, педагогического, зооветеринарного институтов Степаном Гамбаряном; с юристом, депутатом 2-й и 3-й Государственных дум от партии «Дашнакцутюн» Иоанесом Сагателяном, который

в числе прочего в правительстве АрмССР «занимался природоохранной деятельностью, в частности лесопосадками в окрестностях Еревана» (Мандельштам, 2010, с. 674). Таким образом, складывается впечатление о Ереване как о научно-культурном центре Армении, из которого учёные едут исследовать страну – и в котором собираются плоды этих исследований.

Примечательно, что следующая глава названа именем армянского академика, историка Ашота Ованесьяна и начинается с описания Института народов Востока в Москве, в котором тот работал. С Ованесьяном, «пожилым человеком с деспотическими манерами и величавой осанкой» (Мандельштам, 2010, с. 312), Мандельштам встретился в Москве после путешествия. Таким образом, Мандельштам связывает «армянскую» и «московскую» темы.

Следующим человеком, связанным с Ереваном, а также и с Москвой, о котором пишет Мандельштам, является «хорошообразованный молодой зоолог» (Мандельштам, 2010, с. 315) Борис Кузин: для «наблюдения за выходом кошенили» он был отправлен из Московского университета в Ереван, где он и Мандельштам познакомились и подружились. Примечательно, что не раз в тексте Мандельштам, вспоминая о совместном времени в Ереване, использует обращения к Кузину, «что придаёт “полуповести” характер личного разговора с близким человеком» (Сурат, 2018, с. 207): «<...> Этими запоздалыми рассуждениями, Б. С., я надеюсь хотя бы отчасти вас вознаградить за то, что мешал вам в Эривани играть в шахматы» (Мандельштам, 2010, с. 322). С Кузиным, другом и главным героем «Путешествия...», связан также самый объёмный фрагмент текста, в котором присутствует описание Еревана: «Итак, Б. С., вы уезжаете первым...», – т. е. из Москвы в Ереван. Б. Кузин повторно поехал в Армению в 1931 году, Мандельштам также планировал очередную поездку. Далее следуют воспоминания в будущем времени. Приведём их полностью:

Вы остановитесь на улице Спандарьяна, 92, у милейших людей – Тер-Оганьянов. Помните, как было? Я бежал к вам «по Спандарьяну», глотая едкую строительную пыль, которой славится молодая Эривань. Ещё мне были любы и новы шероховатости, шершавости и торжественности отремонтированной до морщин Араратской долины, город, как будто весь развороченный боговдохновенными водопроводчиками, и большеротые люди, с глазами, просверлёнными прямо из черепа, – армяне. Мимо сухих водокачек, мимо консерватории, где в подвальчике разучивали квартет и откуда слышался сердитый голос профессора: «падайте! падайте!» – то есть дайте нисходящее движение в адажио, – к вашей подворотне. Не ворота, а длинный прохладный туннель, прорубленный в дедовском доме, и в него, как в зрительную трубу, брезжил дворик с зеленью, такой не по сезону тусклой, как будто ее выжгли серной кислотой. Кругом глазам не хватает соли. Ловишь формы и краски – и всё это опресноки. Такова Армения.

На балкончике вы показали мне персидский пенал, крытый лаковой живописью цвета запёкшейся с золотом крови. Он был обидно пустой. Мне захотелось понюхать его почтенные затхлые стенки, служившие сардарскому правосудию и моментальному составлению приговоров о выкалывании глаз. Затем, снова уйдя в ореховый сумрак квартиры Тер-Оганьянов, вы возвратились с пробиркой и показали

мне кошениль. Красно-бурые горошины лежали на ветке. Эту пробу вы взяли из татарской деревни Сарванлар, вёрстах в двадцати от Эри-вани. Оттуда хорошо виден *отец Арарат*, и в сухой пограничной атмосфере невольно чувствуешь себя контрабандистом <...>.

(курсив – А. П.–Б.) (Мандельштам, 2010, сс. 318–319).

В полном трёхтомном собрании сочинений Осипа Мандельштама в комментариях к «Путешествию...» указано, что «балкон и надстройка появились позже» и что здание сохранилось и сейчас это дом 74 на ул. Спандарьяна по новой нумерации (Мандельштам, 2010, с. 678). Однако с 1960-х улица начала перестраиваться; дом, о котором говорит Мандельштам, был снесён²⁴, на его месте сейчас современное бетонное здание (ил. 11, 12), а после 1990 года улицу переименовали обратно в ул. Арами²⁵.

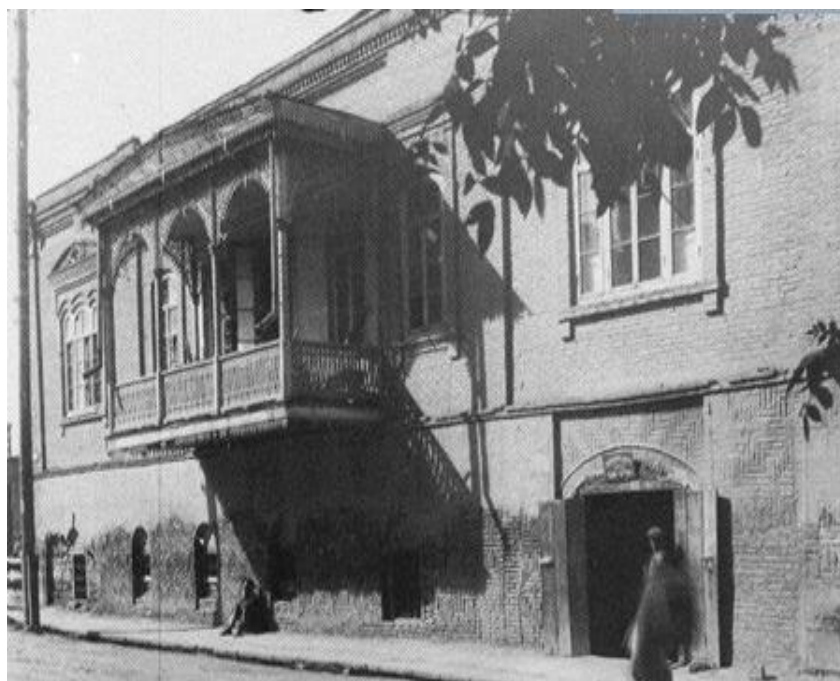
Сравнивая кругом всё с опресноками, Мандельштам обращается к библейскому сюжету – такие лепёшки без соли и закваски, пресные, евреи ели в пустыне после исхода из Египта. Так и Мандельштам, этнический еврей, сбежал из *московского рабства* в пустыню-Армению, «младшую сестру земли иудейской» (Мандельштам, 1999а, с. 557). Противопоставление Советской Москвы и Армении – одна из тем произведения, заслуживающая отдельного исследования. Примечательно, что тема возрождения, избавления от недуга, присутствует в черновике: сохранился фрагмент про мандельштамовскую первую учительницу армянского, которая «свой недолеченный в Швейцарии туберкулёз ...остановила пылью эриванских улиц» (Мандельштам, 2010, с. 397). Так и Мандельштам после путешествия по Армении излечился от страха и творческого безмолвия.

Ереван в воспоминаниях Мандельштама – это «развороченный» из-за большой стройки, новый, «отремонтированный» город. Он строится не только в центре, но и на окраинах: «Ямщицкая гора, сверкающая снегом, кротовое поле, как будто с издевательской целью засеянное каменными зубьями, нумерованные бараки строительства и набитая пассажирами консервная жестянка – вот вам окрестности Эри-вани» (Мандельштам, 2010, с. 335). Через несколько лет окраины станут полными районами выросшего города.

Мандельштам был готов «видеть размах социалистического строительства в Армении» (Сурат, 2018, с. 203), подтверждением этому – фрагмент текста из черновиков, который не вошёл в окончательный вариант произведения: «Везде и всюду, куда бы я ни проникал, я встречал твёрдую волю и руку большевистской партии. Социалистическое строительство становится для Армении как бы второй природой» (Мандельштам, 2010, с. 396); кроме того, в главе «Аштарах» автор упоминает «дока-тившуюся до Армении коллективизацию» (Нерлер, 2015, с. 141), пишет о том, что «ночлег пришёлся в обширном четырехспальном доме раскулаченных» (Мандельштам, 2010, с. 335).

²⁴ Автор выражает благодарность работницам Музея истории Еревана и Юрию Варяну из «Центра Геодезии и Картографии» Еревана за предоставленную информацию.

²⁵ См.: Переименованные улицы, проспекты, переулки, тупики, проходы, площади, сады и кварталы Еревана (Начиная с 1990 года). Источник: <https://www.yerevan.am/uploads/media/default/0001/08/3c82a409014580215013e73b5f69870d4bed6bb5.pdf>



Ил. 11. Ереван, улица Спандарьяна, 1930.
Источник: <https://www.radiovan.fm/station/article/8368>



Ил. 12. Дом 74 по ул. Арами (бывш. Спандарьяна, 92).
Источник: личный архив, 2024.

Однако Мандельштам не был готов изменять своему творческому методу, о чём говорит в записной книжке: «Но глаз мой, [падкий до всего странного, мимолётного и скоротечного] улавливал в путешествии лишь светоносную дрожь [случайностей], растительный орнамент [действительности, анекдотический узор]» (Мандельштам, 2010, с. 396). Примечательно, что черновой фрагмент про социалистическое строительство и достижения большевистской партии написаны вычурным языком советских газет, с применением высокопарных клише и метафор. Такой фрагмент, даже если бы он был включён в окончательную версию «Путешествия...», своей выбивающейся стилистикой говорил бы обратное тому, что было бы написано.

Описание Еревана невозможно без изображения природы вокруг, главных армянских гор-символов Арарата и Арагаца. Последней Мандельштам посвятил отдельную главу. Ереван тесно связан с величественным присутствием этих гор, которые являются неотъемлемой частью городского ландшафта и культуры: «В Эривани Алагёз торчал у меня перед глазами, как здрастье и прощайте. Я видел, как день ото дня подтаивал его снеговой гребень, как в хорошую погоду, особенно по утрам, сухими гренками хрустели его нафабранные кручи. И я тянулся к нему через тутовые деревья и земляные крыши домов. Кусок Алагёза жил тут же со мной, в гостинице. На подоконнике почему-то валялся увесистый образчик чёрного вулканического стекла – камень обсидиан. Визитная карточка в пуд, забытая какой-нибудь геологической экспедицией» (Мандельштам, 2010, сс. 338–339).

Итак, Ереван в «Путешествии в Армению» Мандельштама – это строящийся культурно-научный центр Армении, однако он ценен не столько своей архитектурой или политико-экономической ролью в стране, но как столица древнего государства, которое несмотря на преобразования, не утратила связи со своим прошлым. Кроме того, это город, где Мандельштам обрёл близкого друга Бориса Кузина, – то есть город, ценный личной историей, связанный с дорогими сердцу воспоминаниями.

Заключение

В трёх травелогах об Армении – Белого, Шагинян и Мандельштама – Ереван представляется разным в зависимости от акцентов, расставленных авторами, однако во всех текстах прослеживается общая тема его трансформации и развития, устремлённость в будущее.

В частности, Мариэтта Шагинян сосредоточена на социалистических преобразованиях. Ереван в «Путешествии по Советской Армении» – это символ успеха советского государства, город, где мечты о «городе будущего» воплотились в реальность благодаря труду большевиков. Шагинян рассматривает Ереван сквозь призму социалистической идеологии, подчёркивая культурные и научные достижения, уделяя особое внимание его архитектурным и инфраструктурным изменениям. В этом контексте Ереван становится символом новой эпохи, центром культурных и политических преобразований. Кроме того, Шагинян отмечает строительство новой национальности, национальной идентичности – появление нового типа человека, и Ереван – это своего рода колыбель нового армянского народа. Тем не менее, её повествование, равно как и повествование Белого, нередко страдает излишней патетичностью и идеологической ангажированностью.

Для Андрея Белого Ереван – это город контрастов, в котором древнее переплетается с современным, а природное – с рукотворным. Автор акцентирует внимание

на инженерных и архитектурных достижениях, вслед за Шагинян подчёркивая роль Советской власти в возрождении города. Белый изображает Ереван как динамично развивающийся город на пересечении культур, где, несмотря на бытовые трудности, в каждом его аспекте можно разглядеть красоту – настоящую или будущую. Важную роль в очерке играют образы природы, что создаёт поэтический и географически уникальный образ города.

Очерк Белого был, безусловно, «ближайшим примером» (Сурат, 2018, с. 210) для «Путешествия в Армению» Мандельштама. И Мандельштам создаёт текст, кардинально противоположный ему по содержанию. Для Мандельштама Ереван важен не столько своей архитектурой или ролью в социалистическом строительстве, сколько своей историей. Ереван – это столица некогда Библейского государства, и именно в такую страну и такой город приезжает Мандельштам. Мандельштам видит Ереван как символ армянской культуры, глубоко укоренённой в прошлом, но при этом открытой для нового. Кроме того, образ города пропитан личными воспоминаниями, связанными с дружбой с Борисом Кузиным, страхами и преодолением внутренних противоречий. Однако, как и очерк Белого, «Путешествие...» Мандельштама – это поэтический текст, написанный прозой. Сравнительный анализ этих двух произведений заслуживает отдельного, детального исследования.

Таким образом, в произведениях Шагинян, Белого и Мандельштама Ереван представлен с разных сторон: как символ социалистического прогресса, как точка культурного и духовного синтеза, как город личных воспоминаний и преображений. Несмотря на общий объект изображения, каждый автор придаёт Еревану своё особое значение, что отражает их индивидуальные мировоззрения и творческие подходы.

Библиография

- Абрамян, Л. А. (2010). Ереван: память и забвение в организации пространства постсоветского города. *Антропологический форум*, 12, 248–271.
- Абрамян, Л. А. (2023). «Звартноц, соединённый с Колизеем»: от Нардома Таманяна до Театра оперы и балета. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 3(1), 32–61. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-32-61](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-32-61)
- Асаева, М. М. (2009). *Речевые средства выразительности в автобиографической прозе О. Э. Мандельштама*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Дагестанский государственный университет.
- Багратион-Мухранели, И. Л. (2015). Кавказский подтекст диалога с вождем Мандельштама. Истоки концепта «Кремлевский горец». *Сибирский филологический журнал*, 1, 51–60.
- Багратион-Мухранели, И. Л. (2016). *Репрезентация Грузии и Кавказа в русской литературе XIX – начала XX века*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора филологических наук. Тверской государственный университет.
- Белый, А. (1985). *Армения: Очерк, письма, воспоминания*. Советакан грох.
- Береснева, Ж. А. (2014). Символический мир культуры в путевых заметках Андрея Белого. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, 1(57), 238–242.
- Битов, А. (2013). *Путешествие из России: Империя в четырёх измерениях. Измерение III: (повести-путешествия)*. Астрель.

- Богачева, Е. В. (2010). Жанр литературного путешествия в творчестве М. Шагинян. *Известия Уральского Государственного Университета. Серия 2: Гуманитарные науки*, 3(79), 133–142.
- Галстян, В. А. (2019). Концепт путешествие и средства его выражения в автобиографической прозе О. Мандельштама «Путешествие в Армению». В Н. Б. Самсонов (ред.), *Лексикология русского языка и стилистика художественного текста*. (сс. 179–183). Московский государственный областной университет.
- Галстян, В. А. (2020). Экфрасис как словесный приём передачи концептов культуры в автобиографической прозе О. Мандельштама «Путешествие в Армению». В О. В. Шаталова (ред.), *Русский язык в славянской межкультурной коммуникации*. (сс. 48–53). Диона.
- Головченко, И. Ф. (2017а). Литературное путешествие в очерке О. Э. Мандельштама «Севан»: аллюзии к рассказу Э. По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром». *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*, 22(3), 426–432. <https://doi.org/10.22363/2312-9220-2017-22-3-426-432>
- Головченко, И. Ф. (2017б). Семантический комплекс «путешествия» в дискурсе акмеизма (Н. Гумилев, О. Мандельштам, А. Ахматова). Автореферат диссертации на соискание степени доктора филологических наук. Институт международного права и экономики имени А. С. Грибоедова.
- Головченко, И. Ф. (2017в). Формирование и развитие метафорического концепта в диалогическом контексте «Путешествия в Армению» Осипа Мандельштама. *Успехи современной науки*, 3(4), 163–166.
- Громов-Колли, А. (2002). Путевая проза русских писателей первой трети XX века. *Русская речь*, 5, 24–30.
- Закарян, А. (1981). Сергей Городецкий в Ереване (1919 г. апрель). *Вестник общественных*, 6, 53–64 (на арм. языке).
- Закарян, А. (2018). Ереванские впечатления Сергея Городецкого (Конец апреля – начало мая 1919 года). *Историко-филологический журнал*, 1, 56–67.
- Злыднева, Н. В. (2010). Экфрасис в «Путешествии в Армению» Мандельштама: проблема референции. В Т. М. Николаева (ред.), *Исследования по лингвистике и семиотике*. (сс. 572–579). Языки славянских культур.
- Карапетян, В. (2015). *Гранд Отель Ереван*. Mediapolis.
- Кубатьян, Г. И. (2012). Бегство в Армению и другие этюды о Мандельштаме. *Вопросы литературы*, 2, 65–99.
- Мандельштам, Н. Я. (1987). *Воспоминания. Книга третья*. YMCA-PRESS.
- Мандельштам, Н. Я. (1989). *Воспоминания. Книга*.
- Мандельштам, Н. Я. (1999а). *Вторая книга: к столетию со дня рождения*. Согласие.
- Мандельштам, О. Э. (1999б). *Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4: Письма*. Арт-Бизнес-Центр.
- Мандельштам, О. Э. (2010). *Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 2: Проза*. Прогресс-Плеяда.
- Мандельштамовская энциклопедия: в 2 т. Т. I* (2017а). Политическая энциклопедия.
- Мандельштамовская энциклопедия: в 2 т. Т. II* (2017б). Политическая энциклопедия.
- Маргарян, Е. Г. (2021). Урбанистические проблемы Еревана: мысли о немислимом. *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города*, 1, 37–76. <https://doi.org/10.34680/urbis-2021-1-37-76>

- Матанцева, Л. В., Савченко, Т. Д., & Щиrowsкая, Т. Н. (2014). Феномен писательского странничества в литературе путешествий XIX–XX веков. В *Культура. Духовность. Общество*. (с. 7–14). Центр развития научного сотрудничества.
- Мец, А. Г., & Ахвердян, Г. Р. (2011). Заметки о «Путешествии в Армению» О. Мандельштама. В *Россия и Запад*. (с. 294–301). Новое литературное обозрение.
- Моранта, С. (2015). Проза Осипа Э. Мандельштама и «Литературная злость»: заметки о «Шуме времени» и «Путешествии в Армению». В *Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: в 15 т. Т. 14*. (с. 434–439). MAPRYAL.
- Нерлер, П. (2014). *Соп атоте: Этюды о Мандельштаме*. Новое литературное обозрение.
- Нерлер, П. (2015). «Путешествие в Армению» и путешествие в Армению Осипа Мандельштама: попытка реконструкции. *Знамя*, 11, 123–152.
- Николаева, А. (1997). «Путешествие в Армению» О. Э. Мандельштама. *Русская речь*, 6, 35–40.
- Пенкина, А. (2020). Обращение О. Мандельштама к Данте в «Четвертой прозе» и «Путешествии в Армению». *Вопросы литературы*, 1, 231–245. <https://doi.org/10.31425/0042-8795-2020-1-231-245>
- Петерс, Й.-У. (2010). Глаз как «орудие мышления»: соотношение чувственного познания и поэтической рефлексии в «Путешествии в Армению» Осипа Мандельштама. В В.-С. Киссель & Г. А. Тиме (сост.), *Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века*. (с. 137–145). Новое литературное обозрение.
- Розенталь, С. (1933). Тени старого Петербурга («Звезда», №№1–7 за 1933 год). *Правда*, 239(5765), 30 августа, 4.
- Симян, Т. С. (2019а). Музыкальное и карнавальное пространство старого Тифлиса (на примере творчества Вано Ходжабекияна, Вагаршака Элибекияна, Агаси Айвазяна). *ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики*, 2(20), 63–80. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2019-2-63-80>
- Симян, Т. С. (2019б). От биосферы до ноосферы: теория и практика. *Критика и семиотика*, 1, 173–197. <https://doi.org/10.25205/2307-1737-2019-1-173-197>
- Степанян, А. А., & Симян, Т. С. (2016). Ереван как семиотический текст (опыт реконструкции «начала» и «конца» проспекта Маштоца). *Критика и семиотика*, 16, 6–16.
- Сурат, И. (2018). Два путешествия: Мандельштам и Пушкин. *Урал*, 7, 195–215.
- Таманян, А. И. (1935). Творческие отчёты. *Архитектура СССР*, 5, 3–7.
- Таркан, Н. (2010). Топос города в поэзии О. Мандельштама. В *Русский язык в контексте культуры*. (с. 196–199). Могилевский государственный университет имени А. А. Кулешова.
- Творчество М. С. Шагинян и ее современников: актуальный взгляд* (2023). Материалы X Шагиняновских чтений. Издательство Южного федерального университета.
- Шагинян, М. С. (1950). *Путешествие по Советской Армении*. Молодая гвардия.
- Шагинян, М. С. (1987). *Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3. Месс-менд, или Янки в Петрограде. Т. 3. Роман-сказка; Гидроцентральный: Роман; Очерки, 1922–1936*. Художественная литература.
- Шафранская, Э. Ф. (2022). Армянский текст: стихи и проза. *Филологические науки*, S6, 135–143. <https://doi.org/10.20339/PhS.6s-22.135>
- Шуваева-Петросян, Е. (2019). Мандельштам О. Э. армянский текст (К 80-летию со дня смерти). *Cross-Cultural Studies: Education and Science*, 2, 92–99.

- Шуган, О. В. (2018). Старый и новый Кавказ глазами А. М. Горького (очерки «по Союзу Советов»). *Вестник Костромского государственного университета*, 24(1), 47–52.
- Эберт, К. (2010). «Надо уметь видеть»: травелоги Андрея Белого «Ветер с Кавказа» и «Армения» как эстетическое наставление. В В.-С. Киссель & Г. А. Тиме (сост.), *Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века*. (с. 146–168). Новое литературное обозрение.
- Sippl, C. (1997). *Reisetexte der russischen Moderne. Andrej Belyj und Osip Mandel'stam im Kaukasus*. Sagner.
- Vasilyan, V. O. (2023). The image of the city in Armenia. Anthropological perspective. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 82–96. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-82-96](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-82-96)
- Vermishyan, H., & Barseghyan, L. (2022). Yerevan center urban parks and garden squares: places for people, places of meanings. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 1(2), 157–184. [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-157-184](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-157-184)

References

- Abramyan, L. A. (2010). Yerevan: Memory and forgetting in the organization of post-soviet urban space. *Forum for Anthropology and Culture*, 12, 248–271. (In Russian).
- Abramyan, L. A. (2023). Zvartnots conjunct with Colosseum. From Tamanyan's People's House to the Theater of opera and ballet. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 32–61. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-32-61](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-32-61) (In Russian).
- Asaeva, M. M. (2009). *Speech means of expression in O. E. Mandelstam's autobiographical prose*. Thesis abstract for the degree of Candidate of Philosophical Sciences. Dagestan State University. (In Russian).
- Bagration-Mukhraneli, I. L. (2015). The Caucasian subtext of the dialogue of Mandel'shtam with the leader. The origins of the concept «The Kremlin mountaineer». *Siberian Journal of Philology*, 1, 51–60.
- Bagration-Mukhraneli, I. L. (2016). *The representation of Georgia and the Caucasus in Russian literature of the XIX – early XX century*. Thesis abstract for the degree of Doctor of Philology. Tver State University. (In Russian).
- Bely, A. (1985). *Armenia: Essay, letters, memoirs*. Sovetakan grogh. (In Russian).
- Beresneva, Zh. A. (2014). The symbolical world of culture in Andrey Byely's traveling notes. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 1(57), 238–242. (In Russian).
- Bitov, A. (2013). *Journey from Russia: Imeria in four dimensions. Dimension III: (travel stories)*. Astrel'. (In Russian).
- Bogacheva, E. V. (2010). Literary travel genre in M. Shaginyan's creative work. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*, 3(79), 133–142. (In Russian).
- Ebert, K. (2010). “One must be able to see”: Andrei Bely's travelogues “The Wind from the Caucasus” and “Armenia” as an aesthetic instruction. In V.-S. Kissel & G. A. Thime (Comp.), *Cursory glances: A new reading of Russian travelogues of the first third of the 20th century*. (pp. 146–168). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Galstyan, V. A. (2019). The concept of travel and the means of its expression in O. Mandelstam's autobiographical prose “Journey to Armenia”. In N. B. Samsonov (Ed.),

- Lexicology of the Russian language and the stylistics of the literary text.* (pp. 179–183). Moscow State Regional University. (In Russian).
- Galstyan, V. A. (2020). Ecphrasis as a verbal method of conveying cultural concepts in O. Mandelstam's autobiographical prose "Journey to Armenia". In O. V. Shatalova (Ed.), *The Russian language in Slavic intercultural communication.* (pp. 48–53). Dione. (In Russian).
- Golovchenko, I. F. (2017a). The literary travel in O. Mandelstam's essay "Sevan": The allusions to Edgar Poe's story "The facts in the case of M. Valdemar". *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22(3), 426–432. <https://doi.org/10.22363/2312-9220-2017-22-3-426-432> (In Russian).
- Golovchenko, I. F. (2017b). *The semantic complex of "travel" in the discourse of Acmeism (N. Gumilev, O. Mandelstam, A. Akhmatova).* Thesis abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Philology. A. S. Griboyedov Institute of International Law and Economics. (In Russian).
- Golovchenko, I. F. (2017c). Formation and development of a metaphorical concept in the dialogical context of Osip Mandelstam's "Journey to Armenia". *Modern Science Success*, 3(4), 163–166. (In Russian).
- Gromov-Kolli, A. (2002). Travel prose by Russian writers of the first third of the XX century. *Russian Speech*, 5, 24–30. (In Russian).
- Karapetian, V. (2015). *Grand Hotel Yerevan.* Mediapolis.
- Kubat'yan, G. I. (2012). The escape to Armenia and other etudes about Mandelstam. *Voprosy literatury*, 2, 65–99. (In Russian).
- Mandel'shtam, N. Ya. (1987). *Memories. The third book.* YMCA-PRESS. (In Russian).
- Mandel'shtam, N. Ya. (1989). *Memoirs.* Kniga. (In Russian).
- Mandel'shtam, N. Ya. (1999a). *Book two: On the centenary of his birth.* Soglasie. (In Russian).
- Mandel'shtam, O. E. (1999b). *Collected works: in 4 vols. Vol. 4: Letters.* Art-Biznes-Tsentr. (In Russian).
- Mandel'shtam, O. E. (2010). *The complete works and letters: in 3 vols. Vol. 2: Prose.* Progress-Pleyada. (In Russian).
- The Mandelstam Encyclopedia: in 2 vols. Vol. 1* (2017a). Politicheskaya ehntsiklopediya. (In Russian).
- The Mandelstam Encyclopedia: in 2 vols. Vol. 2* (2017b). Politicheskaya ehntsiklopediya. (In Russian).
- Margaryan, E. G. (2021). Urban problems of Yerevan: Thoughts about the unthinkable. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 1, 37–76. <https://doi.org/10.34680/urbis-2021-1-37-76> (In Russian).
- Matantseva, L. V., Savchenko, T. D., & Shchirovskaya, T. N. (2014). The phenomenon of writer's wandering in the travel literature of the XIX–XX centuries. In *Culture. Spirituality. Society.* (pp. 7–14). Tsentr razvitiya nauchnogo sotrudnichestva. (In Russian).
- Mets, A. G., & Akhverdyan, G. R. (2011). Notes on O. Mandelstam's "Journey to Armenia". In *Russia and the West.* (pp. 294–301). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Moranta, S. (2015). Osip E. Mandelstam's prose and "Literary Anger": notes on the "Noise of Time" and "Journey to Armenia". In *Russian Language and Literature in the Space of World Culture: in 15 vols. Vol. 14.* (pp. 434–439). MAPRYAL. (In Russian).
- Nerler, P. (2014). *Con amore: Studies on Mandelstam.* Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

- Nerler, P. (2015). Journey to Armenia and Osip Mandelstam's Journey to Armenia: an attempt at reconstruction. *Znamya*, 11, 123–152. (In Russian).
- Nikolaeva, A. (1997). Journey to Armenia by O. E. Mandelstam. *Russian speech*, 6, 35–40. (In Russian).
- Penkina, A. (2020). O. Mandelstam's reference to Dante in *The Fourth Prose* (Chetvyortaya proza) and *Journey to Armenia* (Puteshestvie v Armeniyu). *Voprosy literatury*, 1, 231–245. <https://doi.org/10.31425/0042-8795-2020-1-231-245> (In Russian).
- Peters, I.-U. (2010). The eye as an “instrument of thinking”: The correlation of sensory cognition and poetic reflection in Osip Mandelstam's “Journey to Armenia”. In V.-S. Kissel & G. A. Thime (Comp.), *Cursory glances: A new reading of Russian travelogues of the first third of the 20th century*. (pp. 137–145). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Rozental', S. (1933). Shadows of Old Petersburg (“Zvezda”, No. 1-7 for 1933). *Pravda*, 239(5765), 30 august, 4. (In Russian).
- Shafranskaya, E. F. (2022). Armenian text: Poetry and prose. *Philological Sciences*, S6, 135–143. (In Russian).
- Shaginyan, M. S. (1950). *Travelling through Soviet Armenia*. Molodaya gvardiya. (In Russian).
- Shaginyan, M. S. (1987). *Collected works in 9 vols. Vol. 3: Messi-Mendes, or the Yankees in Petrograd. Vol. 3: A fairy tale novel; Hydrocentral: A novel; Essays*. Khudozhestvennaya literature. (In Russian).
- Shugan, O. V. (2018). Old and new Caucasus seen by A. M. Gorky (feature articles “Across the Soviet Union”). *Vestnik of Kostroma State University*, 24(1), 47–52. (In Russian).
- Shuvaeva-Petrosyan, E. (2019). Mandelstam O. E. Armenian text (to the 80th death anniversary). *Cross-Cultural Studies. Education and Science*, 2, 92–99. <https://doi.org/10.24411/2470-1262-2019-10052> (In Russian).
- Simyan, T. S. (2019a). Musical and carnival space of Old Tiflis (by the example of Vano Khojabekyan, Vagharshak Elibekyan, Agasi Aivazyan). *ИПАЭХМА. Journal of Visual Semiotics*, 2(20), 63–80. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2019-2-63-80> (In Russian).
- Simyan, T. S. (2019b). From biosphere to noosphere: Theory and practice. *Critique and Semiotics*, 1, 173–197. <https://doi.org/10.25205/2307-1737-2019-1-173-197> (In Russian).
- Sippl, C. (1997). *Reisetexte der russischen Moderne. Andrej Belyj und Osip Mandel'stam im Kaukasus*. Sagner.
- Stepanyan, A. A., & Simyan, T. S. (2016). Yerevan as a semiotic text (experience of reconstruction of the “beginning” and “end” of Mashtots Avenue). *Critique and Semiotics*, 16, 6–16. (In Russian).
- Surat, I. (2018). Two journeys: Mandelstam and Pushkin. *Ural*, 7, 195–215. (In Russian).
- Tamanyan, A. I. (1935). Creative reports. *Architecture of the USSR*, 5, 3–7. (In Russian).
- Tarkan, N. (2010). The topos of the city in the poetry of O. Mandelstam. In *The Russian language in the context of culture*. (pp. 196–199). Mogilev State University named after A. A. Kuleshov. (In Russian).
- The work of M. S. Shaginyan and her contemporaries: An actual view* (2023). Southern Federal University Publ. (In Russian).
- Vasilyan, V. O. (2023). The image of the city in Armenia. Anthropological perspective. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 82–96. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-82-96](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-82-96)

- Vermishyan, H., & Barseghyan, L. (2022). Yerevan center urban parks and garden squares: places for people, places of meanings. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 1(2), 157–184. [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-157-184](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-157-184)
- Zakarian, A. (1981). Sergey Gorodetski in Yerevan (April, 1919). *Herald of the Social Sciences*, 6, 53–64. (In Armenian).
- Zakarian, A. (2018). Sergey Gorodetsky's impressions of Yerevan (the end of April – the beginning of May, 1919). *Historical-Philological Journal*, 2, 56–67 (In Russian).
- Zlydneva, N. V. (2010). Ecphrasis in Mandelstam's "Journey to Armenia": The problem of reference. In T. M. Nikolaeva (Ed.), *Research in Linguistics and Semiotics*. (pp. 572–579). Yazyki slavyanskikh kul'tur. (In Russian).

Информация об авторе

Ани Петрс-Барцумиан
кандидат филологических наук
кафедра Истории армянской литературы
и теории литературы
имени академика Гранта Тамразяна
Ереванский государственный университет
Армения, 0025, Ереван, ул. Алека Манукяна, 1
ORCID: 0000-0002-2720-6522
Scopus AuthorID: 58102961700
e-mail: petrsbartsumianan@gmail.com

Information about the author

Ani Petrs-Bartsumian
PhD (Philology)
The Chair of History and Literary Criticism
of Modern Armenian Literature
Yerevan State University
1, Alex Manoogian St., Yerevan, 0025, Armenia
ORCID: 0000-0002-2720-6522
Scopus AuthorID: 58102961700
e-mail: petrsbartsumianan@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 20.04.2025
Принят к публикации / Accepted 03.05.2025



Столкновение личного и городского пространства в творчестве Андрея Белого и Чавдара Мутафова

А. Христов 

Софийский университет имени святого Климента Охридского, София, Болгария
a_hristov@slav.uni-sofia.bg

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

русская и болгарская
литература
модернизм
символизм
город
идентичность
Андрей Белый
Чавдар Мутафов
сравнительный анализ

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена до настоящего времени мало исследованной теме — сопоставлению репрезентаций городской среды в творчестве Андрея Белого и болгарского модерниста Чавдара Мутафова. Объектом анализа становится взаимодействие персонажа с городом в романах *Петербург* (1913) и *Дилетант* (1921), рассматриваемых как ключевые произведения двух автономно развивавшихся, но типологически сходных модернистских литератур. Опираясь на интертекстуальный анализ, автор выявляет параллели в художественной концептуализации города как универсального феномена, в котором пересекаются экзистенциальные, символические и нарративные смыслы. Город у Белого и Мутафова мыслится не столько как материальная среда, сколько как автономная художественная система, обладающая философской глубиной. В центре внимания — карнавальная природа городской сцены, трансформирующей субъекта в куклу, фигуру игры, марионетку и маски. Понятия «стиль» у Мутафова и «игра мозга», «мозговая игра» у Белого выступают ключевыми концептами, определяющими структуру городской среды и её атрибутов в тексте. Оба автора избегают миметического воспроизведения: город обретает символическое и идеальное измерение и становится не только мизансценой, но и философской конструкцией, равнозначной другим структурным элементам произведения. Урбанистичное пространство в этом контексте рассматривается как художественная предпосылка для нарративных решений, связанных с понятием идентичности и проблематикой освобождения городского субъекта. Город здесь — не фон, а равноправный участник повествования, определяющий траектории субъективности. В статье городской образ осмысливается как основание нарратива и как философская модель современного опыта.

Для цитирования:

Христов, А. (2025). Столкновение личного и городского пространства в творчестве Андрея Белого и Чавдара Мутафова. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 5(1), 58–69. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-58-69](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-58-69)

The collision of personal and urban space in the works of Andrey Bely and Chavdar Mutafov

Aleksandar Hristov 

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria
a_hristov@slav.uni-sofia.bg

KEYWORDS

Russian and Bulgarian
literature
modernism
symbolism
city
identity
Andrei Bely
Chavdar Mutafov
comparative analysis

ABSTRACT

This article addresses a topic that has so far received little scholarly attention – comparing urban space representations in the works of Andrei Bely and the Bulgarian modernist Chavdar Mutafov. The analysis focuses on the interaction between the character and the city in the novels *Petersburg* (1913) and *The Dilettante* (1921), considered key works of two autonomously developing yet typologically similar modernist literary traditions. Relying on intertextual analysis, the author identifies parallels in the artistic conceptualization of the city as a universal phenomenon where existential, symbolic, and narrative meanings intersect. In both Bely's and Mutafov's works, the city is not merely a material environment but an autonomous artistic system imbued with philosophical depth. Central to this exploration is the carnivalesque nature of the urban scene, which transforms the subject into a puppet, a figure of play and masquerade. The concepts of “style” in Mutafov and “brain play” in Bely serve as key notions shaping the structure of urban space and its attributes in the literary text. Both authors avoid strictly mimetic representation: the city acquires a symbolic and ideal dimension, becoming a *mise-en-scène* and a philosophical construct equally significant to other narrative structural elements. In this context, urban space is viewed as an artistic precondition for narrative choices linked to identity and the problem of the urban subject's liberation. The city here is not a mere background but an equal participant in the narrative, defining trajectories of subjectivity. The article interprets the urban image as the foundation of narrative design and a philosophical model of modern experience.

For citation:

Hristov, A. (2025). The collision of personal and urban space in the works of Andrey Bely and Chavdar Mutafov. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(1), 58–69. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-58-69](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-58-69)

Настоящий текст представляет собой попытку обозначить возможные точки соприкосновения в художественном воссоздании городской среды, воплощённой в творчестве двух авторов, принадлежащих к разным литературным традициям. С одной стороны — это Андрей Белый с его романом *Петербург* (1913), имеющим ключевое значение как для «петербургского» корпуса русской литературы, так и для формирования образа города в модернистской литературе Серебряного века. С другой — это болгарский писатель и теоретик искусства Чавдар Мутафов, чья почти полностью городская проза оставила яркий след в болгарской словесной современности.

Отправной точкой анализа стало столкновение персонажа с городской средой, которое становится стержневым мотивом в романах *Петербург* и *Дилетант* (1921), определяющих художественный облик творчества Белого и Мутафова. В обоих текстах мотив невозможности душевного, эмоционального и экзистенциального покоя в условиях города придаёт повествованию ощущение внутренней катастрофы. Ещё Николай Бердяев писал о «катастрофическом» образе Петербурга у Белого в статье «Астральный роман» (Бердяев, 1990). У Мутафова это ощущение прямо выражено уже в первых строках *Дилетанта*: «Смысл его существования был в катастрофах: только так напряжённо и жадно создавалось его “я” после руин» (Мутафов, 2004, с. 7).

Цель работы — выявить, как через урбанистические метафоры в текстах Белого и Мутафова раскрываются философские и психологические конфликты человека начала XX века.

Сопоставление творчества болгарского прозаика и значительно более известного русского писателя продиктовано не только близостью временных рамок (оба текста созданы с разницей менее десяти лет), но и тем, что символистская и постсимволистская художественные системы играют ключевую роль в их творчестве. Для Белого и Мутафова городское пространство становится главной художественной ареной, к которой они подходят как экспериментаторы.

Чавдар Мутафов последовательно стремится к симбиозу между теоретическим осмыслением искусства и писательским порывом. Его интерес к изобразительному искусству, архитектуре, моде и проявлениям массовой культуры проявляется не только в эссе и критических статьях, но и составляет основу художественной прозы.

Сложная, текучая природа болгарского литературного модернизма, имеющего собственную временную логику и внутреннюю организацию, находит яркое выражение в творчестве Чавдара Мутафова. Как отмечает Бойко Пенчев, модернизм в Болгарии представляет собой «единую глубинную матрицу, различимую на поверхности как переходящие друг в друга фазы и этапы» (Пенчев, 2003, с. 14) (Перевод здесь, как и все тексты на болгарском языке, принадлежат нам. — А. Х.). В прозе Мутафова сецессия, постсимволизм, а порой и чисто символистская манера преломляются сквозь призму иронии и коллажного мышления. Они растворяются в декоративной насыщенности и экспрессионистском мировосприятии, чтобы затем трансформироваться в тексты, насыщенные футуристическими и экспериментальными элементами.

Чавдар Мутафов постепенно утвердился как одна из ведущих фигур болгарского литературного авангарда 1920-х и 1930-х годов. Внимание, которое литературоведческая и историческая наука уделяют ему в последние два десятилетия, неоспоримо свидетельствует о его ключевой роли в формировании и укреплении модернистской литературы в Болгарии первой трети прошлого века. При этом

исследовательский интерес сосредоточен как на его художественных произведениях, так и на текстах, в которых Мутафов выступает как теоретик искусства и выразитель процессов формирования болгарского авангарда.

Структура романа *«Дилетант»* настолько сложна, что вызывает трудности у читателя. Сюжет фрагментарен, лишён чётких временных ориентиров, а средства выражения часто сводятся к неуклюжим поэтизмам. Два персонажа романа — Дама и Дилетант — изображены автором как собой сложные и противоречивые фигуры. Они часто теряют свои человеческие черты, если они вообще были, и превращаются в маски, позы, обобщения или просто марионеток, которыми искусно манипулирует автор. Диалоги также создают трудности восприятия, поскольку в них нет авторских указаний, которые могли бы направить читателя. Связи между субъектом и объектом в разговорах Дилетанта и Дамы становятся порой размытыми, и их приходится искать на ощупь. *«Дилетант»* — произведение с уникальной организацией, сочетающее разнообразные элементы. В тексте встречаются эпистолярные мотивы, философские монологи и диалоги. Преобладают экспрессионистские описания, местами переходящие в сюрреализм, а иногда психические состояния передаются через впечатления. Некоторые фрагменты живут своей жизнью, развиваются независимо и объединяются в духе произведения.

Основываясь на вышеизложенном, можно провести параллели между творчеством Мутафова и, вероятно, самым известным произведением русского писателя Андрея Белого — романом *«Петербург»*. Однако сравнительный анализ авторов, принадлежащих к разным литературным традициям, всегда несёт риск излишнего акцента на сходствах и игнорирования различий. Для того чтобы избежать этого, в данном тексте будет сделан акцент на способах художественного воссоздания городского пространства и персонажей как его части.

Фрагментарная структура повествования и возможность каждого эпизода функционировать как отдельное звено, наделённое глубокой символикой и метафоричностью, придают обоим романам ощущение сериализации сюжета. В том числе, объединение отдельных эпизодов и сюжетных линий (особенно заметно в романе *«Петербург»*) создаёт, условно говоря, общую картину произведения, однако в то же время городское пространство в этих текстах скорее служит фоном для событий.

Так, становится очевидным ключевой подтекст, который объединяет оба произведения: связь персонажей с городской средой представлена как искусственная и даже конфликтная. Типичные симбиотические отношения между человеком и городом, когда город существует благодаря людям, в обоих романах подорваны. Главные персонажи этих произведений — Дама и Дилетант у Мутафова, а также Аполлон Аполлонович и Николай Аполлонович Аблеуховы, Софья Лихутина и Александр Дудкин в *«Петербурге»* — существуют не благодаря городу, а вопреки его враждебной атмосфере. В обоих случаях город можно считать скорее неприступным, чем враждебным, но явно негостеприимным для своих обитателей.

Мизансцена романа *«Дилетант»* Мутафова — это искусственно созданное пространство, в котором герою не место. Оно не подчиняется никаким законам, будь то природные или человеческие. Его единственная цель — отражать внутреннее состояние дилетанта. Все пространства романа — это всего лишь декорации, на фоне которых герой, подобно кукле, разыгрывает свою трагическую игру. Статуя с её причудливыми формами призвана выразить отчуждённость героя от остального мира, показать его одиночество и необходимость организовать свой мир по-своему.

Эта статуя становится его башней, местом покоя, где все происходит по его законам. Улица же служит для того, чтобы продемонстрировать неспособность героя справиться с внешним миром, где «банальность» угнетает его, а прохожие — пустые марионетки, желающие причинить ему боль и подчеркнуть хрупкость его существования в условиях повседневной жизни. Бал-маскарад в финале романа становится кульминацией, в которой герой раскрывает истинную природу дамы и отвергает её:

Дилетант долгое время оставался запертым в своей комнате. Он редко выходил на улицу, уверенный, что там его тело потеряет всю свою упругость. Прохожие будут толкать его, электрические столбы будут искать, чтобы он снял шапку, трамваи будут растягивать его по земле. Но он храбр перед лицом земного страха, исходящего от него самого и толпы: он внезапно выходил на улицу и быстро приносил жертвы (Мутафов, 2004, с. 7).

Характеристика Белого об Аполлоне Аполлоновиче, который «боялся пространства» (Белый, 1916, с. 75), напоминает описание центральных персонажей обоих романов. Оказавшись в состоянии экзистенциального страха перед окружающим миром, они наполняют квадратные формы жизнью, и именно в этих формах их чувство принадлежности и защищённости выражено наиболее ярко. Комнаты Дилетанта, квадратные очертания кареты Аполлона Аполлоновича, которая, по сути, становится подвижным аналогом интимного пространства, своего рода домом — все эти пространства подчиняются геометрии четырёхугольника и углов. Это лишь усиливает ощущение защищённости и безопасности.

Здесь, в карете, Аполлон Аполлонович наслаждался подолгу без дум четырёхугольными стенками, пребывая в центре чёрного, совершенного и атласом затянутого куба: Аполлон Аполлонович был рождён для одиночного заключения; лишь любовь к государственной планиметрии облекала его в многогранность ответственного поста (Белый, 1916, с. 21).

Башляр определяет дом как место, где начинается человеческая жизнь и впервые возникает чувство защищённости; «недра дома» навсегда связываются с образом укрытия и убежища. Однако дом — это и то пространство, в котором человек с наименьшими усилиями проецирует свой внутренний мир на реальность. В своём «Королевстве углов» герои обоих романов одиноки, но именно это одиночество делает их полновластными хозяевами своей сущности и придаёт ей завершенность. Природа этих персонажей остаётся цельной лишь в защищённых зонах дома: за его пределами, в открытых городских пространствах, они сталкиваются с системами, неподвластными их воле и желаниям. Только внутри своего дома Николай Аполлонович способен осмысливать реальность, которая вне его — пугающе хаотична, и обрести пусть временное, но экзистенциальное равновесие.

Сосредоточиваясь в мысли, Николай Аполлонович запирает на ключ свою рабочую комнату: тогда ему начинало казаться, что и он, и комната, и предметы той комнаты перевоплощались мгновенно из предметов реального мира в умопостигаемые символы чисто логических

построений. Комнатное пространство смешивалось с его потерявшим чувствительность телом в общий бытийственный хаос, называемый им вселенной. А сознание Николая Аполлоновича, отделясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола, называемой «солнцем сознания» (Белый, 1916, с. 56).

Несомненно, город выступает в обоих романах как главный театр действия, но он не монолитен: это лоскутное одеяло, сшитое из фрагментов — комнат и улиц, площадей и парков, ночных клубов и маскарадных залов. Пространство в этих текстах не просто фон — оно выстроено как совокупность искусственно сконструированных миров, каждая сцена которых отражает человеческое присутствие и проецирует на себя его смысл. Город здесь — не целостный организм, а пульсирующая система взаимозависимых механизмов, которые оживают лишь тогда, когда соприкасаются друг с другом. Только в эти моменты пересечения они образуют то, что Ричард Сеннетт называет сетчатой структурой — тканью города, пронизанной отношениями, но не всегда прочной. В остальное время каждая часть этого пространства остаётся тенью возможного, функцией нарратива, зоной смыслового притяжения, существующей постольку, поскольку она вовлечена в игру текста и его героев (Sennett, 1992, с. 54–69).

Городское макространство в обоих романах предстаёт подвижным, изменчивым, пластичным — его форма и функция зависят от взгляда персонажа, от той внутренней оптики, через которую он воспринимает и переосмысляет окружающее. Отношение героев к миру, их намерения, страхи, желания не просто окрашивают восприятие города, но и трансформируют сам способ его переживания, делая городскую ткань зеркалом души. Пространства частные — комнаты, кабинеты, дома — становятся первой точкой отсчёта, исходной координатой существования. Они не только служат укрытием от угроз внешнего мира, но и становятся символическим инструментом самосохранения: механизмом отгораживания от враждебной стихии улиц, площадей и шумных залов.

В полной гармонии с размышлениями Гастона Башляра о доме как первичном гнезде бытия, эти интимные пространства концентрируют в себе «мужество и стойкость человека» (Bachelard, 1994, р. 47). Именно здесь персонаж обретает мнимую цельность и защиту. Так, Дилетант «чувствует себя непринуждённо: здесь, в его комнате, жизнь не угнетает его. Всё давно побеждено, а побеждённые никого не волнуют. Здесь он мастер и герой; он правит вещами с высоты своего самого спокойного презрения» (Мутафов, 2004, с. 16). Но стоит герою покинуть охраняемую зону этих частных убежищ, как город — с его неумолимой логикой, ритмом и системой — обрушивается на него всей своей катастрофической мощью, превращая попытку выйти за пределы в риск полного растворения.

В приведённой цитате можно уловить отблеск героического: подвиг Дилетанта совершается не на площади, но в пределах его комнаты, где он в полной мере хозяин, жрец и актёр собственной драмы. В этом интимном убежище он способен не просто мечтать, но и проецировать мечту на пространство, обживая его под меру своей уязвимой, но гордой сущности. Николай Аполлонович, пусть на краткое мгновение, также обретает власть над своим микрокосмом — и становится в нём тем, кем не в силах быть на улице: центром устойчивого мира. Так, они «познают дом в его реальности и в его потенциальности посредством мыслей и мечтаний»

(Bachelard, 1994, p. 5). Защищённые в своём «земном раю материи», герои Мутафова и Белого открывают единственно возможное для себя пространство беспрепятственного бытия – камерное и наполненное сгущённой, хрупкой интимностью. Дом, по Башляру, не просто укрытие – он приют памяти, алхимическая реторта, где смешиваются страх, фантазия и надежда. Только в этом пространстве их Я может обрести полноту, а сознание – иллюзию божественной завершённости.

Оба романа существуют независимо друг от друга, но при этом обнаруживают поразительное родство как попытки развернуть прозу в новом, доселе неизведанном направлении – попытки, которые с полным правом можно назвать литературными экспериментами. Сами тексты словно отказываются подчиняться однозначному прочтению: ключ к ним не столько отпирает, сколько ставит перед читателем двери без замков. Здесь нет единого доминирующего метода, универсальной оптики: символизм у Белого, декоративизм и сецессионная эстетика у Мутафова, фрагментарное мироощущение, возникающее на стыке стилей и эпох – всё это не противоречит, а взаимно пронизывает друг друга, создавая многоуровневую архитектуру, внутри которой и обитает фигура Дилетанта. Мир этих романов не поддаётся однолинейному толкованию: он скорее собирается, как мозаика, где каждая деталь сияет в своём спектре, но становится зримой лишь в общем рисунке.

Проза Чавдара Мутафова и Андрея Белого принципиально уходит от механизма мимесиса – она не стремится быть зеркалом действительности, напротив, она созидает собственные вселенные, где действуют иные законы и иные формы пространства. В этих текстах реальность возникает как результат художественной воли, а не как отражение мира вне текста. Внутренние логики романов не соотносятся с обыденной реальностью напрямую – они формируют свою картину мира, в которой пространство становится не фоном, а активной силой. Этот мир не объясняется аналогиями с повседневным, он требует принятия особого игрового или, скорее, концептуального соглашения с читателем – входа в пространство, в котором герметическое и эстетическое важнее достоверного.

Андрей Белый – не только поэт и прозаик, но и тонкий теоретик искусства, чей вклад в литературное мышление Серебряного века невозможно переоценить. Его художественные тексты становятся своего рода лабораторией, где он экспериментирует с формой и содержанием, вырабатывая новые поэтики. Как справедливо отмечает Долгополов в анализе *Петербурга*, Белый не стремится ни к реалистической достоверности, ни к логической строгости, то есть к тем опорам, на которых держался классический роман (Долгополов, 1981, с. 550). Вместо этого он раскрывает идею нереальности реального – и эта идея наиболее рельефно проявляется именно в образе города. Петербург у Белого – это не место, а состояние, не география, а ментальный лабиринт, населённый не живыми людьми, а типажам, аллегориями, формами сознания. Город превращается в мысленную архитектуру, которая принимает в себя не столько персонажей, сколько проекции идей. Его герои не могут отделиться от пространства – оно проникает в их речь, движения, страхи и сны, превращая их существование в тонкую игру смыслов, метафор и знаков. Петербург становится сценой, где разыгрываются не бытовые, а символические драмы, и потому сами персонажи – не действующие лица, а фигуры художественного языка, замкнутые в круг своего текстового бытия.

Подобным образом действуют и герои городской прозы болгарского модерниста Чавдара Мутафова. Через разработанный им «принцип марионетки» – не только

концептуальную основу, но и название ключевого цикла миниатюр *Марионетки* (1920) – автор выстраивает новую, почти механистическую, связь между человеком и урбанистическим пространством. Его персонажи – не живые индивиды, а носители идей, символические куклы, подчинённые движению не нити судьбы, но нити замысла.

В этом смысле марионетка у Мутафова – не метафора, а инструмент: структура, задающая принцип существования персонажа в произведении. Он не дышит, он действует. Он не чувствует – он обозначает.

Та же образность – маска, марионетка, театральность – становится одной из сквозных тем *Петербурга* Андрея Белого. Бал-маскарад, красно-белые домино, застывшее (Софью Петровну Лихутину с её бездумным увлечением всем японским Николай Аполлонович называет «японской куклой»). Лицо Софьи Петровны, похожее на японскую куклу – всё это свидетельства глубокой театрализации мира. Его герои – фигуры сцены, не обладающие прошлым или будущим. Их желания, движения, мысли целиком диктуются архитектурой текста и волей автора, и именно поэтому они оказываются столь беззащитными перед сюжетом. Как и у Мутафова, они не живут – они играют. Изображения людей, изображения горожан, точно вписанные в декорации и эпизоды. Герои Белого, как и мутафовские марионетки, не обладают автономией. Николай Аполлонович – не столько участник, сколько фигурант заговора с бомбой. Он не выбирает, он выполняет. Его участие – функция, его действия – предписанный текст роли.

Такое подчинение персонажей художественной необходимости коррелирует с пространственным устройством города у Белого. Петербург здесь – не география, а сцена, не реальность, а пространство маскарада. Как отмечает Долгополов, город в романе – это «мир теней и праздничных игр» (Долгополов, 1981, с. 550), организованный не по законам топографии, а по законам символического действия. Пространство *Петербурга* подвижно, эфемерно, сновидчески. Белый, хотя и называет реальные топосы, вовсе не стремится воспроизвести карту города – он строит виртуальную модель, симулякр, в котором улицы возникают и исчезают, направления путаются, а герои оказываются не там, где должны быть, а там, где требует структура повествования (Долгополов, 1981, с. 591). Этот город не отражает внешний мир – он отражает внутреннюю динамику текста. Он меняется не по логике градостроительства, а по логике сна, символа, драматургии. Пространство становится не местом действия, а его активным соавтором: оно не фиксировано, оно живёт – как живёт метафора, миф или маска.

Для Чавдара Мутафова принципиальным становится осмысление художественной реальности прежде всего как урбанистического пространства. Это пространство преломляется через антимиметическую оптику его творчества, которое – в полном соответствии с эстетикой болгарского модернизма – не воспроизводит действительность, а вытесняет её, преобразует и собирает заново, подчиняя структуре художественной условности. Художественный мир Мутафова – это не отражение реальности, а её символическая переконфигурация, внутренне необходимая для выражения авторской идеи.

Как отмечает Бойко Пенчев, антимиметизм болгарского модернизма, особенно ярко проявившийся после Первой мировой войны, не является случайным или спонтанным отклонением от реалистической традиции. Напротив, он

коренится в символизме, с его стремлением к метафизическому, к миру снов и платоновских идей:

Таким образом, единственным корнем послевоенного модернизма оказывается именно антимиметическая традиция символизма, идея искусства, проникающего в сны, за пределы видимости — в «идею» Платона (Пенчев, 2003, с. 180).

Тот же антимиметический вектор лежит в основе поэтики Андрея Белого. Особенно ясно это проявляется в *Петербурге* – произведении, где художественная реальность не только не совпадает с реальностью физической, но и принципиально с ней расходится. В одном из писем к Разумнику Белый прямо говорит о «несоответствиях» между реальными топосами и их литературными аналогами. Однако эти расхождения не случайны и не являются следствием авторской небрежности или вольности: напротив, они представляют собой сознательное художественное решение, встроенное в саму структуру романа. Несответствие между географией и повествованием – не ошибка, а важный симптом: это указание на то, что перед нами не реальная карта Петербурга, а метафорическая карта текста, выстроенная по законам символического порядка, а не топографического. В этом контексте Белый сам разъясняет свой творческий замысел:

...в замысле моём виделись мне черты, абсолютно несоизмеримые с бытом, революцией и т. д. <...> в романе есть крупнейшие погрешности против быта, знания среды и т. д. <...> Весь роман мой изображает в символах места и времени подсознательную жизнь искалеченных мысленных форм; если бы мы могли осветить прожектором, внезапно, непосредственно под обычным сознанием лежащий пласт душевной жизни, многое обнаружилось бы там для нас неожиданного, прекрасного; ещё более обнаружилось бы безобразного; обнаружилось бы кипение, так сказать, несваренных переживаний; и оно предстало бы нам в картинах гротеск» (Белый, 1981, с. 515).

Антимиметичность творчества Чавдара Мутафова и Андрея Белого имеет важное значение не только в контексте их связи с социально-исторической ситуацией, например, с революционным и нестабильным состоянием России в первые десятилетия XX века, но, прежде всего, как творческий механизм, формирующий специфику функционирования художественного образа городского пространства в их романах. Это отступление от прямого подобия реальности становится основой для развития понятия «стиля» в искусстве, предложенного Мутафовым, и концепта «банальности» в реальности, который Белый воплощает в своём романе как «мозговую игру».

В этом контексте и происходит обнажение глубинных структур городской реальности, не через её буквальное изображение, а через её субъективное восприятие, что создаёт уникальную художественную реальность, где улицы и здания – не просто физические объекты, а символические маркеры психических и духовных состояний.

Эти две авторские концепции в полной мере касаются художественного конструирования городского пространства. Освобождённые от ответственности перед реальностью, писатели обращаются к идеям и механизмам, которые становятся основой городской реальности, созданной ими. Такая реальность функционирует

независимо от своих материальных коррелятов (например, Санкт-Петербурга у Белого или Ючбунара у Мутафова). Через это освобождение от привязки к реальности, заложенное в идейном центре эссе «Зелёный конь» 1920 года, город, как и все элементы творческой вселенной авторов, наполняется категорией «стиля», что позволяет ему обрести собственную «естественность».

Перспектива урбанизма в романах представлена мозаично и многогранно. Город фрагментирован, чередуя закрытые зоны частного пространства (комнаты, квартиры и т. д.) и общественные территории – улицы, площади и прочее. Но Белый, по-видимому, отказывается соединять эти элементы в одну целостную карту города. В результате, в романе Петербург получает две оптики. Первая – это калейдоскоп интимных зон, которые едва ли могут сложиться в единую систему и, кажется, существуют автономно друг от друга, лишь когда персонажи оживляют их своим присутствием. Вторая оптика действует как макрофреймворк, где перспектива городского пространства внешняя и грубая, часто представляющая собой ложную ландшафтную карту. Однако городская территория здесь отказывается подчиняться категории пограничной или экстремальной. Вместо этого она предстаёт как гипертрофированная, бесконечная и самогенерирующаяся ткань без начала и конца. Пространства, в которых происходит действие, оживают лишь на короткое время через восприятие рассказчика и персонажей.

Все эти пространства, независимо от их характера, функционируют как бы феноменологически, обособленно и независимо друг от друга. Если что-то связывает их, то это не сама городская сущность, а сюжет, который сам по себе фрагментарен. Таким образом, Белый утверждает модернистское представление о городском пространстве как явлении с художественными характеристиками и функциями, а не как топографической единице.

Городское пространство в творчестве Мутафова и Белого не является откликом на конкретный город или на феномен города в целом, как это традиционно бывает. У обоих авторов город не скрыт и не приглушён материальными проявлениями реальности, а существует в мире идей. В силу реконструктивной природы художественной литературы модернистское представление о городе заполняет художественный мир романов, становясь их единственной реальностью. Подобно «зелёному коню», следуя правилам «мозговой игры», город становится элементом условности. Включённый в этот мир, он подчиняется силе, объединяющей его со всем остальным и посредством всего остального. Таким образом, город становится необходимым – для нас и для искусства – и, под знаком высшей категоричности, кажется чудом, потому что он понимается сам по себе (Мутафов, 1920, с. 130).

Эти размышления о природе стиля и его отражениях в художественной сфере можно применить ко всем смысловым и изобразительным ядрам, которыми наполнен город в творчестве Мутафова и, возможно, в творчестве Белого. Через кукольность, маскарад, идеи банальности и конспирологии, с их «вещами» и тенями, с противопоставлением мужского и женского, через проявления измерений и геометрии, город становится зоной философских и художественных столкновений для обоих авторов.

Таким образом, городское пространство оживает в рамках и по правилам понимания функций реальности, присущих модернистской прозе. В творчестве рассматриваемых авторов городское пространство и его многочисленные атрибуты выполняют роль художественного декора, мизансцены, которая не уступает по

значимости другим элементам произведений. Город становится художественной предпосылкой для сюжетных решений. Для Мутафова и Белого это прежде всего хранилище эстетических и философских идей, автономное и независимое пространство, подверженное кризисам, порождаемым их пониманием «стиля» и «игры».

Библиография

- Белый, А. (1916). *Петербург: роман в восьми главах с прологом и эпилогом*. Типография М. Ю. Стасюлевич.
- Белый, А. (1981). Из писем А. Белого. В А. Белый, *Петербург* (сс. 516–522). Наука.
- Бердяев, Н. (1990). Астральный роман. В *Кризис искусства* (сс. 36–47). Итерпринт.
- Долгополов, К. (1981). Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург». В А. Белый, *Петербург* (сс. 525–624). Наука.
- Мутафов, Ч. (1920). Зеленият кон. *Везни*, II, 3, 129–130.
- Мутафов, Ч. (1920). *Марионетки*. Изд-во «Ал. Паскаловъ и с-не».
- Мутафов, Ч. (1992). *Дилетант. Декоративен роман*. Изд-во «АБ Писателско Ателие».
- Пенчев, Б. (2003). *Българският модернизъм: моделирането на Аза*. Изд-во «Св. Климент Охридски».
- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space*. Beacon Press.
- Sennett, R. (1990). *The conscience of the eye: The design and social life of cities*. Alfred A. Knopf.

References

- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space*. Beacon Press.
- Bely, A. (1916). *Petersburg: a novel in eight chapters with a prologue and an epilogue*. M. Yu. Stasyulevich. (In Russian).
- Bely, A. (1981). From A. Bely's letters. In A. Bely, *Petersburg*. (pp. 516–522). Nauka. (In Russian).
- Berdyayev, N. (1990). Astral novel. In *The Crisis of Art*. (pp. 36–47). Iterprint. (In Russian).
- Dolgoplov, K. (1981). *Creative history and historical-literary significance of A. Bely's novel "Petersburg"*. In A. Bely, *Petersburg*. (pp. 525–624). Nauka. (In Russian).
- Mutafov, Ch. (1920). The Green horse. *Vezni Journal*, II, 3, 129–130. (In Bulgarian).
- Mutafov, Ch. (1992). *Dilettante. Decorative novel*. AB Pisatelsko Atelie. (In Bulgarian).
- Mutafov, Ch. (1920). *Marionettes*. Al. Paskalov & Co. (In Bulgarian).
- Penchev, B. (2003). *Bulgarian modernism: Modeling the self*. Sofia University "St. Kliment Ohridski" Press. (In Bulgarian).
- Sennett, R. (1990). *The conscience of the eye: The design and social life of cities*. Alfred A. Knopf.

Информация об авторе

Александар Христов
 Ассистент профессора
 кафедра русской литературы
 Софийский университет имени святого
 Климента Охридского
 Болгария, 1504, София, бул. Цар Освободител, 15
 ORCID: 0000-0002-2358-8682
 e-mail: a_hristov@slav.uni-sofia.bg

Information about the author

Aleksandar Hristov
 Assistant Professor
 Department of Russian Literature
 Sofia University "St. Kliment Ohridski"
 15, Tsar Osvoboditel Blvd, Sofia, 1504, Bulgaria
 ORCID: 0000-0002-2358-8682
 e-mail: hristov@slav.uni-sofia.bg

Материал поступил в редакцию / Received 11.12.2024
 Принят к публикации / Accepted 15.01.2025



Образ города в нарративах деятелей искусства (на материале челябинского текста)

Е. В. Канищева 

Южно-Уральский государственный университет (национальный
исследовательский университет), Челябинск, Россия
kanishchevaev@susu.ru

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

ментальное
картографирование
образ города
образ Челябинска
нарративы деятелей
искусств
творчество Н. Булаевой
творчество И. Аргутиной
творчество Я. Грантса
челябинский текст

АННОТАЦИЯ

Исследование посвящено изучению специфики изображения Челябинска в нарративах деятелей искусства. Стереотипное представление о городе, формируемое в массовом сознании, переосмысливается в произведениях челябинских художников и писателей, каждый из которых создает собственное видение и способы репрезентации городского пространства. В ходе исследования были использованы методы интервьюирования и анкетирования, позволившие расширить представления об авторских нарративах обращением к тексту интервью, соотнести специфику воплощения образа города в творчестве деятелей искусства и в личных ассоциациях. Для проведения интервью и анкетирования были использованы два типа задания, связанные с приемами ментального картографирования (К. Линч). Данная методология ориентирована на создание субъективного творческого пространства города, на выявление специфики восприятия деятелями искусства отдельных городских локусов или образа Челябинска в целом. Первый тип заданий был связан с возможностью построить уникальный авторский маршрут прогулки по городу, ориентируясь на свободное передвижение в пространстве, выбор любых «точек притяжения», значимых для творческой личности. Второй тип заданий предполагал выбор направления движения и мест для остановки на ограниченной определенными рамками территории, являющейся туристическим центром города. На основе составления ментальных карт в статье анализируются особенности воплощения образа Челябинска в нарративах художника Н. Булаевой, а также челябинских поэтов И. Аргутиной и Я. Грантса, являющихся представителями разных поколений челябинской поэзии. Творчество Натальи Булаевой ориентированно на нарратив сказки, на особое восприятие города как волшебного, творческого, оберегающего жителя. Ирина Аргутина воспринимает город как личное пространство, осмысляемое через призму субъективного опыта, детских воспоминаний, истории семьи. В произведениях Яниса Грантса город представлен в конкретном пространственном локусе, ограниченным отдельным районом города. Образ города в творчестве писателя создается с помощью звуковых и визуальных ориентиров, он наполнен чувством одиночества, бесприютности лирического героя, ищущего в городе убежища. Творческие концепции видения образа города позволяют корректировать стереотипное восприятие сурового, промышленного Челябинска, формировать представление о городе как о пространстве творчества.

Для цитирования:

Канищева, Е. В. (2025). Образ города в нарративах деятелей искусства (на материале челябинского текста). *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 5(1), 70–78. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-70-78](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-70-78)

Финансирование:

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 24-28-20286 «Образ Челябинска в нарративах деятелей искусства: цифровые инструменты прочтения городского текста», <https://rscf.ru/project/24-28-20286/>

The image of the city in the narratives of artists (based on the material of the Chelyabinsk text)

Elena Kanishcheva 

South Ural State University (National Research University), Chelyabinsk, Russia
kanishchevaev@susu.ru

KEYWORDS

mental mapping
image of the city
image of Chelyabinsk
narratives of artists
work of N. Bulaeva
work of I. Argutina
work of Y. Grants
Chelyabinsk text

ABSTRACT

The article is devoted to the specifics of the image of Chelyabinsk in the narratives of artists. The stereotypical idea of the city, formed in the mass consciousness, is rethought in the works of Chelyabinsk artists and writers, each of which creates its own vision and ways of representing urban space. Methods of interviewing and questioning made it possible to expand ideas about narratives by referring to the text interview, to correlate the specifics of the image of the city in the work of artists and in personal associations. Two types of tasks related to mental mapping techniques (K. Lynch) were used to conduct interviews and questionnaires. This methodology is focused on creating a subjective creative space of the city, on identifying the specifics of the perception of artists of individual city loci or the image of Chelyabinsk as a whole. The first type of tasks was associated with the ability to build a unique author's march around the city, focusing on free movement in space, the choice of any «points of attraction» significant for the creative person. The second type of tasks involved choosing the direction of movement and places to stop in the territory limited by the defined framework, which is the tourist center of the city. Based on the compilation of mental maps, the article analyzes the features of the embodiment of the image of Chelyabinsk in the narratives of the artist N. Bulaeva, as well as the Chelyabinsk poets I. Argutina and Y. Grants, who are representatives of different generations of Chelyabinsk poetry. The work of Natalia Bulaeva is focused on the narrative of the fairy tale, on the special acceptance of the city as a magical, creative, protective resident. Irina Argutina perceives the city as a personal space, comprehended through the prism of subjective experience, childhood memories, family history. In the works of Janis Grants, the city is represented in a specific spatial locus, limited to a separate area of the city. The image of the city in the writer's work is created with the help of sound and visual landmarks, it is filled with a sense of loneliness, homelessness of the lyrical hero seeking refuge in the city. Creative concepts of seeing the image of the city make it possible to correct the stereotypical perception of harsh, industrial Chelyabinsk, to form the idea of the city as a space of creativity.

For citation:

Kanishcheva, E. V. (2025). The image of the city in the narratives of artists (based on the material of the Chelyabinsk text). *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(1), 70–78. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-70-78](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-70-78)

Funding:

The research was funded by the Russian Science Foundation, project No. 24-28-20286 «The image of Chelyabinsk in the narratives of artists: digital tools for reading the city text», <https://rscf.ru/project/24-28-20286/>

Введение

Формирование локальной и культурной идентичности основано на духовном и эстетическом опыте горожан, воспринимающих город как семиотическое пространство, ассоциирующих себя с этим пространством. При этом, по замечанию С. С. Аванесова, «реальный город всегда индивидуален, однако эта его индивидуальность определяется не аналитическим перечислением его “фактических” особенностей, а его предельно общим образом, сложившимся в результате культурно-антропологических процессов» (Аванесов, 2020, с. 58).

Анализ образа города основан на выявлении особенностей нарратива городского пространства, специфики восприятия города не как окружающей среды, а как семиотической системы, вписывающей личность в непрерывный процесс самопознания. Описание специфики нарратива становится важным инструментом для понимания идентичности города.

Городской нарратив формируется теми, кто наделяет места и объекты пространства символическим значением, опираясь на собственный социокультурный опыт и воображение, трактует данную семиотическую систему, указывая на ее специфическое личностное восприятие.

Материалом для данного исследования послужили произведения деятелей искусства о Челябинске, формирующие городской миф и являющиеся основой челябинского текста. В данной статье проанализированы особенности создания образа города в картинах Н. Булаевой, поэзии И. Аргутиной и Я. Грантса.

В основе методологии настоящего исследования лежит представление о том, что «города – не чистые листы, а нарративные пространства, в которые вписаны определенные истории...» (Линднер, 2017, с. 52), определяющие уникальность и идентичность города. В качестве инструмента анализа выбран прием ментального картографирования (Линч, 1982, сс. 16–19), прием составления «образно-географических карт и схем», по мнению Д. Замятина, «характеризующих базовые репрезентации и интерпретации образа города» (Замятин, 2005). Данная методология представляет особый интерес при изучении образа города, так как позволяет выявить разные оптики его прочтения, разрушающие стереотипные представления о Челябинске.

О существовании и силе стереотипного мышления свидетельствуют социологические исследования С. Г. Зырянова, В. М. Зыряновой, Д. В. Аверьянова, результаты которого представлены в статье «Молодежь – о жизни в Челябинске: поколенческий аспект оценки города» (2018 г.), описывающей комплексный анализ общественного мнения по вопросу восприятия образа Челябинска. Главными проблемами жизни в городе обозначены экологическое неблагополучие, суровый климат, близость к промышленным гигантам (Зырянов и др., 2018).

Изучение нарративов деятелей искусства позволяет корректировать стереотипное восприятие, вносить в него некоторые положительные изменения.

Результаты исследования и их интерпретация

В ходе исследования мы выявляли особенности воплощения образа города на основе составления ментальных карт региональных художников, поэтов с помощью методов интервьюирования и анкетирования.

Для творческой интерпретации участникам были предложены два типа заданий. В первом случае мы предлагали определить в городе значимые места, «точки притяжения» и выстроить маршрут городской прогулки, наполнив его собственными ассоциациями, личными историями, произведениями. Данное задание преследовало идею символического маркирования территории, когда точки реального пространства превращались в символы.

Второй тип заданий был связан с составлением маршрута в заданном ограниченном пространстве, ориентированном на центр города, охватывающий туристические зоны: площадь Революции, пешеходная часть улицы имени С. М. Кирова, связанная со старым городом, арт-зона набережной реки Миасс, а также культурные объекты города – Челябинский государственный академический театр драмы имени Н. Орлова, Челябинский государственный академический театр оперы и балета имени М. И. Глинки. Задача, реализуемая в ходе выполнения данного задания, заключалась в необходимости увидеть внутри узнаваемых мест то, что стирается за шаблонным, типичным восприятием, посмотреть иначе на привычные места.

Анализ ответов на вопросы анкеты и результатов интервью выявил несколько интересных авторских нарративов города, создающих особый характер восприятия и формирования городского челябинского текста.

Наталья Булаева – член Союза молодых художников Челябинской области, призер фестиваля Art Week (Португалия, 2013 г.)¹. Точки притяжения ментальной карты Н. Булаевой связаны с местами вдохновения героини, это улица имени С. М. Кирова (непешеходная, проезжая ее часть), Челябинский государственный цирк, Челябинский государственный драматический камерный театр.

Особое значение в творчестве и интервью художника имеют образы Челябинского Государственного Театра Кукол имени В. Вольховского, ассоциируемого с детством, беззаботным счастьем, ярким впечатлением, и здание бывшего Теплотехнического института, воплощающегося в образе могучего великана, но не грозного и пугающего, а защищающего героиню, ограждающего ее от промышленных зон города и ощущения неблагополучия: «Это здание, оно такое могучее, большое, и как будто оно своими плечами прячет тебя. Честно, я так люблю этот теплотех, в нем какая-то сила есть, и к нему хочется вернуться, круг пройти и вернуться обратно» (из интервью). В этом здании находится мастерская художника, место силы, где героине уютно и спокойно.

Вид из окна мастерской Н. Булаевой определяет направление прогулки, а также главные точки, узлы маршрута. Отправной и финальной точкой путешествия Н. Булаевой становится здание Теплотехнического института, которое находится на перекрестке, словно делит город на культурный центр и промышленную зону.

Разговорное обозначение данной точки «Теплотех» претерпевает в метафорическом сознании художника перекодировку в словосочетание «тепло тех», подчеркивающее идею любви к окружающим людям, необходимости человека быть рядом с близкими и дорогими сердцу людьми.

Челябинск представлен в цикле картин художника, названных самим автором «Сказками зимнего города». Город раскрывается под пером художника как пространство чуда, связанного с особым хронотопом – рождественской зимней вечерней прогулкой.

¹ См.: Авторская живопись. Наталья Булаева (2025).

Другая оптика прочтения городского текста представлена в творчестве и интервью челябинской поэтессы И. Аргутиной.

И. Аргутина – поэт, прозаик, член Союза писателей России, член редколлегии международного поэтического интернет-альманаха «45-я параллель»². Обозначенное в анкете замкнутое пространство центра города И. Аргутина назвала «гостевым, парадным треугольником» (из интервью), подчеркнула, что точки вдохновения и поэтического притяжения находятся скорее за его пределами, но подробно описала образ города на основе личного восприятия заданного локуса.

Городской нарратив представлен в творчестве поэта через призму воспоминаний об истории семьи, о событиях и впечатлениях детства: «Новые высоты Видгофа, построенные “вопреки законам физики”, – я вспоминаю эти заболоченные места, прогулки с дедом, который говорил, что здесь течет подземная речка, и ее окрестности не получается осушить»; «Танк и парк Терешковой – свидетели моего детства и всей жизни. Некоторые из этих мест живут в моих стихах» (из интервью).

Материал анкеты И. Аргутина дополнила тематической подборкой стихотворений разных периодов творчества, акцентирующих субъективное восприятие городского пространства.

Ставшее стереотипным представление о суровом Челябинске появляется в стихотворениях писателя:

Рыжий запах смолы и серы,
он плывёт на восток и юг
от геенны металлургии
(по законам драматургии
самый верный – заклятый – друг)
(фрагмент стихотворения «Возвращение к цикадам»).

Город в произведениях И. Аргутиной назван «жадным», часто в образе города акцентируются враждебные характеристики:

Над рекою невоспетой,
жадным городом испитой,
я стою у парашета.
Я неправильно воспитан
(фрагмент стихотворения «Над рекою невоспетой...»);

Настоящему солнцу для наших краев недостаточно рвения:
здесь земля промерзает полгода, до омертвения,
продуваема и закована предусмотрительно,
в перепачканных снежных бинтах и в рубашке смиренной.
Электрички в июне – с мордами заиндевевшими...
Это зона. Зона рискованного земледелия
(фрагмент стихотворения «Солнце местного назначения»).

Городской нарратив И. Аргутиной связан с изображением города, которого нет, который воссоздается в памяти: прошлое личное и прошлое города едины, лирическая героиня поэзии И. Аргутиной находится внутри города, не отстраняется от него.

² См.: Ирина Аргутина (2025).

Напротив, чувством одиночества и покинутости определяется нарратив челябинского поэта Я. Грантса.

Янис Грантс – писатель, журналист, лауреат Челябинской премии «Золотая лира» (2013 г., номинация «Литературное творчество»), первой независимой поэтической премии «П» (2009 г), литературной премии имени М. М. Клайна за вклад в развитие южноуральской литературы для детей и юношества (2015 г.)³. Образ города в творчестве поэта раскрывается через описание отдельного района – Ленинского, первого возникшего района из существующих, расположенного в юго-восточной части Челябинска, образовавшегося в 30–40-е годы XX века вместе с промышленными гигантами города.

Ключевыми точками ментальной карты герой называет улицу Ю. Гагарина, перекресток улиц Ш. Руставели и Ю. Гагарина, Станкомаш (крупное машиностроительное предприятие Челябинска): «Мой настоящий маршрут всегда проходит через пешеходный мост (их два), связывающий Ленинский район и вокзал. Вот где звуки – люблю видеть формирование состава (цепь вагонов едет с горки и врезается в другие вагоны). Ба-бах! А еще там скрипят тормоза, тепловозы периодически гудят, а какие-то операторы переговариваются по громкой связи (разобрать ничего нельзя). Вот где запахи – люблю железнодорожную гарь. Люблю считать пути под мостом – их то 58, то 60, то меньше, то больше. Почему я все время прихожу к разному результату? Не знаю. Замечательная деталь, не правда ли?» (из интервью).

Образ города связан с концептами одиночества, поиска родственной души. Значимые места, составляющие ментальную карту героя, определяются пространствами перекрестка, «подземельем» переходов, дорогой к вокзалу, трамвайными и железнодорожными путями. Героя привлекает не история города, его парадный вид, а звуки, краски, запахи, мельчайшие детали, ассоциирующиеся с событиями личной жизни.

Нарратив Я. Грантса связан не с описанием точек притяжения на маршруте прогулки, а с самой идеей движения, в котором постоянно находится лирический герой и город, в котором он живет: «Это не центр, но – движение. На сей раз из точки А – в неизвестность» (из интервью).

Примечательно, что направление движения лирических героев произведений анализируемых авторов абсолютно противоположны: героиня И. Аргутиной неизбежно движется из пункта А в пункт В, а конечная точка движения героя Я. Грантса не обозначена, это путь без пункта назначения.

Выводы

Таким образом, представленное исследование направлено на трансляцию и формирование образа города Челябинска через анализ нарративов деятелей искусств города. Различные оптики прочтения городского челябинского текста позволяют не только увидеть особенности художественного творчества челябинских художников и поэтов, но и сделать вклад в развитие направления Urban studies. Ментальные карты деятелей искусств города воплощают субъективные варианты творческого осмысления городского пространства.

Перспективы работы заключаются в возможности анализа образа города на основе нарративов представителей других направлений искусства – музыки, танца.

³ См.: Янис Грантс (2025).

Библиография

- Аванесов, С. С. (2020). Город как культурный миф. В А. В. Ставицкий (ред.), *Миф в истории, политике, культуре*. (с. 57–61). Филиал МГУ имени М. В. Ломоносова в городе Севастополе.
- Авторская живопись. Наталья Булаева (2025). *Арт-предприятие «Антураж»*. <https://anturaj74.ru/katalog/zhivopis/natalya-bulaeva/>
- Замятин, Д. Н. (2005). Локальные истории и методика моделирования гуманитарно-географического образа города. *Гуманитарная география: Научный и культурно-просветительский альманах*, 2, 276–323.
- Зырянов, С. Г., Аверьянова, Д. В., & Зырянова, В. М. (2018). Молодежь – о жизни в Челябинске: поколенческий аспект оценки города. *Научный ежегодник Центра анализа и прогнозирования*, 2, 111–119.
- Ирина Аргутина (2025). *Виртуальный музей писателей Южного Урала*. <https://writersmuseum.susu.ru/ирина-аргутина/>
- Линднер, Р. (2017). Текстура, воображаемое, габитус: ключевые понятия культурного анализа в урбанистике. (с. 101–116). *Собственная логика городов. Новые подходы в урбанистике*. Новое литературное обозрение.
- Линч, К. (1982). *Образ города* (В. Л. Глазычев, пер.). Стройиздат.
- Янис Грантс (2025). *Виртуальный музей писателей Южного Урала*. <https://writersmuseum.susu.ru/янис-грантс/>

References

- Author's painting. Natalia Bulaeva (2025). *Art enterprise «Entourage»*. <https://anturaj74.ru/katalog/zhivopis/natalya-bulaeva/> (In Russian).
- Avanesov, S. S. (2020). City as a cultural myth. In A. V. Stavitsky (Ed.), *Myth in history, politics, culture*. (pp. 57–61). Lomonosov Moscow State University Branch in Sevastopol. (In Russian).
- Irina Argutina (2025). *Virtual Museum of Writers of the South Urals*. <https://writersmuseum.susu.ru/ирина-аргутина/> (In Russian).
- Janis Grants (2025). *Virtual Museum of Writers of the South Urals*. <https://writersmuseum.susu.ru/янис-грантс/> (In Russian).
- Lindner, R. (2017). Texture, imaginary, habitus: key concepts of cultural analysis in urbanism. *Cities' own logic. New approaches in urbanism*. New Literary Review. (In Russian).
- Lynch, K. (1982). *The image of the city* (V. L. Glazychev, Trans.). Stroyizdat. (In Russian).
- Zamyatin, D. N. (2005). Local stories and methods of modeling the humanitarian and geographical image of the city. *Humanitarian geography: Scientific and cultural-educational almanac*, 2, 276–323. (In Russian).
- Zyryanov, S. G., Averyanova, D. V., & Zyryanova, V. M. (2018). Young people – about life in Chelyabinsk: the generational aspect of assessing the city. *Scientific Yearbook of the Center for Analysis and Forecasting*, 2, 111–119. (In Russian).

Информация об авторе

Елена Валерьевна Канищева
кандидат филологических наук
доцент кафедры русского языка и литературы
Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)
Российская Федерация, 454080, Челябинск,
пр-т Ленина, 76

ORCID: 0000-0002-0294-2312
Web of Science ResearcherID: ABD-9140-2020
e-mail: kanishchevaev@susu.ru

Information about the author

Elena V. Kanishcheva
Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor of Russian Language
and Literature Department
South Ural State University
(National Research University)
76, Lenin Ave., Chelyabinsk, 454080,
Russian Federation
ORCID: 0000-0002-0294-2312
Web of Science ResearcherID: ABD-9140-2020
e-mail: kanishchevaev@susu.ru

Материал поступил в редакцию / Received 31.10.2024
Принят к публикации / Accepted 17.02.2025

ГОРОД В ИСТОРИИ | THE CITY IN HISTORY

[https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-79-95](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-79-95)

Signs of transition from scholastic thought to the age of Enlightenment in Anatolia in the second half of the nineteenth century: The case of Balıkesir Province

Mustafa Ozsari 

Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir, Turkey
mozsari@balikesir.edu.tr

KEYWORDS

Balıkesir
Enlightenment
nineteenth century
modernization
Western Anatolia

ABSTRACT

Balıkesir is a province in Western Anatolia, bordered by Manisa and İzmir to the south, the Sea of Marmara and Bursa to the north, the Aegean Sea to the west, and Uşak and Kütahya to the east. Known as Mysia in antiquity, the region has historically exhibited a multilingual, multicultural, multinational, and polyphonic character. In the second half of the nineteenth century, the population of Balıkesir included Muslim Turks, Greeks, Armenians, Bulgarians, and a small number of Jews. The Muslim and Christian communities tended to adhere to religious doctrines and scholastic worldviews. However, the rationalism and scientific inquiry promoted by the European Enlightenment in the eighteenth century only began to influence Balıkesir with a delay of nearly a century. This delayed influence manifested in education, publishing, printing, religious perception, and a turn toward new forms of artistic expression. Among the diverse populations, the Greeks of Ayvalık appear to have benefited more substantially from the Enlightenment's legacy than the Turks and Armenians. Nonetheless, the processes of change and transformation among Muslim Turks and Armenians unfolded in parallel. This article briefly examines the signs of modernization that emerged in Balıkesir under the influence of the European Enlightenment in the late nineteenth century, drawing on sources such as newspapers, *sale names*, and memoirs.

For citation:

Ozsari, M. (2025). Signs of transition from scholastic thought to the age of Enlightenment in Anatolia in the second half of the nineteenth century: The case of Balıkesir Province. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(1), 79–95. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-79-95](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-79-95)

Introduction

Balıkesir, a province in Western Anatolia, has long served as a crossroads of civilizations, cultures, religions, and worldviews. Bordered by the Aegean Sea to the west, the Marmara Sea to the north, and provinces such as Manisa, İzmir, Kütahya, and Uşak, Balıkesir has historically been shaped by its geographical proximity to both conservative inland Anatolia and the more cosmopolitan centers of İzmir and İstanbul. Balıkesir has developed as a culturally layered and strategically crucial urban center along major land and rail transport routes.

The province's vast geography and multicultural composition have made it a microcosm of the broader historical dynamics of Western Anatolia. Civilizations spanning over two millennia have left their mark on Balıkesir, endowing it with what may be called a "laboratory of signs", a space where cultural, religious, and ideological shifts can be closely studied.

Although much of the existing research has focused on Balıkesir's role in the Turkish War of Independence (1919–1922), leading to its popular image as a "kuva-yi milliye" (national forces) city, this study seeks to move beyond nationalist historiography. The historical and cultural depth of the province extends well beyond the last century. Non-Muslim communities such as Greeks, Armenians, Bulgarians, and Jews, alongside Muslim Turks, have all contributed to Balıkesir's identity. However, their presence and roles are often overlooked in mainstream Turkish historiography.

This paper examines the social and cultural structure of Balıkesir in the nineteenth century, particularly in light of the delayed reception of Enlightenment ideals. Using a synchronic and semiotic approach, it aims to analyze how the values of the European Enlightenment – reason, science, and secularism – began to affect the daily lives and intellectual landscape of Balıkesir's diverse communities in the late Ottoman period.

This study investigates the signs of modernization and ideological transformation as they appeared across different cultural groups through the analysis of newspapers, salnames (provincial yearbooks), memoirs, and archival documents. Particular attention is paid to the semiotic implications of Balıkesir's polyphonic and multilingual makeup, where Muslim Turks, Armenians, Greeks, Jews, and Bulgarians coexisted and, to varying degrees, participated in the empire's modernization efforts.

However, the historical identity and cultural image of Balıkesir province extend far beyond the past hundred years. Regardless of the lens through which one views it, Balıkesir possesses a deep-rooted and multilayered historical presence. This legacy has contributed significantly to the cultural richness of the region. Diverse communities, including Greeks, Armenians, Bulgarians, and especially the Muslim Turkish population, have all played essential roles in shaping this heritage.

Despite this diversity, most academic research on Balıkesir in Turkey has concentrated predominantly on the history of its Muslim Turkish inhabitants. Non-Muslim communities such as Greeks, Armenians, and Bulgarians, who lived in the province for centuries, have been largely overlooked by Turkish scholars, with only a few notable exceptions. Interestingly, even the historical narrative concerning Muslim Turks in Balıkesir remains relatively underexplored. Most existing studies, especially those published over the past two decades, have focused narrowly on the period from the end of the First World War to around 1950.

However, the ontological existence of a city should be understood as a structural totality. Like any such totality, a city comprises interrelated elements, and to grasp its nature, one must identify these elements and uncover the relations between them. This principle applies to Balıkesir as it does to any urban formation.

Taking these realities into account, we sought to understand the social and cultural composition of Balıkesir province during the final century of the Ottoman Empire, that is, in the nineteenth century. Through archival research, newspaper analysis, and other sources, we formed the impression that Balıkesir was, at the time, a polyphonic, multilingual, and multicultural society composed of Muslim Turks, Greeks, Armenians, Jews, and even Bulgarians. Based on this intuition, we used a synchronic methodology to examine the province's nineteenth-century social and cultural structure.

Having identified the diverse and multilayered structure of Balıkesir society, we examined how the transformations associated with the European Enlightenment, particularly those emphasizing reason, science, and progress, manifested in the region. More specifically, we aimed to explore how these signs of change, introduced through the Ottoman reform movement (Tanzimat and later), resonated in a western Anatolian province like Balıkesir. How did Enlightenment ideals influence the everyday lives of ordinary residents? What forms of resistance, adaptation, or reinterpretation did the local population demonstrate in response to these reforms?

This paper employs original historical documents and approaches them through the lens of semiotics, utilizing semiotic terminology and methods to analyze the traces of Enlightenment thought in nineteenth-century Balıkesir.

Throughout this investigation, we closely examined the distinguishing features of Balıkesir's demographic composition. The province was far from ethnically homogeneous in the second half of the nineteenth century. A significant Greek population resided along the western coastline and in the northern port towns such as Ayvalık, Bandırma, and Erdek. The provincial capital, Balıkesir city, was home to a substantial Armenian community. Additionally, around 3,000 Bulgarians and Jews also lived in the province. This ethnoreligious diversity gave Balıkesir a distinctive character, rendering it a particularly fertile ground for semiotic analysis.

In the nineteenth century, Balıkesir Province functioned as a sanjak (sub-province) of the Hüdavendigar Vilayet, whose administrative center was Bursa. In Ottoman archival sources, this sanjak is called Karesi Sancağı (Salname-yi Devlet-i Âliye-i Osmaniye, 1315/1899-1900, 406-409). The Karesi Sanjak encompassed Balıkesir, the administrative center, along with the districts of Ayvalık, Burhaniye, Edremit, Erdek, Bandırma, Gönen, Bigadiç, and Sındırgı. Present-day districts such as Balya, İvrindi, Savaştepe (formerly Giresun), Kepsut, Susurluk (formerly Fırt), and Dursunbey (formerly Balat), which were smaller administrative units (kaza) in the nineteenth century, have since evolved into township centers (Salname-yi Devlet-i Âliye-i Osmaniye, 1315/1899-1900, 406-409).

Throughout the nineteenth century, Balıkesir's administrative status fluctuated. At various times, it functioned as an independent province, as a sanjak within the Hüdavendigar Vilayet, or as a directly administered sanjak under central authority (Hüdavendigar Vilayeti 1318 Salnamesi, p. 340).

According to data from the Salname of the Hüdavendigar Vilayet published in 1900, the total population of the Balıkesir sanjak was recorded as 370,798, with 284,835 Muslims and 85,963 non-Muslims. Among the non-Muslims were 7,081 Armenians, 3,681 Bulgarians, and 359 Jews (Özsarı, 2007, p. 186). These figures indicate that approximately one-

quarter of the population was non-Muslim, while the remaining three-quarters were Muslim, primarily ethnic Turks. This demographic distribution reflects a notable degree of religious and ethnic coexistence within the province during this period.

The city of Balıkesir, now with a population nearing 400,000, remains the region's industrial, commercial, and cultural hub. Historically, it has consistently retained its strategic and economic importance, both in the Ottoman period and throughout the Republican era.

As is well known, Westernization in the Ottoman Empire accelerated significantly during the second half of the nineteenth century. Significant reforms were undertaken under the leadership of prominent modernist and pro-Western Ottoman statesmen such as Mustafa Reşit Pasha, Âli Pasha, Keçecizade Fuat Pasha, and Ahmet Cevdet Pasha. This reform process was officially initiated with the proclamation of the Tanzimat Edict on November 3, 1839, under the direction of Reşit Pasha. Initially, the Tanzimat reforms had a direct impact on the non-Muslim communities residing in Istanbul, and soon thereafter, their effects extended to Muslim communities in the capital. From the 1850s onwards, Istanbul witnessed substantial social transformations as both state and society sought to leave behind their traditional "circle of civilization" and align themselves with the values and institutions of Western modernity.

This wave of reform and transformation began to influence the daily lives of individuals beyond the capital within a relatively short time. Due to its proximity to Istanbul and its multi-ethnic composition, the province of Balıkesir emerged as one of the Anatolian centers most affected by the Ottoman modernization process. In this context, the social and cultural shifts observed in Balıkesir between 1850 and 1900 offer a valuable case study of how a typical provincial city experienced the broader transformations of the Tanzimat era.

During the second half of the nineteenth century, Muslim Turks and Armenians residing in Balıkesir generally followed the cultural and social developments of the capital. Although somewhat delayed, the intellectual and artistic currents originating in Istanbul gradually began to shape Balıkesir's cultural environment. This cultural transmission did not occur linearly or unilaterally. The influence of Istanbul's scientific, literary, and artistic atmosphere was first felt in the provincial capital of Balıkesir and subsequently diffused to surrounding districts and smaller towns. Conversely, Balıkesir also contributed to the cultural life of the capital, as illustrated by the case of the poet and intellectual Müstecabizade İsmet, who emerged from Balıkesir and later became known in Istanbul's literary circles (Özsarı, 2007, p. 186).

The mutual exchange between the center and the provinces gained further momentum with the establishment and proliferation of printing presses and the growing accessibility of the media. The founding of provincial printing houses and the publication of semi-official provincial newspapers were particularly significant in enhancing the circulation of ideas and cultural production (Kocabaşoğlu & Birinci, 1995, pp. 101–102).

In the historiography of the Ottoman Empire, the nineteenth-century reform era and its societal impacts have typically been studied with a predominant focus on the imperial capital, Istanbul. With the proclamation of the Republic in 1923, Ankara also entered scholarly discourse as a central site of transformation. However, cities beyond Istanbul and Ankara were generally relegated to the category of *taşra*, which is rural or peripheral areas, and remained largely absent from critical academic inquiry. As the prominent scholar of local literature and culture, Ömer Faruk Huyugüzel has emphasized, cultural

relationships and interactions do not unfold in a unidirectional flow from the center to the periphery; instead, they constitute a dialectical process grounded in mutual exchange (Huyugüzel, 2000, p. 2). In light of this, any attempt to understand the shifting civilizational axis of Turkey, both in the late Ottoman and early Republican periods, must extend its gaze beyond the traditional metropolitan centers to include other regional hubs of cultural vitality.

Balıkesir, situated geographically between major cultural capitals such as Istanbul and Izmir and characterized by its ethnically and religiously heterogeneous population, presents a particularly compelling case. In this regard, Balıkesir may be viewed as a semiotic laboratory for modernization studies within the Ottoman context. Imperial reforms and cultural transformations were simultaneously received, interpreted, and rearticulated in this liminal space.

1. Educational Institutions

The earliest manifestations of modernization and reform within the Ottoman Empire were most prominent in its educational institutions. As the reform movements advocating for Westernization gained momentum, the lifestyles and educational paradigms of Muslim and non-Muslim communities residing in Anatolia and Rumelia underwent significant transformations. Thus, the academic institutions of Balıkesir province serve as a key site where the first signs of this broader cultural shift can be observed.

In this context, “educational institutions” encompass traditional and modern structures that emerged during the Ottoman Enlightenment period. Among the most notable conventional educational institutions for the Muslim community were the *madrasas* (Islamic religious schools) and mosques, which served as religious worship and education centers. In addition to these, Christian communities also operated their institutions, such as churches, church schools, and monasteries. These institutions were vital in maintaining religious and cultural traditions while educating their followers.

Simultaneously, the latter half of the nineteenth century saw the emergence of modern educational institutions in the Empire. Following the start of the Tanzimat reforms, the Ottoman state began to establish new schools that adhered to modern pedagogical methods influenced by Western models. This shift was particularly evident in how educational institutions adapted to new social, political, and cultural needs. While the Muslim community continued sending their children to traditional *madrasas*, they also began enrolling them in modern schools established post-1845. Similarly, non-Muslim minorities, such as Greeks, Armenians, and Jews, sent their children to a combination of traditional religious schools and private schools run by their respective communities. In addition to these local institutions, foreign powers such as France, Germany, and the United States established modern schools in the Empire. These schools, primarily attended by Greek, Armenian, Bulgarian, and Jewish children, offered education based on Western pedagogical models.

This complex educational structure significantly impacted Balıkesir, which mirrored the broader educational trends of the Empire due to its geographical location and cultural diversity. The schools in the province can be categorized into two main groups: the traditional academic institutions and the newly established modern schools that emerged particularly in the latter half of the century.

For the Muslim population of Balıkesir, traditional educational institutions were primarily *madrassas*, religious schools that taught Islamic jurisprudence, theology, and other religious sciences. These institutions played a central role in the intellectual and spiritual life of the Muslim community. Mosques also functioned as spaces for informal education, where religious instruction was provided to the general public. These traditional educational systems, which focused heavily on spiritual knowledge and moral teaching, continued to coexist with the newer, more secular educational models introduced during the reform period.

Church schools and monasteries were the leading educational institutions for the Christian communities – Greek, Armenian, and Jewish. These institutions focused on religious instruction and preserving linguistic and cultural traditions. Church schools, for example, offered education in Greek, Armenian, and Hebrew, while monasteries provided both religious education and vocational training.

The latter half of the nineteenth century saw the establishment of modern schools in Balıkesir, particularly after the Tanzimat reforms (1839–1876), which aimed to introduce Western-style educational practices. These schools were initially concentrated in the provincial capital, Balıkesir, but eventually spread to other towns and villages. The introduction of these schools marked a shift towards secular education, with curricula that included subjects such as mathematics, science, literature, and foreign languages.

In addition to state-run modern schools, foreign powers established private schools. For example, French, German, and American missionaries opened schools in Balıkesir, which were primarily attended by non-Muslim minorities, such as the Greeks, Armenians, and Jews. These schools offered a Westernized curriculum and promoted the cultural and religious values of the foreign powers that established them. These institutions further contributed to the diversity of the educational landscape in Balıkesir, offering an alternative to the traditional academic structures of Muslim and Christian communities.

The simultaneous operation of traditional and modern schools in Balıkesir exemplified the cultural and educational transformations within the Ottoman Empire. It was a period of coexistence between the old and the new, where various educational models influenced each other, laying the groundwork for the broader modernization efforts of the late Ottoman period.

1.1. Traditional Educational Institutions

1.1.1. Mosques and Madrasas

In the Ottoman Empire, the traditional educational institutions for the Muslim community were mosques and madrasas. Typically, a madrasa was located next to each mosque, creating a symbiotic relationship between religious worship and education. In Balıkesir, this model remained prevalent, especially among the Muslim-Turkish population. According to the *Karesi Vilayet Salnamesi* (1887), there were 83 mosques and masjids in Balıkesir and its villages. Each mosque typically housed a madrasa, which played a central role in the educational structure of the region.

The clerics, imams, and *mudarris* (scholars), collectively called the *ulama*, were the key figures in these institutions. They not only led religious worship and guided the community in matters of faith but also delivered sermons (*maw'izes*), managed the mosque libraries, taught students, and authored works on religious subjects

(Huyugüzel, 2000, pp. 1–2) as both centers of worship and education, mosques and madrasas were crucial to the intellectual and spiritual life of the Muslim community.

The Yıldırım Beyazıt Madrasa and Mosque, still standing in Balıkesir today, exemplify the continued existence of these traditional educational institutions. The madrasa, alongside the mosque, serves as a reminder of the centrality of religious education in the region.

In the second half of the nineteenth century, madrasa education remained widespread in Balıkesir. By this time, 21 madrasas were operating in the city center alone, with notable examples including the Sultan Yıldırım Bayezid, Alaybey, Hacı Halil, Hacı Ali, Hacı Yahya Efendi, Inciroglu, Iğneci, Darünnafia, Tevfik, İbrahim Bey, Hoca Sinan, Keşkek, Hacı Kaya, Mevlevi Hane, and Kaleli Madrasas. These madrasas were associated with a mosque, emphasizing the continued interdependence of religious and educational activities.

It is also noteworthy that private madrasas in Balıkesir offered specialized education in specific fields. For instance, the *Karesi Vilayet Salnamesi* (1887) records that Ahmet Nurettin Efendi, a graduate of the *Darüşşafaka* (a prestigious Ottoman school), opened a private *Literature Madrasa*, which enrolled 20 students (Karesi Vilayet Salnamesi, 1887).

The period also saw the rise of notable madrasa scholars in Balıkesir, many of whom played significant roles in the intellectual and educational life of the region. Ali Şuurî Efendi stands out for his religious scholarship and academic contributions. He founded the Darünnafia Madrasa in 1852 and studied under Ahmet Cevdet Pasha, a prominent scholar of the era. Ali Şuurî also served as the mufti of Balıkesir for 15 years, authored books on Sufism, and compiled a dictionary (Özsarı, 2005, pp. 213–219).

In summary, during the second half of the nineteenth century, madrasas in Balıkesir remained vibrant learning centers. Some provided specialized education, while others focused on religious and theological studies. The madrasas mentioned above were located within the city center of Balıkesir. However, it is also known that traditional madrasas continued to operate in district centers such as Edremit, Bandırma, Burhaniye, Kepsut, Bigadiç, and Dursunbey (Balat). Notable madrasa scholars from these areas include Emir Hafız Esat Sadi Efendi (Mufti of Edremit) and Hoca Mehmet Bey (Mufti of Burhaniye), both of whom were students of Ali Şuurî Efendi. The Alemizâde Madrasa and Şerif Pasha Madrasa in Edremit were among the institutions that continued to provide education using classical methods (Türer et al., 1998, p. 13). However, these institutions' exact educational quality, number of students, and teaching staff remain poorly documented.

1.1.2. Metropolitans, Churches, and Monasteries

In Balıkesir, a province historically marked by its religious and ethnic diversity, non-Muslim communities maintained their traditional educational institutions. As mosques and adjacent madrasas functioned as spiritual and academic centers for Muslims, Christian communities, particularly the Greek Orthodox population, established church schools adjacent to their places of worship. These institutions were especially prominent in areas with significant Greek populations, such as Ayvalık, Bandırma, and Erdek, where churches and monasteries played a central role in the cultural and educational life of the local communities.

After the Muslims, the Greek Orthodox community was the most visibly active in integrating religion into daily life. Greek religious institutions in Balıkesir operated

under the authority of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople. During the late Ottoman period, three metropolises served as the highest religious authorities for the Greek population in the region: the Metropolitanate of Marmara (renamed the Metropolitanate of Paşalimanı in 1873), the Metropolitanate of Kapıdağ, and the Metropolitanate of Kuşadası. Each metropolitanate corresponded to a particular geographic area: the Marmara Metropolitanate served Marmara Island and its satellite islands; the Kapıdağ Metropolitanate served Erdek, Biga, and Karesi; and the Kuşadası Metropolitanate oversaw Ayvalık and Saruhan (Manisa).

Numerous Greek Orthodox churches were established in connection with these ecclesiastical jurisdictions, particularly in the Ayvalık region. According to available records, by 1875, there were two churches in the center of Balıkesir and six in Burhaniye (Mutaf, 2003, p. 28). In addition, various Greek Orthodox churches were active in the second half of the nineteenth century across the region, including in Dut Limanı (Bandırma), Marmara Island, Meryem Ana (Balıkesir and Balya), Evciler (Edremit), multiple locations in Erdek (e.g., Aya Nikola, Asmalı, Yapuci, Hark, Hektel, Papuşcu), as well as in Elbezlik (Gönen), Alaşehir (Gönen), Dereköy (Burhaniye), Kümeci (Edremit), Kelek (Edincik), Bayır (Balya), Tümeni (Edremit), and Kocapınar (Balya).

Ayvalık, in particular, stood out as the district with the most vibrant and institutionally rich Christian religious life. According to the research of historian Kemal Özer, who studied Ayvalık and Burhaniye in the 1930s, the center of Ayvalık alone housed eleven major churches in the latter half of the nineteenth century. These included Aya Dimitri, one of the wealthiest churches in the region, located in the upper quarter; Taksıyarfon Church, also in the upper quarter; and Hagia Yani, in the town market area. The Church of the Virgin Mary the Urucu, situated in the courtyard of the metropolitan residence; Ay Yorgi, centrally located within the town; Zoodohos Pigi, constructed by Ekonomos; Aya Haralambos, part of the local hospital complex; Hagia Trias, in the eastern sector of the central neighborhood; Aya Nikola north of the Hagia Trias; Hagia Vasilios; and Profitelion, located on the eastern hills of the town (Özer, 1937a; Özer, 1937c).

Beyond these, eight additional churches were operating on Alibey Island and its surrounding settlements, underscoring the breadth and vitality of Greek Orthodox religious and educational life in the Ayvalık area during this period.

1.1.3. The Armenian Patriarchate and Other Christian Communities

Another crucial Christian presence in Balıkesir was the Armenian community, whose religious affairs were organized under a separate ecclesiastical structure. The Bandırma Patriarchate served as the spiritual center for Armenians in the region. By the year 1880, this institution had expanded its jurisdiction. It was renamed the Balıkesir-Bandırma Patriarchate (Mutaf, 2003, p. 29), reflecting the existence of a significant Armenian population in both the city of Balıkesir and Bandırma. According to Murat Öntug, who conducted a comprehensive study on Armenian churches and educational activities in Balıkesir, the first Armenian church in the region was established in the seventeenth century. This church was severely damaged during the 1898 earthquake but was restored and reopened for worship under the governorship of Ömer Ali Bey. In the same period, Armenian churches were also active in Bandırma and Edincik (Öntug, 2006, p. 344). Thus, by the second half of the nineteenth century, there were at least three functioning Armenian churches in the region: two in Bandırma and one in the center of Balıkesir.

In contrast to the Armenian and Greek communities, the Jewish population of Balıkesir was relatively small and did not possess a dedicated religious institution in the city. Similarly, although the province was home to over 3,000 Bulgarians, a Christian group, the presence of any Bulgarian educational or religious institutions remains undocumented. Nonetheless, it is reasonable to infer that many of the churches mentioned above were accompanied by parochial schools, providing spiritual and primary education to the children of their respective communities.

1.1.4. Monasteries as Religious and Educational Institutions

In addition to churches and church-affiliated schools, monasteries held an essential role as traditional educational and spiritual institutions for the Christian communities in the region. Numerous monastic establishments are known to have existed in the environs of Ayvalık, the Kapıdağ Peninsula, and Edremit. According to the *nineteenth-century Salname* (provincial yearbooks), six monasteries were recorded in Ayvalık alone. Most of these date back to the Byzantine period and are located on the island of Kunda. They include: Lekapania Monastery, situated near the port of Ayvalık; Taksiriadis Monastery, located at the center of Kunda Island within a dense pine forest; Monastery of Saint Demetrius, on the northern shore of Patrice Island; Monastery of Ayia Iorga, positioned in Patrice Bay; Aya Yani Monastery, on the right bank of the Bosphorus at the entrance to Ayvalık's harbor; Monasteries of Profiti Ilyas and Ai Apostol, located near the entrance of the governmental buildings complex (Özer, 1937d).

These monastic institutions functioned as centers for religious worship and served as residences and training centers for the Christian clergy, highlighting their dual role in spiritual and educational life.

A particularly prominent monastery is the Kirazlı Monastery, situated in the Kapıdağ district. It holds a special religious significance for the Greek Orthodox population throughout Turkey. Every year on August 15, pilgrims from cities such as Istanbul, Bursa, Balıkesir, and İzmir travel to Kirazlı to participate in religious festivities. As such, the Kirazlı Monastery cannot be viewed solely as a local religious institution; it also serves as a regional center addressing the broader religious needs of the Greek Orthodox community in western Anatolia.

1.2. Modern Educational Institutions

The nineteenth century was a turning point for the Muslim Turks when the foundations of their civilization began to shift. For centuries after converting to Islam, the Turks lived under the influence of the Persian-Arab cultural sphere, shaped by religious traditions and Eastern intellectual heritage. However, by the mid-1800s, that long-standing orientation began to change. Step by step, the Turks turned toward the West.

Kenan Akyüz, a scholar of Turkish literature, puts it succinctly: A change in civilization begins with a shift in mentality, and that change, in turn, starts with education (Akyüz, 1979, p. 6). For reformers like Mustafa Reşid Pasha, one of the chief architects of the Tanzimat, Westernization was not just a political or technological goal. It was a matter of transforming the mind through schooling.

Beginning in the 1840s, the Ottoman government began opening new schools that reflected this ambition. These institutions offered primary, secondary, and higher education based on modern methods, taking the French system as a model. Even at the primary

level, French was taught as a foreign language, opening the door to direct contact with Western thought, especially that of France.

This educational shift did not bypass Balıkesir. The wave of reform reached here, too. Muslim Turks and local minorities alike took part in the drive to modernize education, establishing new schools with up-to-date curricula and modern pedagogical methods. These schools played a crucial role in the cultural and social transformation of the region, spreading new ideas and creating a generation that is more at ease in the modern world.

The state-run schools opened in the Tanzimat period were typically divided into three levels: *iptida* (elementary), *rüşdiye* (middle), and *idadi* (high schools). Let us begin by looking at the *iptida* schools.

According to the *Balıkesir Vilayet Salname* (Provincial Yearbook of Balıkesir) published in 1887, four *iptidaî* (primary) schools serving the Turkish population were active in the city: Hacı Mehmet, Hanımzâde, Hasan Çelebi, and Vafirzâde¹. At the time, religious teachers staffed these schools: Elhac Ahmet Efendi and Elhac Hafız Osman Efendi at Hasan Çelebi School; Emin Efendi and Mehmet Hilmi Efendi at Hanımzâde School; Osman Efendi at Hacı Mehmet School; and Tevfik Efendi at Vafirzâde School. These institutions together educated around 250 students.

In addition to these, a girls' primary school (*iptidaî-i inas*) was operating in Balıkesir in 1886, as confirmed by a report in the *Karesi* newspaper (issue no. 5, 9 Recep 1303/April 2, 1302/April 14, 1886). Its teacher at the time was Hafiza Siddika Hanım, who later resigned for unknown reasons and was succeeded by Havva Hanım. However, the number of students enrolled and the school's founding date remain uncertain. Moreover, its absence from the 1887 *Salname* suggests it may have closed shortly thereafter.

The *Rüştiye* School, a secondary-level institution introduced after the Tanzimat reforms, to bridge primary and high school education, opened its doors in Balıkesir in 1864. Its first headmaster and teacher was Mehmet Nuri Efendi (İskender, 2005, p. 262). According to the 1887 yearbook, the school's faculty included Sadrettin Efendi, Hafız Abdülaziz Efendi, İbrahim Zihni Efendi, and Hafız Mehmet Emin Efendi. Sadrettin Efendi, who may have migrated from Iran, was an active contributor to the *Karesi* newspaper, Balıkesir's first Turkish-language publication, where he published poems and essays under the pen names Sadr-i Şirvani and Sadrettin. Another teacher, Abdülaziz Efendi, also published poetry in the same newspaper, reflecting a vibrant intellectual environment. Admission to the *Rüştiye* School was by examination, and the institution soon earned a reputation for academic quality. Balıkesir High School, in turn, emerged as one of the city's most respected schools, known for its capable teaching staff and academically strong student body.

In Balıkesir, *Rüştiye* schools were opened for Muslim-Turkish children and served the city's Christian communities. According to the 1899 *Salname*, two such schools operated in the center of Balıkesir: one established in 1851, the other in 1876, offering education specifically for non-Muslim students. The educational network expanded with the foundation of *Rüştiye* schools in Edremit (1873) and Erdek (1889), and eventually, a school was also opened for the Greek population in Bandırma. However, its founding date remains unclear. Together, these efforts reflect a parallel process of educational modernization for both Muslim and Christian populations in Balıkesir during the late Ottoman period.

¹ Karesi, 21, 4. Zilkade 1303 / July 23 1302 / August 4 1886.

The first high school within Balıkesir province was opened not in the capital city but in Ayvalık. Established in 1884, the Ayvalık Greek High School followed the official Greek educational curriculum. However, the institution had already existed since the early 1800s under the name *Gymnasia*, and it appears that the name was formally changed to Ayvalık High School in 1884. Its library, enriched with volumes imported from Greece, and its modern facilities – including two laboratories, nine classrooms, a physics lab, a library, administrative offices, a student support bureau, a savings fund, an observatory, and even a gymnasium, made it one of the most prestigious Greek-language schools of the region (Özer, 1937b). At its peak, the student body surpassed 600, drawing learners from Ayvalık and across Greece, giving the school a unique status among Greek educational institutions in the Ottoman Empire.

What set Balıkesir apart in the education of Muslim Turks, and allowed it to rival larger cultural centers like İzmir and Bursa while standing out from nearby cities such as Manisa or Denizli, was the founding of the *İdadi*, or preparatory high school, in the town. When İsmail Hakkı Uzunçarşılı served as the principal of the Karesi İdadi (later Karesi High School), he prepared a school yearbook in November 1923, in which he notes that *İdadi* schools began to be established around 1884–1885 (1300 AH). The Karesi İdadi was officially founded on February 11, 1301 (February 23, 1886) and soon began offering instruction (Uzunçarşılı 1342/1340/1925, p. 10). It was a seven-year boarding institution. Its building was set in one of the city's most prominent locations: a symbol of Balıkesir's growing ambition as an educational and cultural hub.

Historian İsmail Hakkı Uzunçarşılı provides valuable insights into the establishment of the Karesi İdadi (Balıkesir High School). Starting in 1885, higher education institutions began to be established across the provincial centers of the Ottoman Empire. Balıkesir's *İdadi*, later known as Balıkesir High School, officially opened its doors in Celalzade Han on February 11, 1886. However, as the school grew, the original building soon proved insufficient. The school administrators sought a more suitable space to address this, eventually converting the Uncu Adil Efendi mansion near the Zaganos Pasha Mosque into a new educational facility. By 1895, the school had moved into a purpose-built building designed specifically for the *İdadi* (Uzunçarşılı 1342/1340/1925, pp. 13–15).

In short, Balıkesir High School, one of the city's most influential modern educational institutions, opened on February 11, 1886 (1301 in the Islamic calendar) and has remained operational ever since. Compared with similar institutions in other provincial capitals, such as İzmir and Bursa, which also opened their high schools in the same period, it becomes clear how Balıkesir competed with significant educational and cultural centers in the second half of the 19th century.

Admission to Balıkesir High School was by examination, as recorded in *Karesi* newspaper². The first student of Balıkesir High School was Müstecabizade İsmet, who earned the school's first student number. İsmet graduated at the top of his class and studied in Istanbul, where, particularly in the 1890s, he became the chief editor of two prominent magazines, *Mektep* and *Musavver Terakki*. Later, he also published *Hizmet*, a newspaper in İzmir. Müstecabizade İsmet's early literary and cultural education was rooted in his time at Karesi İdadi.

Today, the first building of Karesi İdadi is being considered for conversion into a museum, although it has stood vacant for several years. Meanwhile, the institution

² Karesi, 33, 22. Teşrinievvel 1302 / 3 November 1886.

continues to operate as Balıkesir High School (Balıkesir Lisesi). The modern-day school stands in an upgraded facility, far exceeding the original building, yet it remains a testament to the long and storied history of Balıkesir's educational development. Balıkesir High School, once known as Karesi İdadi, is not only one of the most respected institutions in Balıkesir but also holds a distinguished place in the history of education across Turkey.

In summary, Ayvalık High School, which opened at the same time as Balıkesir High School, holds a significant place in history as a key institution for the education of the Greek population living in and around Balıkesir. Not limited to local Greek students, Ayvalık High School also welcomed students from across Greece, further solidifying its regional importance. Both Ayvalık and Balıkesir High Schools played pivotal roles in the city's modernization process, contributing to the educational and cultural development of the region during the late 19th century.

2. Libraries and Bookstores

One of the key indicators of a city's intellectual development is the presence of books and libraries. A city with more books and libraries generally has a higher intellectual level among its residents. Balıkesir, historically, has been a region of high intellectual engagement, with notable ancient libraries like the Library of Pergamon, located approximately 100 km from the city. In addition, significant cultural centers such as Assos, Kysikos, and Antandros were located in and around Balıkesir. Therefore, a rich literary and library tradition would emerge in Balıkesir in the 19th century. However, the city lagged in this aspect.

In the second half of the 19th century, three libraries were known to be available for the Muslim Turkish population of Balıkesir. These included the Elhac Mehmet Efendi Library in the Selatin District, the Elhac Çingeli Mehmet Ağa Library next to Yıldırım Mosque, and the Ali Şuurî Library in the Hisariçi District. Unfortunately, the Ali Şuurî Library was destroyed in the 1898 Balıkesir earthquake, and its books were transferred to the Hamidiye Library, which Mutasarrıf Ömer Ali Bey built. Together, these libraries contained around 3,000 books. Compared to Izmir, where several libraries operated during the same period, including Hisar, Şadırvan, and Mufti libraries, Balıkesir's library infrastructure was relatively underdeveloped.

Information on bookstores in Balıkesir during this time is scarce. However, in June 1886, Arakel Efendi, an Armenian bookseller from Istanbul, opened a branch of his bookstore in Balıkesir. This bookstore, managed by local notable Saatçi Ethem Efendi, provided newly published books for Balıkesir's readers. There is no record of other bookstores operating in the city then. As for Ayvalık High School's library, it was reportedly well-stocked, though no specific details on the quantity, language, or quality of the books are provided.

3. Tekkes and Zaviyes

During the Ottoman Empire, tekkes and zaviyes were institutions where Muslims received religious and mystical education. Balıkesir, like other cities in the Empire, had several tekkes and zaviyes that played an essential role in the region's intellectual life. Sufi orders such as Mevlevi, Cerrahiye, Rufailik, Uşşâkîlik, Naqshbandi, and Bektashilik were active in Balıkesir. Notably, Hacı İbrahim Ethem Efendi, a leading scholar from Balıkesir who passed away in 1868, was a member of the Naqshbandi order.

Additionally, one of the madrasahs in the city was a Mevlevihane Madrasa, where figures like Ahmet Efendi and İbrahim Efendi served as teachers. This indicates that Mevlevism was a prevalent belief system in the area. Müstecabizade İsmet, a prominent literary figure from Balıkesir in the second half of the 19th century, was also influenced by the Cerrahiye order. Today, sects such as Cerrahîlik, Naqshbandi, and Kadirilik have a notable presence in Balıkesir.

4. Printing Houses

Three printing houses operated within Balıkesir province in the second half of the 19th century, two in the city center and one in Ayvalık. The first printing house in Balıkesir was established in Ayvalık in 1819. Kostani Tonbara, an Ayvalık native who studied printing in Paris, opened the first press in the region to produce Greek-language books. His press, known as the Tonbara Printing House, printed various scientific and cultural works, including books on painting, music, and sculpture.

The second printing house in Balıkesir was the Karesi Provincial Printing House, located on the current Hilton Garden Inn hotel site. This printing house operated manually with eight staff, and the Karesi newspaper and the Karesi Provincial Yearbook were printed. The printing house was dismantled and moved to Bursa in 1888 after Balıkesir's administrative status was changed from a province to a sanjak.

The third printing house, Cemil Efendi Printing House, was established in 1892. This printing house used a lever-operated machine and lithographic stones. After 1910, it was responsible for printing newspapers like *Balıkesir*, *Lightning*, and *Frame*.

These printing houses were crucial in spreading literature and news in the region during the late 19th and early 20th centuries.

5. Newspapers

In the nineteenth century, periodicals became one of the most important means of communication and social interaction. Within the Ottoman Empire, the publication of Turkish-language newspapers and magazines expanded beyond the major cultural centers during the second half of the century. This development was closely tied to the administrative reorganization that followed the *Regulation of Provinces* issued in 1864. Under this reform, the empire was divided into 24 provinces of varying status, and printing houses were established in provincial centers as part of the modernization efforts. These printing houses soon began publishing local newspapers, providing state authorities a new instrument to influence and direct public opinion.

One such publication was *Karesi*, the first provincial newspaper in Balıkesir. Its first issue appeared on 5 March 1302 (17 March 1886), marking the beginning of a new phase in the region's cultural and journalistic life. Published weekly, *Karesi* produced 105 issues before ceasing publication on 30 March 1304 (11 April 1888). It is the first Turkish-language periodical in Balıkesir and is widely recognized as the starting point of journalism and press history.

The editor-in-chief, Mehmet Sadettin Bey, who also directed the Karesi Printing House, played a central role in the newspaper's establishment. Upon its release, the Istanbul press and other media outlets praised *Karesi*, a fact acknowledged by the editorial board through a printed note of thanks (Mehmet Saadettin (1303/1887).

During its two years of publication, *Karesi* published not only literary and semi-literary works, such as poems, stories, letters, and prose poems, but also nearly 500 articles covering a wide range of fields: philosophy, education, geography, history, public administration, law, agriculture, medicine, and public health. Furthermore, the newspaper extensively reported the social, political, cultural, and economic developments in Balıkesir and surrounding settlements. These materials offer valuable primary sources for historians researching the late Ottoman period in the region.

As noted by Selmin İskender, who conducted a detailed study of the newspaper, *Karesi* had a significant influence beyond its immediate locality. Copies were distributed to other major cities such as Istanbul, Bursa, and Izmir, and contributions from these provinces were also published in the paper. The literary content of *Karesi* is particularly useful in understanding the aesthetic sensibilities and cultural tastes of Balıkesir's residents during the reign of Abdülhamid II (İskender, 2005, p. 88).

The editorial team included figures such as Ali Haydar, Ahmet Nurettin, Arvanet Agaton, İbrahim Efendi, Mehmet Feyzi Efendi, Mehmet Nuri Efendi, Muharrem Hasbi, Recep Efendi, and Sadrettin Efendi. The paper also published early works by writers and poets like Abdülaziz Mecdi Tolun and Müstecabizade İsmet, who later gained national fame. All of this underscores the foundational role *Karesi* played in the cultural development of Balıkesir.

It is also important to note the role of the Greek community in Balıkesir, particularly in Ayvalık, where publishing activities were even more advanced than in the Turkish population. In the nineteenth century, the Greek-language daily *Krikis* and the biweekly magazine *Haliko Astir* were published in Ayvalık (Bayraktar, 1998, p. 30). Although archival collections of these Greek publications are not found in Turkish repositories, further research in Athenian libraries and archives may reveal additional information on the print culture of the Greek community in Ayvalık.

6. Theaters

Theater as a genre began to spread among Muslim Turks in the second half of the nineteenth century. Especially after the proclamation of the Tanzimat Edict in 1839, theater companies from France and Italy arrived in Istanbul and held performances for months. Subsequently, plays began to be written by Turkish authors, most of which were original works or adaptations of Molière and performed initially by Armenian and Greek theater troupes. The theater was increasingly regarded as entertainment and an educational tool, attracting significant attention. Thus, in the second half of the nineteenth century, the theater played a notable role in developing Ottoman society's intellectual and artistic life.

During this period, as in other centers of the empire, Turkish theater also emerged in Balıkesir. However, the exact frequency and scope of theatrical activity, the establishment of dedicated theaters, and the timeline of the first performances in the city remain unclear. Nevertheless, an advertisement published in *Karesi* newspaper suggests that a theater troupe known as the Agah Efendi Theater visited Balıkesir in 1886³. The announcement stated that performances would begin at the end of Ramadan that year. A week later, the newspaper's 15th issue (21 June 1302/3 July 1886) confirmed that the Agah Efendi troupe had arrived and would stage a play. From these announcements,

³ *Karesi*, 14. 4 June 1302 / 16 June 1886.

it is understood that the troupe performed in Balıkesir for approximately one month, from the beginning to the end of Ramadan.

Unfortunately, little surviving information exists about the performance venues, the specific plays, or the audience composition. Another report published in *Karesi* (no. 23, 6 August 1302/23 June 1886) mentions a theater and circus group performing in the city, though the name of the group and the plays they performed are unknown. Still, the repeated visits to the Agah Efendi Theater and the longevity of their stay suggest the formation of a distinct theatrical culture among Muslim Turks in Balıkesir.

Undoubtedly, the theatrical activities in Balıkesir during the late nineteenth century were not limited to those mentioned in *Karesi*. It is believed that Greek theater continued regularly, particularly in Ayvalık, where the Greek population was dense, and in nearby settlements such as Bandırma and Erdek. Unfortunately, detailed information about the development of Greek theater in these areas remains scarce. A systematic review of Greek-language newspapers published in Ayvalık during this period could shed more light on the extent of theatrical life and the broader cultural dynamism in the Balıkesir region.

Conclusion

Since antiquity, Balıkesir Province has developed as an essential center of culture, art, and science. Prominent ancient cities such as Pergamon, Assos, Troy, Antandros, Dasklepon, Kyzikos, and Adramytteion lie either within or near its modern borders, indicating a longstanding regional legacy of reason, science, and art.

The influence of the European Enlightenment reached Balıkesir about a century after it had begun on the continent. The first signs of modernization appeared among the Greek population of Ayvalık, who maintained strong educational and commercial ties with Athens. They were the first in the province to establish printing presses, publish newspapers, and open high schools using modern curricula. Muslim Turks began to follow suit approximately fifty years later, establishing modern schools, printing houses, and newspapers. The Armenian community, in turn, primarily developed in tandem with their Muslim Turkish neighbors, experiencing the Enlightenment process together.

European influence reached Balıkesir from two poles: Istanbul, the Ottoman capital, and Athens, the capital of Greece. While Balıkesir's Muslim Turks and Armenians were culturally oriented toward Istanbul, the Greeks of Ayvalık looked toward Athens. This dual orientation is reflected in local developments; for example, an Armenian, Arakel Efendi, founded the first Turkish bookstore in Balıkesir.

Education in nineteenth-century Balıkesir displayed a dual character. For Muslim and Christian populations, modern-style schools began to open for the first time. Traditional institutions, madrasas, church schools, and monasteries remained prevalent alongside them. Thus, in the second half of the nineteenth century, Balıkesir became a contested space between scholastic thought (grounded in religious doctrine) and Enlightenment ideals (centered on reason, science, and art). The Greek population advanced rapidly toward modernity among the region's communities, while the Armenian and Turkish communities progressed more gradually. The acceleration of the Enlightenment among the Turks would only occur during the Republican period under Atatürk.

References

- Akyüz, K. (1979). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* [Main lines of modern Turkish literature]. İnkılap ve Aka Yayınları. (In Turkish).
- Bayraktar, B. (1998). *Osmanlı'dan Cumhuriyete Ayvalık Tarihi* [The history of Ayvalık from the Ottoman Era to the Republic]. Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları. (In Turkish).
- Eren, M. (1990). *Balıkesir İl Müftüleri ve Tarihi Kitabeler* [Provincial Muftis of Balıkesir and Historical Inscriptions]. Balıkesir (İnce Ofset). (In Turkish).
- Hüdavendigar Vilayeti 1318 Salnamesi [Yearbook of Hüdavendigar Province 1318]. Mahmut Bey Matbaası. (In Turkish).
- Huyugüzel, Ö. F. (2000). *İzmir Fikir ve Sanat Adamları (1850-1950)* [Intellectuals and Artists of İzmir (1850-1950)]. Kültür Bakanlığı Yayınları. (In Turkish).
- İskender, S. (2005). *Karesi Gazetesindeki Edebî ve Kültürel Muhteva Üzerinde Bir İnceleme* [A study on literary and cultural content in the newspaper Karesi]. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (In Turkish).
- Kocabaşoğlu, U., & Birinci, A. (1995). Osmanlı Vilâyet Gazete ve Matbaaları Üzerine Gözlemler [Observations on Ottoman provincial newspapers and print houses]. *Ke-bikeç*, 2, 101-122. (In Turkish).
- Öntuğ, M. M. (2006). Balıkesir'deki Ermeni Kilisesi ve Mektep Açma Faaliyetleri [Activities of establishing Armenian churches and schools in Balıkesir]. *OTAM – Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 19, 343-364. (In Turkish).
- Özer, K. (1937a). Tarih Tetkikleri- 3 / Ayvalık Tarihi [The History of Ayvalık-3]. *Türk Dili*, 3700, 4. Kasım (1937). (In Turkish).
- Özer, K. (1937b). Tarih Tetkikleri-10 / Ayvalık Tarihi [The History of Ayvalık-10]. *Türk Dili*, 3708, 13. Kasım (1937). (In Turkish).
- Özer, K. (1937c). Tarih Tetkikleri-13 / Ayvalık Tarihi [The History of Ayvalık-13]. *Türk Dili*, 3717, 17. Kasım (1937). (In Turkish).
- Özer, K. (1937d). Tarih Tetkikleri-16 / Ayvalık Tarihi Yeni Cunda – Alibey Nahiyesi 9 [The History of Ayvalık 16, Yeni Cunda (Alibey Town)]. *Türk Dili*, 3734, 17. Aralık (1937). (In Turkish).
- Özsarı, M. (2005). Balıkesirli Bir Modernist Eğitimci: Şuurî Sabahattin Ali Efendi [A modernist educator from Balıkesir: Şuurî Sabahattin Ali Efendi]. *Müteferrika*, 27, 213-219. (In Turkish).
- Özsarı, M. (2007). 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Balıkesir'in Sosyal ve Kültürel Durumuna Genel Bir Bakış [An overview of the social and cultural conditions in Balıkesir in the second half of the 19th century]. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, XIII, 1. (In Turkish).
- Saadettin M. (1303/1887). Arz-ı Teşekkür. *Karesi*, 7, 16 [Nisan 1303/28 Nisan 1887].
- Mutaf, A. (2003). *Salnâmelerde Karesi Sancağı 1847-1922* [Karesi district in the yearbooks 1847-1922]. Petek Ofset. (In Turkish).
- Salname-yi Devlet-i Âliye-i Osmaniye (1315/1899)* (Yearbook of the Ottoman Empire for the year 1315). Alem Matbaası. (In Ottoman Turkish).
- Türer, A., Korkmaz, F., & Özdemir, Z. (1998). *Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi Balıkesir'de Eğitim* [Education in Balıkesir during and before the Republican era]. Milli Eğitim Müdürlüğü Yayınları. (In Turkish).
- Uzunçarşılı, İ. H., & Karesi, İ. (1342/1925). *Sultani Lisesine Mahsus Salname* [Yearbook of Karesi secondary and high schools]. Vilayet Matbaası. (In Ottoman Turkish).

- Uzunçarşılı, İ. H. (1343/1925). *Karesi Vilayeti Tarihçesi* [History of the province of Karesi]. Hüsn-i Tabiat Matbaası. (In Ottoman Turkish).
- Uzunçarşılı, İ. H. (2023). Karesi Meşahiri [Notable figures of Karesi]. In M. Özsarı (Ed.), *Karesi Belediyesi Yayınları*. (In Turkish).

Information about the author

Mustafa Ozsarı
Ph.D. (Philology), Professor
Department of Turkish Language and Literature.
Balıkesir University
Çağış Yerleşkesi, Balıkesir, 10145, Turkey
ORCID: 0000-0002-5230-014X
ResearcherID: AD-9932-2022
e-mail: mustafaozsari@hotmail.com, mozsari@balikesir.edu.

Received / Материал поступил в редакцию 03.11.2024

Accepted / Принят к публикации 03.02.2025



Праздничные процессии и городские церемонии в Лондоне эпохи Тюдоров

С. С. Меднис 

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия
svetlanamednis@gmail.com

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Лондон
Тюдоры
королевские процессии
маски
средневековый город
культурная антропология

АННОТАЦИЯ

Средневековые города Западной Европы – это важнейшие институты, в которых закладывалась и формировалась особая социально-экономическая, политическая и культурная система отношений. Они совершенствовались благодаря развитию корпорационных связей и взаимодействию с королевским двором. В городском пространстве формировались и эволюционировали финансовые, хозяйственные и военно-стратегические сферы. Совершенствуя автономную систему управления, европейские города стремились к расширению торгово-экономических связей, укреплению внутренних социальных отношений, законодательной системы и частного рынка. Отдельно средневековый город становится сценой для ритуализированной формы публичности. Королевские въезды, церемонии посвящения, процессии и карнавалы подчёркивали властные отношения. Представления отражали легитимацию королевской власти и её престиж, а также подчёркивали статус отдельных групп в системе сословий. Королевские въезды в средневековых городах были результатом тщательно продуманной подготовки. Сценарии включали мифические и библейские аллегории. Представления содержали определённую последовательность действий, сцен и ролей. Каждый элемент – от аллегорических фигур до декораций – основывался на представлениях о времени, пространстве, социальной иерархии и философии. Город превращался в театральную сцену, на которой разыгрывался спектакль власти, свадебный церемониал или мистерия. В статье рассматриваются городские процессии и празднества Лондона эпохи Тюдоров на основе городских хроник и календарей. Предложенный нами культурно-антропологический подход позволяет раскрыть структуру и ритуалы свадебных шествий, церемоний инаугурации лорд-мэров и театрализованных масок в городском пространстве XVI века. Городские карнавалы, берущие начало в средневековой традиции, при Тюдорах приобретают черты триумфального действия. Свадебная процессия Екатерины Арагонской в 1501 году анализируется как ритуал перехода, выражающий изменение её социального статуса и включение в королевский дом. Инаугурация лорд-мэра рассматривается сквозь призму экономико-правовых отношений, выражающих вассальную зависимость Лондонского Сити от короны. Развитие театральных масок соотносится с символической культурой двора Тюдоров. Процессии и маски становятся выразительной формой социальной репрезентации, в которой отражаются идентичность и мировоззрение как горожан, так и знати.

Для цитирования:

Меднис, С. С. (2025). Праздничные процессии и городские церемонии в Лондоне эпохи Тюдоров. *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города*, 5(1), 96–104. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-96-104](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-96-104)

Festive processions and city ceremonies in Tudor London

Svetlana Mednis 

The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia
svetlanamednis@gmail.com

KEYWORDS

London
Tudors
royal processions
masks
medieval city
cultural anthropology

ABSTRACT

The European cities were the most important institutions, including the complex social, economic, political, and cultural systems of relationships. They evaluated the increase in medieval corporations and interaction with the English court. Besides this, the European cities were the stage for the ritualized form of publicity. Royal entrances, initiation ceremonies, processions, and carnivals emphasized power relations. The performances reflected the legitimization of the royal power and its prestige. They demonstrated the status of corporations in the social system. The scripts included mythical and biblical allegories and consisted of the specific order of the actions and logic of staging. The scenic elements are based on space, social hierarchy, and philosophy. This article examines urban processions and festivities in sixteenth-century London based on city chronicles and civic calendars from the Tudor period. A cultural-anthropological approach is applied to explore the structure and symbolism of royal wedding processions, the inauguration ceremonies of the Lord Mayor, and theatrical masques within the urban space. Although these public celebrations trace their roots to medieval traditions, under the Tudors, they acquired features of triumphal spectacles. Special attention is given to the wedding entry of Catherine of Aragon in 1501, interpreted through the lens of Arnold van Gennep's concept of rites of passage. This approach highlights the transformation of the bride's social status and her integration into the English royal court. The Lord Mayor's inauguration is analyzed through its social, economic, and legal dimensions, revealing the vassal-seigneurial relationship between the City of London and the Crown. The evolution of royal masques is discussed in the developments at the Tudor court. These public rituals not only showcase the rich culture of Tudor London but also reflect the social hierarchy and worldview of both its citizens and the nobility.

For citation:

Mednis, S. S. (2025). Festive processions and city ceremonies in Tudor London. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(1), 96–104. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-96-104](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-96-104)

Средневековый город – это важнейший институт, формировавший социально-экономические и политические отношения в Европе. Он выступал как особая социальная структура, непрерывно совершенствовавшаяся благодаря развитию внутренних корпорационных связей и взаимодействию с королевским двором. В городском пространстве формировались и эволюционировали различные области, затрагивавшие финансовые, хозяйственные и военно-стратегические сферы. Исследования А. А. Сванидзе (Сванидзе, 1999–2000), Л. Н. Черновой (Чернова, 2022) и Т. В. Мосолкиной (Мосолкина, 2017) подробно освещают становление ремесленных корпораций и городской власти. Новейшие работы фокусируются и на символических формах репрезентации этих институтов: среди них особое место занимают статьи А. А. Паламарчук (Паламарчук, 2024), анализирующие геральдические трактаты Тюдоровской и Раннестюартовской Англии в свете социальной терминологии и лексикографии Джона Скина, а также исследования С. Е. Фёдорова (Фёдоров, 2023), В. А. Ковалёва (Ковалёв, 2012), Н. А. Хачатурян (Хачатурян, 2020) и В. Ю. Хоменковой (Хоменкова, 2023), посвящённые институциональной преемственности и антикварному дискурсу о *nobilitas*.

В англоязычной историографии, начиная с классических трудов С. Англо (Anglo, 1963, pp. 53–54), особое внимание уделяется городским празднествам, процессиям и карнавалам как неотъемлемой части повседневной жизни. Настоящая статья предлагает исследовать город Средневековья и Раннего Нового времени сквозь призму социологии и культурной антропологии. Такой подход, основанный на работах Н. Элиаса (Elias, 2002), А. ван Геннепа (Gennep, 1999), Д. Бергерона (Bergeron, 1970) и других, позволяет раскрыть город как культурное и праздничное пространство – пространство ритуала, зрелища и социальной трансформации.

Особенности средневекового города наиболее ярко проявляются в ритуализированных формах публичности – таких как королевские въезды, церемонии посвящения, процессии и карнавальные представления. Эти практики не только визуализировали властные отношения, подчёркивали иерархии и авантажность, но и служили инструментом легитимации политического порядка, престижа и определённого места отдельных групп в системе сословий. Королевские въезды в Лондон, Париж и Антверпен были результатом тщательно продуманной подготовки: создавался не только репертуар образов и аллегорий, но и особая логика инсценировки (Toulmin, 1870, p. 50). Каждый элемент – от аллегорических фигур до декораций – подчинялся представлениям о времени, пространстве и социальной иерархии. Город в такие моменты превращался в театральную сцену, на которой разыгрывался спектакль власти.

Городские торжества средневековой Англии возникли на перекрёстке двух традиций: торжественных шествий (*pageants*) и особой культуры городского сообщества (*civitatis*) (Withington, 1918, pp. 25–26). Они заимствовали форму у церковных мистерий, объединяя религиозные сюжеты, сценическую аллегорию и декламацию. В их подготовке участвовали не только духовенство, но и городские власти, знать (*nobilitas*), представители ремесленных цехов и торговых корпораций, которые писали сценарии, шили костюмы и строили временные сцены. Лондон был эпицентром подобных торжеств (Хоменкова, 2023, с. 198). Уже в Средние века здесь утвердился богатый репертуар городских церемоний. По наблюдению А. Ланкашир, на основе городских хроник и календарей можно выделить три ключевых формы праздников: королевские въезды, инаугурации лорд-мэров и рождественские

мистерии (Lancashire, 2002, p. 44). Королевские процессии XIII–XIV веков приурочивались к коронациям, приездам иностранных правителей или посольств (Ковалёв, 2012, с. 162–163). Лондон преображался: улицы украшались флагами и скульптурными композициями, а на специально возведённых подмостках возле мостов и городских ворот актёры разыгрывали аллегорические сцены.

Церемония вступления в должность лорд-мэра имела особый дух: её кульминацией была присяга в Вестминстере — акт, подчёркивавший автономию и достоинство Лондонского Сити (Фёдоров, 2023). Личность лорд-мэра и его роль в городской структуре Лондона обеспечивали устойчивость городского сообщества (Сванидзе, 1999–2000, с. 7). Рождественские мистерии, не уступавшие по размаху, стали основой масок — масштабных театрализованных действ, в которых соединялись религиозная образность, городская идентичность и карнавальное начало.

В XVI веке сценарии торжеств в Лондоне сохраняли черты, сформировавшиеся в Средневековье, одновременно обогащаясь новыми элементами, соответствующих более длительным и пышным праздничным представлениям. Одним из ярких примеров королевского въезда стало шествие в честь прибытия Екатерины Арагонской в Лондон, состоявшееся 12 ноября 1501 г., накануне её свадьбы с Артуром Уэльским, наследником английского престола. Согласно хроникам и документам городских корпораций, процессия включала шесть сцен (Kipling, 1990a, p. 12). Первая сцена у Лондонского моста (London Bridge) была посвящена святой Екатерине — покровительнице невесты, а также святой Урсуле, по легенде — дочери короля бриттов Динота. Композиция содержала аллюзии на происхождение инфанты и символизировала её первую встречу с городом. Вторая сцена на улице Грейсчёрч раскрывала аллегии Политики, Знати и Благородства. Согласно сценарию, Екатерина и Артур должны были пройти испытания, чтобы обрести Высшую Благодать. Третья сцена в Корнхилле представляла персонажей, олицетворяющих короля Альфонсо X, проповедника Иова и философа Бозция, чьи речи были посвящены важности англо-испанского союза. В четвёртой сцене у Чипсайда демонстрировалась королевская геральдика Тюдоров, что символизировало знакомство Екатерины с происхождением Артура (Паламарчук, 2024, с. 90). Пятая и шестая сцены включали наставления жениху и невесте о сакральной природе и добродетельности супружеского союза.

Структура процессии Екатерины Арагонской опиралась на средневековые обычаи. Последовательность шествия соответствовала установленным правилам праздничных въездов английской знати в город и пролегла от Лондон-Бриджа до Чипсайда и церкви св. Павла (Lancashire, 2002, p. 43). При Стюартах торжественные процессии нередко завершали брачные церемонии, включавшие коронацию супруги. Однако шествие Екатерины Арагонской, прошедшее до свадьбы, демонстрирует, что при Тюдорах эти процессии приобретают самостоятельное значение — как отдельная форма городского ритуала, что подчёркивается характером сценического оформления.

Процессия Екатерины Арагонской относится к числу предсвадебных обрядов (Genner, 1999, с. 13–14). Символика шествия отсылает к обрядам перехода (Genner, 1999, с. 13–14), отражая путь Екатерины от чужестранной принцессы к невесте английского престолонаследника. Уже в первых сценах прослеживается мотив отделения (*separatio*) от испанского дома и включения в новую политико-культурную реальность. Аллюзии на англо-испанский союз, образы святых и добродетелей, библейские и астрономические знаки акцентируют межцивилизационный характер этого перехода.

Третья и четвёртая сцены, насыщенные философскими и религиозными аллюзиями, представляют собой своеобразное посвящение в английские культурные коды. Особенно ярко этот момент раскрывается в сценах у Чипсайда. Согласно сюжету, жениху «благоволят Солнце, звёзды и планеты, а Господь и ангелы благословляют королевский союз» (Kipling, 1990b, pp. 30–31). Эти сцены не только утверждают идею короля как помазанника Божьего на земле, но и символизируют маргинальный статус Екатерины Арагонской (*marge*). Обращение к библейским и мифологическим сюжетам, астрономическим символам и философским мотивам указывает на пограничное состояние инфанты: с одной стороны, она уже отделена (*separatio*) от своего рода, но с другой — ещё не включена в английскую королевскую семью.

Пятая и шестая сцены подводят черту под её знакомством с Англией и Лондоном. Во время торжественной процессии английская знать, администрация Лондона и подданные познакомились с будущей королевой и приветствовали её после путешествия — ещё не возведённую на трон, но уже признанную частью монархического тела. Заключительная сцена у церкви св. Павла включала речь знатного юноши, олицетворяющего аллегию Чести, в которой он указывал на короны по обеим сторонам от себя и отмечал, что «одна символизирует Благородство и принадлежит Принцу Уэльскому, а другая воплощала Добродетель и предназначена Екатерине Арагонской» (Kipling, 1990b, p. 35). Этот сюжет демонстрировал, что представление не только подчёркивает обязательства и долг перед будущими супругами как королём и королевой, но и приобщает испанскую невесту к английскому королевскому двору. Таким образом, процессия в пространстве города как торжественное событие в свадебном цикле Тюдоров указывает на заключение выгодного династического союза, а также содержит частный сюжет об изменении социального статуса невесты и её переходе в новую семью.

Ритуалы инаугурации лорд-мэра Лондона обладают общими чертами с королевскими процессиями (Lancashire, 2002, p. 52). В отличие от средневековых традиций, при Тюдорах в 1550–1560-е гг. церемония была расширена и обладала фиксированной последовательностью (Bergeron, 1970, p. 270). Согласно хроникам и документам XVI в., сценарий включал торжественное прибытие лорд-мэра в Лондон в Вестминстер по Темзе, принесение клятвы и заключительную процессию через Лондонский Сити в окружении представителей торговых ассоциаций и ремесленных корпораций (Till, 2017, p. 2–3). При Тюдорах церемония не только подчёркивала роль и репрезентацию лорд-мэра как главы торговых корпораций Лондона, но и приобрела черты триумфов, которые сопровождались театральными представлениями.

В описаниях городских торжеств инаугурация начинается с шествия главы Лондонской корпорации через Чипсайд к Темзе. От набережной лорд-мэр на украшенной флагами лодке следовал вверх по реке к Вестминстеру. Путешествие сопровождалось фейерверками, а «музыканты аккомпанировали водному представлению, в котором были задействованы морские и мифологические существа» (Till, 2017, p. 3). Этот этап содержит как элементы карнавальной культуры, заимствованные из средневековых празднеств, так и демонстрирует статус лорд-мэра в иерархии городской администрации. С точки зрения структуры обрядов и их символов, путешествие лорд-мэра по реке служит инициацией перед посвящением в церемониальную должность главы английской корпорации. Во время церемонии социальное единство властных структур и представителей города объединяется с национальным патриотизмом (Мосолкина, 2017, с. 201–202). Одновременно с этим торжественная процессия по

Темзе демонстрирует «инкорпорирование феодального элемента в городскую жизнь» (Хачатурян, 2020). Следует предположить, что при Тюдорах церемония подчёркивает дуализм статуса лорд-мэра. С одной стороны, он возглавлял торговый союз Лондона, но, с другой, подчинялся королевской власти.

Согласно описанию Дж. Николза, лорд-мэр приносил клятву в Вестминстере в присутствии предшественника, высокопоставленных лиц Короны и представителей городского магистрата, а затем произносил речь (Nichols, 1831, p. 64). Т. Хилл отмечает, что текст выступления включал две части: сначала лорд-мэр перечислял хартии, права и свободы Лондона, а затем благодарил монарха за помощь и благотворительность, оказываемые городу (Hill, 2017, pp. 135–136). По всей видимости, церемония принесения клятвы в Вестминстере подчёркивала не только двойственный статус лорд-мэра как главы корпорации и королевского подчинённого, но и разграничивала его сеньориальные и вассальные функции. При этом важное значение приобретала городская община Лондона, которая, принимая участие как свидетели церемонии, выступала в качестве ключевого субъекта властных отношений (Чернова, 2022). Так, должность главы корпорации позволяла регулировать отношения и законы внутри Лондонского Сити и одновременно совершенствовать торговый союз в рамках городской системы в соответствии с интересами Короны. При этом заключительная процессия по городу, во время которой приветствовали нового лорд-мэра, закрепляла его новый статус и демонстрировала единство всех корпорационных структур Лондона.

При Тюдорах рождественские маски оставались важной частью городских празднеств, унаследованных от средневековья. Эти представления проводились не только «в домах или на приёмах, но и на улицах и площадях города» (Twycross & Carpenter, 2016, pp. 119–120). В этот период начинают складываться сценарии придворных рождественских торжеств, которые включали не только мистерии, но и музыкально-танцевальные развлечения.

Во времена Тюдоров рождественские маски часто устраивались в Гринвиче или Вестминстере. В хрониках Холиншида описано торжество 1509 года, в котором Генрих VIII и пятеро джентльменов предстали в роскошных костюмах из сатина, масках и перьях, а придворные дамы — в платьях, украшенных гранатами и кружевами в испанском стиле (Traill, 1897, p. 162). Эти описания подчёркивают символическое значение маскарада как праздника перехода — между сезонами, между статусами, между мирами. Придворные торжества перекликались с городскими рождественскими традициями: при дворе выступали странствующие артисты, показывавшие пьесы и мистерии, аналогичные тем, что разыгрывались на улицах Лондона. Однако придворные оставались не только зрителями, но и участниками спектакля. Так, на празднике в Гринвиче в 1514 году Елизавета Блаунт и другие дамы в масках, облачённые в бархатные наряды с гербами дома Савойи, были «спасены» актёрами в образе португальских рыцарей — одного из них играл сам Генрих VIII (Weir, 2018, p. 115). Сценарии придворных маскарадов нередко заимствовали мотивы городской культуры: моралите, рыцарские турниры и поединки, библейские мистерии — всё это становилось частью рождественского действа при дворе.

Несмотря на сохранение рождественских традиций, включая использование карнавальных масок и постановки пьес, при Тюдорах развивается особенный стиль спектаклей, предназначенных для репрезентации придворного мира, демонстрации внутренних отношений и личных предпочтений. Маски отражали характер монарха

и его окружения. Как отмечает Н. Элиас, театр демонстрирует, что «человек, который знает двор, является хозяином своих жестов, улыбается своим врагам, управляет своим настроением» (Elias, 2002, p. 132). Представление, в ходе которого придворный надевал маску, позволяло ему, с одной стороны, скрыть свои мотивы, интересы и эмоции, а с другой — служило способом рефлексии, преобразования и выявления новых особенностей личности. Это давало возможность пересмотреть свою роль при дворе, положение в аристократической иерархии и защитить как личные, так и общественные интересы. Таким образом, маски при Тюдорах можно рассматривать как отражение мышления, поведения и социального статуса придворных.

Заключение

Из вышеописанного можно заключить, что процессии и торжества XVI века играли ключевую роль не только в формировании городского пространства Лондона и других английских городов, но и становились красноречивым отражением индивидуальности тех, в честь кого они устраивались. Разнообразные по форме — от свадебных шествий и инаугураций лорд-мэра до городских праздников и мистерий — эти события объединялись общей идеей: утверждением личности как центра социальной и культурной сцены. Праздничные представления, разворачивавшиеся на городских улицах, являлись не просто зрелищем, но символизировали важнейшие трансформации — в статусе, общественном положении, манерах, моделях поведения и способах мышления как городских жителей, так и представителей придворной среды.

Обряды и ритуалы, сопровождавшие деятельность городской власти, становились мощным инструментом политической репрезентации и утверждения порядка. Церемонии, процессии и театрализованные действия превращали городское пространство в сцену, где разыгрывались символические сюжеты о власти, подчинении, союзе и конфликте. Эти зрелища оформляли не только связи между короной, муниципалитетом и горожанами, но и служили ритуальной формой согласования интересов и напряжений между ними. Через торжественные шествия, инаугурации и мистерии город демонстрировал свою лояльность и в то же время — обретал голос, пространство для самопрезентации и самоидентификации. Таким образом, публичные церемонии становились ареной социального диалога, где власть не просто утверждала себя, но вступала в игру с горожанами, признавая за ними роль соавторов городского порядка.

Библиография

- Ковалёв, В. А. (2012). От театра к ритуалу: символические образы королевской власти в придворном театре Якова I Стюарта, трехчастная модель и формирование мифологии династии. *Проблемы социальной истории и культуры средних веков и раннего нового времени*, 9, 162–187.
- Мосолкина, Т. В. (2017). *Социальная история Англии XIV–XVII вв.* Центр гуманитарных инициатив.
- Паламарчук, А. А. (2024). Геральдические трактаты в тюдоровской и раннестюартовской Англии. *Вестник Санкт-Петербургского университета. История*, 69(1), 89–99. <https://doi.org/10.21638/spbu02.2024.106>
- Сванидзе, А. А. (ред.). (1999–2000). *Город в средневековой цивилизации Западной Европы: в 4 т.* Наука.

- Фёдоров, С. Е. (2023). Рыцарство и титулованная знать в антикварной эпистеме XVI–XVII вв. *Электронный научно-образовательный журнал «История»*, 14(7). <https://doi.org/10.18254/s207987840027294-2>
- Хачатурян, Н. А. (2020). Королевский Двор в институциональной истории западно-европейской средневековой государственности (к вопросу о преемственности в процессе развития). *Электронный научно-образовательный журнал «История»*, 11(10). <https://doi.org/10.18254/S207987840011669-4>
- Хоменкова, В. Ю. (2023). Сэр Джон Ферн и формирование антикварного нарратива о nobilitas. *Средние века*, 84, 198–215. <https://doi.org/10.7868/So131878023030108>
- Чернова, Л. Н. (2022). Публичность как фактор формирования городской власти в Англии XIV–XV вв. (на материале Лондона). *Электронный научно-образовательный журнал «История»*, 13(1). <https://doi.org/10.18254/s207987840018810-0>
- Anglo, S. (1963). *Spectacle, pageantry, and early Tudor policy*. Clarendon Press.
- Bergeron, D. M. (1970). The Elizabethan Lord Mayor's Show. *Studies in English Literature, 1500–1900*, 10(2), 269–285. <https://doi.org/10.2307/449917>
- Elias, N. (2002). *The civilizing process*. Blackwell Publishing.
- Hill, T. (2017). *Pageantry and power. A cultural history of the early modern Lord Mayor's Show 1585–1639*. Manchester University Press.
- Kipling, G. (1990a). *Enter the King: theatre, liturgy, and ritual in the medieval civic triumph*. Clarendon Press.
- Kipling, G. (1990b). *The receyt of the Lady Kateryne*. Oxford University Press.
- Lancashire, A. (2002). *London civic theatre: city drama and pageantry from Roman Times to 1558*. Cambridge University Press.
- Nichols, J. (1831). *London pageants*. J. B. Nichols and Son.
- Smith, T. (1870). *English guilds: the original ordinances of more than one hundred early English guilds*. N. TRÜBNER & CO.
- Traill, H. (1897). *Social England, vol. 1–3*. Cassel and Company.
- Twycross, M., & Carpenter, S. (2016). *Masks and masking in medieval and early Tudor England*. Routledge.
- van Gennep, A. (1999). *The rites of passage*. University of Chicago Press.
- Weir, A. (2018). *A Tudor Christmas*. Jonathan Cape.
- Withington, R. (1918). *English pageantry: an historical outline*. Harvard University Press.

References

- Anglo, S. (1963). *Spectacle, pageantry, and early Tudor policy*. Clarendon Press.
- Bergeron, D. M. (1970). The Elizabethan Lord Mayor's Show. *Studies in English Literature, 1500–1900*, 10(2), 269–285. <https://doi.org/10.2307/449917>
- Chernova, L. N. (2022). Publicity as a factor of the formation of city government in England in the 14th–15th centuries (based on London). *ISTORIYA*, 13(1). <https://doi.org/10.18254/s207987840018810-0> (In Russian).
- Elias, N. (2002). *The civilizing process*. Blackwell Publishing.
- Fyodorov, S. (2023). Knighthood and titled nobility in the antiquarian episteme of the 16th–17th Centuries. *ISTORIYA*, 14(7). <https://doi.org/10.18254/s207987840027294-2> (In Russian).
- Hill, T. (2017). *Pageantry and power. A cultural history of the early modern Lord Mayor's Show 1585–1639*. Manchester University Press.

- Khachaturyan N. (2020). The royal court in the institutional history of Western European medieval statehood (on the issue of continuity in the development process). *IS-TORIYA*, 11(10). <https://doi.org/10.18254/S207987840011669-4>
- Khomenkova, V. Yu. (2023). Sir John Fern and formation of antiquarian narrative on nobilitas. *Srednie Veka*, 84(3), 198–215. <https://doi.org/10.7868/S0131878023030108> (In Russian).
- Kipling, G. (1990a). *Enter the King: theatre, liturgy, and ritual in the medieval civic triumph*. Clarendon Press.
- Kipling, G. (1990b). *The receyt of the Lady Kateryne*. Oxford University Press.
- Kovalev, V. A. (2012). From theatre to ritual: symbolic images of the royal power in the court theatre of King James I Stuart, triadic model and making of the dynastic mythology. *Studies in Medieval and Early Modern Social History and Culture*, 9, 162–178. (In Russian).
- Lancashire, A. (2002). *London civic theatre: city drama and pageantry from Roman Times to 1558*. Cambridge University Press.
- Mosolkina, T. V. (2017). *A social history of England of the XIV–XVII centuries*. Center for humanitarian initiatives. (In Russian).
- Nichols, J. (1831). *London pageants*. J. B. Nichols and Son.
- Palamarchuk, A. A. (2024). Heraldic tracts in the Tudor and Stuart England. *Vestnik of Saint Petersburg University. History*, 69(1), 89–99. <https://doi.org/10.21638/spbu02.2024.106> (In Russian).
- Smith, T. (1870). *English guilds: the original ordinances of more than one hundred early English guilds*. N. TRÜBNER & CO.
- Svanidze, A. A. (Ed.). (1999–2000). *The city in the medieval civilization of Western Europe: in 4 vols*. Nauka. (In Russian).
- Traill, H. (1897). *Social England*, vol. 1–3. Cassel and Company.
- Twycross, M., & Carpenter, S. (2016). *Masks and masking in medieval and early Tudor England*. Routledge.
- van Gennep, A. (1999). *The rites of passage*. University of Chicago Press.
- Weir, A. (2018). *A Tudor Christmas*. Jonathan Cape.
- Withington, R. (1918). *English pageantry: an historical outline*. Harvard University Press.

Информация об авторе

Меднис Светлана Сергеевна
Научный сотрудник Отдела нумизматики
Государственный Эрмитаж
Российская Федерация, 190000,
Санкт-Петербург, ул. Дворцовая набережная, 34

ORCID: 0000-0002-7575-9607
e-mail: svetlanamednis@gmail.com

Information about the author

Svetlana S. Mednis
Research fellow of the Numismatics Department
The State Hermitage Museum
34, Palace Embankment,
St. Petersburg, 190000, Russian Federation
ORCID: 0000-0002-7575-9607
e-mail: svetlanamednis@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 14.07.2024
Принят к публикации / Accepted 08.11.2024

КУЛЬТУРНЫЙ КОД ГОРОДА | CULTURAL CODE OF THE CITY

[https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-105-114](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-105-114)



Культурный код Великого Новгорода: сохранение, возрождение и трансляция. Экспертное интервью

Н. Г. Федотова 

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия
fedotova75@mail.ru

К. В. Хиврич 

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия
konstantin.hivrich@gmail.com

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

культурный код города
городская идентичность
городская среда
культура города
Великий Новгород

АННОТАЦИЯ

Представленное экспертное интервью посвящено выявлению ключевых аспектов культурного кода Великого Новгорода и является одним из результатов проведённого в 2024 году экспертного опроса тех, кто проживает в городе и имеет непосредственно отношение к его развитию в современный период. Интервью проведено с экспертом в области муниципальной власти, который включён в процессы культурной политики города и управления культурной памятью города. В ходе интервью эксперту были заданы не только вопросы, связанные с трактовкой понятия «культурный код», но и блок вопросов, позволяющих раскрыть реальные практики и способы проявления и сохранения культурного кода Великого Новгорода. В структуру экспертного интервью также вошли вопросы, связанные с проблематикой городской идентичности, формирование которой тесно связано с осмыслением и позиционированием культурного кода города среди горожан. Эксперт обращает особое внимание на структуры памяти Великого Новгорода, которые задают каркас культурного кода города. Несмотря на весьма богатое культурно-историческое наследие, всё же, как полагает эксперт, культурный код Великого Новгорода не в полной мере отражает уникальные образы городского прошлого. Ключевую роль в формировании и продвижении уникального культурного кода Великого Новгорода играет нарратив «Великий Новгород – Родина России». Данный тезис может быть раскрыт в ряде аспектов: «родина православия», «родина русских гениев», «родина образования и просвещения», поскольку каждый из них основан на знаковых событиях в истории Великого Новгорода, определённых образах и памятных местах.

Для цитирования:

Федотова, Н. Г., & Хиврич, К. В. (2025). Культурный код Великого Новгорода: сохранение, возрождение и трансляция. Экспертное интервью. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 5(1), 105–114. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-105-114](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-105-114)

Финансирование:

Исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда, проект № 24-18-00672, <https://rscf.ru/project/24-18-00672/>

Cultural code of Veliky Novgorod: Preservation, revival and transmission. Expert interview

Natalia Fedotova 

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia
fedotova75@mail.ru

Konstantin Khivrich 

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia
konstantin.hivrich@gmail.com

KEYWORDS

cultural code of the city
urban identity
urban environment
culture of the city
Veliky Novgorod

ABSTRACT

The presented expert interview is devoted to identifying key aspects of the cultural code of Veliky Novgorod and is one of the results of the expert survey of 2024, involving people who live in the city and participate in its modern development. The interview was conducted with an expert in the field of municipal government, who is involved in the processes of cultural policy of the city and the management of cultural memory of the city. During the interview, the expert was asked not only questions related to the interpretation of the concept of 'cultural code', but also a set of questions revealing the real practices and ways of manifesting and preserving the cultural code of Veliky Novgorod. The structure of the expert interview also included questions related to the issues of urban identity, the formation of which is connected to understanding and positioning of the cultural code of the city among the citizens. The expert pays special attention to the memory structures of Veliky Novgorod, which define the framework of the cultural code of the city. The expert believes that despite the very rich cultural and historical heritage of Veliky Novgorod, its cultural code does not fully reflect the unique images of the city's past. The narrative 'Veliky Novgorod is the homeland of Russia' plays a key role in the formation and promotion of the unique cultural code of Veliky Novgorod. This thesis can be revealed in a number of aspects: 'the homeland of Orthodoxy', 'the homeland of Russian geniuses', 'the homeland of education and enlightenment', since each of them is based on significant events in the history of Veliky Novgorod, certain images and memorable places.

For citation:

Fedotova, N. G., & Khivrich, K. V. (2025). Cultural code of Veliky Novgorod: Preservation, revival and transmission. Expert interview. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(1), 105–114. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-105-114](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-105-114)

Funding:

The research was funded by the Russian Science Foundation, project No. 24-18-00672, <https://rscf.ru/project/24-18-00672/>

Н. Г. Федотова: Уважаемый Константин Викторович, спасибо, что согласились дать интервью, посвящённое культурному коду Великого Новгорода, как эксперт со стороны муниципальной власти. Занимая должность председателя комитета культуры Администрации Великого Новгорода, Вы, как мы полагаем, неоднократно сталкивались с вопросом сохранения, трансляции и репрезентации культурного кода нашего города в самых разных контекстах. Скажите, как Вы понимаете культурный код города?

К. В. Хиврич: Культурный код – это определённая система смыслов, основанных на культурном наследии и культурной памяти города, передающаяся из поколения в поколение через материальные объекты, традиции и практики, понятная и принятая жителями территории, сознательно или подсознательно транслируемая ими непосредственно или с помощью созданных общественных институтов.

Н. Г. Ф.: Можно ли говорить о культурном коде того или иного города? И если да, то в чём заключается культурный код Великого Новгорода?

К. В. Х.: Да, разные территории имеют свой культурный код. Это может быть какая-то местность или регион, город или его район. На мой взгляд, специфика культурного кода Великого Новгорода, в первую очередь, связана с его богатой историей и культурой, памятниками, мифологемами, которые, так или иначе, воспроизводились даже после упадка некогда крупного по меркам Европы культурного и административного центра.

Н. Г. Ф.: Но такая формулировка не раскрывает уникальности города. В этом случае Великий Новгород во многом схож с другими, в том числе, историческими городами, такими как Владимир или Ярославль. Отсюда вопрос: культурный код исторических городов всё же одинаков? Или каждый конкретный город имеет свой культурный код?

К. В. Х.: Советская эпоха во многом уравнивала российские города, и они со временем стали похожими друг на друга. В связи с этим в 90-е годы XX века стал актуальным вопрос о городской идентичности: города стали больше говорить о своей индивидуальности. В этот период в Великом Новгороде появилась новая концепция как идея для бренда «Великий Новгород – Родина России». Культурный код – это не только то, что заложено, но и то, что мы воспроизводим в своей деятельности. В этот период внимание было обращено именно к истокам российской государственности, которые непосредственно связаны с Великим Новгородом, хотя такие идеи появились ещё в XIX веке, когда Новгород стал осознаваться в пространстве страны как особый город, связанный с этим аспектом истории страны. Ведь неслучайно было принято решение на уровне государственного руководства (конкретно Александром II) об установке памятника Тысячелетию России именно в Новгороде. И было понятно уже тогда, что наш город сохранил уникальные свидетельства ушедших эпох. Затем этот посыл был поддержан различными учёными, в том числе и археологами, которые в прошлом веке стали интенсивно изучать культурный слой Новгорода. Затем, когда город был разрушен после Великой Отечественной войны, Новгород стал восприниматься как город-музей, сохранивший уникальные следы давнего прошлого. В дальнейшем наш город был переименован в Великий Новгород, и городским властям также удалось создать бренд о нашем городе как Родине России. К 1150-летию города и к моменту проведения Ганзейских дней мы уже стали официально использовать бренд «Великий Новгород – Родина России». В это время был создан и зонтичный бренд нашего города – родина православия,

родина русских гениев, родина образования и просвещения. И в каждой сфере есть соответствующие памятные места, знаковые события прошлого, которые мы храним в памяти и транслируем в современности.

Н. Г. Ф.: Таким образом, мы можем говорить о том, что ядро культурного кода составляет идея «Великий Новгород – Родина России». И в данном тезисе заключается не только специфика понимания и осмысления города со стороны горожан. Именно так мы позиционируем свой город во внешней среде. Это ядро объединяет в себе множество пластов истории и культуры Великого Новгорода, с которыми связано и прошлое нашей страны. Основанием для данного утверждения является, в том числе, сохранность ряда памятных мест, отсылающих к эпохе зарождения российской государственности. Но если мы претендуем на звание Родины России, то важно поддерживать данный нарратив через особое внимание к истокам науки, образования, культуры, искусства, православия на Новгородской земле. И именно это делает наш город уникальным (как уникален генетический код), и данный смысл нам необходимо передавать из поколения в поколение.

К. В. Х.: Да, именно так. Причём Родина означает не только факт рождения, но и передачу, и развитие того, что зародилось. Великий Новгород сегодня можно назвать учебником по истории и культуре России, поскольку тут, на этой земле, в наших памятных местах отражены все эпохи развития страны.

Н. Г. Ф.: Поскольку культурный код важно сохранять и передавать следующим поколениям, то какие, на Ваш взгляд, способы трансляции культурного кода можно обнаружить в городской среде и конкретно в Великом Новгороде?

К. В. Х.: Сохранение памятников архитектуры и всей исторической атмосферы города – это уже важнейшее решение. Часто бывает так, что современная застройка замещает памятники, тогда как в Великом Новгороде удалось сохранить довоенный ландшафт, планировку центра, основные магистрали, некоторые аутентичные культурные ландшафты, в том числе и вид на реку Волхов.

Н. Г. Ф.: Вы не могли бы привести конкретные примеры сохранения культурного ландшафта в нашем городе. Какие именно магистрали? Какие именно улицы и дизайнерские решения позволяют сохранять культурный код нашего города?

К. В. Х.: Например, вал Окольного города сохранился, и перспектива на озеро Ильмень сохранилась. Основная магистраль Софийской стороны – это улица Большая Санкт-Петербургская, она прямо выходит на Софийский собор. Важность присутствия Волхова в культурном ландшафте города муниципальная власть, безусловно, понимает. Потому и сделан акцент на благоустройстве набережных Волхова вместо того, чтобы строить крупные объекты в этом месте. Мы сохраняем тем самым аутентичный вид центра исторического города.

Что касается улиц Великого Новгорода, то это улицы Торговой стороны: Ильина, Славная, Михайлова, Никольская. Они и сейчас выглядят так, как выглядели до войны. Сегодня в этом месте города запрещено высотное строительство, и это важно. С другой стороны, к сожалению, у нас не сохранились кварталы, которые могли бы погрузить в атмосферу довоенного города, поскольку после Великой Отечественной войны Великий Новгород был сильно разрушен. У нас сохранились ансамбли, а не весь город (Антоново, церковь Петра и Павла в Кожевниках, Кремль), но исторических кварталов нет.

Н. Г. Ф.: Можно ли назвать современную реконструкцию Ильиной улицы попыткой сохранить культурный код города, или это лишь очередной шаг к развитию

туризма? Как вы думаете, какую функцию играет реконструкция Ильиной улицы в контексте проблемы сохранения и трансляции культурного кода города?

К. В. Х.: Я присутствовал на всех публичных слушаниях, посвящённых реконструкции Ильиной улицы. Изначально городские власти рассматривали реконструкцию в контексте сохранения и трансляции культурного кода Великого Новгорода (в частности, были эскизы средневековых улиц). Однако основной замысел связан с созданием современной пешеходной улицы, поскольку у нас не было возможности перестроить здания без серьёзных архитектурных реконструкций. В итоге, реконструкция Ильиной улицы – это, скорее, благоустройство пешеходной территории для прогулок горожан и гостей города. В таком случае для реконструкции исторического квартала с сохранением атмосферы средневекового города больше подходят другие локации этого района, например, кварталы между улицами, в частности, там, где сейчас находится Немецкий двор (то место, где ранее располагались ганзейские купцы). В таких местах можно было бы провести полную реконструкцию, поскольку здесь есть аварийные дома, вместо которых можно было бы восстановить средневековые новгородские усадьбы или иные здания, которые могли бы воссоздать быт ганзейского города (средневековые мастерские, кафе, археологические «окна»), тогда это стало бы частью культурного кода города. И то, что скрыто под землёй, мы показали бы современникам. Тут главный вопрос – это финансирование такого масштабного проекта.

Н. Г. Ф.: Получается, что со стороны муниципальной власти существует понимание важности сохранения и трансляции культурного кода города, в том числе, представление о том, как его интегрировать в современные практики. Однако реализация гораздо сложнее понимания, и это процесс небыстрый, нужны понятные проекты и программа финансирования, а также стейкхолдеры, которые могут включаться в реализацию такого рода масштабных проектов, нужны экспертные группы. Наконец, требуется определённая стратегия культурной политики города, которая бы учитывала важность сохранения уникального культурного кода нашего города. И от того, насколько мы сумеем его сохранить, зависит и наше будущее, в частности, перспектива укрепления городской идентичности и формирования локального патриотизма.

С другой стороны, не всегда нужна апелляция к прошлому, каким бы уникальным оно ни было. Важно, чтобы город был доступным и комфортным для горожан, чтобы жители Великого Новгорода могли приходить в такие места, как Ильина улица, чувствовать эмоциональную связь со своим городом, гулять, ведь для горожан должны быть публичные пространства, где они могли бы отдыхать. В связи с этим вопрос: какие места или сооружения в Великом Новгороде, напротив, по Вашему мнению, являются отталкивающими и требующими благоустройства? И как это можно сделать?

К. В. Х.: Во-первых, это территория бывшего завода «Планета». Здесь множество собственников, но нет никакой общей политики и стратегии. Вместо гостиниц и развлекательных пространств мы видим набор мелких производств, дешёвых рынков, клиник. Однако на этой территории можно было бы создать крупнейший креативный кластер, востребованный горожанами и туристами, не мешающий жителям. Аналогичная ситуация и с территорией бывшего пивзавода «Богемия». Там вокруг даже создана вся инфраструктура, но собственники территорий и сооружений не спешат создать креативные пространства.

Во-вторых, исторические кварталы Торговой стороны (улицы Ильина, Михайлова, Славная, Никольская, Нутная) требуют реконструкции. Здесь много ветхих домов, а немалая часть зданий заняты деятельностью, которая не соответствует исторической части города (ветеринарная станция, гараж УФСИН, автошкола). Данная территория подошла бы для создания публичных пространств, гостиниц, ресторанов, музеев, творческих мастерских, тогда как на пустырях можно провести раскопки за счёт государства, что ускорит приход инвесторов.

В-третьих, это Шабровка – микрорайон за торговым центром «Русь», район улиц Германа, Новолучанской, Кооперативной. Построенный как временный жилой микрорайон для работников завода «Волна», де-факто он превратился в трущобы в центре города. Необходима комплексная реновация в деловой и жилой современный район, с переносом СИЗО на окраину города.

Наконец, это гаражные комплексы и территория вдоль железной дороги от здания Политехнического института до так называемого «Круглого гаража». Получается, что в данном месте нет нормальной связи между Западным районом и центром города. Вопрос выноса вокзалов в северную часть города как никогда актуален, особенно в свете строительства кампуса мирового уровня и высокоскоростной магистрали.

Н. Г. Ф.: Однако, предположу, что в Великом Новгороде есть такие места, которые вызывают у Вас чувство гордости за город.

К. В. Х.: Да, в нашем городе есть ряд мест, которые мы сохранили, и важно сберечь их для следующих поколений. И это не только Кремль. Сюда также относятся, например, Ярославово дворище, которое хранит память о ганзейском прошлом города. Раньше это была торговая площадь, а сегодня архитектурный парк, где торговые ряды заменены кустарниками. Это и Антониев монастырь, который расположен на берегу Волхова. Тут и сегодня сохранилась атмосфера науки, образования и просвещения, поскольку здесь расположены Гуманитарный и Юридический институты Новгородского университета. Или, например, Рюриково городище. Нам удалось частично сохранить это место, хотя могли бы здесь сделать канал, открыть стройку, однако в этом месте сегодня имеется уникальный ландшафт: тут и вид на Юрьевский монастырь, и место, которое связано с зарождением российской государственности. Это красиво, значимо, и это привлекает и новгородцев, и туристов, а потому такими местами мы можем гордиться.

Н. Г. Ф.: Великий Новгород богат на исторические места, которые обладают особой аурой и являются свидетельствами прошедших здесь событий. Но есть районы, где таких мест нет. Как Вы думаете, стоит ли создавать на окраинах или в спальных районах такие архитектурные формы, скульптуры, арт-объекты, которые напоминали бы жителям об истории и культуре нашего города?

К. В. Х.: Считаю, что на территории Великого Новгорода достаточно памятников. Имея подлинные свидетельства прошлого, нет необходимости строить подобные. Западный район, Северный и Южный районы должны получать свой импульс для развития, в том числе и посредством современного искусства, которое должно там присутствовать. А что касается создания малых архитектурных форм или городской скульптуры, то такие элементы городской среды должны быть выполнены на высоком уровне.

Н. Г. Ф.: В Великом Новгороде есть районы, которые представляют собой безликую типовую застройку, где нет памятников истории и культуры. Существуют ли

в таких районах иные средства притяжения горожан, которые также имеют значимость с точки зрения поддержания городской идентичности и сохранения культурного кода города?

К. В. Х.: Конечно. Даже типовой дом культуры или библиотека могут значить для культуры города куда больше средневекового памятника. Например, театр Малый – это точка притяжения для определённого количества людей, это место для определённой публики, для молодёжи, детей и их родителей. И на фоне серой застройки Западного района наличие театра позволяет говорить о том, что горожане в какой-то момент находятся не на проспекте Мира, а в мире искусства. Такую же роль в данном случае играет и музыкальная школа, и даже обычная школа: это точки притяжения, это места, где горожане чувствуют себя жителями города.

Н. Г. Ф.: Соглашусь, что сопричастность с городом могут формировать и иные объекты, не связанные напрямую с историей. Но есть и другой вопрос в этом же контексте. Достаточно ли отражены в городской среде ключевые фрагменты прошлого Великого Новгорода? Возможно, город делает ставку на одни пласты памяти, отправляя в забвение другие?

К. В. Х.: Думаю, недостаточно. Современный город хранит как память о средневековых персонажах и сюжетах (Василий Буслаев, Святой Олаф и другие), так и целые пласты дореволюционной и советской истории, достойные быть увековеченными и показанными туристам и горожанам. В частности, образ Рюрика связан с историей варягов. Но важно понимать, а что было дальше? К Рюрику можно относиться как к тому персонажу, который мог быть реально, хотя он и мифологичен. С помощью этого образа мы храним память об эпохе викингов – так же, как и Ярославль или Смоленск, и новгородцы были частью этого мира викингов. Однако в какой-то момент истории Великий Новгород стал более самостоятельным в плане княжения. И во главу угла памяти этого периода ставятся Ганза и Республика. Нужно не забывать, что новгородское Средневековье не замыкается только на Ганзе или на Рюрике. У нас более широкие связи были в тот момент, например, с Византией. Город налаживал взаимодействие с греками, что тесно коррелирует с вопросом о том, кто помогал строить Софийский собор и откуда к нам пришли традиции строительства храмов и иконописи, тут ведь византийские мастера работали. Хотя мы слабо представляем этот аспект жизни средневекового Великого Новгорода, поскольку больше сохранилось сведений именно о взаимодействии с Европой. При этом слабо представлен сегодня огромный пласт памяти, связанный с Византией, с арабским миром, что нередко подтверждается археологическими раскопками (в частности, это бирки, обезьянки). Также мало отражена и память о взаимодействии новгородцев с финно-угорскими племенами. У нас были частые походы в эту сторону. Более того, новгородцы дошли чуть ли не до Якутии. И наконец, мы могли бы показать связку Великого Новгорода со всей Россией: можно рассказать, что люди, которые живут за Уралом, связаны с нами, ведь ниточки от нашего города ведут в разные стороны, потому мы и Родина России. Многие российские купцы происходили из наших купеческих семей; также и люди, которые осваивали Сибирь, тоже были из Новгорода. Мы должны видеть эти нити, тогда это будет другой взгляд на Новгород, и современники будут по-другому его воспринимать.

Н. Г. Ф.: Вы говорили о Рюрике и других известных людях, которые так или иначе связаны с Великим Новгородом. А кто, по вашему мнению, является нашим

«гением места»? И достаточно ли этот гений представлен в современной городской среде?

К. В. Х.: Это Ярослав Мудрый, Александр Невский, Сергей Рахманинов, и мы их всех зафиксировали для себя. При этом важно понимать, как именно данные имена связаны с нашим городом и каким образом эту связь мы можем укреплять. Так, патриотическая тема тесно связана с Александром Невским, и было бы хорошо, если бы мы создавали общероссийские форматы, тогда сюда ехали бы посмотреть на то, что с ним связано. А вот тема просвещения связана с Ярославом Мудрым. Сегодня эта задача остаётся актуальной, поскольку мы должны подумать и проанализировать, насколько эффективно мы используем память названных имён в современном городе?

Н. Г. Ф.: Действительно, наличие таких мест, о которых Вы упомянули, позволяет почувствовать связь времён, получить определённые впечатления от соприкосновения с прошлым, которое сегодня является частью настоящего. Неслучайно Великий Новгород нередко позиционировался как город-музей, где есть что посмотреть, понять культуру нашей страны. Однако теперь в городе реализуется приоритетный региональный проект «Город-университет». Как вы понимаете данный проект? Есть ли перспектива у Великого Новгорода стать городом-университетом?

К. В. Х.: Город-музей не противоречит городу-университету. Они друг друга дополняют. Мы храним прошлое и развиваемся. Город-университет – город, в котором заметно, что здесь есть университет, т. е. это не только тогда, когда мы говорим всё время про университет или показываем его по телевидению. В городе-университете горожане всегда сталкиваются с университетом, прямо на улице. Например, я приехал в Великий Новгород, и я сразу понимаю, что тут есть университет, т. е. тут есть определённая студенческая, молодёжная составляющая. Кроме того, мы должны знать, что тут реализуются проекты, связанные с университетом (конференции, выставки), в том числе – и на федеральном уровне. Наконец, тут должна быть связка университета с городом, со многими городскими институтами – от науки до производства. Университет в этом случае проникает во все сферы деятельности города. Также нужно подчеркнуть, что город-университет – это не только студенчество, поскольку студенты не так долго тут находятся, они отучатся и уедут, а вот преподаватели и некоторые выпускники тут живут. И именно они являются (или становятся) носителями культурного кода города, от них во многом зависит будущее нашего города.

Н. Г. Ф.: Константин Викторович, большое спасибо Вам!

Информация об авторах

Наталья Геннадьевна Федотова
 доктор культурологии,
 доцент Научно-образовательного центра
 «Гуманитарная урбанистика»
 Новгородский государственный университет
 имени Ярослава Мудрого
 Российская Федерация, 173003, Великий
 Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
 ORCID: 0000-0003-4225-3666
 Web of Science ResearcherID: AAN-9678-2021
 Scopus AuthorID: 557210828722
 e-mail: fedotova75@mail.ru

Константин Викторович Хиврич
 Ассистент Научно-образовательного центра
 «Гуманитарная урбанистика», аспирант кафедры
 Всемирной истории и международных отношений
 Новгородский государственный университет
 имени Ярослава Мудрого
 Российская Федерация, 173003, Великий
 Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
 ORCID: 0009-0009-1586-522X
 e-mail: konstantin.hivrich@gmail.com

Information about the authors

Natalia G. Fedotova
 Dr. Sci. (Cultural Studies),
 Associate Professor of the Scientific and Educa-
 tional Center for Humanitarian Urbanistics
 Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
 41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya St.,
 Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation

ORCID: 0000-0003-4225-3666
 Web of Science ResearcherID: AAN-9678-2021
 Scopus AuthorID: 557210828722
 e-mail: fedotova75@mail.ru

Konstantin V. Khivrich
 Assistant of the Scientific and Educational Center
 for Humanitarian Urbanistics,
 Postgraduate student of the World History
 and International Relations Department
 Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
 41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya St.,
 Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation
 ORCID: 0009-0009-1586-522X
 e-mail: konstantin.hivrich@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 18.03.2025
 Принят к публикации / Accepted 23.05.2025



Цифровые формы репрезентации символических кодов Челябинска

Н. Н. Шлемова 

Южно-Уральский государственный университет (национальный
исследовательский университет), Челябинск, Россия
natalya-kundaeva@yandex.ru

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

городской нарратив
гении места
образ города
символические коды
цифровой гид
цифровой сторителлинг
иммерсивные проекты
urban sound studies
локальная идентичность
Челябинск
региональное искусство

АННОТАЦИЯ

В статье на основе изучения городских нарративов «гениев места» (деятели искусства Челябинска) выявляются символические коды города, генерация и трансляция которых подчеркивает его уникальность, влияет на укрепление городской идентичности. Особое внимание автора статьи сосредоточено на рассмотрении возможностей новых медиа и цифровых технологий в репрезентации символических (культурных) кодов города, выраженных в нарративах региональных деятелей искусства. В статье описывается опыт создания цифровых проектов, в которых с помощью аудиовизуальных средств конструируется эстетизированная реальность, актуализирующая идею ценности места, раскрывается потенциал актуальных мультимедийных жанров и документальных фильмов-портретов в формировании образа «города в лицах», в акцентировании статуса Челябинска как города, в котором живет искусство. В статье представлен проект, связанный с созданием авторских городских маршрутов, демонстрирующих город, который существует в восприятии и воображении творческих людей (urban imaginary). Автор обосновывает важность цифрового проектирования в практике городских исследований и брендинга территории, предлагает концепцию цифрового городского гида, в котором развиваются идеи описанных в статье проектов. Доказывается эффективность метода цифрового сторителлинга, soundscape, приемов иммерсивности, геймификации в создании особого формата путешествия, погружающего в атмосферу города героя – творческого человека, представляющего оригинальную оптику видения и чувствования места. Исследование опирается на семиотический подход к изучению городского текста, разработанный в трудах Р. Барта, Ю. Лотмана, В. Топорова, методологию ментального картирования К. Линча, позволяющую определить образные характеристики города, методы цифровой гуманитаристики. Материалом, выявляющим культурные коды города, стала серия интервью с региональными деятелями искусства, организованная в рамках проектной работы и связанная с составлением ментальных карт города, а также художественные произведения, обозначенные интервьюируемыми как значимые для понимания их представлений о городе. Автор отмечает, что цифровые проекты, связанные с популяризацией регионального искусства, могут выступать эффективным инструментом репрезентации культурных кодов города и создавать его положительный образ во внешней социокультурной среде.

Для цитирования:

Шлемова, Н. Н. (2025). Цифровые формы репрезентации символических кодов Челябинска. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 5(1), 115–130. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-115-130](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-115-130)

Финансирование:

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 24-28-20286 «Образ Челябинска в нарративах деятелей искусства: цифровые инструменты прочтения городского текста», <https://rscf.ru/project/24-28-20286/>

Digital forms of representation of symbolic codes of Chelyabinsk

Natalia Shlemova 

South Ural State University (National Research University), Chelyabinsk, Russia
natalya-kundaeva@yandex.ru

KEYWORDS

urban narrative
genius loci
image of the city
symbolic codes
digital guide
digital storytelling
immersive projects
urban sound studies
local identity
Chelyabinsk
regional art

ABSTRACT

The article, based on the study of urban narratives of “genius loci”, identifies symbolic codes of the city, the generation and transmission of which emphasizes its uniqueness and affects the strengthening of the city's identity. The author's special attention is focused on considering the possibilities of new media and digital technologies in representing symbolic (cultural) codes of the city, expressed in the narratives of regional artists. The article describes the experience of creating digital projects in which, with the help of audiovisual means, an aestheticized reality is constructed that actualizes the idea of the value of the place, the potential of relevant multimedia genres and documentary portraits in forming the image of the “city in faces”, in emphasizing the status of Chelyabinsk as a city where art lives. The article presents a project related to the creation of original urban routes demonstrating the city that exists in the perception and imagination of creative people (urban imaginary). The author substantiates the importance of digital design in the practice of urban research and territory branding, proposes a concept of a digital city guide, which develops the ideas of the projects described in the article. The author proves the effectiveness of the digital storytelling method, soundscape, immersion techniques, gamification in creating a special travel format that immerses the hero – a creative person who represents the original optics of vision and feeling of the place – into the atmosphere of the city. The research is based on the semiotic approach to the study of urban text, developed in the works of R. Barth, Yu. Lotman, V. Toporov, the methodology of mental mapping by K. Lynch, which allows us to determine the figurative characteristics of the city, and the methods of digital humanities. The material that reveals the cultural codes of the city is a result of interviews with regional artists, organized as part of the project work and associated with the compilation of mental maps of the city, as well as works of art designated by the interviewees as significant for understanding their ideas about the city. The author notes that digital projects related to the popularization of regional art can act as an effective tool for representing the cultural codes of a city and creating its positive image in the external social and cultural environment.

For citation:

Shlemova, N. N. (2025). Digital forms of representation of symbolic codes of Chelyabinsk. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(1), 115–130. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-115-130](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-115-130)

Funding:

The research was funded by the Russian Science Foundation, project No. 24-28-20286 «The image of Chelyabinsk in the narratives of artists: digital tools for reading the city text», <https://rscf.ru/project/24-28-20286/>

Введение

Проблема кризиса локальной идентичности, связанная с утратой привязанности человека к месту (городу), с отсутствием ощущения его ценности, актуализирует научные исследования и художественные практики, направленные на осмысление и репрезентацию символических кодов города, формирующих его уникальность. По утверждению Н. Г. Федотовой, «символический код выступает как система упорядочивания культурных смыслов города, которая позволяет понимать и «читать» город, осмыслять городскую реальность, декодировать значимую для горожан информацию о городе» (Федотова, 2020). Выявление культурного кода, дающего «ключ к пониманию смыслов, ценностей, текстов» (Гужова, 2014, с. 47) города, возможно путем интерпретации представлений о нем, зафиксированных в городских нарративах.

В формировании образа города, определяющего восприятие места и отношение к нему, в создании городского текста, представляющего совокупность кодов и символов, важную роль играют «гении места» – творческие личности, выражающие культурную индивидуальность города. Произведения искусства и литературы, отражающие рецепцию города, становятся ценным источником символизации пространства. Изучение городских нарративов «гениев места» (деятелей искусства) представляется актуальным направлением исследований, поскольку позволяет выявить культурные коды, генерация и трансляция которых подчеркивает уникальность города, влияет на формирование его привлекательного образа и укрепление городской идентичности. Как отмечает Е. И. Спешилова, «образно-символическое осмысление города является ключевым в процессе постижения городского пространства, т. к. определяет уникальность и аксиологическую значимость конкретного места для человека» (Спешилова, 2024, с. 114).

Сегодня в условиях цифровизации возникает необходимость поиска эффективных способов репрезентации символических (культурных) кодов города через использование возможностей новых медиа и цифровых технологий, влияющих на развитие культурного брендинга территории и формирование положительного имиджа города.

Цель данного исследования – выявление возможностей цифрового проектирования в репрезентации символических кодов города, выраженных в нарративах деятелей искусства Челябинска, а также описание проектного опыта и концепции цифрового городского гида, актуализирующего культурные смыслы и формирующего представление о ценности и уникальности города.

В исследовании мы опирались на семиотический подход к изучению городского текста, выработанный в трудах Р. Барта, Ю. Лотмана, В. Топорова, использовали методологию ментального картирования К. Линча, позволяющую определить образные характеристики города, применяли методы цифровой гуманитаристики, представляющей междисциплинарную область, в которой технологический инструментарий подчинен решению содержательных задач.

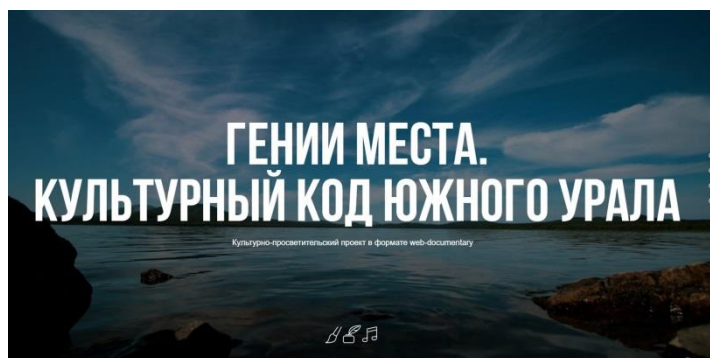
В качестве материала, выявляющего культурные коды города, выступают художественные произведения, обозначенные авторами как значимые для понимания их представлений о городе, а также серия интервью с региональными деятелями искусства, организованная в рамках проектной работы и связанная с составлением ментальных карт города. Данный материал определяет содержание творческого

контента цифровых проектов, направленных на популяризацию искусства и литературы Челябинска и артикуляцию образа города, многослойность которого объясняется существованием разных точек зрения на городское пространство.

Репрезентация символических кодов Челябинска в цифровых проектах

Определим возможности цифрового проектирования в репрезентации символических кодов города, выраженных в нарративах деятелей искусства Челябинска. В рамках проектной деятельности кафедры русского языка и литературы ЮУрГУ (НИУ) была проведена работа, намечающая перспективы в изменении рамок и расширении границ стереотипного восприятия города («город-завод», «суровый Челябинск») за счет использования цифровых инструментов.

Цифровой проект «Гении места. Культурный код Южного Урала» (ил. 1), разработанный в 2021 г. в рамках дипломной работы Шолохова М. А., раскрывает потенциал актуальных мультимедийных жанров (web-documentary, лонгрид) в репрезентации культурного кода города.



Ил. 1. Стартовая страница цифрового проекта. Источник: <http://culturecode74.tilda.ws/>

Концептуальной основой проекта становятся творческие портреты «гениев места». Погружение в их художественный мир позволяет познать душу города, разгадать его культурный код. Эта идея отражена в названии проекта. Образы поэта Яниса Грантса, композитора Татьяны Шкербиной, художника Анатолия Костюка составляют уникальный портрет «города искусства». Выполняя синергетическую функцию, проект становится своеобразной «точкой входа» в культурное пространство Челябинска, переведенное в цифровую среду, и «точкой доступа» к материалам, с которыми можно познакомиться только в творческой мастерской поэта, художника, композитора.

Web-documentary (<http://culturecode74.tilda.ws/>) представляет документальный продукт в мультимедийном и интерактивном формате, характеризующийся нелинейностью, интерактивностью. Оригинальность проекта обусловлена также созданием цикла короткометражных фильмов-портретов «Гении»¹ (ил. 2–4), погружающих в атмосферу творчества каждого из героев. Специфика фильмов заключается в том, что они имеют форму внутреннего монолога, построенного на звучании

¹ Части трилогии можно посмотреть по ссылкам. Фильм о Янисе Грантсе: https://www.youtube.com/watch?v=iMGW2iU_DuE, фильм об Анатолии Костюке: https://vk.com/video-210927506_456239059.

голоса самого героя (а не диктора), в них используется прием визуального сторителлинга, за счет чего создается сюжет путешествия по значимым для героя местам, открывающим образ мира творческой личности и обретающим символическое значение. В фокусе внимания автора проекта оказываются творческая мастерская, где рождается произведение; место вдохновения в городском пространстве (перекресток Руставели-Гагарина для поэта, карьер на АМЗ для художника, сквер у Театра оперы и балета для композитора); место, где живет творчество (библиотека для поэта, картинная галерея для художника, концертный зал для композитора).



Ил. 2. Кадры из фильма «Гении. Янис Грантс». Фото: Матвей Шолохов, 2021



Ил. 3. Кадры из фильма «Гении. Анатолий Костюк». Фото: Матвей Шолохов, 2021



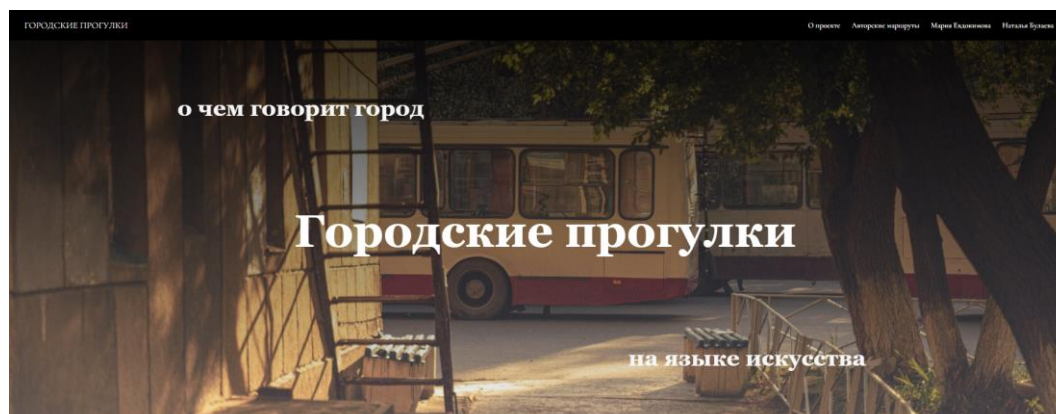
Ил. 4. Кадры из фильма «Гении. Татьяна Шкербина». Фото: Матвей Шолохов, 2021

С помощью аудиальных и визуальных средств автор цифрового проекта создает эстетизированную реальность и добивается «эффекта идеализации образа города» (Широкова, 2024, с. 48), делая его привлекательным для зрителей. Так, с помощью актуальных и востребованных цифровых, мультимедийных форматов создается уникальный образ «города в лицах».

Успешный опыт цифровой репрезентации символических кодов города связан с проектом «Городские прогулки» (ил. 5), который начал разрабатываться в 2023 г. в рамках дипломной работы Токмяниной Д. К., Ким К. А. Он направлен на трансляцию образа города, возникающего в сознании человека искусства, и на расширение представлений о смыслах городской реальности.

Концептуальной основой проекта становятся авторские маршруты, воссоздающие картину города, которая отражает культурный, ментальный опыт творческих людей. Каждый маршрут, разработанный в рамках проекта, представляет уникальное путешествие, связанное с личным восприятием и творческим прочтением

города героем — представителем художественного сообщества Челябинска. В данном проекте раскрывается образ города глазами «гениев места», способный изменить привычные представления о Челябинске, раскрыть город с другой стороны, определить способ видения и чувствования городских пространств. Каждый маршрут — это история, погружающая в атмосферу города героя. В этом случае мы имеем дело с понятием «городское воображаемое» («города не просто существуют, не просто объективно даны: они воображаются» (Спешилова, 2023, с. 62)), трактуемым как «совокупность значений, образов и представлений, которая определяет способы восприятия человеком реальности» (Спешилова, 2023, с. 65).



Ил. 5. Стартовая страница проекта. Источник: <http://project4820623.tilda.ws/>

В качестве героев выступили представители молодого сообщества художников Челябинска: Мария Евдокимова, Анастасия Черникова и Наталья Булаева, с творчеством которых авторы проекта познакомились на выставках, организуемых в 2022 году галереей современного искусства «Larisa Depershmidt Art Gallery», Камерным театром, а также Молодежным театром в рамках фестиваля современного искусства «Pulse».

Основой для написания сценариев авторских маршрутов стали материалы интервью с художниками, в ходе которых выявлялись особенности их восприятия города, устанавливалась связь мест городского пространства, обозначаемых художниками как значимые, с их личным, творческим опытом, определялись ключевые произведения, посвященные городу или связанные с ним. Информация, полученная в процессе интервьюирования, определяла сюжет, тему, интонацию городской истории, которая открывалась всем, кто отправлялся на прогулку по выбранному маршруту.

Так, городской маршрут художницы Марии Евдокимовой предстал в виде лирико-философской прогулки, окрашенной ностальгическим чувством, которое охватывает каждого в моменты расставания с родным городом или человеком. Места, выбранные в качестве точек притяжения, отражали личный опыт взаимодействия с пространством через активацию механизмов памяти. Городская история Марии Евдокимовой стала откровением художницы, прощающейся с городом. Событие, связанное с отъездом из Челябинска, послужило толчком к лирической рефлексии о невозвратно утраченном и навсегда обретенном, к философскому размышлению о времени. Город в восприятии Марии Евдокимовой обрел символические границы пространства памяти, точками притяжения стали локации,

увязываемые с категориями прошлого (кафе «Культ» в ретро-стиле, двор дома № 65 по улице Ленина, где с советских времен сохранился фонтан), с образом утерянного мира, актуализирующим спектр значений, связанных с ощущением отчуждения в настоящем (участок заброшенной железной дороги), защищенности и беззаботности в прошлом (места детства). Важно, что заключительной точкой маршрута стало место, условно названное художником «Петербургским двориком» (двор дома в историческом центре Челябинска). Точка пространственно-временного сдвига (Челябинск ассоциируется с Петербургом, прошлое смыкается с настоящим) становится точкой возвращения к себе, восстановления связи с настоящим, точкой схода, в которой с особой полнотой проживается, ощущается «здесь и сейчас».

С маршрутом городской прогулки связан стрит-арт проект Марии Евдокимовой «Шкатулы» (ил. 6), ставший знаком прощания с городом, способом освоения и присвоения городского пространства. В местах, являющихся важными для художника точками на карте города, были размещены 5 объектов – «шкатул» (в объемной раме из материала, имитирующего металл, размещалась картина с изображением вазы или кувшина и растительных элементов). Массивная рама образует тяжеловесную конструкцию, выступает в роли каркаса, обеспечивающего прочность, устойчивость существования объекта, размещенного внутри. Картина контрастна по отношению к раме, она имеет небольшой размер, состоит из изящных образов, связанных друг с другом непрерывной, тонкой линией, включает детализированный рисунок, напоминающий растительный орнамент, базирующийся на природных мотивах.



Ил. 6. Стрит-арт проект «Шкатулы». Автор: Мария Евдокимова

Название проекта «Шкатулы» отсылает к образу старинной шкатулки, в которой бережно хранятся драгоценности и / или с которой связана тайна. Для художника это воспоминания, хранителем которых становится город. Так обозначается позиция человека в городе, с которым устанавливается прочная связь. Кроме того, по словам Марии Евдокимовой, «текстура металла соотносится с челябинской индустриальностью» (из интервью) и определяет уникальность образа промышленного города, у которого есть душа. Стрит-арт проект осмысливает категории прочного и хрупкого, материального и духовного, внешнего и внутреннего, настоящего и прошлого, связанные с исследованием города и себя в нем. Данный проект становится способом оставить след в памяти города подобно тому,

как город оставляет след в душе человека, способом сделать видимой неразрывную связь с городом.

Городской нарратив Марии Евдокимовой отражает «уникальный опыт переживания города как события личной жизни, экзистенциальный опыт погружения в город» (Иванова, 2015, с. 81). Цифровой проект «Городские прогулки», направленный на создание аудиовизуальной истории по городскому маршруту художника, поддерживает идею уникальности города «гения места» и открывает его другим людям.

Оригинальное видение города демонстрирует маршрут челябинской художницы, архитектора Анастасии Черниковой, которая стала одним из героев цифрового проекта. Путь прочтения города, предложенный ею, открывает город как пространство, наполненное особой музыкой, в ритмах которой человек обретает свободу и вдохновение. Ассоциативно этот путь связан с джазом с его спонтанностью, особой пульсацией и внутренней энергией. Маршрут складывается из разнохарактерных по ритму и тональности отрезков, включает большое количество локаций (парк Гагарина как природный островок в центре города, улица Пушкина как историческое место, наполненное легендами, перемещающими в прошлое города, Бар «ФортеПьяно» как средоточие музыки, джаза, как сердце большого города, Мукомольный завод как место, напоминающее об индустриальности города и органично вписывающееся в природное существование, место, обретающее черты романтической фантазии, предполагает разные способы перемещения (значимым становится перемещение по улице Цвиллинга на трамвае, который выступает символом проводника в другие миры). Интересно, что в общем маршруте концептуально определены лишь начальная и конечная точки. Остальные можно выбирать, проходить, осваивать в произвольном порядке. Начинается путь у карьеров в Парке им. Гагарина (место природной силы и тишины в центре мегаполиса), а заканчивается на окраине города, на берегу озера, где, по словам художника, открывается «бескрайний мир». Фрагмент стихотворения А. Штейнберга, выбранного художницей в качестве литературной ассоциации места, проясняет его концептуальную значимость:

...Стою между прошлым и будущим.
Мне пары не надо. Я жив,
Я счастлив таким одиночеством.
Стою, добровольный привратник,
Среди холодеющих трав,
Дыханье пространства и времени
В огромное сердце вобрав.

Фотографии, созданные Анастасией Черниковой (ил. 7), отражают состояние человека, существующего в этом пространстве. Именно эта точка на карте увязывается в сознании «гения места» с концептом свободы, вдохновения и ощущением полета.



Ил. 7. Озеро на окраине Челябинска. Фото: Анастасия Черникова

Весь маршрут основан на пересечении границ между прошлым и настоящим, индустриальным и природным, реальным и фантазийным, земным и небесным, человеческим и вселенским. Город становится средоточием границ, которые стираются в процессе движения человека, исследующего пространство, вслушивающегося в голоса и звуки города и проясняющего свое место в нем.

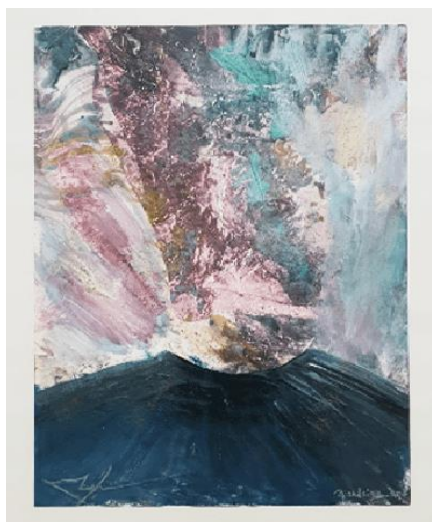


Ил. 8. Инсталляция-световой коллаж «Затмение». Автор: Анастасия Черникова

В качестве произведения, важного для понимания образа города, А. Черникова выделила инсталляцию-световой коллаж «Затмение» (ил. 8). На фоне карты города выкладывается коллаж из вырезок с изображением городской улицы, представленной во фронтальной линейной перспективе с одной точкой схода на линии горизонта. Точкой схода становится световое табло, имитирующее свет в окне

последнего вагона уходящего в тоннель поезда. При близком рассмотрении можно заметить, что световое табло представляет алфавит. «Город – это живой организм. Все его метаморфозы находят отражение в его тканях и жителях. Но последние не всегда чувствуют свой организм и не всегда знают, что происходит в нем. Их затмение имеет множество причин, как и букв в алфавите, но «Я» – последняя буква» (из интервью) – так объясняет замысел работы Анастасия Черникова.

Затмение может трактоваться как знак границы между тьмой и светом, известным и неизведанным, заблуждениями и прозрением, как символ перехода Я в иное измерение в пространстве города, который только кажется серым, бесцветным и бездушным. Именно Я, разрушающее стену отчуждения, освещает и оживляет город своим присутствием и освобождается, осознавая себя его органичной частью. В данной работе актуализируется мысль о городе как о пороговом, пограничном пространстве, которая поддерживается во многих произведениях, формирующих челябинский текст. Образ города как пространства контрастов и творческой силы воплощается в работе А. Черниковой «Месторождение».



Ил. 9. Картина «Месторождение». Автор: Анастасия Черникова

По словам художницы, «Урал – уникальный горный край со своими неповторимыми традициями. О контрастах этого края и, в частности, Челябинска многие слышали: великолепная природа и “черный” воздух, резкие морозы и внезапная летняя жара, простое трудовое общество и настоящее “месторождение” творческой силы. Горный силуэт, словно извергающийся вулкан, фонтанирует живой творческой энергией, сверкающей в лучах света» (из интервью).

Городская история А. Черниковой, которая легла в основу сценария маршрута, транслирует образ города, раскрывающийся и в творчестве художника, и в интервью. С помощью цифровых инструментов эта история становится доступной всем, кто хочет посмотреть на город иначе.

Оригинальное прочтение города представлено в нарративе художницы Натальи Булаевой, представляющей город как пространство чуда, которое случается с каждым, кто умеет радоваться жизни и видеть ее красоту. Сказочно-фантазийный маршрут, созданный на основе интервью с художницей, соотносится с циклом ее картин «Сказки зимнего города» (ил. 10).



Ил. 10. Картины из цикла «Сказки зимнего города». Автор: Наталья Булаева

Узнаваемые знаки-символы города (заводские трубы, культурные объекты) присутствуют в работах Натальи Булаевой, которая создает ауру тепла, уюта, любви. Композиционным центром каждой картины является живое существо (люди, животные), излучающее свет и радость. Создается образ города-дома, в котором жизнь наполняется добром и красотой. Хронотоп прогулки определен: город накануне рождества как пространство чуда и волшебства, пробуждающее в человеке чувство детской радости.

Итак, в ходе интервью с художниками был получен богатый материал, позволивший выявить разные формы чувствования, осмысления пространства творческими людьми. Подобный материал представляет особый интерес: голос человека искусства, в восприятии которого рождается уникальный образ города, наполняет новым смысловым звучанием городскую реальность. Ее разгадывание может расширять и менять представление о городе других людей.

Выявление культурных кодов города в нарративах деятелей искусства и их репрезентация в цифровых форматах представляется перспективным направлением проектной деятельности в области urban studies.

Метод цифрового сторителлинга, который мы используем в проектах, позволяет создать формат путешествия, меняющего привычное представление о городе и популяризирующего искусство города среди жителей и гостей города.

Идеи, воплощенные в представленных дипломных работах, получили развитие в проекте цифрового городского гида – оригинального продукта в формате мобильного приложения и сайта, включающего:

- иммерсивные саундпрогулки по пространству города, маршрут которых связан творческим прочтением города героем (участник прогулки получает инструкцию, следуя которой он передвигается по заданному маршруту по реальному городу и смотрит на него глазами творческого человека);
- квест-экскурсии, организованные на основе игровых решений;
- иммерсивные фильмы-путешествия, погружающие в пространство города через аудиовизуальную городскую историю, основанную на поэтических текстах челябинских авторов, предназначенную для тех, кто не хочет выходить из дома.

Преимущества данного цифрового проекта:

- применение фиджитал-технологий (сочетание онлайн и офлайн режимов), позволяющих совершать индивидуальные прогулки в любое удобное для человека время или коллективные в рамках учебной деятельности;
- использование метода сторителлинга, меняющего привычное представление о городе;
- обращение к эффективным и «трендовым» технологиям создания аудиовизуального контента, формирующего эффект погружения в атмосферу города;
- использование приемов иммерсивности и геймификации, обеспечивающих высокий уровень когнитивной и эмоциональной вовлеченности участников.

Сторителлинг (storytelling — рассказывание историй) как способ изложения информации в форме интересной и запоминающейся истории определяет особенности иммерсивных форматов, ориентированных прежде всего на воссоздание атмосферы места. Теоретик эстетики атмосфер Гернот Беме в качестве основной характеристики атмосферности пространства называет «категорию присутствия, определяющую настроенность на подлинность экзистенциального опыта, получаемого при контакте с архитектурными сооружениями» (Беме, 2018). Данная категория напрямую связана с понятием иммерсивности, которое трактуется как «глубокое погружение зрителя в искусственно созданную среду, активирующую весь комплекс чувственно-образного восприятия» (Никифорова & Воронова, 2023) и воображение. Цифровые технологии могут выступать ресурсом и базой для создания иммерсивных сред: аудиовизуальные средства способны обеспечить эффект полного погружения в городское пространство. «Визуальный образ города выявляет особенности предметно-пространственной среды» (Димитриади, 2021, с. 86), в цифровых проектах визуальные средства его репрезентации не являются единственными, исключительными. Звуковой проработке придается особое значение. В последние десятилетия актуализируется такое направление городских исследований, как *sound studies*, по определению Джонатана Стерна, «междисциплинарное волнение (ferment) в гуманитарных науках, аналитической отправной или финальной точкой которого является звук» (Майорова, 2017, с. 14). «Слух сферичен, зрение направленно; слушание иммерсивно, интимно, помещает нас “внутри” мира, видение предполагает дистанцию по отношению к объекту и окружающему пространству; в конце концов, слух про субъективность и аффект, в то время как зрение стремится к объективности и интеллектуальному познанию» (Былина, 2020, с. 5). Активизация аудиальных средств является важным фактором освоения города и репрезентации его символических кодов.

Учитывая мировой опыт создания иммерсивных проектов, достижения в области *urban sound studies*, опираясь на разработки в области цифрового и аудиовизуального сторителлинга, мы предлагаем формат путешествия, способствующий эффективному погружению в город человека искусства. Идея проекта цифрового городского гида кратко выражается во фразе «О чем говорит город на языке искусства?». В маршрутах отражается оригинальное прочтение города деятелями искусства, связанное с образом мира, который воплощен в их творчестве. Разрабатываемый проект дает возможность погрузиться в художественный мир каждого героя проекта,

позволяет транслировать и формировать символический код города, представления о гениях места и местах гениев с использованием современных востребованных форматов, позволяющих создать качественный аудиовизуальный контент.

Заключение

Выявление символических кодов города, отражающихся в нарративах деятелей искусства, позволяет осмыслить уникальность места и влиять на формирование локальной идентичности. Изучение городского текста дает важный материал для понимания символического маркирования городской среды. Цифровые проекты, связанные с популяризацией регионального искусства, могут выступать эффективным инструментом репрезентации культурных кодов города и создавать его положительный образ во внешней социокультурной среде. В случае с Челябинском важность подобных проектов продиктована необходимостью разрушать негативные стереотипы о городе, менять представления о нем у широкой аудитории. По справедливому замечанию О. В. Широковой, «цифровая медиасреда является одним из пространств воображаемого, в котором происходит формирование, а зачастую и трансформация образа города» (Широкова, 2024, с. 42).

Согласимся с Абашевым В. В. в том, что «город является благодатным полем дискурсивных практик, в его пространстве происходит стыковка различных социальных, национальных, стилевых кодов. Их перекодировка и сочетания превращают его в генератор культурной информации» (Абашев & Фирсова, 2015, с. 19). Перекодировка в проектах, разрабатываемых на кафедре русского языка и литературы ЮУрГУ (НИУ), осуществляется за счет выявления разных оптик прочтения челябинского текста творческими людьми (поэтами, художниками, музыкантами и др.) и использования полученного материала в качестве основы цифрового городского гида, представленного в форматах иммерсивной прогулки, иммерсивного фильма-путешествия, квест-экскурсии. Использование приемов иммерсивности и геймификации обеспечивает высокий уровень когнитивной и эмоциональной вовлеченности участников. Форматы иммерсивных прогулок (аудиальной и аудиовизуальной) и квест-экскурсий, являясь «практикой продуцирования границы воображения» (Абашев & Фирсова, 2015, с. 19), представляют эффективный способ освоения города, трансляции его геопозитического образа.

Библиография

- Абашев, В. В., & Фирсова, А. В. (2015). Прогулка и экскурсия в ряду телесно-дискурсивных практик освоения городского пространства. *Международный журнал исследований культуры*, 4(21), 108–114.
- Беме, Г. (2018). «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики (С. Онасенко, пер). *Metamodern: журнал о метамодернизме*. <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/>.
- Былина, Е. (2020). Sonic Fiction. В поисках возможных звуковых миров. *Новое литературное обозрение*, 134, 3–12.
- Гужова, И. В. (2014). Визуализация культурного кода города в имиджевой коммуникации с помощью ново-медийных технологий (семиотический подход). *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, 2(40), 45–49.

- Димитриади, Е. М., & Сапанжа, О. С. (2021). Визуальная урбанистика: определение понятия, проблемы. *Вестник культуры и искусств*, 2, 84–91.
- Иванова, И. В. (2015). Геопоэтика новейшей отечественной литературы: опыты художественного освоения городского пространства. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 8(2), 80–85.
- Майорова, К. С. (2017). Urban sound studies: новые горизонты городских исследований. *Городские исследования и практики*, 2(4), 11–19.
- Никифорова, А. А., & Воронова, Н. И. (2023). Иммерсивные практики в современном культурном пространстве (мировой и отечественный опыт). *Философия и культура*, 5, 60–73.
- Спешилова, Е. И. (2023). Urban imaginary в контексте исследований городской среды. *ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики*, 4(38), 59–78.
- Спешилова, Е. И. (2024). Постижение города: от восприятия к воображению. *ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики*, 2(40), 103–119.
- Федотова, Н. Г. (2020). Символические коды городской идентичности (на примере российского и американского городов). *Ученые записки НовГУ*, 8(33). [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.8\(33\).18](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.8(33).18)
- Широкова, О. В. (2024). Репрезентация исторического города в цифровых медиа. *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города*, 4(1), 39–50.

References

- Abashev, V. V., & Firsova, A. V. (2015). Strolling and guided tour in the context of other bodily and discourse practices of urban space exploration. *International Journal of Cultural Research*, 4(21), 108–114. (In Russian).
- Boehme, G. (2018). Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics (S. Onasenko, Trans.). *Metamodern*. <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (In Russian).
- Bylina, E. (2020). Sonic Fiction. In search of possible sound worlds. *New Literary Review*, 134, 3–12. (In Russian).
- Dimitriadi, E. M., & Sapanzha, O. S. (2021). Visual urbanism: definition of the concept, problems. *Culture and Arts Herald*, 2, 84–91. (In Russian).
- Fedotova, N. G. (2020). Symbolic codes of urban identity (on the example of Russian and American cities). *Memoirs of NovSU*, 8(33). [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.8\(33\).18](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.8(33).18) (In Russian).
- Guzhova, I. V. (2014). Town cultural code visualization in image communication with new media technologies help (semiotic approach). *Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art Criticism. Theory and Practice Issues*, 2(40), 45–49. (In Russian).
- Ivanova, I. V. (2015). Geo-poetics of the modern domestic literature: experiences of artistic adoption of an urban space. *Philology. Theory & Practice*, 8(2), 80–85. (In Russian).
- Mayorova, K. S. (2017). Urban sound studies: new horizons for studying the urban. *Urban Studies and Practices*, 2(4), 11–19. (In Russian).
- Nikiforova, A. A., & Voronova, N. I. (2023). Immersive practices in the modern cultural space (world and domestic experience). *Philosophy and Culture*, 5, 60–73. (In Russian).

- Shirokova, O. V. (2024). Visual representation of the historical city in digital media. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 4(1), 39–50. (In Russian).
- Speshilova, E. I. (2024). Comprehending the city: from perception to imagination. *ПРАΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*, 2(40), 103–119. (In Russian).
- Speshilova, E. I. (2023). The imaginary in urban studies. *ПРАΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*, 4(38), 59–78. (In Russian).

Информация об авторе

Наталья Николаевна Шлемова
кандидат филологических наук,
доцент кафедры русского языка
и литературы
Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)
Российская Федерация, 454080, Челябинск,
пр-т Ленина, 76
ORCID: 0000-0003-1796-6533
Web of Science ResearcherID: Q-9470-2017
e-mail: natalya-kundaeva@yandex.ru

Information about the author

Natalia N. Shlemova
Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor of Russian Language
and Literature Department
South Ural State University
(National Research University)
76, Lenin Ave., Chelyabinsk, 454080,
Russian Federation
ORCID: 0000-0003-1796-6533
Web of Science ResearcherID: Q-9470-2017
e-mail: natalya-kundaeva@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 05.12.2024
Принят к публикации / Accepted 14.03.2025

ГОРОДСКОЙ ФОЛЬКЛОР | URBAN FOLKLORE

[https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-131-147](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-131-147)

Radio Jerewan-Witze als Ausdruck des freien Wortes in einem totalitären regime (am Beispiel der städtischen Folklore der Sowjetländer)

Siranush Papoyan

Jerewaner Staatliche Brjussow-Universität, Jerewan, Armenien
sipage61@mail.ru

SCHLÜSSELWÖRTER

Komisches genre
Humor
Witz
Totalitäres Regime
Radio Jerewan
städtische Folklore
Witztechniken

ABSTRACT

Dieser Artikel befasst sich mit der Untersuchung der Gattung des Humors, mit besonderem Fokus auf die Radio Jerewan-Witze. Die Entwicklung dieses literarischen Genres wird von der antiken griechischen Philosophie bis in die Moderne nachgezeichnet. In den 1960er-Jahren des 20. Jahrhunderts stellten die Radio Jerewan-Witze ein weitverbreitetes soziokulturelles Phänomen dar. Dabei handelt es sich um einen erfundenen Radiosender, der während der kommunistischen Herrschaft in der Armenischen Sozialistischen Sowjetrepublik angeblich Nachrichten aus der Hauptstadt Jerewan verbreitete und die Fragen der Hörer*innen beantwortete. Die Witze kursierten nicht nur in der Sowjetunion, sondern auch in den osteuropäischen Staaten. Sie wurden sowohl mündlich überliefert als auch über das Radio verbreitet. Ziel dieser Witze war es, das freie Wort zu stärken, die Missstände des Landes sowie seiner Machthaber offenzulegen und damit indirekt zur Untergrabung des Regimes beizutragen. Anhand der Lebenswege mehrerer armenischer Intellektueller wird exemplarisch aufgezeigt, was mit jenen geschah, die sich den Leitprinzipien des Regimes nicht unterwarfen. Den größten Teil der Radio Jerewan-Witze machen politische Pointen aus, in denen sich insbesondere die Widersprüche zwischen der Sowjetunion und den Vereinigten Staaten von Amerika sowie die Rivalitäten zwischen den drei Nachbarländern des Südkaukasus widerspiegeln. Darüber hinaus wird die bedeutende Rolle von Humor in der städtischen Folklore beleuchtet. Die Witze mit Städte- und Ländernamen werden nach den eingesetzten Humortechniken analysiert. In den Radio Jerewan-Witzen wurden Stilmittel wie Ironie, Übertreibung, Absurdität, Schlagfertigkeit, Doppeldeutigkeit, Wortspiele und Anspielungen gezielt verwendet, um politische und gesellschaftliche Missstände zu beleuchten. Abschließend werden die formalen und inhaltlichen Merkmale der Radio Jerewan-Witze unter besonderer Berücksichtigung ihrer nationalkulturellen Spezifika herausgearbeitet.

For citation:

Papoyan, S. (2025). Radio Jerewan-Witze als Ausdruck des freien Wortes in einem Totalitären Regime (am Beispiel der städtischen Folklore der Sowjetländer). *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(2), 131-147. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-131-147](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-131-147)

© Papoyan S., 2025

Radio Yerevan jokes as an expression of free speech under a totalitarian regime (using the example of urban folklore in the Soviet States)

Siranush Papoyan 

Bryusov State University, Yerevan, Armenia
sipage61@mail.ru

KEYWORDS

comedic genre
humor
joke
totalitarian regime
Radio Yerevan
urban folklore
joke technique

ABSTRACT

This article examines the genre of humor, with a particular focus on the jokes from Radio Yerevan. The development of this literary genre is traced from its roots in ancient Greek philosophy to the modern era. In the 1960s, Radio Yerevan jokes emerged as a widespread sociocultural phenomenon. At their core is a fictional radio station that, during the communist regime in the Armenian Soviet Socialist Republic, allegedly broadcast news from the capital, Yerevan, and responded to listeners' questions. These jokes circulated not only within the Soviet Union but also throughout the Eastern European states, transmitted both orally and via radio broadcasts. Their primary aim was to reinforce the ideal of free speech, expose the shortcomings of the regime and its leaders, and contribute indirectly to the erosion of authoritarian structures. The life trajectories of several Armenian intellectuals are analyzed to exemplify the consequences faced by those who did not conform to the regime's ideological demands. A significant portion of Radio Yerevan's jokes revolves around political satire, reflecting, in particular, the contradictions between the Soviet Union and the United States and the rivalries among the three South Caucasian states. Furthermore, the article highlights the crucial role of humor as an element of urban folklore. Jokes featuring city and country names are analyzed using humorous techniques. Examples of irony, exaggeration, absurdity, wit, ambiguity, wordplay, and allusion were skillfully utilized to shed light on political and social grievances. Finally, the article outlines Radio Yerevan jokes' formal and thematic characteristics, with particular attention to their distinctive national and cultural features.

For citation:

Papoyan, S. (2025). Radio Yerevan jokes as an expression of free speech under a totalitarian regime (using the example of urban folklore in the Soviet States). *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(2), 131-147. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-131-147](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-131-147)

“In einem Land zu leben, wo es keinen Humor gibt,
ist unerträglich, aber noch unerträglicher ist es,
in einem Land zu leben, wo man Humor braucht”
Bertolt Brecht

In diesem Artikel geht es um einen spezifischen Bereich in der Sprachforschung, nämlich um den Humor. Der Beitrag richtet sich an Germanist*innen, sowie auch an alle Leser*innen und Leser, die sich für das Genre des Komischen oder für das Phänomen der Radio Jerewan-Witze interessieren. Die Thematik ist von hoher Aktualität, weil sie sich mit der Einschränkung der Meinungsfreiheit in einem totalitären Regime befasst. Sogar heute, im 21. Jahrhundert, herrschen totalitäre Regime in mehreren europäischen und nicht europäischen Ländern und tyrannisieren das eigene Volk. Gleichzeitig ist es offensichtlich, dass die Radio Jerewan-Witze nach so vielen Jahren allmählich in Vergessenheit geraten und die Kultur der von-Mund-zu-Mund erzählten Witze aussterben kann. Das Ziel ist, diese Witze als einen Teil unserer Kultur des Humors zu bewahren und uns mit diesen Witzen auch unsere Geschichte der vergangenen Jahre vor Augen zu halten.

Seit der antiken Zeit wird das Genre des Humors erforscht und der griechische Philosoph Platon (428–348 v. Chr.) gilt als Begründer dieses Genres. Viele Forscher haben sich mit dem Phänomen des Lachens befasst, doch bislang ist es nicht gelungen, zu einer einheitlichen Meinung über den Humor zu gelangen, da es sich um ein vielschichtiges und komplexes Phänomen handelt. Bereits Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich verschiedene Autoren mit der Erforschung des Humors, darunter der Begründer der Psychoanalyse, Sigmund Freud, der deutsche Schriftsteller Jean Paul und der französische Philosoph Henri Bergson sowie viele andere. Humor wurde auch von verschiedenen Disziplinen untersucht, so etwa in der Philosophie und der Soziologie, der Linguistik und der Psycholinguistik, der Gelotologie und anderer.

Eine grundlegende Theorie im Kontext der Witzforschung stammt von Sigmund Freud. In seinem Werk *“Der Witz und seine Beziehung zum Unbewusstsein. Der Humor”* erklärt der Autor, dass die Wirkung einer komischen Darbietung im Allgemeinen eine Form von Erleichterung darstellt, indem durch den Witz unterdrückte, unbewusste Wünsche befriedigt werden. Es kann sich dabei um Wünsche handeln, die extern durch politische oder soziale Zensur übermalt, aber durch das Nicht-Ernst-Gemeinte im Komischen toleriert werden. Das gemeinsame Amüsieren über eine Pointe in Bezug auf eine möglicherweise tabuisierte Thematik, verleiht ein Gefühl von Gemeinschaft, Freiheit und Erleichterung in diesem speziellen Moment (Freud, 2012, S. 25–32). Der Witz gehört zweifellos zu den “Prominenten” des Komischen, da er in aller Munde ist. Die Witze können sowohl humorvoll als auch spöttisch sein. Manchmal sind sie harmlos, manchmal scharfsinnig, manchmal verspielt, manchmal rätselhaft. A. Kirchmayr definiert das Wesen des Witzes folgenderweise: “Das Wesen des Witzes liegt in der spielenden Betrachtung der Dinge im Leben. Der Witz entsteht durch kindisches Spiel mit Sprache, mit Worten und Gedanken sowie mit Normen und sogenannten Selbstverständlichkeiten, die den herrschenden Verstand verlieren” (Kirchmayr, 2006, S. 16–28). Ein guter Witz entsteht durch den Intellekt, der einfach herumschweift und nicht ernsthaft mit der Lösung von Lebens- und Alltagsproblemen beschäftigt ist. Wie Jean Paul vor 200 Jahren treffend sagte: “Freiheit gibt Witz, und Witz gibt Freiheit” (Paul, 1963, S. 472). Dieser Gedanke ist sicherlich wahr, denn wer sich frei fühlt, kann lustig sein und Witze machen. Manchmal ist auch ein Witz notwendig, um sich von einer schweren Last zu befreien. L. Santana stellt dazu fest: “Im alltäglichen Sprachgebrauch wird der Witz als eine kurze Erzählung verstanden, die in

einer Pointe gipfelt und Lachen erregt. Es handelt sich daher um eine “erzählerische Kurzform mit Explosivcharakter,” bei der die Spannung bewusst gesteigert und dann aufgelöst wird” (Santana-Lopez, 2012, s. 69).

Ein Phänomen war das Radio Jerewan mit seinen Witzen in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts. Radio Jerewan war ein erfundener Radiosender, der während der kommunistischen Herrschaft in Armenien Nachrichten aus der Hauptstadt der Republik, Jerewan (es gibt unterschiedliche Theorien über den genauen Standort des Senders, aber keine klare Übereinstimmung) verbreitete und die Fragen der Hörer*innen beantwortete. Die Radio Jerewan-Witze hatten eine Dialogform, die häufig mit der Frage “Frage an den Radiosender Jerewan:...” anfang und mit der Antwort “Im Prinzip ja, aber...” endete. Die Themen der Witze waren sehr vielfältig, von alltäglichen und selbstzufriedenen Witzen bis hin zu politischen, religiösen, sozialen, beruflichen und sogar sexuellen oder unmoralischen Themen, wobei der Großteil der Witze politischer Natur war. In diesem Artikel werden ausschließlich die politischen Witze von Radio Jerewan behandelt.

Das hängt mit folgender Feststellung zusammen: Der politische Witz ist von hohem kulturgeschichtlichem Interesse, weil er in einer kurzen Erzählung die Probleme einer Zeit anschaulich macht. Die Aussagekraft des Witzes ist so groß, dass man den Versuch unternehmen könnte, mit Hilfe einer Reihe von Witzen eine ganze Epoche darzustellen. Politische Witze sind ein Barometer der wirklichen Volksmeinung, nicht der durch die Presse repräsentierten sog. “öffentlichen Meinung.” Es wäre möglich, die Geschichte des 20. Jahrhunderts auf der Basis von Witzen zu schreiben (Buchelev, 1977, s. 215).

Wenn man den historischen Kontext zur Entstehung der Radio Jerewan-Witze betrachtet, so wird es klar, dass jede kritische Meinungsäußerung im Sowjetregime unterdrückt war und dass das Zentralkomitee (im Weiteren ZK) der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (im Weiteren KPdSU) einen bestimmenden Einfluss auf die Kulturpolitik aller sowjetischen Länder hatte. Es herrschte eine innere Gleichförmigkeit und Abschottung gegenüber anderen kulturellen Strömungen. Der Kanon definierte über viele Jahre den Rahmen jeder offiziellen Kommunikation und bestimmte das Handeln der Sowjetbürger*innen. Die Künstler*innen litten unter der ständigen Willkür und Gesetzlosigkeit im Sowjetregime. Viele von ihnen wurden ohne Ermittlungen oder aufgrund falscher Anschuldigungen hingerichtet, in Zwangsarbeitslager nach Sibirien deportiert oder hatten einen “Autounfall.” Die Werke der Andersdenkenden wurden beschlagnahmt und zerstört, ihre Häuser und ihre Künstlersalons wurden in Brand gesteckt, weil sie sich nicht an die Leitprinzipien des “sozialistischen Realismus” hielten (Orlow, 2005, s. 153–177).

Die Radio Jerewan-Witze hatten also das Ziel, was nicht erlaubt war, direkt zu sagen, durch Witze auszudrücken und dadurch das sowjetische Regime zu schwächen, oder, wie es L. Röhrich formuliert: “Die Witze sind eine Auseinandersetzung mit dem System. Sie ziehen das Ernste, Schlimmste, Lebensbedrohende in einen komischen Konflikt und sie verraten eine erstaunliche Einsicht in die tieferen Gründe und Hintergründe der Geschehnisse” (Röhrich, 1977, s. 211). Es gibt zigtausende Intellektuelle, die unter dem Regime gelitten haben. An Schicksalen einiger armenischer Künstler*innen und Schriftsteller*innen wird gezeigt, was den Andersdenkenden widerfahren ist.

Paruyr Sevak, Doktor der Philologie und Preisträger des Staatspreises der armenischen Sowjetischen Sozialistischen Republik, war der bedeutendste armenische Dichter und Intellektuelle des 20. Jahrhunderts. Für scharfe Bemerkungen über Moskau und die herrschenden Kreise, sowohl im Land als auch im Haus der Schriftsteller, machte sich Paruyr Sevak jedoch viele Feinde. Er starb bei einem “Unfall.” In seinem zweibändigen

Buch “Չուլտիպիկ սովետական սպանություն” (“Ein typisch sowjetischer Mordfall”) schreibt S. Galoyan, dass solche Morde nur für die sowjetische Gesellschaft charakteristisch seien (Galoyan, 2007, s. 133). Das Buch präsentiert hauptsächlich Fakten und Dokumente, die nahelegen, dass Paruyr Sevak von den Machtstrukturen getötet worden sein könnte.

Minas Avetisyan war einer der bedeutendsten Maler Armeniens. Einige der berühmten Gemälde von Avetisyan beziehen sich auf die Vergangenheit des armenischen Volkes, insbesondere auf den Genozid an Armenier*innen 1915, von denen auch die Eltern des Künstlers betroffen waren. Aber darüber durfte man im Sowjetregime weder sprechen noch schreiben oder malen. Von der sowjetischen Staatssicherheit (KGB) wurde das Atelier des Künstlers im Januar 1972 in Brand gesteckt. Alle Gemälde, die dort gesammelt wurden, verbrannten, darunter auch die für eine Ausstellung in Paris gesammelten Bilder. Avetisyan kam auch durch einen “Unfall” ums Leben und die Umstände seines Todes sind bis heute völlig ungeklärt.

Sergej Parajanov, ein weltbekannter Künstler, war eine Figur “außerhalb des sowjetischen Stacheldrahts.” Er öffnete die Tür zu einem zeitlosen Kinoerlebnis, aber die Führungskräfte des Staatlichen Kinos nahmen seine Filme mit Skepsis auf und verstanden die innovativen Ideen des Regisseurs nicht. Er stellte fest: “Um mich anzuklagen, nannten sie mich einen Verbrecher, einen Dieb, einen antisowjetischen Menschen ... Sie bezichtigten mich der Homosexualität und verurteilten mich wegen dieser. Man beschuldigte mich, eine 40-jährige Frau von einem Parteimitglied vergewaltigt und verführt zu haben... Um mir dieses Verbrechen zuzuschreiben, wurden sechs Staatsanwälte mobilisiert...” (Parajanov, on-line).

Dieses Schicksal teilten viele Künstler*innen, Regisseur*innen und Schriftsteller*innen in der gesamten Sowjetunion, weil die Parteifunktionär*innen von den Ideen der Andersdenkenden und ihrer Rebellion zutiefst beunruhigt waren. Sogar diejenigen, die Witze über das Regime verbreiteten, wurden zum Tode verurteilt, denn die Witzeerzähler*innen verspotteten die unfähigen Politiker*innen und entlarvten die Propagandalügen des Regimes.

Es ist wichtig, Witze auch aus linguistischer Perspektive zu betrachten. Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über den Witz als Textsorte gegeben. Als Textsorte gehört Witz zur Gattung der unterhaltenden Texte, die schriftlich oder mündlich überliefert werden. Sie haben eine kurze Erzählform mit einer humorvollen Pointe. Heller stellt dazu fest: “Das gemeinsame Amüsieren über eine Pointe in Bezug auf eine möglicherweise tabuisierte Thematik, verleiht ein Gefühl von Gemeinschaft, Freiheit und Erleichterung in diesem speziellen Moment” (Heller, 2003, s. 197–198). Ein wichtiges Merkmal des Witzes ist seine knappe Struktur, die in Form eines Dialogs gestaltet wird. Röhrich merkt in diesem Kontext an: “[...] Eine häufig verwendete Form von Witzen ist der Dialog, meist eine Auseinandersetzung von Frage und Antwort zwischen einem Figurenpaar [...]” (Röhrich, 1977, s. 10–11).

Marfurt stellt folgende Bemerkung auf: “[...] des Weiteren ist die Verwendung des Präsens charakteristisch, durch das die Aktualität des witzigen Geschehens hervorgehoben werden soll” (Marfurt, 1977, s. 95–96).

Interessant ist auch die Untersuchung der kognitiven Mechanismen, die bei der Wahrnehmung und Verarbeitung von Humor eine wichtige Rolle spielen. Im Buch “Understanding Conversational Joking” betrachtet die Autorin Nadine Thielmann konversationelles Scherzen aus einer diskursanalytischen Perspektive und Humor als ein kognitives Phänomen. Sie untersucht verschiedene Formen des konversationellen Humors anhand von

Beispielen aus alltäglichen Interaktionen russischer Sprecherinnen. Die Autorin plädiert für die Verbindung der diskursanalytischen und der rein kognitiven Perspektive, um Humor als eine Form kognitiver und kommunikativer Kreativität zu beschreiben, durch die Gesprächspartner zusätzliche Bedeutungen vermitteln (Thielmann, 2020).

Über die Witztechniken haben viele Forscher*innen geschrieben, darunter auch S. Freud, der im zweiten Kapitel seines Buches *“Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten”* die folgenden Witztechniken angeführt hat:

- 1) die Verdichtung mit Mischwortbildung oder mit Modifikation,
- 2) die Verwendung des gleichen Materials (Ganzes und Teile, Umordnung, leichte Modifikation, dieselben Worte voll und leer),
- 3) Doppelsinn (Name und Sachbedeutung, metaphorische und sachliche Bedeutung, eigentlicher Doppelsinn (Wortspiel), Zweideutigkeit, Doppelsinn mit Anspielung) (Freud, 2012, s. 57).
- 4) Dann betont Freud, dass es auch Witze gibt, deren Technik kaum eine Verbindung zu den bisher betrachteten Gruppen hat (Freud, 2012, s. 57).

Auch Viktor Raskin (*“Semantic Mechanisms of Humor,”* 1985) und Salvatore Attardo (*“Linguistic Theories of Humor,”* 1994) haben sich mit Witztechniken beschäftigt. Mit der Untersuchung von Witztexten befassen sich auch Folklorist*innen, da Witze ein unverzichtbarer Teil der Folklore (Volkskunde) sind. Auch die Radio Jerewan-Witze waren ein essentieller Teil der städtischen Folklore in den ehemaligen sowjetischen Ländern. Bei Röhrich lesen wir: “Die folkloristische Forschung befasst sich mit überindividuellen, typischen und kollektiven Erzählungen, die mündlich weitergegeben werden” (Röhrich, 1977, s. 29). Die Zeitungs- und Illustriertenwitze unterliegen einer gewissen Selektion, da sie “überparteilich” sein wollen: Sie dürfen keine religiösen, moralischen und politischen Normverletzungen oder Beleidigungen enthalten, weshalb die abgedruckten Witze meistens einen relativ geringen Aggressionscharakter aufweisen und daher oft als harmlos oder gar langweilig empfunden werden... Kommunikation, d.h. das Erzählen des Witzes steigert ganz wesentlich das Maß der Heiterkeit (Röhrich, 1977, s. 29).

Die Radio Jerewan-Witze wurden besonders in den Großstädten mündlich weitergegeben, verbreiteten sich aber vor allem durch das Radio und nahmen einen wichtigen Platz in der Folklore ein. Es wäre eine zu enge Sichtweise auf die gegenwärtigen Aufgaben der Folklore, wenn man sie ausschließlich auf das Herausarbeiten typischer Merkmale und die Untersuchung anonym überlieferter Kulturgüter beschränken würde, denn: Die Erfassung der psychologischen und gesellschaftlichen Hintergründe des Witzes sind nicht weniger gewichtige Aufgaben der Folklorist*in, in deren Interesse nicht die bloßen Texte stehen, sondern die Funktion und der Stellenwert, den ein Text für die Menschen hat, die ihn lesen, hören oder weitererzählen. Der Witz ist, wie jeder andere Text der Volksprosa, ein Kulturindikator (Röhrich, 1977, s. 29). Folklorist*innen haben zwei verschiedene Aufgaben bei der Erforschung eines Witzes, auf die an dieser Stelle ebenfalls verwiesen sei: “Die eine Aufgabe besteht darin, den Witz als Erzählform zu erfassen; die zweite Aufgabe liegt darin, den Witz in seiner Rolle als Kommunikationsmittel zu untersuchen” (Röhrich, 1977, s. 29).

Heutzutage wird die Folklore in zunehmendem Maße als Sozialwissenschaft betrachtet. So ist die zweite Aufgabe, d.h. den Witz in seiner sozialen Funktion innerhalb der Gesellschaft zu untersuchen, besonders vordringlich und wichtig. Beim Erzählen der Witze ist eine gleichgerichtete Einstellung wichtig, die für das Aufnehmen komischer Situationen bestimmt ist, und auch das beschreibt Röhrich: “Also setzt ein Witzerzählen

Geselligkeit voraus nach volkskundlicher Forschung” (Röhrich, 1977, s. 29). Der Humor wird durch gemeinsames Lachen verstärkt. Das Erzählen des Witzes wird zu einem sozialen Ritual, das Menschen zusammenbringt, die Geselligkeit fördert und eine Verbindung schafft. Das Witzerzählen wird als interaktive Kulturform betrachtet, die nur im Austausch mit anderen Menschen wirklich lebendig wird.

Des Weiteren kommen wir zu Erzähltechniken in den Radio Jerewan-Witzen. Diese Witze basieren auf allgemeinen humoristischen Theorien und sind nicht direkt einer bestimmten Quelle oder einem bestimmten Autor zuzuordnen. Vielmehr entstammen diese Techniken der **allgemeinen Humor-Theorie** und sind in verschiedenen wissenschaftlichen Arbeiten über Humor zu finden. Die Radio Jerewan- Witze wurden in den 1960er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts weit verbreitet und lebendig ausgetauscht, d. h. sie gingen von Mund zu Mund, weil mit dem Auftauchen der Dissidentinnen der Druck nachließ. Die Regeln, die vom Zentralkomitee der Kommunistischen Partei verabschiedet wurden und viele Jahre lang den Umfang aller offiziellen Kommunikation bestimmten, begannen zu erodieren. Die freie Meinungsäußerung wurde möglich (Eine Frage an Radio Eriwan...).

Die politischen Witze, insbesondere die Witze in Form von Radio Jerewan-Witzen, florierten. Radio Jerewan wurde zur “Stimme der Wahrheit” und löste einen Ausbruch des freien Denkens in der Sowjetunion aus. Gleichzeitig war es auch “ein Schrei aus der Seele des Volkes, ein Durst nach Freiheit, der in Form eines Witzes zum Ausdruck kam.” (Eine Frage an Radio Eriwan...). Die Antworten in den Radio Jerewan-Witzen enthielten stets eine beträchtliche Portion Satire auf die Realität des sowjetischen Lebens. Es handelte sich um eine Art Rebellion und Gegenpropaganda gegen das Regime. Mit der Zeit wurden die Radio Jerewan-Witze zu einem europaweiten Phänomen, wozu auch die seit 1967 in der Sowjetunion publizierte Zeitschrift “Sputnik” beigetragen hat. (Eine Frage an Radio Eriwan...). Der Kern der Radio Jerewan-Witze sind die feindseligen Beziehungen zwischen der Sowjetunion und den Vereinigten Staaten von Amerika. Oft wurde die Überlegenheit des sowjetischen Systems dem kapitalistischen gegenüber zum Thema der Witze gemacht. Ein Beispiel, welches das illustriert, ist das nachfolgende:

Frage an Radio Jerewan: “Sind uns die USA tatsächlich technisch, wirtschaftlich und militärisch unterlegen?”

Antwort: “Im Prinzip ja. Aber es ist schwer, ihnen dies klar zu machen.” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Die Frage deutet darauf an, dass die USA “unterlegen” sind. Die Antwort beginnt wie eine nüchterne und sachliche Bestätigung (“Im Prinzip ja”), widerspricht jedoch der Andeutung, indem sie sagt, dass es sehr schwierig wäre, den USA diese “Unterlegenheit” klarzumachen. Das Umkehren der Argumentation führt zu einer ironischen Enthüllung, dass nämlich die USA tatsächlich weit überlegen sind.

Aber vor allem wurden die Mängel im politischen System des eigenen Landes, d.h. der Sowjetunion (im Weiteren SU), unter die Lupe genommen. Der Spott über das Regime nimmt in den Radio Jerewan-Witzen den größten Raum ein.

Frage an Radio Jerewan: “Was ist der Höhepunkt des Pluralismus?”

Antwort: “Wenn die Meinung des Präsidenten der UdSSR von der Meinung des Generalsekretärs des ZK der KPdSU abweicht.” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Auch wenn nach Stalins Tod die Macht in der SU aufgeteilt wurde, hielt der Generalsekretär der kommunistischen Partei der SU oft auch das Amt des Staatsoberhauptes inne (z. B. bei Breschnew, Gorbatschow). Selbst wenn dies nicht der Fall war, lag die wahre Macht fast immer beim Generalsekretär der KPdSU, wodurch echter politischer

Pluralismus fehlte. Der Witz spottete über die Absurdität, dass es in der UdSSR angeblich Meinungspluralismus gab.

Die klägliche wirtschaftliche Lage im Land und der Mangel an vielen Produkten, waren ebenfalls häufig ein Thema in den Witzen. Ein Beispiel ist besonders interessant:

Frage an Radio Jerewan: “Stimmt es, dass der Bedarf an Fahrrädern ab 1995 voll gedeckt werden wird?”

Antwort: “Im Prinzip ja. Bis dahin wird ein neues Gesetz jeden Bedarf, der über die Herstellungskapazität hinausgeht, unter Strafe stellen.” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Es wäre realistischer, die Produktion zu steigern, um den Bedarf zu decken. In diesem Witz wird jedoch eine andere Lösung präsentiert: Der übersteigende Bedarf wird unter Strafe gestellt. Die Ironie entsteht durch die Diskrepanz zwischen einer realistischen Lösung eines Problems und der angebotenen Lösung. Diese absurde Lösung lenkt die Aufmerksamkeit auf die Unfähigkeit der Führungskräfte, Probleme zu lösen. Anstelle von effektiven Maßnahmen, die im Normalfall ergriffen werden sollten, werden Strafen eingesetzt.

In diesem Zusammenhang sei auch an eine weitere Anmerkung von Röhrich erinnert: “Der politische Witz mischt Gegenwärtiges mit dem Vergangenen oder sogar dem Zukünftigen. Ohne Weiteres kann sich der Politische mit jedem anderen komischen Konflikt mischen, mit Sozialem wie Sexuellem” (Röhrich, 1977, S. 210). Im folgenden Witz sind politische und sexuelle Themen miteinander vermischt:

Frage an Radio Jerewan: “Als ich nach Hause kam, lag meine Frau mit unserem örtlichen Parteisekretär im Bett. Ich tat so, als hätte ich nichts gesehen und bin leise wieder gegangen. War das richtig?”

Antwort: “Im Prinzip ja. Aber hoffentlich haben Sie dafür die Frau des Parteisekretärs besucht. Sie könnten sonst Ärger bekommen.” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Im Normalfall würde man dem Fragenden eine moralische Unterstützung anbieten oder das Verhalten des Ehemanns hinterfragen. In diesem Witz wird ihm der Rat gegeben, sich mit der Frau des Parteisekretärs zu treffen. Das ist eine ironische Reaktion, die die Absurdität des Umgangs mit derartigen Situationen in einer autoritären Gesellschaft ans Licht bringt. Der Witz enthält eine heikle Kritik an der sozialen Hierarchie im autoritären Regime. Die Antwort deutet darauf hin, dass es eher um Machtdynamik als um moralische Werte geht. Aus der Entdeckung des Ehebruchs und der Situation, in der der Ehemann auf die Untreue seiner Frau stößt, ergibt sich die sexuelle Komponente. Diese Mischung von privaten und politischen Aspekten ist für die Radio Jerewan-Witze typisch.

Ein Witz über das Versagen der führenden Personen im ZK, besonders über den Generalsekretär des ZK, konnte die Witzerzähler*innen das Leben kosten. Ein Beispiel dafür ist dieses:

Frage an Radio Jerewan: “Stimmt es, dass Breschnew die Witze sammelt, die über ihn erzählt werden?”

Antwort: “Im Prinzip ja. Aber er sammelt auch die Leute, die die Witze erzählen.” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Dass der Generalsekretär Witze sammelt, lässt vermuten, dass er Humor besitzt, aber dann dreht die Pointe die Bedeutung abrupt um. Dieses Sammeln in der Antwort wird in dem Sinne gedeutet, als dass die Witzerzähler*innen “eingesammelt,” also verhaftet werden.

Die Radio Jerewan-Witze verbreiteten sich sehr schnell besonders in den Großstädten der SU und der osteuropäischen Länder. Wenn man sich “die Topographie der Radio Jerewan-Witze” ansieht, wird deutlich, dass viele Länder- und Städtenamen in den Radio

Jerewan-Witzen vorkommen. Von den Ländernamen sind mehrmals die USA und die UdSSR sozusagen als "Rivalen" erwähnt, wobei in den politischen Witzen oft ein verborgener Wunsch nach dem Untergang des Gegners mitschwingt:

Frage an Radio Jerewan: "Stimmt es, dass der Kapitalismus einem D-Zug gleicht, der dem Abgrund entgegenrast?"

Antwort: "Im Prinzip ja."

Frage an Radio Jerewan: "Und wieso müssen wir ihn dann unbedingt noch überholen?" (Radio Yerevan (Dar akumb)).

In der ersten Aussage wird klar, dass der Kapitalismus in den Abgrund stürzt, was tatsächlich eine klassische sozialistische Kritik am Kapitalismus ist. Die zweite Frage kehrt jedoch die Logik dieser Argumentation völlig um. Es entsteht die groteske Vorstellung, der Sozialismus wolle noch schneller in den Abgrund geraten. Das war das Konkurrenzdenken in der SU und das Streben danach, die USA wirtschaftlich und technologisch zu überholen. Einerseits wird die antikapitalistische Rhetorik verspottet, und zwar stark übertrieben. Andererseits wird auch die sowjetische Politik kritisiert, die unbedingt die USA überholen will, selbst wenn das Ziel absurd erscheint. Als Witztechniken werden hier Ironie, politische Satire und logische Inkonsistenz benutzt.

Auch die drei südkaukasischen Nachbarländer Armenien, Aserbaidschan und Georgien werden in den Radio Jerewan-Witzen als ständig konkurrierende Länder dargestellt. Ein weiteres Beispiel ist dieses:

Frage an Radio Jerewan: "Warum hat Armenien ein Ministerium für die Handelsmarine gegründet, obwohl es kein Meer hat?" (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Antwort: "Aus Trotz gegenüber Aserbaidschan, das ein Kulturministerium gegründet hat."

Im oben genannten Witz beginnt die Antwort sachlich, nimmt aber eine überraschende Wendung, die durch ihre Ironie und Absurdität die Pointe liefert. Die ironische Gleichsetzung besteht darin, dass die Gründung eines Kulturministeriums in Aserbaidschan ebenso sinnlos wie Maßnahme der Gründung eines Marineministeriums in Armenien ist (da Armenien ein Binnenland ist).

Im nächsten Witz wird über das Nachbarland Georgien gescherzt:

Frage an Radio Jerewan: "Was geschah in Georgien nach der Ernennung Schewardnades zum Ersten Sekretär?"

Antwort: "In Georgien wurde ein Aktionsmonat der Sowjetmacht durchgeführt." (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Obwohl der Ausdruck "Aktionsmonat" neutral klingt, deutet er darauf hin, dass nach Schewardnades Ernennung repressive Maßnahmen ergriffen wurden. Die Antwort spielt darauf an, dass die Sowjetmacht in Georgien durch Unterdrückung erzwungen wurde. Im Witz kommt allgemeine Kritik an autoritären Regierungswechseln zum Ausdruck.

Da in den osteuropäischen Ländern dasselbe Regime herrschte, ist es selbstverständlich, dass die Radio Jerewan-Witze auch dort verbreitet waren und dass die Namen der osteuropäischen Länder wie Ungarn, die Ukraine, die DDR, die Tschechoslowakei oder Albanien ebenfalls in den Witzen vorkommen, was wir an diesem Beispiel erkennen:

Frage an Radio Jerewan: "Ist es wahr, dass Ungarn das größte europäische Land ist?"

Antwort: "Im Prinzip ja. Die glorreiche Rote Armee hat nach der Niederschlagung des Ungarnaufstands 1956 damit begonnen, das Land zu verlassen- und hat die Grenzen bis heute nicht erreicht." (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Im Jahr 1956 gab es einen Aufstand in Ungarn gegen die sowjetische Vorherrschaft, und der Witz spielt auf diese politische und militärische Geschichte an. Natürlich wird die Rolle der Sowjetunion bei der Unterdrückung des Widerstandes betont. Die Sowjetarmee blieb auch in den folgenden Jahren in Ungarn stationiert. Hier geht es nicht um die geografische Größe Ungarns, sondern vielmehr um das militärische Einzugsgebiet des Landes durch die sowjetische Präsenz.

Es wurde aber auch über die Länder des sozialistischen Blocks wie Kuba, China, Vietnam und andere gescherzt.

Frage an Radio Jerewan: "Wann siegt der Sozialismus in *Kuba* endgültig und unwiderruflich?"

Antwort: "Wenn Kuba beginnt, Zucker in Amerika zu kaufen." (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Die Zuckerproduktion und der Zuckerhandel stellten eine wichtige wirtschaftliche Herausforderung für Kuba dar. Da das Land politisch und wirtschaftlich isoliert war, hatte es Schwierigkeiten, seine Zuckerproduktion zu vermarkten. Der Witz enthält eine sarkastische Anspielung: der Sozialismus wäre in Kuba gescheitert, wenn dieses Land gezwungen wäre, Zucker von seinem damals feindlichen Nachbarn zu kaufen. Das könnte als Widerspruch zu den sozialistischen Prinzipien betrachtet werden und dem Ideal der wirtschaftlichen Selbstgenügsamkeit widersprechen. Der Witz spielt auf die Schwierigkeiten der sozialistischen Wirtschaft und die Realität des wirtschaftlichen Überlebens im Land an.

Sogar über die Nachbarländer, mit denen die Sowjetunion keine antagonistischen Beziehungen hatte, wie zum Beispiel die Mongolei, wurde gescherzt, um die Überlegenheit der Sowjetunion gegenüber der Mongolei zu zeigen:

Frage an Radio Eriwan: "Welches Land ist das neutralste der Welt?"

Antwort: "Mongolei. Sie mischt sich nicht einmal in ihre eigenen inneren Angelegenheiten ein". (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Die Mongolei stand lange Jahre unter dem Einfluss der Großmächte China und Russland und deswegen hatte sie wenig Kontrolle im eigenen Land. Der Witz spielt darauf an, dass die Mongolei politisch schwach und abhängig von den anderen Ländern war.

Durch die Radio Jerewan-Witze werden die Probleme des sozialistischen Regimes anschaulich dargestellt, aber es wurde auch über Länder gescherzt, die nicht zum sowjetisch-sozialistischen System gehörten, wie zum Beispiel Ägypten, Skandinavien, Norwegen, Israel und andere.

Frage an Radio Jerewan: "Wie nennt man Juden, die Israel verurteilen?"

Antwort: "Russland-treue Juden." (Radio Yerevan (Dar akumb)).

In der politischen Geschichte gab es auch Spannungen zwischen Israel und Russland, besonders im Zusammenhang mit der jüdischen Diaspora. Jud*innen, die Israel kritisieren, werden im Witz als "Russland-treu" bezeichnet, was eine übertriebene Kategorisierung darstellt. Es wird eine stereotype Verbindung zwischen der Kritik von Jud*innen am Staat Israel und politischer Loyalität zu Russland gezogen.

Außer den Ländernamen wird oft die Himmelsrichtung "Westen" verwendet, womit generell die westlichen Länder gemeint sind, die dem Einflussbereich des Sozialismus entzogen waren. Das zeigt folgende ironische Frage:

Frage an Radio Jerewan: "Ich kann zu einer Tagung in den Westen fahren. Soll ich die Reise unternehmen, obwohl ich die hohen Fahrtkosten selbst tragen muss?" (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Während des Kalten Krieges war es für sowjetische Bürgerinnen äußerst schwierig, in westliche Länder einzureisen. Die Reisekosten mussten selbst getragen werden, was das Reisen für viele zu einer unüberwindbaren Hürde machte. Der Humor entsteht dadurch, dass das persönliche und finanzielle Risiko in den Vordergrund gerückt wird, während für die Staatsführung in Wirklichkeit die Rückkehr der Reisenden und ihre "Nützlichkeit" im Vordergrund standen. Außerdem bleibt in diesem Witz die Frage offen, es folgt ausnahmsweise keine Antwort.

Oft sind auch die Religion und der Glaube der Sowjetbürger*innen ein Thema der Witze. Im folgenden Fall wird die Überlegenheit oder die Übermacht des Generalsekretärs des ZK gegenüber dem römischen Papst thematisiert.

Frage an Radio Jerewan: "Trifft es zu, dass beim Besuch des Ministerpräsidenten der UdSSR in Rom zwischen ihm und dem Papst ein Konkordat ausgehandelt wurde?"

Antwort: "Im Prinzip ja, es wird jedoch noch über den ersten Satz dieser Übereinkunft verhandelt. Der Papst besteht darauf, dass er lautet: "Gott hat den Menschen erschaffen." Der Ministerpräsident wünscht die Hinzufügung: "unter Anleitung der Partei." (Radio Yerevan (Dar akumb)).

In den kommunistischen Ländern schloss die atheistische Erziehung der Sowjetbürger*innen die Religion aus. Die Kirche als Institution stand mit den Idealen des Kommunismus in Konflikt. Nach klassischer religiöser Sichtweise hat Gott den Menschen erschaffen. Der Ministerpräsident der UdSSR jedoch, als Vertreter der kommunistischen Ideologie, möchte, dass der Satz um die Worte "unter Anleitung der Partei" ergänzt wird. Diese Übertreibung zeigt, dass die sowjetische Regierung sogar die spirituellen Aspekte des Lebens unter Kontrolle zu halten versuchte.

Man lachte somit vor allem über die Schwächen seines eigenen Landes und des bestehenden Regimes und empfand Mitleid mit anderen nicht sowjetischen Ländern. Man wollte sie auf keinen Fall in einem solchen Regime sehen, in dem man selbst leben musste, was wir in dieser Anspielung erkennen:

Frage an Radio Jerewan: "Wäre es möglich, den Sozialismus auch in der Schweiz einzuführen?"

Antwort: "Im Prinzip ja, aber es wäre schade drum." (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Die Schweiz ist ein neutrales Land, das während des zweiten Weltkriegs politisch und wirtschaftlich stabil war und es bis heute ist. Sie zeichnet sich durch wirtschaftliche Freiheit und einen hohen Lebensstandard aus. In einem solchen Land den Sozialismus einzuführen, würde als Verlust betrachtet werden, weshalb es "schade drum" wäre.

Da die Radio Jerewan-Witze von Mund zu Mund gingen, erfuhren sie manchmal auch Abwandlungen, sodass neue Varianten mit bestimmten Modifikationen entstanden. Auch das ist theoretisch erforscht: "Wie alles mündlich tradierte unterliegt auch der Witz der Variantenbildung. Jedes Weitererzählen eines Witzes ist ein Akt der Identifizierung des Erzählers mit dem von ihm Gehörten, Behaltenen und von ihm als weitererzählenswert Gehaltenen" (Röhrich, 1977, S. 31). Gerade deshalb entstehen Varianten. Ein und derselbe Witz verändert sich von Erzählerin zu Erzählerin. Im Folgenden wird ein anderer Witz aufgeführt, in dem derselbe Gedanke, nämlich das Bedauern über die Einführung des sozialistischen Regimes in nicht-sozialistischen Ländern wie etwa der Schweiz und Skandinavien, ausgedrückt wird:

Frage an Radio Jerewan: "Ist es möglich, in Skandinavien den Kommunismus aufzubauen?"

Antwort: “Das ist möglich, aber was haben uns die Skandinavier Schlimmes ange-tan?” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Es ist kein Zufall, dass die großen Städte oft Schauplätze von Witzen sind. Häufig tauchen Städtenamen wie Jerewan, Tiflis, Baku, Paris, Moskau, Leningrad, Magadan, O-
dessa, Kiew, Rom, Tschernobyl, Peking, Prag, Belgrad und Bukarest auf, was man hieran erkennt:

Frage an Radio Jerewan: “Ist die außenpolitische Lage der Sowjetunion trotz Pe-
king, Prag, Belgrad und Bukarest immer noch gut?”

Antwort: “Im Prinzip ja. Sie ist sogar großartig im Vergleich zu der Lage, die wir
vielleicht schon im nächsten Jahr haben werden.” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Während des Kalten Krieges gab es vonseiten einiger Länder des Warschauer Paktes Reformbewegungen, die mit militärischer Gewalt niedergeschlagen wurden. Der Prager Frühling in der damaligen Tschechoslowakei im Jahre 1968 und Unabhängigkeitsbewegungen in Belgrad (Jugoslawien) und Bukarest (Rumänien) richteten sich gegen den starken Einfluss der SU und ihre Kontrolle. In den 1960er-Jahren gab es eine Entfremdung zwischen der Volksrepublik China und Russland, was auch zu Spannungen führte. Die genannten Städte – Peking, Prag, Belgrad und Bukarest – beziehen sich auf diese Schlüsselereignisse. Der Humor wird in Verbindung mit diesen Städten und Ländern gezielt durch Doppeldeutigkeit eingesetzt. Die aktuelle Lage wird noch als “gut” dargestellt, aber die Antwort deutet darauf hin, dass es möglich ist, dass sich die Situation in der Zukunft verschlechtert, was eine subtile Kritik an der Unberechenbarkeit und den Schwierigkeiten in der sowjetischen Außenpolitik darstellt.

Auch die russische Region Sibirien, wohin viele der Witzerzähler*innen in Zwangsarbeitslager geschickt wurden, kommt in den Witzen von Radio Jerewan vor:

Frage an Radio Jerewan: “Warum gibt es bei uns so viele mittelmäßige Wissenschaftler?”

Antwort: “Die Kulaken wurden nach Sibirien verbannt, die Armen mussten die Landwirtschaft erheben und die Mittelmässigen haben sich mit der Wissenschaft beschäftigt.” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Die Kulaken waren wohlhabende Bauern und galten als “Klassenfeinde.” Als Arme galten diejenigen, die sich für den Aufbau der Landwirtschaft eingesetzt hatten und die Mittelmässigen waren diejenigen, die sich mit der Wissenschaft beschäftigt hatten. Der Witz deutet darauf hin, dass talentierte und fähige Leute unterdrückt wurden und/oder keine Möglichkeit hatten, sich mit der Wissenschaft zu beschäftigen. Wegen der ideologischen Säuberung seitens der sowjetischen Führung blieben nur die Mittelmässigen für die Wissenschaft.

In den Radio Jerewan-Witzen wird häufig nicht direkt auf die Frage geantwortet, sondern mit einer Gegenfrage reagiert, z. B.:

Frage an Radio Jerewan: “In Amerika kann eine unverstandene Frau zum Psychologen gehen und sich auf die Couch legen. Warum ist das bei uns nicht möglich?”

Antwort: “Muss es unbedingt ein Psychologe sein?” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Während eine unverstandene Frau in den USA zum Psychologen geht und sich auf die Couch legt, d.h. einer Psychoanalyse oder einer therapeutischen Behandlung unterzogen wird, hat die sowjetische Frau diese Möglichkeit nicht, weil die Psychologie als eine eigenständige wissenschaftliche Disziplin lange Jahre in der Sowjetunion wenig entwickelt blieb und von den Menschen abgelehnt wurde. Der Humor entsteht durch Doppelsinn, der darauf anspielt, dass in der Sowjetunion persönliche Probleme der Menschen

nicht mit psychologischer Hilfe, sondern durch politische oder staatliche Einmischung „gelöst“ werden.

Im folgenden Witz ist die Kombination von **Ironie**, **Übertreibung** und **Absurdität** vorhanden, und zusammen machen sie den Witz aus. Der Witz zeigt die typisch trockene und sarkastische Form des Radio Jerewan-Humors.

Frage an Radio Jerewan: „Was bekommen Juden, die von Odessa nach Israel ausreisen?“

Antwort: „Eine Medaille „für die Befreiung Odessas“.“ (Radio Yerevan (Darakumb)).

In der Stadt Odessa lebte in der Sowjetzeit eine große jüdische Gemeinde, und viele Jud*innen wollten in den 1970er- und 1980er- Jahren aus der UdSSR nach Israel auswandern. Allerdings war das Verlassen der Sowjetunion oft mit Diskriminierung und Überwachung durch den Staat verbunden. In der offiziellen sowjetischen Geschichtsschreibung wurde Odessa im Jahr 1944 (während des 2. Weltkriegs) durch die Rote Armee von der deutschen Besatzung „befreit,“ und es gab tatsächlich eine sowjetische Medaille mit dem Namen „Für die Befreiung Odessas.“ Im Radio Jerewan-Witz besteht die Kritik an der repressiven Politik der UdSSR darin, dass die sowjetischen Behörden jüdische Emigrant*innen, die Odessa in Richtung Israel verlassen wollten, sarkastisch so behandelten, als würden sie die Stadt „befreien,“ indem sie einfach auswanderten.

Eine besondere Eigenschaft der Witze von Radio Jerewan ist ihre Schlagfertigkeit, die sie besonders auszeichnet. Freud stellt fest: „Die Schlagfertigkeit besteht ja im Eingehen der Abwehr auf die Aggression, im Umkehren des Spießes, im „Bezahlen mit gleicher Münze,“ also in Herstellung einer unerwarteten Einheit zwischen Angriff und Gegenangriff“ (Freud, 2012, S. 57):

Frage an Radio Jerewan: „Werden Radio Jerewan Witze honoriert?“

Antwort: „Im Prinzip ja, von 30 Jahren bis lebenslänglich.“ (Radio Yerevan (Darakumb)).

Für das Erzählen der Radio Jerewan-Witze könnte man mit einer strengen Haftstrafe „honoriert“ werden. Der Witz spielt darauf an, dass die Regimekritikerinnen oft in die Zwangsarbeitslager nach Sibirien verbannt wurden, wobei die Haftstrafen oft von 30 Jahren bis zu lebenslanger Haft reichten. Dies ist eine Kritik an der Unterdrückung der Meinungsfreiheit.

Eine oft anzutreffende Technik in den Radio Jerewan-Witzen ist ihre Doppeldeutigkeit, denn: „Der Erzähler des politischen Witzes ist bemüht, den Sinn doppeldeutig zu halten, sodass er durch eben diese Doppeldeutigkeit vor dem Zugriff der Machtstrukturen geschützt ist und auch in der Lage bleibt, eine harmlose Erklärung zu geben“ (Röhrich, 1977, S. 83):

Frage an Radio Jerewan: „Kann man in der Sowjetunion sein Leben in vollen Zügen genießen?“

Antwort: „Im Prinzip ja. Aber es kommt auf die Bahnstrecke an.“ (Radio Yerevan (Darakumb))

„Etwas in vollen Zügen genießen“ ist ein Phraseologismus, dessen Bedeutung sich nicht aus den einzelnen Wörtern ableiten lässt. Er bedeutet „etwas ohne Einschränkungen auskosten“ oder „etwas richtig genießen“. Die Zugfahrt war in der Sowjetunion oft mit großen Einschränkungen und Unannehmlichkeiten verbunden. Die Antwort verdeutlicht, dass „das Leben genießen“ sehr oft nicht von der Person selbst, sondern von äußeren Umständen abhing. Im Fall der „Bahnstrecke“ hängt es von der Qualität des Transports,

d. h. des Zuges, ab. Durch die Erwähnung der “Bahnstrecke” wird die Frage nach dem “Leben in vollen Zügen genießen” doppeldeutig beantwortet. Und das verweist metaphorisch auf das unfreie und eingeschränkte Leben im Sowjetregime.

Im folgenden Witz werden ebenfalls Doppeldeutigkeit und Wortspiel verwendet:

Frage an Radio Jerewan: “Ich bin nach Georgien gefahren, mein Sohn ist unterwegs mit seinem Mädchen zurückgeblieben. Nun bin ich in großer Sorge. Was werden die beiden wohl machen?”

Antwort: “Vermutlich Nachkommen.” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Im Duden-Wörterbuch ist “nachkommen” ein Verb, das “später kommen” oder “hinter jemandem hergehen” bedeutet und “der Nachkomme” ein Nomen, das “Nachfolger” oder “Erbe” bedeutet. In der schriftlichen Sprache wird es (dank der Großschreibung der Substantive) nie zum Missverständnis kommen, während es in der mündlichen Sprache zu **Doppeldeutigkeiten** führen kann. Die Frage des Fragestellers “Was werden die beiden wohl machen?” deutet darauf hin, dass er sich Sorgen um das Verhalten seines Sohnes und dessen Freundin macht, während die Antwort “vermutlich Nachkommen” auf humorvolle Weise das Wort “Nachkommen” in seinem biologischen Sinne verwendet (d.h. Kinder). Die unerwartete Wendung sorgt für den humorvollen Effekt. Röhrich erklärt in diesem Zusammenhang: Die Anspielung ist vielleicht das gebräuchlichste und am liebsten zu handhabende Mittel des Witzes und liegt den meisten kurzlebigen Witzproduktionen zugrunde, die wir in unsere Unterhaltung einzuflechten gewöhnt sind und welche eine Ablösung von diesem Mutterboden und selbständige Konservierung nicht vertragen (Röhrich, 1977, S. 94).

Dasselbe Muster sehen wir hier:

Frage an Radio Jerewan: “Stimmt es, dass in der Ukraine das Getreide so hoch wie Telegrafmasten wächst?”

Antwort: “Im Prinzip schon. Nur nicht so hoch, sondern so weit auseinander.” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Es ist bekannt, dass die Ukraine sehr fruchtbares Land hat und traditionell als “Kornkammer” der SU galt. In der Frage wird diese Tatsache bestätigt. Unter “hoch wie Telegrafmasten wachsen” versteht man, dass das Getreide in beeindruckender Höhe wächst. Die Antwort “weit auseinander” spielt darauf an, dass das Getreide nicht in der erwarteten Höhe wächst oder dass es eine Missernte gab. Die indirekte Andeutung bezieht sich auf die propagandistischen Übertreibungen in der Sowjetunion, die den sozialistischen Fortschritt verherrlichten. Die Pointe ist eine **Anspielung auf Mängel in der Landwirtschaft der Sowjetunion**, insbesondere auf die Ineffizienz der Planwirtschaft.

Es gibt zahlreiche Radio Jerewan-Witze, in denen die Technik der Umkehrung benutzt wird. Dabei wird eine Aussage oder Erwartung ins Gegenteil verkehrt, wodurch eine überraschende, unerwartete Pointe entsteht. Diese basiert oft auf Ironie und Sarkasmus und verstärkt den Kontrast zwischen Erwartung und Realität:

Frage an Radio Jerewan: “Stimmt es, dass Rabinowitsch in Moskau bei einer Lotterie einen Wolga gewonnen hat?”

Antwort: “Im Prinzip ja. Aber es war nicht in Moskau, sondern in Leningrad. Und es war kein Wolga, sondern ein Fahrrad. Und er hat es nicht gewonnen, sondern es wurde ihm gestohlen.” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Die Frage suggeriert, dass Rabinowitsch beim Lottospiel ein Auto der Marke Wolga gewonnen hat. In der Antwort folgt zunächst eine (wie in diesen Witzen übliche) scheinbare Zustimmung (“Im Prinzip ja”), die eine Bestätigung erwarten lässt. Stattdessen

kommt eine Antwort, die die vorherige Aussage widerlegt. Genau das bricht die Erwartungshaltung und sorgt für Überraschung. Es wird indirekt kritisiert, dass Informationen manipuliert werden, indem die Details umgedeutet und verdreht werden, ebenso wie das Darstellen von Paradoxen. Dafür findet man zahlreiche Belege vor:

Frage an Radio-Jerewan: “Gibt es in der Sowjetunion Pressefreiheit?”

Antwort: “Im Prinzip ja. Aber wir empfehlen, sie nicht zu nutzen.” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Durch diese Strategie wird eine absurde oder widersprüchliche Situation geschaffen, die dennoch eine tiefere Wahrheit enthält.

In den Witzen von Radio Jerewan lassen sich insgesamt folgende Witztechniken finden: Anspielung, Übertreibung, Absurdität, Schlagfertigkeit, Erwartungstäuschung (Umkehrung), paradoxe Elemente, Sarkasmus, Doppeldeutigkeit, Wortspiele und Erwartungsbruch (basierend auf der Inkongruenztheorie).

Es ist bemerkenswert, dass bestimmte Merkmale des Humors einen nationalen Charakter aufweisen. Gelfert schreibt: “[...] bestimmte Merkmale des Humors werden als nationaltypisch betrachtet.” Weiter führt er aus, dass “[...] diese nationalen Unterschiede vor allem auf den bevorzugten Ausdrucksmitteln von Humor beruhen, während die meisten Lachreflexe und sonstigen Anzeichen von Humor [...] in allen Nationen, die dem gemeinsamen kulturellen Rahmen angehören, mehr oder weniger gleich sind” (Gelfert, 2007, S. 30). Der Humor von Radio Jerewan spiegelt insbesondere die nationalen Besonderheiten der Armenier*innen wider – allen voran ihren Einfallsreichtum und Patriotismus. Dabei kommen der armenische Geist, die Lebensfreude, charakteristische nationale Eigenheiten sowie Traditionen anschaulich zum Ausdruck. Die Witze zeigen sowohl die Freude als auch den Schmerz des armenischen Volkes.

Ein Beispiel dafür ist die folgende **Frage an Radio Jerewan:**

“Warum bleiben so viele unserer Landsleute im Ausland?”

Antwort: “Man sagt, dass Zurückkehren ein schlechtes Omen ist.” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Ein weiterer Witz bezieht sich nicht nur auf Armenien, sondern auch auf seine Nachbarländer:

Frage an Radio-Jerewan: “Warum fliegen die Armenier nicht ins All?”

Antwort: “Das geht nicht, denn dann würden alle Armenier vor Stolz sterben, die Georgier vor Neid – und was dann? Soll das ganze Transkaukasien etwa den Aserbaidschanern überlassen werden?” (Radio Yerevan (Dar akumb)).

Darüber hinaus haben die Radio Jerewan-Witze die Kommunikation zwischen Menschen erleichtert und eine Atmosphäre der Nähe geschaffen. Sie boten Raum für Phantasie und kreativen Ausdruck. Der stellvertretende Direktor des Senders “Armenian Radio Intercontinental” H. Kostanyan meint: “Die Verbreitung der Radio Jerewan-Witze wurde möglich, weil Armenien weit entfernt von Moskau, jenseits des Kaukasus liegt” (Eine Frage an Radio Eriwan). Die Witze von Radio Jerewan machten das kleine Armenien in ganz Osteuropa bekannt. Da in den osteuropäischen Ländern das gleiche Regime herrschte, wurden diese Witze auch in die Sprachen der osteuropäischen Länder übersetzt und weit verbreitet. Aber natürlich drangen sie auch in westliche Länder ein. Eine interessante Tatsache ist, dass die jüngere Generation oft keine Vorstellung von den Witzen von Radio Jerewan mehr hat, was sich damit erklären lässt, dass die politischen Witze im Geiste ihrer Zeit eingeordnet werden müssen. Röhrich hält fest: “Freilich ist auch keine andere Art von Witz so zeitgebunden wie der politische Witz. Man kann über

politische Witze nur lachen, wenn man die zeitgeschichtlichen Gründe kennt. Sie müssen zeitgeschichtlich verständlich sein” (Röhrich, 1977, S. 212).

Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Humor nicht immer nur das Lustige zum Vorschein bringt, sondern auch als Spiegel gesellschaftlicher Realität dienen kann. Die Radio Jerewan-Witze sind ein eindrucksvolles Beispiel dafür: Sie reflektieren die repressiven Strukturen eines despotischen Regimes, in dem Zensur, politische Verfolgung und ideologische Säuberungen zum Alltag gehörten. Die oben genannten Beispiele veranschaulichen eindrucksvoll die allgegenwärtige Überwachung, den Mangel an Freiheit und die eklatanten Menschenrechtsverletzungen jener Zeit. Die Fähigkeit, Leid durch Humor auszudrücken, ist einerseits eine Kunst, andererseits ein Ventil für Menschen, um unter schwierigen Bedingungen zu überleben. Die Radio Jerewan-Witze entlarvten auf satirische Weise die Ungeschicklichkeit und Widersprüche der politischen Machthaber*innen und trugen so indirekt zur Untergrabung des Regimes bei. Sie sollten daher nicht nur als humoristisches Stilmittel verstanden werden, sondern auch als eine subtile Form des politischen Ausdrucks und des Widerstands.

Gleichzeitig sind diese Witze ein wertvolles kulturelles Erbe, das über die Grenzen der sowjetischen Gesellschaft hinausging und auch in anderen osteuropäischen sowie westlichen Ländern Verbreitung fand. Sie dienten als Plattform für indirekte, aber treffende Kritik. Dabei griffen sie auf eine Vielzahl rhetorischer und humoristischer Techniken zurück: Ironie, Übertreibung, Absurdität, Schlagfertigkeit, Doppeldeutigkeit, Wortspiele und Anspielungen wurden geschickt eingesetzt, um politische und gesellschaftliche Missstände zu beleuchten. Insgesamt sind diese Witze ein faszinierendes Beispiel für den Humor unter repressiven politischen Systemen, in denen die Menschen trotz der politischen Kontrolle immer noch Wege fanden, um ihre Frustration und ihre Meinungen auszudrücken.

Generell sind die Radio Jerewan-Witze so konzipiert, dass die Antwort in allen Witzen mit “Im Prinzip schon” oder “Im Prinzip ja” anfängt, was den Eindruck erweckt, dass eine zuvor getätigte und dem Regime wohlwollende Aussage zwar anfangs bestätigt wird, schließlich aber mit dem Ziel, das Gegenteil auszudrücken, abgeschlossen wird. Ein weiteres Merkmal dieser Witze sind die ausweichenden, vagen und gleichzeitig lustigen Antworten. Manchmal klingen auch ernste, sachliche Antworten heraus, was die Absurdität noch verstärkt. Auch heute noch entstehen Publikationen über die Radio Jerewan-Witze in mittel- und südosteuropäischen Ländern: Davon zeugen der serbische Aphorismen-Autor Aleksander Čotrić, von dem das Buch “Der Zaporozhets auf dem Gipfel von Ararat” (*Jokes of Radio Yerevan in Serbian*, 2021) veröffentlicht wurde, in dem die beliebten Witze von Radio-Jerewan ein neues Leben gefunden haben. Im Jahr 2023 wurde in der bulgarischen Stadt Varna ein Buch mit dem Titel “300 Witze mit Radio Eriwan” von Arsen Arzumanyan veröffentlicht.

Literaturverzeichnis

- Eine Frage an Radio Eriwan. In *Cicero ein Magazin für Politische Kultur*. <https://www.cicero.de/aussenpolitik/eine-frage-radio-eriwan/42601>.
- Freud, S. (2012). Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. *Der Humor*. 3. Auflage. (S. 25–104). Fischer Taschenbuch Verlag.

- Galoyan, S. (2007). *Parur Sevak. A purely Soviet murder* (Paruyr Sewak. Zut sowetakan spanut'yun). Second Book. Unknown Publishing House. (In Armenian). <https://online.anyflip.com/vgrh/oxlh/mobile/>.
- Gelfert, H. (2007). *Madam, I'm Adam. Eine Kulturgeschichte des englischen Humors*. Beck.
- Heller, A. (2003). Der Strukturwandel der Öffentlichkeit und das Entstehen der Witzkultur. In: L. Laberenz (Hrsg.), *Schöne neue Öffentlichkeit. Beiträge zu Jürgen Habermas*. (s. 196–212). VSA-Verlag.
- Paul, J. (1963). *Vorschule der Ästhetik*. Hanser.
- Jokes of Radio Yerevan in Serbian* (2021). (In Armenian). <https://www.aravot.am/2021/11/11/1228262/>.
- Kirchmayr, A. (2006). *Witz und Humor: Vitamine einer erotischen Kultur. Eine Annäherung*. Va Bene.
- Marfurt, B. (Hrsg.). (1977). *Textsorte Witz. Möglichkeiten einer sprachwissenschaftlichen Textsorten-Bestimmung*. De Gruyter.
- Orlov, B. (2005). Erfahrungen mit dem totalitären Regime in der ehemaligen Sowjetunion. *Totalitarismus und Demokratie*, 2(1), 153–177. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ss0ar-309548>.
- Parajanov, S. <https://web.archive.org/web/20150617120809/http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=124>
- Radio Yerevan (Dar akumb). (In Armenian). <https://www.akumb.am/archive/index.php/t-65719.html>.
- Röhrich, L. (1977). *Der Witz: Figuren, Formen, Funktionen*. 1. Auflage. Metzler.
- Santana-Lopez, B. (2012). *Lachen-Humor-Komik: Eine systematische Interkulturalitätsanalyse Deutsch and Spanisch*. Frank & Timme.
- Thielmann, N. (2020). *Understanding conversational joking: A cognitive-pragmatic study based on Russian interactions*. John Benjamins Publishing Company.

Information about the author

Siranush G. Papoyan
 PhD. (Philology), Associate Professor
 Department of German Language
 Bryusov State University
 42, Tumanyan St., Yerevan, 0002, Armenia
 ORCID: 0009-0006-5692-6701
 e-mail: sipage61@mail.ru

Received / Материал поступил в редакцию 15.01.2025
 Accepted / Принят к публикации 08.03.2025

[https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-148-161](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-148-161)



К 75-летию Юрия Мечитова
и 101-летию Сергея Параджанова

Старый Тифлис vs. Советский Тбилиси: истоки и пути творчества Параджанова

Ю. М. Мечитов 

Тбилисская Государственная Академия художеств,
Тбилиси, Грузия
mechitov50@mail.ru

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Сергей Параджанов
Старый Тифлис
детство Параджанова
Параджанов-гений
культурная среда
Параджанова

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию культурных, биографических и личностных источников творчества Сергея Параджанова, одного из наиболее самобытных художников постсоветского пространства. Центральное внимание уделяется влиянию полиэтнической среды Тифлиса, армянской семейной традиции и визуальной культуры региона на формирование эстетических и мировоззренческих установок мастера. Автор рассматривает Параджанова как фигуру, в чьей творческой стратегии органично сочетаются элементы наследия и радикального новаторства. Значительное внимание уделено личностным особенностям режиссёра, включая переживания, связанные с заключением, утратой близких и осознанием собственной инаковости, что отразилось в визуальной и смысловой структуре его работ. Предлагается оригинальное понятие – «параджанировать» – как характеристика специфической художественной модели поведения, включающей эпатаж, провокацию, иронию, сознательное нарушение норм и установленных границ. Анализируются коллажи и инсталляции Параджанова как самостоятельные формы его художественного языка, в которых экзистенциальная напряжённость и иконографическая насыщенность становятся средствами самовыражения. Затрагивается проблема незавершённых проектов как части трагического измерения его творческой биографии.

Для цитирования:

Мечитов, Ю. М. (2025). Старый Тифлис vs. Советский Тбилиси: истоки и пути творчества Параджанова. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 5(1), 148–161. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-148-161](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-148-161)

For the 75th anniversary of Yuri Mechitov
and the 101st anniversary of Sergei Parajanov

Old Tiflis vs Soviet Tbilisi: the origins and ways of Parajanov's creativity

Yuri Mechitov 

Tbilisi State Academy of Arts, Tbilisi, Georgia
mechitov50@mail.ru

KEYWORDS

Sergei Parajanov
Old Tiflis
Parajanov's childhood
Parajanov-genius
Parajanov's cultural
environment

ABSTRACT

This article explores the cultural, biographical, and personal foundations of the creative work of Sergei Parajanov, one of the most distinctive artists of the post-Soviet space. Particular attention is given to the influence of the multiethnic environment of Tbilisi, Armenian family traditions, and the region's visual culture on the formation of Parajanov's aesthetic and worldview. The author considers Parajanov a figure whose artistic strategy, heritage, and radical innovation are organically combined. The article also focuses on the director's traits, including his experiences of imprisonment, personal loss, and a deep sense of otherness, all of which are reflected in his works' visual and conceptual structure. An original concept is introduced – to Parajanovize – to describe a specific artistic model of behavior characterized by provocation, irony, transgression, and deliberate norm violation. Parajanov's collages and installations are analyzed as autonomous forms of his visual language, where existential intensity and iconographic richness become tools of self-expression. His numerous unfinished projects are discussed as an element of the tragic dimension of his creative biography.

For citation:

Mechitov, Yu. M. (2025). Old Tiflis vs Soviet Tbilisi: the origins and ways of Parajanov's creativity. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(1), 148–161. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-148-161](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-148-161)

Поиск истоков творческого метода Сергея Параджанова неизбежно приводит к его детским годам. Он рос в традиционной тбилисской армянской семье, с её устойчивыми нормами и укладом. Однако, как можно предположить, младшему в семье Сергею удалось избежать чрезмерной строгости воспитания, что позволило его воображению развиваться свободно и спонтанно, готовым в любую минуту взлететь на крыльях. Родители Параджанова обладали сильной жизненной энергией, особенно отец, яркая и противоречивая фигура, владелец антикварного магазина и, по слухам, подпольного борделя (за что и был арестован). Именно от него будущий художник, вероятно, унаследовал тонкое эстетическое чутьё и интерес к «вещной культуре», который впоследствии выразился в его коллажах и инсталляциях.

Детские игры Параджанова, в том числе популярная в Тбилиси игра «Дом-Дом», в которой дети воспроизводили повседневную жизнь взрослых, стали своеобразной прелюдией к его художественному пути. *Homo ludens* – «человек играющий» – начал формироваться именно здесь. Этот «детский театр» существовал в контексте большого театра жизни – интернационального тбилисского двора, пространства, лишённого чётких границ между личным и общественным. Так называемые «итальянские» дворы (на деле – сугубо тбилисские) представляли собой уникальную форму коллективного быта, где соседи делили не только радости и горести, но и самую ткань повседневности.

Тифлис (ныне Тбилиси), с его карнавальным настроением, полиэтничностью и культурным многообразием, был особым городом. В годы Российской империи он выступал как южный форпост на Кавказе, а в советский период – как один из немногих пространств относительной свободы внутри общей системы. Эта открытость, как социальная, так и культурная, сформировала особую чувствительность у тех, кто здесь рос и творил. С сожалением приходится констатировать, что сегодняшний Тбилиси, с его стеклом, бетоном и утратой дворовой культуры, утратил ту уникальную атмосферу, которая способствовала рождению таких личностей, как Параджанов.

Кого мы можем назвать художником, творцом? Того, кто видит мир глубже и ярче других, кто обладает собственным взглядом и остро желает поделиться этим видением с окружающими. Художник неустанно ищет способы передать своё уникальное восприятие почти каждому. По моему убеждению, искусство – это послание, существующее в самых разных формах: поэзии, музыке, скульптуре, живописи, фотографии, кинематографе... Настоящий художник – это, прежде всего, личность, творящая с наивной, почти детской верой в то, что мир можно изменить к лучшему. Это не означает, что он всегда осознаёт свою миссию; бессознательное тоже лежит в основе творчества. С печалью замечу: мы живём в очень циничное время. Настоящих художников немного. Большинство тех, кто занимается искусством, далеки от идеалов и стремлений изменить мир. Им не до наивности – искусство для них стало бизнесом, а «делание искусства» – ремеслом, иногда успешным, но пустым в своей сути.

Я хорошо помню, как остро переживал Параджанов, если кто-то не понимал языка его искусства, его посланий. Он мог быть разочарован, даже зол, в том числе и на меня, когда я не мог увидеть того, что видел он. Помню, как он дал мне прочесть сценарий «Демона», а затем тут же потребовал моей оценки. Язык сценария был насыщен символами, он оказался слишком сложным для восприятия с первого

раза. Я попытался изобразить понимание, но Сергея невозможно было обмануть. Я просто не постиг суть этой работы.

Каждый человек знает, что он создан Всевышним в единственном экземпляре, что он – уникален. И потому каждый стремится доказать, что его появление в этом прекрасном и трагическом мире не случайно. Человек нуждается в подтверждении собственной значимости: он хочет быть исключительным, упоминаемым, знаменитым, любимым. Это желание движет всеми нами, но в случае по-настоящему одарённых и энергичных людей оно становится наваждением. Думаю, без этого наваждения художника не бывает. Скромным и неамбициозным людям, как мне кажется, дверь в искусство закрыта.

Кто же такой гений? Чем он отличается от просто одарённого или талантливое человека? Да, гении – это, безусловно, одарённые люди. Но главное в них – это способность достигать своей цели, несмотря на любые обстоятельства. Более того, нередко именно трудности становятся для них плодородной почвой, на которой вырастает их собственный цветок.

Параджанов провёл четыре года в жутком трудовом лагере среди убийц и бандитов. Но потом он не раз говорил, что это был один из самых важных университетов в его жизни. Я никогда не забуду один диалог между двумя великими – Сергеем Параджановым и Андреем Тарковским. В моём присутствии Параджанов сказал Тарковскому, что считает его очень талантливым, но не гениальным, потому что Тарковский, мол, не сидел в тюрьме и не был гомосексуалом. Можно себе представить глаза Андрея... Он, думаю, был уверен в своей гениальности.

О влиянии гомосексуальности на творчество Параджанова я скажу отдельно. Сейчас же скажу, что из тюрьмы он вышел сильнее и мудрее, с огромным числом работ, которые сегодня украшают стены его музея в Ереване. Увы, ему не дали возможности работать в кино, следующие четыре года. Но он не ждал лучших времён сложа руки – он творил каждый день, каждый час, каждую минуту. Искал другие пути самовыражения: делал коллажи, ассамбляжи, реди-мейды. Устраивал встречи, делился историями, говорил в образах о тюрьме, советовал молодым художникам... Он был настоящий *Homo Ludens* – человек играющий. Он играл с пред-метами, с людьми, с самой жизнью.

Очень жаль, что никто не записал хотя бы на магнитофон его невероятные рассказы. Я до сих пор себя за это укоряю. Единственный 10-минутный фильм, который я снял в мае 1980 года на 16-мм плёнку – он рассказывал об организованной Параджановым поездке в Ахпат и Санаин, где снимались ключевые сцены Саят-Новы – утерян безвозвратно. Всё, что осталось у меня – это фотографии, беззвучные снимки, которые не могут передать тот непрерывный театр, которым была жизнь Сергея.

Чтобы объяснить феномен Параджанова себе и обществу, я даже ввёл новый глагол – «параджанировать». Это означает не только представлять себя, но и надсмехаться, провоцировать, эпатировать, раздражать, обижать, атаковать, сжигать мосты. Но, что наиболее важно, это создавать собственный мир, который убеждает как самого художника, так и окружающих в исключительной необходимости его существования. Конечно, эта способность «параджанировать» нередко вызывала раздражение у людей, ограниченных в восприятии и стоящих у власти. Как следствие, в декабре 1973 года они отомстили ему, отправив в тюрьму.

Основным источником творчества любого художника является его повседневная жизнь, со всеми её взлётами и падениями. Для того чтобы создавать, нужно иметь что-то внутри, что обязательно выплётся наружу. Жизнь Параджанова была насыщена событиями как трагическими, так и комическими. Он явно собирал впечатления для своего великого фильма 1964 года, «Над тенями забытых предков». Одним из первых трагических эпизодов, который потряс душу молодого Сергея, была неожиданная смерть его соседки, девочки Веры. Известно, что Параджанов начал снимать свой последний фильм «Исповедь» сценой похорон Веры. Однако было всего два дня съёмок – Параджанов не смог продолжить работу из-за обострения смертельной болезни – рака лёгких.

Другим тяжёлым ударом стала трагическая судьба его первой жены Нигяр, убитой собственными братьями за то, что она осмелилась выйти замуж за человека, неугодного семье. Затем последовал болезненный развод со Светланой, всего через год после свадьбы. Ещё одна попытка создать семью с актрисой Зоей Недбай (которую Параджанов снимал в незавершённом фильме «Киевские фрески») была решительно отвергнута матерью Сергея, Сирануш, которая мечтала о воссоединении с его первой супругой. Параджанов был арестован трижды: в 1948, 1973 и 1982 годах. Его жизнь можно было бы назвать экстремальной – а именно такие условия, по мнению многих, являются необходимыми для настоящего художника.

Последним страшным ударом стала трагическая смерть, фактически самоубийство, близкого родственника Параджанова, художника киностудии Алика Джаншиева. Джаншиев работал над всеми грузинскими фильмами Параджанова, а также исполнил роль художника-примитивиста Пиросмани в короткометражном фильме «Арабески на тему Пиросмани». Более того, Джаншиев был соавтором всех реди-мейдов и ассамбляжей, поскольку невозможно представить Параджанова, спокойно клеящего один за другим кусочки стекла. Возможно, есть причины, по которым Параджанов взял на себя большую ответственность за смерть Алика. Я уверен, что эта трагедия стала катализатором скрытого рака лёгких, который пораил художника. Параджанова настолько потрясла эта утрата, что в мазохистской манере он повесил фотографию мёртвого Алика в гробу на стену своей комнаты.

Однако Параджанов удивительным образом сумел сублимировать свою боль и горе в творческий процесс. Он обратился к образу Джоконды, Моны Лизы, кисти Леонардо да Винчи. Примечательно, что Параджанов назвал мою первую его фотографию также «Джокондой». Это случилось в ноябре 1978 года, когда мы познакомились. Спустя ровно десять лет он попросил своего племянника Гарику приобрести в нашем крупнейшем арт-магазине все репродукции этой работы. К радости Сергея, Гарику удалось купить репродукции большого размера и отличного качества. На мой взгляд, эта серия коллажей Параджанова является подлинным шедевром. Коллажи пропитаны величайшей творческой энергией, наполнены контрастными эмоциями – любовью и горем. Эти работы демонстрируют его понимание красоты, мудрости и упорства в преодолении несчастий.

Работы Параджанова нельзя свести к постмодернизму, который, как правило, эксплуатирует и упрощает великое искусство прошлого. Напротив, это истинный второй Ренессанс. Когда я впервые увидел эти произведения, я испытал нечто похожее на шок. Тот же шок я пережил, увидев фильм «Саят-Нова». Настоящее искусство, помимо своей основной функции – эстетического и этического послания человечеству – выполняет ещё одну не менее важную роль: оно создаёт пространство

свободы, где автор может конструировать собственные миры, свою вселенную. Здесь можно преодолеть болезнь, страх, трусость... Здесь можно мечтать, осмеливаться, стремиться к достижению.

Однако главным двигателем Параджанова всегда оставалось стремление к постижению и созданию красоты. «Как красиво, как безумно красиво!» – это было его любимое восклицание, исходящее из его уникальной способности чувствовать материальную красоту, созданную человеком. Его «Джоконда» не просто красива – она бесконечно глубока. По сравнению с ней, Джоконда Леонардо да Винчи кажется невероятно простой. Она гармонично расположена на фоне мирного сельского пейзажа и смотрит на нас с достоинством, спокойствием и лёгкой иронией, словно обращаясь к нам из глубины веков. Параджанов же создаёт свою версию Джоконды в конце одного из самых кровавых веков в истории человечества – века, который, помимо всех других грехов, утвердил примат потребления над радостью творения. Джоконды Параджанова – это порождение наших турбулентных времён. Они одновременно трагически игривы, насмешливо строгие, страстные и бесчувственные. В их образах творчество Параджанова не имеет границ, а энергетически эти картины принадлежат живущему страстями молодому человеку.

Однажды я, как обычно, навестил Параджанова. В его доме гостили две сотрудницы киностудии «Ленфильм», цветоустановщицы, которые занимались печатью копий фильма «Цвет граната». Мы спустились к улице Арсена и завернули на Тхинвальскую улицу. Думаю, Параджанов давно вынашивал этот замысел. «Вот отсюда самый лучший вид на святую гору Мтацминду, и будет прекрасный кадр», – произнёс он, указывая мне на место, откуда я должен был снять будущий шедевр. Сергей расставил цветоустановщиц, нашёл себе место и велел мне начать снимать. Я использовал простой «Зенит». Неожиданно Параджанов, с удивительной лёгкостью, несколько раз подпрыгнул, и именно третий дубль оказался наилучшим. Параджанов назвал его «кадром века», а я – «полётом чёрного ворона».

Когда я впервые познакомился с Параджановым, я не имел представления о его фильмах. Это кажется удивительным сегодня, когда можно легко ознакомиться с любым фильмом. Но в те годы, когда не было видеокассет, а о YouTube даже не могло быть и речи, я не мог представить себе его режиссуру. Позже, увидев фильм «Тени забытых предков», я был глубоко впечатлён работой оператора Юрия Ильенко и сказал Параджанову, что без глаз этого оператора он не смог бы создать столь динамичную и экспрессивную картину. Это замечание сильно обидело его. Позднее я узнал больше о творческой биографии Сергея. Дело в том, что до съёмок «Теней...» Параджанов проработал 15 лет на киностудии имени Довженко, где снял четыре полнометражных фильма и три документальных. В этих работах трудно было увидеть будущего маэстро. Поэтому разговоры о решающем влиянии оператора начались на студии сразу после выхода фильма.

Я думаю, что Параджанов начал снимать свой новый фильм «Киевские фрески» с неподвижной камерой, чтобы доказать себе и окружающим, что секрет успеха его фильмов не обязательно связан с движущейся камерой. К сожалению, этот проект был закрыт, и Параджанов продолжил использовать неподвижную камеру в «Саят-Нова» или «Цвет граната». Однако, я уверен, что Параджанову повезло с командой в «Тенях...» и «Саят-Нове» – он собрал потрясающие творческие коллективы, которые смогли воплотить его замыслы. В отличие от съёмок грузинских фильмов, таких как

«Легенда о сурамской крепости» и «Ашик-Кериб», которые, по моему мнению, не достигли совершенства, как украинские и армянские работы.

Следует отметить, что в это время Параджанов уже испытывал недостаток энергии. Иногда он вёл себя как энергетический вампир. Я помню, что после долгого общения с ним чувствовал себя истощённым, хотя и испытывал удовлетворение от того, что помогал ему получить часть той энергии, в которой он так нуждался. Когда он снимал «Тени...» и «Саят-Нова», он был на пике своей творческой энергии, а в последние годы жизни, после почти пятнадцатилетнего перерыва в кино, он сожалел, что не успел завершить все свои проекты, в отличие от Феллини, который ушёл из жизни с завершёнными работами.

Что касается гомосексуальности Параджанова, то в те годы это было не столь распространённым явлением, как сегодня. Более того, открыто говорить о своём «отклонении от нормы» было крайне опасно, ведь за это можно было попасть в тюрьму. Параджанов умудрялся носить эту свою особенность с огромным достоинством. Я думаю, что это обстоятельство, чувство «быть другим», добавляло важную грань в его творческую энергию. Я помню, как однажды он сказал мне и моему другу, художнику Марку Полякову: «Забудьте про женщин, и перед вами откроются новые горизонты!» Мы, конечно, ему не поверили, но в его словах была доля правды. Со своим раздвоенным ощущением мира Параджанов был более чувственным и ощущал жизнь глубже, чем обычный человек.

Я помню, как однажды я сфотографировал Параджанова, выносящего ведра с мусором. Когда я принёс ему фотографию, он быстро создал из неё коллаж, поместив в ведра изображения голых женщин, заявив, что они его не интересуют. В то же время в другом альбоме он разместил фотографии себя с женщинами высшего света, подписав их: «Я вернулся к женщинам!». И в ответ на плакат Роттердамского фестиваля 1988 года, озаглавленный «20 кинорежиссёров будущего», он пошутил, что главное – не быть в числе двадцати великих, а быть в пятёрке самых крутых гомосексуалов.

Кроме того, я хочу добавить пару слов о доброте Параджанова. Конечно, он был временами жесток, но только в том случае, если кто-то не мог понять и принять красоту так, как это делал он. Он переживал за всех – соседей, друзей, сотрудников киностудии. Однажды, например, почтальон принёс ему письмо, и Параджанов в знак благодарности подарил ему дорогую кожаную куртку. Я знал, что буквально накануне у него не было денег на покупку дешёвого мацони (вроде кефира), но его поступок с курткой был подобен поступку короля. Он был на короткой ноге с незнакомыми людьми – водителями такси, продавщицами, детьми...

Этот рассказ образы Параджанова, его противоречивость, игра с жизнью и смертью, глубина человеческой душевности, соединённой с творческим порывом, прекрасно отражает характер этого великого режиссёра. Сама идея того, как Параджанов мог сочетать в себе черты ангела и дьявола, демонстрирует его нестандартное восприятие мира. Он был человеком с уникальной способностью искажать и одновременно углублять реальность. В нём не было места для посредственности – его жизнь и творчество были либо великими, либо несуществующими. Его подход к жизни и искусству, яркие истории из его жизни, многогранные, как само его творчество, оставляют неизгладимое впечатление.

И, наконец, его последний творческий трюк – собственные похороны, на которых он будто бы присутствовал. На одной из фотографий с тех похорон, сделанной мной, произошла почти мистическая история. Только через двадцать

лет я заметил в правом верхнем углу фигуру, подозрительно похожую на самого Сергея Иосифовича. Он стоял чуть в стороне, словно наблюдал за происходящим. Я был так потрясён этим открытием, что стал увеличивать изображение шаг за шагом – точно, как главный герой в фильме Микеланджело Антониони *Blow-Up* (Фотоувеличение). Конечно, существует вполне рациональное объяснение: какой-то пожилой человек, похожий на Параджанова, забрался на дерево и смотрел на церемонию. Но – в данном случае я не материалист.

История с похоронами, где он сам стал свидетелем своего исчезновения, порождает не только вопросы о символике, но и о сути самого процесса творчества и смерти. Элементы мистики, которые вы описали, и сам факт, что он «наблюдает за своими похоронами», лишь усиливают впечатление, что Параджанов был художником, для которого жизнь и смерть – это не две противоположности, а скорее элементы одного и того же процесса – постоянного преобразования и трансформации. Он стремился исследовать эти пределы, толкая свои работы и восприятие мира за рамки традиционного.

Одной из редких черт Параджанова была способность сочетать в себе ангельское и дьявольское. Он был человек крайне противоречивый: временами добрейший, временами – совершенно невыносимый. Я хочу рассказать историю, которую услышал от Сержа Аведикяна. Наверное, вы знаете, что он – один из режиссёров и исполнитель главной роли в фильме «Параджанов».

В сентябре 1988 года, в Париже, Сергей попросил Аведикяна принести ему карандаши, краски, цветную бумагу – всё для будущих коллажей. В итоге Параджанов создал из этих материалов удивительно красивую композицию. Аведикян решил её приобрести, несмотря на высокую цену. Они договорились встретиться на кладбище, на могиле Андрея Тарковского.

Это была почти театральная сцена, – вспоминал Серж. Параджанов стоял со слезами на глазах и говорил: «Андрей, мой Андрей! Ты оставил меня навсегда. Теперь я одинок». И при этом, между всхлипываниями и ламентациями, он несколько раз спрашивал Аведикяна, принёс ли тот деньги.

А вот история, случившаяся уже со мной. В 1985 году мы с друзьями организовали фотографическую выставку. В основном это были портреты, выполненные в неореалистической манере. Мы очень гордились своей работой. Параджанов мельком посмотрел снимки, нахмурился и вдруг выкрикнул:

– Мечитов думает, что он Параджанов? А Параджанов – это я!

Что это было? Ревность? Отказ принять чужой успех?

Конечно, вопросы о ревности и противоречиях его характера тоже логичны в контексте его творчества – человек, который видел мир через призму таких мощных эмоциональных и творческих переживаний, не мог не оставлять за собой следов страха, зависти и борьбы за место в этом мире. Но именно в этом смешении чёрт и создавался его уникальный стиль.

The search for the origins of Sergei Parajanov's creative method inevitably leads us to his childhood. He grew up in a traditional Armenian family in Tbilisi, which is marked by its firm norms and lifestyle. However, as the youngest in the family, Sergei managed to escape an overly strict upbringing, which allowed his imagination to develop freely and spontaneously, always ready to take flight. Parajanov's parents were full of life energy, especially his father, a vivid and controversial figure, an antique dealer, and, as rumor had it, the owner of an underground brothel (for which he was arrested). It was likely from him that the future artist inherited a refined aesthetic sensibility and an interest in the "culture of things," later expressed in his collages and installations.

Parajanov's childhood games, including the popular Tbilisi game "Dom-Dom," in which children imitated the daily lives of adults, served as a kind of prelude to his artistic journey. Homo ludens – the "playing human" – was born here. This "children's theatre" existed within the larger theatre of life: the international courtyard of Tbilisi, a space with no clear boundary between the personal and the public. These so-called "Italian" courtyards (uniquely Tbilisian) were a distinct form of communal living where neighbors shared joys, sorrows, and the fabric of daily life.

Tiflis (now Tbilisi), with its carnival spirit, ethnic diversity, and cultural richness, was a city like no other. Under the Russian Empire, it served as a southern outpost in the Caucasus; during the Soviet era, it remained one of the few spaces of relative freedom within the system. This social and cultural openness nurtured a special sensitivity in those who grew up and created there. Regretfully, today's Tbilisi, with its glass, concrete, and loss of courtyard culture, has lost that unique atmosphere that gave birth to personalities like Parajanov.

Who can be called a true artist, a creator? It is someone who sees the world more vividly and intensely than others, who has a perspective and a burning need to share it with others. An artist constantly seeks ways to convey their unique perception to nearly everyone. Art is a message in countless forms – poetry, music, sculpture, painting, photography, and film. A true artist is, above all, a person who creates with a naive, almost childlike faith that the world can be made better. This does not mean the artist is always conscious of their mission – creativity often stems from the unconscious. I say with sadness that we live in very cynical times. True artists are few. Most who engage in art are far removed from ideals or the desire to transform the world. Naivety has no place for them – art has become a business, and "making art" is a craft, sometimes successful but hollow at its core.

I clearly remember how painfully Parajanov reacted when someone failed to understand his art's language and messages. He could be disappointed – even angry, including with me, when I could not see what he saw. I recall when he gave me the script for *The Demon* to read and immediately demanded my opinion. The script's language was saturated with symbols and too complex to grasp on a first read. I tried to fake understanding, but Sergei could not be fooled. I had not grasped the essence of the work.

Deep down, everyone knows that they were created as unique beings. Thus, we try to prove that our appearance in this beautiful, tragic world is not accidental. We crave affirmation of our worth: we want to be exceptional, remembered, famous, loved. This desire drives us all, but it becomes an obsession in truly gifted and energetic people. Without such obsession, there is no true artist. For modest and unambitious people, the door to art seems forever closed.

So, who is a genius? How is a genius different from a merely talented or gifted person? Yes, geniuses are certainly gifted. However, they can reach their goal regardless of the circumstances. Often, hardship becomes the fertile ground upon which their unique flower blooms.

Parajanov spent four years in a brutal labor camp among murderers and gangsters. Nevertheless, he would later say this was one of the most important universities of his life. I will never forget one conversation between two great men – Sergei Parajanov and Andrei Tarkovsky. In my presence, Parajanov told Tarkovsky that he considered him very talented but not a genius – because, he said, Tarkovsky had never been to prison and was not homosexual. You can imagine Andrei's eyes... I think he was pretty convinced of his genius.

I will speak separately about the influence of homosexuality on Parajanov's work. For now, I will say this: he emerged from prison stronger and wiser, with many works that now adorn the walls of his museum in Yerevan. He was not allowed to work in the cinema for the next four years. However, he did not wait idly for better times – he created every day, every hour, every minute. He sought other paths of expression: making collages, assemblages, and ready-mades. He hosted gatherings, shared stories, spoke in images about prison, and gave advice to young artists... He was a true Homo Ludens – a man who plays. He played with objects, with people, with life itself.

It is a pity no one recorded his incredible stories, even on a tape recorder. I still reproach myself for that. The only ten-minute film I shot in May 1980 on 16mm film, in which he told the story of the trip to Haghpat and Sanahin, where key scenes from *The Color of Pomegranates* were filmed, was irretrievably lost. All I have left are photographs, silent images that cannot convey the unending theatre that was Sergei's life.

To explain the Parajanov phenomenon to others, I even coined a new verb – to Parajanovize. It means not only to represent oneself but to mock, provoke, shock, offend, attack, and burn bridges. Nevertheless, most importantly, it means creating a world of your own – one that convinces the artist and those around him of its absolute necessity. Of course, this ability to parajanovize often irritates those with narrow perceptions and high positions. As a result, they took revenge on him in December 1973 by sending him to prison.

The primary source of any artist's creativity is his everyday life, with all its highs and lows. To create, one must carry something inside that inevitably spills out. Parajanov's life was filled with both tragic and comic events. He was gathering impressions for his excellent 1964 film, *Shadows of Forgotten Ancestors*. One of the earliest tragedies that profoundly affected the young Sergei was the sudden death of his neighbor, a girl named Vera. It is known that he began his final film, *Confession*, with a scene of Vera's funeral. However, only two days of shooting were completed. Parajanov was unable to continue due to the exacerbation of his terminal illness, lung cancer.

Another heavy blow was the tragic fate of his first wife, Nigyar, whom her brothers murdered for marrying a man not approved by the family. Then came a painful divorce from Svetlana just a year after their wedding. Another attempt to build a family with actress Zoya Nedbai (whom Parajanov cast in the unfinished *Kyiv Frescoes*). It was categorically rejected by his mother, Siranush, who dreamed of a reunion with his first wife. Parajanov was arrested three times: in 1948, 1973, and 1982. His life could rightly be called extreme; according to many, such conditions are essential for a true artist.

The last devastating blow was the tragic death, essentially a suicide, of Parajanov's close relative, the film studio artist Alik Janshiev. Janshiev worked on all of Parajanov's Georgian films and even played the role of the primitive artist Pirosmani in the short film *Arabesques on the Pirosmani Theme*. More than that, Janshiev was co-author of Parajanov's ready-made assemblages, as it is hard to imagine Sergei quietly gluing bits of glass piece by piece. There may be reasons why Parajanov felt primarily responsible for Alik's death. I am convinced this tragedy triggered the latent lung cancer that would eventually kill the artist. So deeply was Parajanov shaken by this loss that, in a masochistic gesture, he hung a photograph of Alik in his coffin on the wall of his room.

However, Parajanov had an astonishing ability to sublimate his pain and grief into the creative process. He turned to the image of the *Gioconda*, Leonardo da Vinci's *Mona Lisa*. Remarkably, Parajanov called my first photograph of him his "Gioconda." That happened in November 1978, when we first met. Exactly ten years later, he asked his nephew Garik to buy every available reproduction of the Mona Lisa from the largest art shop in our city. To Sergei's delight, Garik managed to find large, high-quality prints. In my view, that series of collages by Parajanov is a true masterpiece. They radiate powerful creative energy and are filled with contrasting emotions: love and grief. These works reflect his deep understanding of beauty, wisdom, and the perseverance needed to overcome misfortune.

Parajanov's art cannot be reduced to postmodernism, which often exploits and simplifies the great art of the past. On the contrary, this is a true second Renaissance. When I first saw those works, I experienced something like a shock. I felt the same shock when I first watched *The Color of Pomegranates*. Beyond its primary function of conveying aesthetic and ethical messages to humanity, true art fulfills another no less important role: it creates a space of freedom in which the artist can construct his world, his universe. Here, one can overcome illness, fear, cowardice... Here, one can dream, dare, and strive.

However, the main driving force behind Parajanov was always his pursuit of beauty, both in understanding and creation. "How beautiful, how insanely beautiful!" – This was his favorite exclamation, born of his unique ability to feel the tangible beauty created by human hands. His "Gioconda" is not merely beautiful. It is infinitely profound. Compared to it, Leonardo da Vinci's *Gioconda* seems astonishingly simple. She is harmoniously placed against a peaceful rural landscape, gazing at us with dignity, calmness, and a hint of irony, as if addressing us from the depths of the centuries.

Parajanov, on the other hand, creates his version of the *Gioconda* at the end of one of the bloodiest centuries in human history – a century that, among many other sins, affirmed the primacy of consumption over the joy of creation. Parajanov's *Giocondas* are the offspring of our turbulent times. They are tragically playful, mockingly stern, passionate, and indifferent. In their imagery, Parajanov's creativity knows no bounds, and the energy they emit is a youth burning with passion.

Once, as usual, I visited Parajanov. Two color correctors from Lenfilm Studio stayed at his house, working on printing *The Color of Pomegranates*. We walked down to Arsena Street and turned onto Tskhinvali Street. Parajanov had long nurtured this idea. "This is the best view of the holy mountain, Mtatsminda; it will be a perfect shot," he said, pointing out where I should take the future masterpiece. Sergei positioned the women, found his place, and told me to start filming. I used a simple Zenit camera. Suddenly, with surprising ease, Parajanov jumped a few times, and the third take turned out best. He called it "the shot of the century," while I called it "the flight of the black raven."

When I first met Parajanov, I had no idea about his films. That seems strange today when it is so easy to access any movie. However, when there were no videotapes and YouTube was not even a dream, I could not imagine his directing style. Later, after watching *Shadows of Forgotten Ancestors*, I was deeply impressed by the cinematography of Yuri Ilyenko and told Parajanov that without that cinematographer's eye, he would not have been able to create such a dynamic and expressive film. This comment deeply offended him.

Later, I learned more about Sergei's artistic biography. Before *Shadows...*, Parajanov had worked for 15 years at the Dovzhenko Studio, directing four feature films and three documentaries. These works hardly hinted at the future master, which is why rumors about the cinematographer's decisive influence began circulating at the studio immediately after the film's release.

Parajanov began filming his new project, Kyiv Frescoes, with a static camera to prove to himself and others that the secret to his success did not lie in a moving lens. Unfortunately, that project was canceled, and he continued using a static camera in *Sayat-Nova (The Color of Pomegranates)*. However, I'm convinced Parajanov was lucky with his teams in *Shadows...* and *Sayat-Nova* – he assembled amazing creative groups that brought his visions to life, unlike his Georgian films such as *The Legend of Suram Fortress* and *Ashik Kerib*, which, in my view, did not achieve the same perfection as his Ukrainian and Armenian works.

It must be said that by this time, Parajanov was already running low on energy. At times, he behaved like an energy vampire. After long conversations with him, I would feel drained yet still satisfied for having helped him absorb some of the energy he desperately needed. When he made *Shadows...* and *Sayat-Nova*, he was at the peak of his creative strength. In his final years, after nearly a fifteen-year hiatus from filmmaking, he regretted not completing all his projects, unlike Fellini, who died with his films finished.

As for Parajanov's homosexuality, at the time, it was not as visible a phenomenon as it is today. Moreover, speaking openly about such a "deviation from the norm" was extremely dangerous: one could be imprisoned for it. Parajanov carried this part of himself with enormous dignity. This "being different" sense added a crucial facet to his creative energy. I remember him telling my friend, the artist Mark Polyakov, and me: "Forget about women, and new horizons will open before you!" Of course, we did not believe him, but there was a grain of truth in his words. With his divided sense of the world, Parajanov was more sensitive and felt life more deeply than the average person.

I remember once photographing Parajanov taking out buckets of garbage. When I brought him the photo, he quickly turned it into a collage, placing images of naked women into the buckets, declaring they did not interest him. However, he put photos of himself with high-society women in another album, labeling them: "I have returned to women!" Moreover, in response to a Rotterdam Film Festival poster from 1988 titled *20 Directors of the Future*, he joked that the important thing was not to be among the twenty greatest directors but to be in the top five coolest homosexuals.

I also want to say a few words about Parajanov's kindness. He could be cruel sometimes, but only if someone failed to perceive and accept beauty like he did. He cared deeply for neighbors, friends, and film studio workers. Once, for example, a postman brought him a letter, and in gratitude, Parajanov gave him an expensive leather jacket. I knew that just the day before, he had no money even for cheap matsoni (a kind of kefir), but his gesture was that of a king. He was friendly with strangers: taxi drivers, shopkeepers, children...

This story of Parajanov, imagery, contradictions, the play between life and death, and the depth of his humanity, fused with a creative impulse, reflects his complex character as a great filmmaker. The very idea that Parajanov could combine angelic and demonic traits illustrates his nonstandard worldview. He had a unique ability to distort and simultaneously deepen reality. Mediocrity had no place in him. His life and art were either grand or nonexistent. His approach to life and art, the vivid stories of his life, and his multifaceted creativity leave an indelible impression.

Moreover, finally, his last creative trick: his funeral, at which he seemed to be present. In one of the photos from that funeral, taken by me, a nearly mystical event occurred. Only twenty years later did I notice a figure in the upper right corner, suspiciously resembling Sergei Iosifovich. He stood slightly to the side as if watching the ceremony. I was so stunned by this discovery that I began enlarging the image step by step, just like the protagonist in Michelangelo Antonioni's *Blow-Up*. Of course, there is a rational explanation: some older man, resembling Parajanov, had climbed a tree and was observing the proceedings. Nevertheless, in this case, I am no materialist.

The story of the funeral, where he became a witness to his disappearance, raises not only questions of symbolism but also the very essence of creativity and death. The elements of mysticism you described and the fact that he was "watching his funeral" only enhance the impression that Parajanov was an artist for whom life and death were not opposites but elements of the same process – a continuous transformation. He sought to explore these boundaries, pushing his work and his perception of the world beyond the limits of tradition.

One of Parajanov's rarest qualities was his ability to combine the angelic and the demonic. He was a deeply contradictory man: sometimes kind beyond belief, sometimes utterly unbearable. I want to share a story I heard from Serge Avedikyan. You probably know he is one of the directors and the lead actor in the film *Parajanov*.

In September 1988, in Paris, Sergei asked Avedikyan to bring him pencils, paints, and colored paper – everything he needed for future collages. As a result, Parajanov created an excellent composition from these materials. Avedikyan decided to purchase it despite the high price. They agreed to meet at the cemetery, at the grave of Andrei Tarkovsky. It was almost a theatrical scene, – Serge recalled. Parajanov stood with tears in his eyes and said: "Andrey, my Andrey! You left me forever. Now I'm single". Moreover, at the same time, between sobs and lamentations, he asked Avedikyan several times if he had brought the money.

Here's a story that happened to me personally. In 1985, my friends and I organized a photography exhibition. Most of the works were portraits done in a neo-realist style. We were very proud of what we had achieved. Parajanov glanced at the photos, frowned, and suddenly shouted:

– Mechitov thinks he is Parajanov? However, Parajanov – that is me!

What was that? Jealousy? A refusal to accept someone else's success?

Of course, questions of jealousy and the contradictions in his character are natural when discussing his work – a man who saw the world through such intense emotional and creative experiences could not help but leave traces of fear, envy, and a constant struggle for his place in the world. However, precisely, this mixture of traits shaped his unique style.

Информация об авторе

Юрий Михайлович Мечитов
профессор
Тбилисская Государственная
Академия художеств
Грузия, 0108, Тбилиси, ул. Грибоедова, 22
ORCID: 0009-0007-3984-6782
e-mail: mechitov50@mail.ru

Information about the author

Yuri M. Mechitov
Professor
Tbilisi State Academy of Arts
22 Griboedov St., Tbilisi, 0108, Georgia
ORCID: 0009-0007-3984-6782
e-mail: mechitov50@mail.ru

Материал поступил в редакцию / Received 27.01.2025
Принят к публикации / Accepted 19.04.2025



РОССИЙСКО-АРМЯНСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ



НОВГОРОДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

URBIS ET ORBIS

МИКРОИСТОРИЯ
И СЕМИОТИКА ГОРОДА

2025 | Том 5 | № 1