

2025 | Том 5 | № 2

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. 2

Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. 2025. Том 5. № 2

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. И. Спешилова (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)

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

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. Озари (Университет Балыкесир, Турция)

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, 41

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/>

Дата выхода: 16.12.2025

© 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. 2

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

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

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

Editor-in-Chief

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

Vice-Editors

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

Tigran S. Simyan (Yerevan State University, Armenia)

Executive Secretary

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

Editorial Board

Ausma 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)

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

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

Mustafa Ozsari (Balıkesir University, Turkey)

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

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 Śładkiewicz (University of Gdańsk, Poland)

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

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

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

Founders

Russian-Armenian University

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

Tel.: +374 91 93-31-23

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University

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

Tel.: +7 8162 62-72-44

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

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

E-mail: urbistorbis2021@gmail.com

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

Release date: 16.12.2025

© Russian-Armenian University, 2025

© Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2025

All rights reserved

СОДЕРЖАНИЕ

Город: теория и практика

Д. Б. Терешкина

«Слушая город»: человек и soundscape
урбанистического пространства.....168

О. Л. Лейбович

Социальные парадоксы отечественного политического абсентеизма.....186

Художественный образ города

И. С. Скоропанова

Художественные модели города
в русской поэзии конца XIX – начала XXI вв.....199

Th. Ch. Toghrumadjian, A. Makaryan

Yerevan architectural controversies in the early Soviet Armenian novel:
Mkrtich Armen and Derenik Demirchyan.....214

Город в кино

Е. Г. Маргарян

Викторианский стимпанк как урбанистическая мифология:
город-палимпсест в сериале «Карнивал Роу».....244

Культурный код города

А. В. Вандышева

Анализ концепта «культурный код (города)»
в зарубежных исследованиях.....263

С. А. Смирнов, И. В. Поповский

Культурный код города. Экспертное интервью.....283

Городская культура

Н. Muradyan

The Soviet “palace of culture” as a center of urban culture
(the case of Abovyan).....311

О. В. Широкова

Пространство цифрового города:
образ панельного дома в контексте городской идентичности.....321

CONTENTS

City: Theory and Practice

Daria Tereshkina

“Listening to the City”:

The Human Being and the Soundscape of Urban Space.....168

Oleg Leibovich

Social Paradoxes of Domestic Political Absenteeism.....186

City’s Artistic Image

Irina Skoropanova

Artistic Models of the City in Russian Poetry

of the Late 19th – early 21st Centuries.....199

Thomas Charles Toghramadjian, Albert Makaryan

Yerevan Architectural Controversies in the Early Soviet Armenian Novel:

Mkrtich Armen and Derenik Demirchyan.....214

City in the Cinema

Yervand Margaryan

Victorian Steampunk as Urban Mythology:

The City-Palimpsest in the Series *Carnival Row*.....244

City’s Cultural Code

Anna Vandysheva

Analyzing the Concept “Cultural Code (of a City)” in Foreign Studies.....263

Sergey Smirnov, Igor Popovsky

City’s Cultural Code. Expert Interview.....283

Urban Culture

Haykuhi Muradyan

The Soviet “Palace of Culture” as a Center of Urban Culture

(the case of Abovyan).....311

Olga Shirokova

Digital City’s Space:

The Image of the Panel House in the Context of Urban Identity.....321

ГОРОД: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА | CITY: THEORY AND PRACTICE

[https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-168-185](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-168-185)



«Слушая город»: человек и soundscape урбанистического пространства

Д. Б. Терешкина 

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

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

звуковой ландшафт
городской текст
акустическая экология
русская поэзия
урбанистическое
пространство
новгородский текст
soundscape

АННОТАЦИЯ

Шум города – феномен, имеющий огромное значение для современного человека. Для городского жителя городские звуки, кроме деструктивного воздействия на психику, становятся «белым шумом», без которого горожанин уже не представляет своего комфортного ощущения в пространстве; для сельского жителя звуки города являются одним из факторов постижения и освоения чуждого ему городского пространства. Город, имеющий свой «голос» (например, древний вольный Новгород), описан в классической литературе, прежде всего русской поэзии XIX в., а также осмысливается живущими в нем людьми, каждый из которых выстраивает свои «саундтреки» в городском пространстве. Наше исследование, основным методом которого стало побуждение молодых жителей Великого Новгорода отразить в письменном тексте свои представления о шуме и звуках города, подтвердило научную гипотезу о том, что физическое (акустическое) восприятие шумовых и звуковых эффектов разных локаций города не становится *звуковым* образом города без их текстовой репрезентации для себя и для другого. Опрос, дополненный методами включенного наблюдения и интервью с жителями Великого Новгорода разных поколений и рода занятий, выявил общие тенденции понимания человеком его урбанистического окружения: не значимо то, что не описано. Традиции в отношении городского шума заключаются в осознании «акустической экологии» человека в городском пространстве и системы ограничений по уровню шума; новыми становятся тренды широкого использования шума города как художественного средства в медиа, музыке, рекламе и т. д., а также как психотерапевтического средства для создания шумового фона «обжитого», «человеческого» пространства, подобного чреву матери, где «белый шум» создавал атмосферу защищенности. Меняется, наконец, сам звуковой состав городского шума, отражая трансформацию городского пространства, а также облик и функции современного города в целом.

Для цитирования:

Терешкина, Д. Б. (2025). «Слушая город»: человек и soundscape урбанистического пространства. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 5(2), 168–185. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-168-185](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-168-185)

Финансирование:

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда и Правительства Новгородской области, проект № 24-28-20343 «Концептосфера “новгородского текста”: база данных и интерпретация», <https://ias.rscf.ru/user/doc/a.w.p.2024.90.legacy/385822>.

“Listening to the city”: The human being and the soundscape of urban space

Daria Tereshkina 

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

KEYWORDS

soundscape
urban text
acoustic ecology
Russian poetry
urban space
Novgorod text
sound studies

ABSTRACT

Urban noise is a phenomenon of great significance for contemporary humans. For city dwellers, urban sounds – beyond their destructive impact on the psyche – often become a form of “white noise,” without which the urban resident can no longer imagine a comfortable sense of being in space; for rural inhabitants, by contrast, the sounds of the city serve as one of the factors through which an alien urban environment is apprehended and mastered. A city possessing its own “voice” (for example, ancient free Novgorod) has been described in classical literature, above all in nineteenth-century Russian poetry, and is also interpreted by the people who live within it, each of whom constructs personal “soundtracks” in urban space. Our study, whose principal method involved encouraging young residents of Veliky Novgorod to reflect in written form on their perceptions of the city’s noise and sounds, confirmed the scholarly hypothesis that the physical (acoustic) perception of noise and sound effects in various urban locations does not become a sonic image of the city without its textual representation – both for oneself and for others. A survey, supplemented by participant observation and interviews with residents of Veliky Novgorod of different generations and occupations, revealed common tendencies in how individuals comprehend their urban surroundings: that which is not described is not perceived as significant. Traditions relating to urban noise are manifested in an awareness of human “acoustic ecology” in urban space and in systems regulating permissible noise levels. New trends include the widespread use of urban noise as an artistic medium in media, music, advertising, and so forth, as well as its use as a psychotherapeutic tool for creating a background of an “inhabited,” “human” space, akin to the maternal womb, where “white noise” generates a sense of protection. Finally, the very acoustic composition of urban noise is changing, reflecting transformations of urban space, as well as the appearance and functions of the contemporary city as a whole.

For citation:

Tereshkina, D. B. (2025). “Listening to the city”: The human being and the soundscape of urban space. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(2), 168–185. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-168-185](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-168-185)

Funding:

The research was funded by the Russian Science Foundation and the Government of the Novgorod Region, project No. 24-28-20343 “The conceptosphere of the Novgorod text: database and interpretation”, <https://rscf.ru/project/24-28-20343/>.

Введение

Акустический облик города в последнее время становится одним из активно изучаемых факторов современного урбанистического пространства (Горгорова, 2024; Васильев, 2014). Осмысление звукового пространства окружающей человека среды с физических, этических, эстетических, педагогических и экологических позиций стало основным делом жизни канадского композитора, ученого-энциклопедиста Р. Мюррея Шафера, в 1977 г. опубликовавшего книгу «Настройка мира» («The tuning of the world») (Schafer, 1977), во многом сформировавшего терминологию этой области исследования взаимодействия человека с пространством. В рамках междисциплинарного подхода «акустические территории» бытования человека осмыслены в творческой манере Брэндоном ЛаБеллем (LaBelle, 2010). Шум города исследуется как травмирующая человека среда (Майорова, 2020), воздействие которой на жителей можно уменьшить при помощи правильно организованного городского ландшафта, в котором минимизировано воздействие техногенных факторов и увеличена доля рекреационных зон с преобладанием созвучных человеку шумов и звуков природы. «Впервые о звуковом ландшафте города исследователи заговорили в 1960-х. Сегодня этот термин актуален как никогда: антропологи, урбанисты и саунд-дизайнеры пытаются понять, как настроить “тюнер” городской среды, чтобы люди могли существовать в комфортном акустическом пространстве» (Вяземский, 2021). Городская среда рассматривается также как площадка для формирования так называемых звуковых событий, каждое из которых может стать своего рода визитной карточкой того или иного города или основой туристического маршрута, так или иначе обыгрывающего акустические особенности местности или искусственно созданные объекты звукового воздействия на человека. Особое внимание уделяется организации городского пространства для незрячих людей, ориентирующихся в нем прежде всего при помощи слуха или «эхолокации» (Синицын & Запорожец, 2021, с. 675).

Традиционное восприятие шума города сводится прежде всего к так называемой шумовой экологии, то есть стремлению уменьшить техногенное воздействие на слух человека (машин, заводов, фабрик, котельных, коммунальных служб, коммуникаций и т. д.). Действительно, как только города стали достаточно густонаселенными, а производство стало не только соседствовать с местом проживания человека, но и исполнять роль «градообразующего» фактора (особенно для нестоличных и моногородов), остро встал вопрос о месте человека в городе, о возможности личности комфортно существовать в скоплении других людей и механизмов, их обслуживающих. Тогда первоочередной задачей стала организация рекреационных зон, наиболее свободных от урбанистических шумов и приближающихся к естественному шуму природы, более свойственному человеку как природному же существу. С пространством домов, общественных центров и офисных помещений работают саунд-дизайнеры. «Антропогенное воздействие шума как одного из физических факторов за последние годы существенно возросло. <...> В последние годы отмечается непрерывное повышение шумового фона городов. Серьезной проблемой также является воздействие шума в условиях производства и в быту. Поэтому обеспечение шумовой безопасности является крайне актуальной задачей» (Васильев, 2014, с. 299).

Soundscape города

Шум окружающей человека среды существует перманентно, и не только в городе. Однако именно в городском пространстве шум становится «саундтреком», поскольку прежде всего человек, а не природа определяет звуковое сопровождение жизни города. Наш взгляд касается не экологического, а семиотического, текстуального представления о шуме города, наше внимание сосредоточено на рефлексии человеком окружающего его акустического наполнения городского пространства и его осознания как своего рода звукового облика города. Мы рассматриваем шум города как часть локального текста, то есть комплекса высказываний (в том числе акустических) о городском пространстве. В концептосферу локального текста включаются звуковые концепты, создающие трехмерный образ города, не сводящийся к визуальным символам и ориентирам, хотя именно они являются главенствующими в уникальном облике современных городов: «подчинение городской планировки геометрической перспективе и увеличение масштабов города привело к тому, что визуальные знаки стали доминирующим способом разметки и ориентации современного мегаполиса» (Синицын & Запорожец, 2021, с. 670).

Концептосферу городского текста, в том числе акустического, можно схематично представить как систему «вложенных друг в друга акустических пространств (дворов, квартир, парков, дорог, магазинов), которые и формируют общий звуковой ландшафт» (Вяземский, 2021). Создаваемая в результате сложно организованная иерархия смыслов подобна соотношению всякого рода «сфер» (биосфера – техносфера – концептосфера – семиосфера – гомосфера – ноосфера), организующих семиотическое поле жизнедеятельности человека от первичных (природных) до высших ее форм (Симян, 2019, с. 174).

Как известно, город имеет текст только в том случае, когда этот текст создан и/или прочитан воспринимающим сознанием, в том числе текст звуков города. Только прислушавшись, можно понять специфику шума города как противоположного природе урбанистического «очеловеченного» пространства, а также как единичного, уникального пространства конкретного города (в область нашего внимания был включен Великий Новгород). Опрос, проведенный нами в группе студентов (38 человек) одного из вузов Великого Новгорода, выявил определенные закономерности в восприятии молодым поколением городского шума. Опрос проходил в условиях добровольности, анонимности и согласия респондентов (в том числе на публикацию их ответов) в форме развернутого письменного ответа на открытый вопрос, сформулированный в виде назывного предложения «Шум и звуки города» с устными пояснениями экспериментатора, что требуется отразить в ответе, какие звуки и шумы респонденты воспринимают в городе, на что обращают внимание, какие составляющие звукового пространства кажутся им благозвучными, какие – раздражающими. Горожане в возрасте 17–20 лет были избраны для опроса, поскольку привычка молодых «отключаться» от городского шума или не обращать на него внимание (в том числе при помощи наушников и других гаджетов) позволяет получить «чистые» результаты опроса: если шум города замечен молодыми, значит, он действительно для них важен, ими идентифицирован и осмыслен.

Городской шум для его современного жителя является настолько привычным фоном, что для того, чтобы сказать о нем что-то определенное, человеку приходится проанализировать свои слуховые впечатления (*«Мне жаль, что только пару лет назад я полюбила гулять без наушников и осознала всю прелесть городских звуков»*), вплоть до полного игнорирования этого фактора (*«Я живу в спальном районе, и меня этот вопрос не колышет»*). Примечательно, что сама просьба описать шум города ставит корреспондируемых в условие слуховой рефлексии: *«На шум я редко обращала внимание, воспринимая его скорее как фон, но благодаря этому заданию я хочу на обратном пути послушать шум [города]»*, *«Излишнее количество шума приводит к тому, что мы почти перестаем обращать на него внимание (за исключением случаев, когда мы начинаем о нем задумываться, например, пока я пишу ответ на данный вопрос)»*. В этом фоновом шуме выделяются в основном резкие и слишком громкие звуки (например, газующей машины или взрыва петарды).

В саундтрек города опрашиваемые включают как раздражающие, так и благозвучные шумовые эффекты: гудки машин, строек, техники, крики людей, аудиосигналы светофоров, дублирующие цветосветовые, гул толпы, лай собак, выгуливаемых по утрам и вечерам, шум и смех играющих детей, *«гудящие мотоциклы, проносящиеся по мостам города глубокой ночью»*, звонки велосипедов, звук колоколов храмов, хруст льда и снега (по звуку можно почти точно угадать, какая погода за окном). Все это, дополненное яркими звуками природы, когда она «сильнее» звуков города (шторм, гроза, сильная метель и др.), составляет естественный и вполне благозвучный фон города.

Наиболее раздражающими являются лязг строительной техники, вой автомобильных сирен, звуки срабатывания сигнализации, скрипящий звук тормозящих автобусов, шум от дрифтинга автомобилей, треск триммеров при покосе городских газонов и придомовых территорий, шум, производимый соседями (*«Еще я часто слышу звуки старого дома, которому без пяти минут восемьдесят лет: звуки крыши и неугомонных соседей, которые любят слушать громко музыку. Всегда задумывался: почему я сквозь стену слышу только шум мелодии, а не сам текст песни»*). Нетипичное в городском саундтреке также является раздражающим фактором: *«Пугают крики маргиналов, ночные крики»*. Абстрагироваться от шума города помогают не только технические средства (наушники и в некоторых случаях беруши), но и внутренний диалог с самим собой, пение «про себя» (*«Чаще всего мне мешает шум, потому что я привыкла к деревенской тишине, благоговению. Поэтому я стараюсь не замечать шума. Помогает внутренний голос, я пою в голове всегда»*).

Шум города связывают с высоким темпом его жизни: потоком быстро и громко движущегося транспорта, людей (*«слышно, как спешат люди, которые вечно торопятся»*). Шум города ритмичен, согласно ритму человеческой жизни и ритму природы: днем он более урбанистичен, ночью приближается к природным звукам тишины, пения ночных птиц, шелеста ветра; в таком звуковом режиме человеческие шаги запоздавших прохожих воспринимаются отчетливее, человек обретает свою индивидуальность, отделенность от дневной толпы и обезличенности. Влияет на восприятие городского шума даже погода: *«Если на улице светит солнце, я радуюсь любым звукам Новгорода, как будто сам город поет»*.

Примечательно, что в шум города молодые респонденты включают шум визуальный, почти не разделяя каналы восприятия информации («назойливая реклама, огромные плакаты») и воспринимая обилие визуальной рекламы как фактор аудиального насилия («как будто кричат тебе»).

Шум города в разных частях различается. *«Город в старых его частях хоть и выглядит мрачно, но вглядываясь и вслушиваясь в эту его глухоту, немоту, чувствуешь соприкосновение с историей, с природой этого участка».* В локациях с приятным для слуха наполнением возникает желание включаться в звуковую дорожку города: *«Я очень люблю звуки Великого Новгорода. Особенно центра. В центре, в парке меня особенно одолевает желание ходить без наушников. В Кремле можно услышать отрывки рассказов экскурсоводов, а летом – игру уличных музыкантов», «Я живу в центре города и часто слышу шум города. Это либо городские работы, либо звук приезжающих туристов, которые впервые видят столь старый город», «На окраине и там, где людей не так много, можно услышать вой ветра, пение птиц, иногда можно различить шум дождя», «Звуки в Западном (район Новгорода – Д. Т.) возвращают меня в детство. Торговая сторона дарит чувство тревоги, одиночества, старости. Псковский (спальный район города – Д. Т.) такой родной».*

Городской саундтрек многосоставен. Он является композицией («ансамблем») звуковой дорожки мини-локусов, каждый из которых обладает уникальными звуками: *«Звуки города – звучание объектов города, которые составляют его атмосферу и дополняют друг друга. Объявления поездов, разговоры людей, музыка на улице, дождь по подоконнику или крыше, шелест кроны деревьев».*

Шум большого города отличается от тихих маленьких городков, причем масштаб города осознается также субъективно: *«Шум Великого Новгорода ассоциируется у меня с кипящей жизнью. Я всегда его замечаю, так как сама из маленького города», «Мне тяжело на долгий период оставаться в больших городах из-за постоянного и длительного шума. Великий Новгород гораздо комфортнее в этом плане».* В некоторых случаях рефлексия гораздо более тонкая: респонденты отмечают различия не просто в уровне шума, а в дифференциации звуков и ее причинах: *«По моим наблюдениям в течение нескольких месяцев жизни, в Новгороде (студент приехал на учебу в вуз из небольшого города Боровичи Новгородской области – Д. Т.) гораздо реже слышится человеческая речь на улицах. Это, скорее всего, обусловлено шириной улиц и тротуаров, а также вошедшими в моду наушниками и телефонами».* Этот же респондент указал, что в Новгороде, по его наблюдениям, больше воробьев, чем в его родном городе, но их (как и голубей) почти не слышно из-за шума города. В Боровичах больше машин с громко играющей музыкой из их окон (признак ментальности части жителей маленьких уездных городов), лучше слышны колокола храмов. Отмечает студент и тот факт, что в его родном городе *«чаще встречаются дети возраста 8–12 лет, гуляющие небольшими группками, но их речь по качеству уступает речи новгородцев».* Кажется важным указание на речевую компоненту городского звукового ландшафта: она, по единодушному мнению филологов, является одним из важнейших критериев культурной идентичности жителей того или иного локуса (всем известно извечное противостояние Петербурга и Москвы в области речевой практики его жителей).

Встречаются уникальные звуки, подмеченные единицами из опрашиваемых, – именно в их устах soundscape города вербализуется в почти художественном тексте: *«Я очень часто в трудных ситуациях обращаюсь к своему городу: выглядываю из окна и прислушиваюсь. Раньше мне казалось, что мой район абсолютно не меняющийся, за исключением добавляющихся новых строений, но сейчас, выглядывая из окна, я могу услышать абсолютно разные “ситуации” города. Шум – суета города. Звуки – голос города»; «Праздничное гулянье на площади, музыка с которой разносится на весь город; громкий смех выпускников школы на набережных в июньские ночи; кристально чистая тишина в Старом городе – одном из районов города, что раньше называли Славенским концом; пение птиц в унисон журчанию воды в Рюриковом Городище; топот детишек на детских площадках; крики «Горько!» на Горбатом мосту под поцелуй молодоженов; кричающие утки около Ярославова Дворища... Звуки любви моей малой родины».*

Заметим, что разные возрастные страты городского сообщества подмечают разные, релевантные для них, звуки окружающего пространства. Методы включенного наблюдения и интервью с жителями города (разного возраста и рода занятий) позволили определить различия в восприятии «партитуры» городской жизни. Так, мужчины, часто идентифицирующие соседей по их машинам, способны различить и звуки их моторов. Женщины соотносят жителей своего дома и близлежащих домов по детям и домашним питомцам, узнают их по голосам, чутко реагируют на признаки беспокойства или тревоги. Город живет не только суточными, но и сезонными ритмами: Великий Новгород как губернский древнерусский город и туристический центр, лишаясь большой армии студентов, разъезжающихся на летние каникулы, наполняется летом голосами детей, приезжающих «на отдых» к бабушкам и дедушкам; в хорошую погоду городские и пригородные дворы кишат детьми дошкольного и младшего школьного возраста, а в выходные дни полны детей и городские парки. В летние звуки города включается шум велосипедов, самокатов, звуки перемещаемых по брусчатке чемоданов на колесиках, пожилых женщин, беседующих на скамейках и порой составляющих местные «женские коммуны», обсуждающие каждого и наблюдающие за порядком во вверенных им территориях.

Город представляет собой многомерное, разнообразное и живое акустическое пространство, подчиненное ритмам природы, человека и сообщества людей.

Литературные высказывания о шуме города

Город в его шумовом облике начинает изображаться русской словесностью еще с XIX в. В повести Д. В. Григоровича «Пахарь» (1856) город противопоставлен природе в сельской местности, где жизнь горожанина обретает иное значение. Из города, полного шума, резких звуков, скрежета, герой выезжает в тихую обитель природных звуков и тишины. «Город давно уже успел исчезнуть; исчезли постепенно и самые признаки городской суетливости; даже колокольный звон, долго покрывавший все остальные звуки, тонул и терялся в пространстве. Но все еще в ушах раздавались шум и трескотня улиц, грохот экипажей, хлопотливый говор, знакомые голоса и восклицания... Я страшно тяготился городом!... Тишина необыкновенная» (Григорович, 1856). В тишине вне города человек обретает новые качества иначе слышать мир. «Слух мой, освобожденный от трескотни города, получил страшную чуткость. <...> Влияние тишины, царствующей над полями, вполне

может быть доступно тем только, кто долго тяготился треволнениями житейского моря, чей слух и чьи нервы многие годы постепенно тяготились и раздражались безумной суматохою города. Я чувствовал, как тишина вливалась в душу, и как делалось в ней и покойнее, и светлее» (Григорович, 1856).

Особое понимание города отразила поэзия модернизма («телесная связь» с городом В. В. Маяковского, образ падшего «города-блудницы» В. Брюсова, А. Блока, А. Белого, мечта о «городе-саде» в будущем) (Шмидт, 2007). Однако к середине XX в. город постепенно начинает восприниматься – в том числе в литературе – как «свое», привычное человеку, обжитое пространство. Поэзия XX–XXI вв. – это поэзия городских жителей по преимуществу. Город входит в жизнь человека как некое «лоно», привычная среда, в которой человек чувствует себя защищенным.

В стихотворении Давида Самойлова «Из детства» (1956) в ситуации переживания маленьким больным героем трагедии смерти великого князя Олега, описанной Пушкиным, квартира в многоквартирном доме советского города представлена как относительно уединенное место, расположенное среди подобных «нор» человеческого «общежития», и сравнивается с образами природы: «Осеннею мухой квартира / дремотно жужжит за стеной / И плачу над брэнностью мира / Я, маленький, глупый, больной» (Самойлов, 1956). Физическую боль от болезни и душевное взросление от переживаемой истории об умершем досадной смертью князе ребенок легче переживает среди людей, обычных безвестных жителей обжитого, «своего» пространства.

Поэзия города мощным потоком входит не только в литературу, но и в кинематограф, живопись, искусство в целом. Город становится не просто вынужденным местом скученно живущих людей, но и самостоятельным живым организмом, индивидуальным, узнаваемым. Звуки города, с рождения входящие в жизнь человека, становятся привычными, приятными, дорогими. Шум города становится объектом поэтического осмысления и предметом эстетического переживания: «Голоса, телефонные трели, / Звук сирены, сигналы авто. / И рекламой щиты запестрели... / Мне бы в уши – беруши. И что? / Есть приятные звуки в столице? / Колокольный с утра перезвон, / Голубей воркование, птицы / И листвы опадающей стон» (Лескова, 2025), а привычный шум города является звуковой дорожкой, которую хочет слышать человек («Я хочу услышать шум города / Шелест колес и скрипы, / Я хочу услышать шум города / Визг тормозов и крики. / Я хочу увидеть шум города / Растянутой рекламой на баннере, / Я хочу увидеть шум города / Решеткой на канализационной яме») (Исаков, 2011).

Примечательным явлением последних полутора десятилетий стало почти полное исчезновение криков родственников (чаще – матерей) из окон домов, окликающих детей (вроде «Миша, домой!»): мобильные телефоны, с которыми дети начинают гулять самостоятельно с самого раннего возраста, исключили такую необходимость. Саундтрек дворов городских жилых кварталов наиболее изменчив, и, например, громкий разговор людей «через улицу» или «из окна в окно» может быть прерван самими собеседниками ироничной фразой «что мы с тобой, как в деревне». Замкнутость, акустическая гигиена плотного совместного проживания людей отличает городскую среду от сельской в рамках одного территориального образования и одних культурных традиций.

В этом смысле особый интерес представляет собой ситуация, поэтически изложенная Юрием Чичевым (1938–2021) в стихотворении «Шутка» (1971):

Однажды, в шутку, в час ночной прогулки,
 (Хватило у меня тогда ума!)
 В каком-то из арбатских переулков
 Я крикнул: «Мама!» в сонные дома.
 И вздрогнул переулок вспышкой стекол.
 Я замер: слева, справа – каждый дом
 Вдруг форточками-крыльями захлопал,
 Как испугнутая птица над гнездом.
 И женские испуганные лица –
 Как лики Богородиц из икон,
 На них сейчас бы только и молиться, –
 Возникли в рамах вспыхнувших окон.
 Ушли из дома мальчишки-мальчишки,
 Кто много лет назад, а кто вчера,
 И в каждом доме, домике, домишке
 Грустнее стали дни и вечера.
 Да, шутка прозвучала странно, дико.
 Я, скованный стыдом, шагнуть не мог.
 И кто-то сверху ласково и тихо
 Сказал мне: «Ты ступай домой, сынок».
 А ночи край белел в рассветной сини.
 Я шел домой и думу нес одну:
 Сумей мой крик промчаться по России –
 Все матери прильнули бы к окну... (Чичев, 2005)

Охранительные функции города как сообщества «своих» становится признаком осмысления урбанистического пространства как естественной для человека среды обитания.

Новгород отражен в достаточно представительном перечне литературных произведений, которые хорошо изучены и в целом формируют тот локальный текст, что понимается как совокупность художественных текстов, посвященных определенному локусу (Новгородский край, 2009; Абраменко, 2011). Звуковые концепты новгородского текста не были предметом специального исследования, однако наиболее частотные из них зафиксированы. Это звук (звон) новгородского вечеревого колокола, шум веча, плеск волн Волхова – как это описано в повести Н. М. Карамзина «Марфа-посадница», одном из самых известных из «новгородских» текстов классической литературы. В поэзии XIX в., особенно в творчестве декабристов, Новгород обретает не только значение некогда вольного города, навсегда утратившего свободу, но и «свой голос», присущий одушевленному существу. Примечательно в этом смысле стихотворение Д. Веневитинова «Новгород», в котором лирический герой вступает в диалог с вековым городом, который он посетил в первый раз и который для него – «место свято», где «воздух чище и вольней»:

Теперь ты сам ответствуй мне,
О Новград! В вековой одежде
Ты предо мной, как в седине,
Бессмертных витязей ровесник.

Твой прах гласит, как бдящий вестник,
О непробудной старине.
Ответствуй, город величавый:
Где времена цветущей славы,

Когда твой голос, бич князей,
Звуча здесь медью в бурном вече,
К суду или к кровавой сече
Сзывал послушных сыновей? (Веневитинов, 1960, с. 86).

Голосом города метонимически становится звук вечевского колокола, и молчание Новгорода в ответ на вопрошание поэта свидетельствует о том, что голос этот пропал с потерей языка (буквально – колокольного, с увозом в Москву вечевского колокола Иваном III, и метафорически – индивидуальной речи). Эту же тему развивает М. Ю. Лермонтов в такой же форме вопрошания к онемевшему городу в стихотворении «Приветствую тебя, воинственных славян / Святая колыбель!» (1832), а в стихотворении «Новгород» (1830) взывает к жителям когда-то вольного города: «Зачем вы мужеством упали? <...> Есть бедный град, там видели народы / Все то, к чему теперь ваш дух летит» (Лермонтов, 1988, с. 69). Э. И. Губер в стихотворении «Новгород» (ок. 1839 г.) описывает Новгород как мертвый город, у которого «сила отнята»: «Город воли дикой, / Город буйных сил, / Новгород великой / Тихо опочил» (Губер, 1944, с. 297).

Порешили дело...
Все кругом молчит,
Только Волхов смело
О былом шумит.

Белой плачет кровью
О былых боях
И поет с любовью
О старинных днях.

Путник тихо внемлет
Песне ярых воли
И опять задремлет,
Тайной думы полн. (Губер, 1944, с. 297–298).

Голосом утратившего вольность Новгорода становится «песня», «плач» или – молчание.

«Спящим», молчаливым предстает Новгород в стихотворении Н. А. Добролюбова «Посещение Новгорода» (26 июня 1858 г.). Но через этот сон словно сквозит прошлая бурная жизнь вольного города:

Еще мирно спит весь город,
Но его покой
Веет бурей жизни прошлой,
Вольной, удалой.

<...>

Все гласит в тебе о прошлом,
Вольной жизни край! –
Даже мост твой с надписаньем:
«Строил Николай»! (Добролюбов, 1969, с. 100–101).

В поэзии Л. А. Мея «голосами» Новгорода становятся Волхов и вечевой колокол, беседующие друг с другом («Вечевой колокол» 1840 г.), а также люди – «вечники», чьи голоса отражают неумолимый ход истории («Волхв» 1861 г.).

Художественное осмысление «голоса города» ретроспективно, оно направлено «вглубь» истории локуса – в отличие от непосредственной рецепции шума города живущих в нем людей, для которых история становится фоном жизни настоящей, происходящей здесь и сейчас.

Город как лоно

Современный человек антропологической (вне-природной) культуры – по преимуществу городской житель. Потому и положение его в городе определяется ощущением «своего пространства», даже если оно неидеально. В культовом фильме русскоязычного мира «Служебный роман», в котором Москва выступает не фоном событий, а полноценным объектом поэтического изображения, главный герой произносит известные слова: «В нашем городе чересчур много жителей, чересчур много приезжих, чересчур много машин. Все куда-то спешат, все куда-то опаздывают. Всюду толкотня, давка, очереди... Но все равно я люблю этот город. Это мой город. Это очень хороший город» (Рязанов, 1977, серия 1, 00:06:06–00:06:28).

Современное урбанистическое пространство в большинстве случаев не является чуждым его жителю. Наоборот: вне его человек испытывает если не первобытный страх незащищенности, то в лучшем случае дискомфорт. Подобный ракурс рассмотрения городского пространства контрастирует с тем, что наблюдается в конструировании визуального, социального и даже политического облика города, создаваемого современными поэтами: город приобретает «образ ветхого, заброшенного городского пространства, в котором возникновение новых типов социально-экономических отношений разрушительно сказывается на человеке» (Редкина & Черняк, 2018, с. 109). Звуковой ландшафт формируется другими, глубинными, глубоко индивидуальными связями с городским окружением человека. Белый шум города становится аналогом шума внутри материнского чрева, в котором формируется младенец (Heartbeat Sound – Sleep Sounds, 2017) – конечно, с поправкой на гораздо меньшую интенсивность и нелинейность акустических эффектов человеческого тела, создаваемых ритмом сердца, дыханием, транспортной системой жидкостей живого организма и др. (Антонец и др., 2011). Примечательно, что *body sound* («звук тела») в инверсивном варианте *sound body* в английском языке переводится идиомой «здоровое тело».

Важно отметить, что одна из версий этимологии древнерусского слова «детинец» (одно из названий внутренней городской крепости, наиболее древней части города) как «чрева города», охраняющего своих «детей», а также историческое использование детинца (в нем спасались во время нашествия врагов прежде всего дети и женщины) является подтверждением наблюдения о сходстве существования человека в городе с формированием его в материнском лоне. В связи с этим вполне понятной становится практика аудиозаписи городского шума и использования его как звуковой терапии (в том числе для создания фона сна ребенка). Имеющиеся многочисленные Sound effects Library (Sound effects Library...) становятся бесплатным банком саундтреков, в том числе, городского пространства. В нем можно найти не просто городские, но и исключительно промышленные звуки – работающих теплоэлектростанций, заводов, котелен и др. (Релакс. Шум города, 2014) с характерными комментариями пользователей вроде следующего: «Мне достаточно форточку открыть и релаксировать! Окна выходят на “Уралмаш”. Когда нахожусь на даче, на природе среди леса – начинает все угнетать».

Интересен опыт описания звуков современного города слабовидящим новгородским поэтом¹, для которого слух становится основным чувством постижения мира. Город для него – разношерстная среда самых разных, но привычных явлений.

К ночи городок наш старится,
Чтоб к утру омолодиться.
У соседки снизу ставится
Чайник — и поет водица;
У соседей сбоку сонное,
Гипнотическое царство,
Что-то вовсе похоронное:
Сон — и пища, и лекарство;

<...>

Бытие горизонтальное,
Бытие по вертикали —
Что-то в этом есть фатальное,
Если б мы во все вникали.
Глушит атмосфера ватная,
Но, как в глубине портала,
Слышимость невероятная:
Слышу мир — на два квартала! (Князев, 2015).

Человеку в городе становится необходимым ощущение наличия рядом текущей жизни.

А иначе — тишина
Смерти маленькой подобна,
И смешались в гуще сна
Мир земной и мир загробный.

¹ Григорий Князев, выпускник филологического факультета Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, бывший студент автора статьи, любезно предоставил свои произведения для нашего исследования.

Пусть опять бес-сон-ни-ца:
Город мой гудит покамест.
Пусть движенью нет конца
То с моста, то снова на́ мост.

Только не смолкай, звучи,
В воздухе черти кривую!
Раз в глухонемой ночи
Слышу — значит, существую (Князев, 2024).

Звучащий город становится маркером бытия и бытийности человека в нем. Звуковой трек города – «пуповиной», связывающей человека с землей, которую он продолжает слышать, отправившись с рождением в индивидуальное, но не автономное существование.

Заключение

Анализ акустического облика города позволяет по-новому увидеть урбанистическое пространство как сложную семиотическую систему, в которой звук выступает не просто фоновым «шумом», а полноценным носителем смысла. Городская звуковая среда включается в локальный текст города наравне с визуальными, пространственными, речевыми и поведенческими кодами, формируя трехмерный образ локуса и задавая особый способ «прочтения» городской среды. В этом смысле soundscape оказывается не только объектом экологической «заботы» как шумовая безопасность, снижение техногенного воздействия и т. д., но и важным культурным ресурсом, иными словами, способом конструирования идентичности, эмоциональной памяти, переживания «своего» города как живого и говорящего организма.

Эмпирический материал опроса молодых жителей Великого Новгорода показывает, что даже при привычке «отключаться» от городской среды (с помощью наушников, гаджетов, намеренного игнорирования шума) акустическое пространство продолжает восприниматься ими как значимое. Респонденты различают раздражающие и благозвучные шумы, отмечают ритмику городской жизни, суточные и сезонные изменения звукового фона, локальные саундтреки отдельных районов, дворов, парков. В их ответах проявляется важная закономерность: шум города оказывается не только внешним воздействием, но и медиатором внутреннего состояния, триггером памяти, маркером «домашности» и эмоциональной привязанности к месту. Белый шум города, оставаясь часто неосознанным, тем не менее воспринимается как условие психологического комфорта, а его исчезновение является тревожной, «неестественной» тишиной.

Сопоставление эмпирических наблюдений с литературными репрезентациями Новгорода позволяет увидеть, как в культурной памяти локуса формируются устойчивые звуковые концепты: звон вечного колокола, шум веча, плеск Волхова, а позднее гул индустриального города, приглушенный быт многоквартирных домов, интонации «голоса» города, обращенного к человеку. Если в классической литературе XIX – первой половины XX вв. урбанистический шум часто противопоставляется природной тишине, то в современной поэзии и повседневных практиках город все чаще осмысливается как «лоно», как защищающее и укрывающее пространство, где постоянное звучание становится условием переживания собственной включенности в жизнь. В таком ракурсе звучащий город воспринимается уже

не как агрессивный внешний мир, а как своего рода материнская среда, с которой человек связан, образно говоря, «акустической пуповиной».

Очевидно из эмпирического материала, что в индивидуальных высказываниях жителей Новгорода «голос города» оказывается одновременно и ретроспективным (отсылающим к историческому статусу вольного города, к его утраченному колокольному голосу), и глубоко современным: это шум транспорта, голоса детей, фоновое гудение бытовых приборов, фрагменты туристических экскурсий, городских праздников и ночной тишины. Тем самым акустический ландшафт локуса соединяет разные временные пласты. Можно увидеть долгий континуум: от «древних голосов» до сегодняшней городской повседневности. Все это превращается в своеобразный звуковой архив, где сосуществуют прошлое, настоящее и проектируемое будущее.

Важно отметить еще и то, что звуковой профиль города социально и гендерно стратифицирован. Разные группы жителей «слышат» город по-разному. Эти различия показывают, что soundscape может рассматриваться как поле индивидуальных, символических присвоений, где каждая группа выделяет релевантные для себя звуки и тем самым конструирует свой вариант локального текста.

В результате проведенного анализа городской шум предстает как значимый элемент культурной топографии города. Акустический облик Великого Новгорода демонстрирует, что звуки и шумы включены в механизмы формирования локальной идентичности, переживания принадлежности, образов «малой родины». Звучащий город выступает пространством, где пересекаются биологические ритмы тела, социальные ритмы сообщества и исторические ритмы локуса, в котором слуховое восприятие города оказывается не менее значимым, чем визуальное.

Библиография

- Абраменко, В. А. (2011). *Средневековый Новгород глазами потомков (на материале документов XVIII – начала XX вв.)*. Ростовский государственный университет путей сообщения.
- Антонец, В. А., Казаков, В. В., & Савинов, Д. А. (2011). Исследование звуковых полей, действующих на плод в утробе матери. *Вестник Нижегородского университета имени Н. И. Лобачевского*, 4(5), 1969–1971.
- Васильев, А. В. (2014). Шумовая безопасность урбанизированных территорий. *Известия Самарского научного центра РАН*, 16(1), 299–305.
- Веневитинов, Д. В. (1960). *Полное собрание стихотворений*. Советский писатель.
- Вяземский, Ф. (2021). *Внимание, звук в городе*. <https://www.mn.ru/long/vnimanie-zvuk-v-gorode>
- Горгорова, Ю. В. (2024). Особенности архитектурного формирования туристически привлекательной звуковой среды города. *Architecture and Modern Information Technologies*, 3(68), 277–286.
- Григорович, Д. В. (1856). *Пахарь*. http://az.lib.ru/g/grigorowich_d_w/text_1856_pakhar.shtml
- Губер, Э. И. (1944). Новгород (из поэмы «Антоний»). В *Русские песни XIX века* (сс. 297–298). Художественная литература.
- Добролюбов, Н. А. (1969). *Полное собрание стихотворений*. Советский писатель.
- Исаков, К. (2011). *Шум города*. https://ruspioner.ru/spetsarchive/m/single/30/single_job/11896
- Князев, Г. (2015). *К ночи городок наш старится...* <https://stihi.ru/2015/09/08/7792>

- Князев, Г. (2024). Длинных волн сердцебиенье: стихи. *Дружба народов*, 1, 142–145. <https://magazines.gorky.media/druzhba/2024/1/dlinnyh-voln-serdczebiene.html>
- Лермонтов, М. Ю. (1988). *Сочинения. Т. 1. Правда.*
- Лескова, А. (2025). *Звуки города*. <https://www.chitalnya.ru/work/3941142/>
- Майорова, К. С. (2020). Звуковое действие и звуковое насилие: концептуальный словарь для описания городских конфликтов. *Вестник Московского университета. Серия 7: Философия*, 4, 55–67.
- Новгородский край в русской литературе (2009). Новгородский государственный университет.
- Редкина, Е. С., & Черняк, В. Д. (2018). Образ современного города в новейшей русской поэзии. *Филологический класс*, 1(51), 109–114.
- Релакс. Шум города. Урбанистический гул (2014). https://www.youtube.com/watch?v=ld4Wl6_6V6E
- Рязанов, Э. (1977). *Служебный роман: двухсерийный художественный фильм.* Мосфильм, Серия 1. <https://rutube.ru/video/9b8a20607f7a35bde58aaf51fd9d8348/?ysclid=micx7cszwx859508376>
- Самойлов, Д. (1956). *Из детства*. <https://davidsamoilov.ru/?r=2&m=3&s=383>
- Симян, Т. С. (2019). От биосферы до ноосферы: теория и практика. *Критика и семиотика*, 1, 173–197.
- Синицын, В. В., & Запорожец, О. Н. (2021). Практики ориентирования и самостоятельного передвижения незрячих людей в городской среде. *Журнал исследований социальной политики*, 19(4), 669–684.
- Чичев, Ю. (2005). *Обелиск на ладони: стихи, песни, поэмы, проза*. https://lit.lib.ru/c/chichew_j/text_0020.shtml
- Шмидт, Н. В. (2007). «Городской текст» в поэзии русского модернизма: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Российский университет дружбы народов.
- Heartbeat Sound – Sleep Sounds – 1 Hour: Heartbeat Sound of Human Heart and Pulse* (2017). <https://www.youtube.com/watch?v=OMqkv5RIPjk>
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic territories: sound culture and everyday life*. Continuum.
- Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. A. A. Knopf.
- Sound effects Library for audio editing. *Sound Dino*. <https://sounddino.com/>

References

- Abramenko, V. A. (2011). *Medieval Novgorod through the eyes of descendants (based on documents of the 18th–early 20th centuries)*. Rostov State University of Railway Transport. (In Russian).
- Antonets, V. A., Kazakov, V. V., & Savinov, D. A. (2011). Investigation of acoustic fields acting on the fetus in the mother's belly. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*, 4(5), 1969–1971. (In Russian).
- Chichev, Yu. (2005). *An obelisk in the palm of your hand: verses, songs, poems, prose*. https://lit.lib.ru/c/chichew_j/text_0020.shtml (In Russian).
- Dobrolyubov, N. A. (1969). *The complete collection of poems*. Sovetskii pisatel. (In Russian).
- Gorgorova, Yu. V. (2024). Features of architectural formation of a tourist-attractive sound environment of the city. *Architecture and Modern Information Technologies*, 3(68), 277–286. (In Russian).

- Grigorovich, D. V. (1856). *The plowman*. http://az.lib.ru/g/grigorowich_d_w/text_1856_pakhar.shtml (In Russian).
- Heartbeat Sound – Sleep Sounds – 1 Hour: Heartbeat Sound of Human Heart and Pulse* (2017). <https://www.youtube.com/watch?v=OMqkv5RIPjk>
- Huber, E. I. (1944). Novgorod (from the poem “Anthony”). In *Russian Songs of the 19th century* (pp. 297–298). *Khudozhestvennaya literatura*. (In Russian).
- Isakov, K. (2011). *Noise of the city*. https://ruspioner.ru/spetsarchive/m/single/30/single_job/11896 (In Russian).
- Knyazev, G. (2015). *By night our town is getting old...* <https://stihi.ru/2015/09/08/7792/> (In Russian).
- Knyazev, G. (2024). The heartbeat of long waves: verses. *Druzhba Narodov*, 1. <https://magazines.gorky.media/druzhba/2024/1/dlinnyh-voln-serdczebiene.html> (In Russian).
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic territories: sound culture and everyday life*. Continuum.
- Lermontov, M. Yu. (1988). *Essays. Vol. 1*. Pravda. (In Russian).
- Leskova, A. (2025). *Sounds of the city*. <https://www.chitalnya.ru/work/3941142/> (In Russian).
- Mayorova, K. S. (2020). Sonic agency and sonic violence: conceptual vocabulary for describing urban conflicts. *Moscow University Bulletin. Series 7: Philosophy*, 4, 55–67. (In Russian).
- Novgorod region in Russian literature* (2009). Novgorod State University. (In Russian).
- Redkina, E. S., & Chernyak, V. D. (2018). Modern city image in newer Russian poetry. *Philological class*, 1(51), 109–114. (In Russian).
- Relaxation. The noise of the city. Urban buzz (2014). https://www.youtube.com/watch?v=ld4Wl6_6V6E
- Ryazanov, E. (1977). *Office Romance: a two-part feature film*. Mosfilm, Series 1. <https://rutube.ru/video/9b8a20607f7a35bde58aaf51fd9d8348/?ysclid=micx7cszwx859508376>
- Samoilov, D. (1956). *From childhood*. <https://davidsamoilov.ru/?r=2&m=3&s=383> (In Russian).
- Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. A. A. Knopf.
- Schmidt, N. V. (2007). *The “urban text” in the poetry of Russian modernism. PhD thesis*. Peoples' Friendship University of Russia. (In Russian).
- Simyan, T. S. (2019). From the biosphere to the noosphere: theory and practice. *Critique and Semiotics*, 1, 173–197. (In Russian).
- Sinitsyn, V. & Zaporozhets, O. (2021). The practices of orientation and independent everyday mobility of visually impaired urban citizens. *Journal of Social Policy Studies*, 19(3), 669–684. (In Russian).
- Sound effects Library for audio editing. *Sound Dino*. <https://sounddino.com/>
- Vasiliev, A. V. (2014). Noise safety as a part of ecological safety of urban territories. *Izvestiya of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences History Sciences*, 16(1), 299–305. (In Russian).
- Venevitinov, D. V. (1960). *The complete collection of poems*. Sovetskii pisatel. (In Russian).
- Vyazemsky, F. (2021). *Attention, the sound is in the city*. <https://www.mn.ru/long/vni-manie-zvuk-v-gorode> (In Russian).

Информация об авторе

Дарья Борисовна Терешкина
 доктор филологических наук, доцент,
 заведующий кафедрой
 билингвального образования
 Новгородский государственный университет
 имени Ярослава Мудрого
 Российская Федерация, 173003, Великий
 Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
 ORCID: 0000-0002-2079-1116
 e-mail: terdb@mail.ru

Information about the author

Daria B. Tereshkina
 Dr. Sci. (Philology), Associate Professor,
 Head of the Department of Bilingual Education
 Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
 41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya St.,
 Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation

ORCID: 0000-0002-2079-1116
 e-mail: terdb@mail.ru

Материал поступил в редакцию / Received 14.05.2025
 Принят к публикации / Accepted 02.06.2025



Социальные парадоксы отечественного политического абсентеизма

О. Л. Лейбович 

Пермский государственный институт культуры, Пермь, Россия

oleg.leibov@gmail.com

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Россия
1990-е годы
политический абсентеизм
социологические концепции
урбанизм
социальная структура
социокультурный генезис
приватные и публичные
практики

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются особенности постсоветского политического абсентеизма 1990-х гг. как исторически обусловленного социокультурного феномена в современных обществах: его генезис, содержание, социологические интерпретации в отечественной и зарубежной (преимущественно французской) литературе. Для анализа отечественного абсентеизма привлекаются материалы панельных исследований, проведённых автором в составе научного коллектива в г. Перми в 1993–2006 гг. В статье представлены подходы к изучению абсентеизма в Европе и России, обосновывается тезис об общности представлений различных научных школ о его социальной характеристике. Доминирует мнение о том, что политический абсентеизм представляет собой побочное явление социальной, экономической и культурной поляризации в современных обществах. В нем обнаруживаются одновременно настроения социального протеста, занятость решением житейских проблем и несовпадение демократических процедур культурным запросам современной молодёжи. Автор полемизирует с тезисом об идентичности происхождения и содержания постсоветского абсентеизма с западноевропейским, предъявляя следующие аргументы: иные исторические институциональные условия его генезиса (из советской избирательной системы); доминирование абсентеизма сверху над абсентеизмом снизу; разочарование в демократических процедурах. Отечественный абсентеизм рассматривается как один из способов социального самоопределения формирующихся буржуазных классов, как инструмент социальной стратификации в российском обществе. «Новые русские люди» таким образом прокладывали защитную полосу между собой и прочим населением, отказываясь участвовать в уравнилельных политических процедурах. Абсентеизм сверху предполагает доминирование частных практик в предъявлении и защите личных и корпоративных интересов перед лицом власти, деформацию и сужение публичного политического пространства, эрозию политического языка. Как любой культурный феномен, возникший в элитарном сообществе, политический абсентеизм распространяется и на низшие страты, становится элементом молодёжных субкультур. Абсентеизм 1990-х гг. принадлежит истории; его эволюция требует дополнительного изучения.

Для цитирования:

Лейбович, О. Л. (2025). Социальные парадоксы отечественного политического абсентеизма. *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города*, 5(2), 186–198. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-186-198](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-186-198)

© Лейбович О. Л., 2025

Social paradoxes of domestic political absenteeism

Oleg Leibovich 

Perm State Institute of Culture, Perm, Russia
oleg.leibov@gmail.com

KEYWORDS

Russia
1990s
political absenteeism
sociological concepts
urbanism
social structure
socio-cultural genesis
private and public practices

ABSTRACT

The article examines the characteristics of post-Soviet political absenteeism in the 1990s as a historically conditioned sociocultural phenomenon in contemporary societies: its genesis, content, and sociological interpretations in domestic and foreign (primarily French) literature. To analyze domestic absenteeism, the article draws on panel studies conducted by the author as part of a research team in Perm from 1993 to 2006. The article presents approaches to studying absenteeism in Europe and Russia and substantiates the thesis that different scientific schools share common views on its social characteristics. The prevailing opinion is that political absenteeism is a side effect of social, economic, and cultural polarization in modern societies. It reflects social protest, preoccupation with everyday problems, and a mismatch between democratic procedures and the artistic demands of contemporary youth. The author argues against the thesis that the origins and content of post-Soviet absenteeism are identical to those in Western Europe, presenting the following arguments: different historical institutional conditions of its genesis (from the Soviet electoral system); the dominance of absenteeism from above over absenteeism from below; disappointment in democratic procedures. Russian absenteeism is seen as both a form of social self-determination for the emerging bourgeois classes and an instrument of social stratification in Russian society. The 'new Russians' thus created a protective barrier between themselves and the rest of the population by refusing to participate in egalitarian political procedures. Absenteeism from above implies the dominance of private practices in the presentation and protection of personal and corporate interests in the face of authority, the deformation and narrowing of the public political space, and the erosion of political language. Like any cultural phenomenon that originated in an elite community, political absenteeism spreads to lower strata and becomes part of youth subcultures. The absenteeism of the 1990s belongs to history; its evolution requires further study.

For citation:

Leibovich, O. L. (2025). Social paradoxes of domestic political absenteeism. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(2), 186–198. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-186-198](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-186-198)

Введение

В 1969 г. влиятельный Центр социально-политических исследований и информации (CRISP) выпустил в свет тематический бюллетень «Политический абсентеизм», представив своим читателям новую социологическую концепцию: её предмет, метод, ключевые термины. На первых страницах анонимные авторы статьи разъяснили, что это слово означает «как правило, добровольное воздержание от какой-либо активности», причём «воздержание вредное, по крайней мере, этимологически» (*L'absentéisme politique*, 1969, p. 2). Прежде в ходу были более простые определения, описывающие странное поведение избирателя в момент выборов: «Абстиненция — это участие в голосовании, но не голосование ни за, ни против» (Fromont, 1961, p. 492). При этом сам термин был заимствован из медицинского словаря.

С тех пор некогда новое слово «абсентеизм» вошло и в активный медийный словарь, и в тезаурус политической социологии, переводя в разряд устаревших свои прежние значения: пребывание в нетях императорских вассалов во времена Каролингов и «привычку британских землевладельцев проживать за пределами ирландских владений» в более позднюю эпоху (Robert, 1953, p. 17). Завоеватели (германцы) расселились в поместьях, владельцами которых они стали. Находясь на большом расстоянии от центра общественных дел, они вскоре потеряли из виду собраний на Марсовом поле и пренебрегли посещением (Prelot, 1935, p. 83). В результате был нанесён ущерб сельскому хозяйству Ирландии, «потому что в отсутствие своих хозяев управляющие не могли или не осмеливались брать на себя ответственность за меры, которые могли бы увеличить производство или хотя бы не истощать почву» (*L'absentéisme politique*, 1969, p. 2).

Обновлению языка предшествуют какие-то события, ранее либо незаметные, либо незначительные с точки зрения наблюдателей и, возможно, причастных к ним отдельных лиц либо сообществ. Политический абсентеизм и производные от него слова: «абстиненция», «абсентеисты» — не являются исключением. Включение их в медийный словарь было способом описания массовых отказов от участия в электоральных процессах в западных обществах: «Абстиненция непрерывно растёт с 1980-х годов, что уже получило своё имя “феномен абстиненции”. Она ставит под сомнение легитимность избранных должностных лиц и свидетельствует о растущем разрыве между гражданами и их политическими лидерами» (Quelle, 2022).

Что касается академической социологии, то у концепта политического абсентеизма можно обнаружить несколько источников. Здесь и журналистские попытки каким-то образом объяснить уход от политики прежде активных граждан, и собственные наблюдения за ходом выборов, но также и обращение к новым теоретическим моделям, сформулированным на языке современной политологии.

I. Теоретические основания исследования политического абсентеизма

Речь идёт о типологии гражданской политической культуры, вошедшей в историю науки под именем концепции партиципации. «Под партиципацией в строгом смысле слова следует понимать вовлечение людей в деятельность существующих организаций, как формальных, так и неформальных» (Яницкий, 1992, с. 32). Современное общество неоднородно, в том числе и по своим культурным установкам. Даже люди, осознающие себя гражданами и готовые приобщиться к

политическим акциям, представляют собой «смесь участнических, подданныческих и парохияльных ориентаций, а гражданская культура есть особая смесь граждан, подданных и парохиялов» (Алмонд & Верба, 2010а, с. 137).

В модернизирующихся обществах культурный раскол проходит по линиям: город — деревня; гражданская культура — культура традиционная. «Если использовать введённую ранее терминологию, гражданская культура — это участническая политическая культура, где политическая культура конгруэнтна политической структуре» (Алмонд & Верба, 2010б, с. 211). Современные общества нестабильны, демократические институты могут быть неэффективными или казаться таковыми, что порождает «среди демократически настроенной части населения тенденции к отчуждению. В целом этот вид политико-культурного тупика может породить синдром, включающий в себя как идеалистическое стремление к участию в политике, так и отчуждение от политической системы, в том числе от политических партий, групп интересов и средств массовой информации» (Алмонд & Верба, 2010а, с. 142).

Внимательные читатели трудов Г. Алмонда и С. Вербы из социологического сообщества могли прийти и к самостоятельному выводу, что гражданская культура участия представляет собой лишь одну сторону городской политической культуры; но есть и вторая — культура неучастия, культура абсентеизма. И следует искать её социальные и исторические корни, продумать систему понятий, исследовательских методов и гипотез.

Концепция абсентеизма вошла в учебники, а нежелание заниматься какой бы то ни было политикой — в повседневную жизнь значительной части городского населения. Историки пишут о завершении векового периода борьбы европейских граждан и гражданок за политические права: «Отлучение рабочих от политики в 1832 г. стимулировало поразительную мобилизацию рабочего класса чартистами (1838–1848 гг.), выдвинувшими почти всецело политическую программу: избирательное право для мужчин, ежегодные выборы в парламент, тайное голосование, отмена имущественных цензов для членов парламента, жалованье для членов парламента и равные избирательные округа. Прошло ещё почти столетие, прежде чем чартистская программа стала юридической реальностью» (Тилли, 2010, с. 255).

Юридической, но отнюдь не социальной. Множество людей в демократических обществах осознанно игнорируют свои политические, в том числе электоральные права, предпочитая в день выборов оставаться дома, не желая жертвовать своим свободным временем. «В период с 1992 по 2005 год всё меньше канадцев посвящали своё время помощи членам своих сообществ или поддержке каких-либо дел в рамках общественных, политических или активистских организаций» (Gaudet, 2012).

II. Современные интерпретации политического абсентеизма

В современной социологической литературе тема политического абсентеизма представлена во множестве интерпретаций, соответствующих парадигмальным подходам авторов. Среди них мы обнаружим и авторитетных академических исследователей, и студентов, опубликовавших свои первые, во многом компилятивные работы. Но все они сходятся в некоторых пунктах:

Абсентеизм является распространённым в современных обществах социальным явлением. «Если говорить об абсолютных величинах, то не желают ходить на выборы миллионы европейцев. Скоро таковых будет четверть от всего населения,

имеющего право голоса. В США эта тенденция проявляется ещё ярче. Электоральный абсентеизм становится на Западе главным политическим течением, но об этом никто не говорит» (Ван Рейбрук, 2013, с. 9).

Абсентеизм — явление не случайное; он представляет собой нечто производное от глобальных социально-политических и социокультурных процессов современности (Бирюков, 2018).

Его самой распространённой формой является абсентеизм электоральный, что расценивается как «достаточно актуальная проблема в сфере политики» (Старыш, 2022, с. 6982). По своей природе «электоральный абсентеизм — это сложное и многомерное явление», не поддающееся однозначной оценке (Бушенева, 2007, с. 3).

В абсентеизме обнаруживает себя социальное неравенство: «электоральная социология с самого начала указывает на роль культурных и социальных факторов в политическом участии; степень интереса к политике зависит от возраста, уровня образования, профессиональной деятельности и дохода» (Arslan, 2016, p. 35). В действительности, замечает французский социолог, в его стране «граждане не равны в политике» (Framont, 2017).

Среди абсентеистов преобладают молодые люди: «их меньше волнуют выборы и обсуждаемые на них вопросы. Они не ожидают, что государство, а значит, и выборы, будут играть ведущую роль в решении тех вопросов, которые волнуют их больше всего» (Pare, 2018).

Дальнейшее распространение абсентеизма угрожает демократическим институтам: «Абсентеизм как акт электорального отказа, уход граждан от политической жизни можно считать прямым вызовом демократизации» (Гаврилюк, 2022, с. 79).

Абсентеизм в Российской Федерации по своей природе и проявлениям подобен, если не идентичен, европейским и североамериканским практикам.

III. Отечественные интерпретации постсоветского абсентеизма

В отечественной социологии первоначально истоки политического абсентеизма рассматривались в двух измерениях: либо как разочарование в постсоветских реформах и институтах, либо как культурная неготовность к демократическим практикам.

«Вместо обещанной идиллической картины процветающей рыночной экономики российские граждане узрели жуткую реальность бесконтрольного расхищения государственного имущества, созданного трудом многих поколений, группой супербогачей-олигархов и узкой прослойкой государственной бюрократии. Общество столкнулось с вопиющим социальным неравенством. Индивид оказался одиноким и беззащитным перед ликом дикого рынка и бездушной бюрократии» (Галкин, 2004, с. 37). Иначе говоря, по одной из версий, электоральный абсентеизм является протестным ответом «низов» постсоветского общества на классовое и политическое неравенство, допущенную к ним социальную несправедливость. Граждане 1990-х гг., стало быть, вели себя в день выборов как жители неблагополучных кварталов в городах Франции, на политкорректном языке нового времени именуемых приоритетными округами для реализации городской политики: *Quartiers Prioritaires de la Politique de la Ville* (QPV).

Во Франции приоритетный округ городской политики (QPV) — это городская территория, выделенная по социально-экономическим критериям, на неё направлены усилия по сокращению неравенства и улучшению условий жизни жителей. «Эти территории, часто характеризующиеся уровнем жизни ниже среднего,

являются основной целью городской политики, направленной на обеспечение политического равенства и социальной сплочённости» (Quartiers, 2025). Так в г. Лионе, например, в таких округах проживали в 2019 г. 158830 жителей, то есть 11% всего населения (Gomben, 2023).

Проживающие в них избиратели голосуют реже, чем жители более благополучных кварталов: «Это основная характеристика избирательного поведения в таких районах. Так, во время первого тура президентских выборов 2017 года явка составила 38,4% от числа зарегистрированных избирателей, против 22,9% по всей метрополии. Разница остаётся примерно такой же и в других турах выборов» (Gomben, 2023).

О реальной ситуации в городских избирательных округах в РФ речь пойдёт позже, пока же мы остановимся на втором, назовём его историко-культурным, гипотетическом основании абсентеизма. Читаем: «Либеральные ценности законодательно были превращены в нормы повседневной жизни неадаптированного к ним общества» (Бородич, 2003, с. 173). В результате люди не знают, зачем голосовать, как сделать выбор, как разобраться в избирательной механике и пр.: «Проблема политического абсентеизма в России стоит так остро в основном из-за отсутствия электоральной культуры у населения, а также грамотной просветительской и образовательной работы среди него» (Малышева, 2019, с. 37).

Было бы недопустимым легкомыслием отнестись к подобным высказываниям только как к шуму ушедшего времени — времени бесплодных дебатов на тему советского человека как особого антропологического вида. «Человек советский — человек массовый (“как и все”), деиндивидуализированный, противостоящий всему элитному и уникальному, “прозрачный” (то есть доступный контролю сверху), примитивный в отношении своих возможностей (существующий минимум), постоянно создающий и продолжающий оставаться неизменным и легко изменяемым, управляемый (де-факто подчиняется примитивному административному механизму)» (Lewada, 1992, s. 9).

С этим суждением полемизировала немецкий социолог Ингрид Освальд, утверждавшая, что граждане РФ в реальности далеки от распространённой на Западе одномерной схемы «простого советского человека», не способного адаптироваться к новым ситуациям. «“Гомо советикус”, если он вообще существовал, оказался способен к обучению — и, следовательно, по определению уже не был таким» (Oswald, 1996, s. 672). За гневными или разочарованными высказываниями угадывается вполне реальная проблема: как соотносятся советские и постсоветские электоральные практики, что ожидается от избирателя и что ожидает избиратель. Какие техники публичного голосования он освоил в прежнюю эпоху и как он их адаптировал (либо не адаптировал) к эпохе новой.

IV. Советские электоральные традиции как предпосылка постсоветского абсентеизма

Прежде всего, на советских избирательных участках происходило соревнование не между альтернативными кандидатами (в избирательном бюллетене была одна фамилия), но между агитаторами, ответственными за явку избирателей. Перед первыми выборами в Верховный Совет СССР среди горожан ещё существовали иллюзии, касающиеся выдвижения кандидатов и соперничества между ними.

Партийные активисты в г. Перми жаловались, что некоторые несознательные граждане сомневаются, справедливые ли это выборы: «Есть опасение, что у нас в рабочем посёлке будут враждебные попытки. Возьмите, например, такой вопрос элементарный, когда задают: почему в бюллетене осталось по одному кандидату, какое это тайное голосование. Кто же задаёт такой вопрос, понятно, если недостаточно развитый, ему надо разъяснить. Если развитый, то значит это посланный врагами, или враг, чтобы сорвать голосование»¹.

В первые 15 лет действовало негласное правило: все избиратели должны были опустить бюллетени в урны до полудня. В 1950 г. агитатор со стажем жаловался на несознательную супругу бухгалтера, по всей вероятности, домохозяйку; та никак не соглашалась утром сходить на избирательный участок: «Во время выборов в РСФСР жена бухгалтера Захарова дважды меня изругала. Накануне выборов я прихожу и спрашиваю, во сколько вы можете прийти; одни говорят в 6, 7, 8, я записываю, не пришёл вовремя, иду проверить, может, болен, уехал; и вот прихожу к Захаровой, стучу; она спрашивает, кто там; я говорю: Васин; она говорит: “Чёрт вас носит, я ещё суп не сварила” и двери не открыла»².

Если первоначально процедуру выборов обставляли как новый советский праздник: оркестры, флаги, транспаранты, буфеты, бесплатный киносеанс, концерты, выходная одежда, украшенная сбруя на лошадях и пр., то в последние десятилетия выборы превратились в скучный ритуал, растянутый во времени. Сама процедура голосования была упрощена до минимума: посетить избирательный участок, предъявить паспорт, взять бюллетень и опустить его в урну.

Между тем их социальная функция — организация обратной связи между населением и властями, преимущественно местными, сохранялась. Во время избирательной кампании агитаторы собирали жалобы и предложения: увеличить ассортимент в продовольственных магазинах, обязать жилищно-коммунальную контору вовремя произвести ремонт подъезда, напомнить об остановившейся очереди на жильё, помочь устроить ребёнка в близлежащий детский сад. Агитаторы передавали запросы начальству, иной раз заискивающе, иной раз требовательно: «В Молотовском районе люди сидят без воды, колодцы завалились. Сигналы поступили в райком и райисполком, а кто принял какие меры, чтобы поправить это дело? На второй Вышке, тов. Павлюкевич, как на Северном полюсе, люди снег растапливают, чтобы водой себя обеспечить. В Окуловском посёлке, кроме хлеба, колбасы и водки, в магазине ничего нет. Есть только выпить и закусить, а сварить кашу не из чего»³. Одним из побочных эффектов такой организации избирательной кампании было спонтанное делегирование собственных интересов и ожиданий властным структурам, чаще всего местным.

В обновлённой избирательной системе, конституционно оформленной в 1993 г., на избирателя возлагали обязанность сделать выбор между партиями, объединениями и лицами, научиться отличать одних кандидатов от других, выработать для себя критерии оценки людей и политических организаций, найти свободное время для знакомства с информационными (рекламными) материалами, правильно заполнить избирательный бюллетень. Здесь явно присутствовал расчёт на гражданскую добродетель избирателей, между тем как она зависела от политической и хозяйственной конъюнктуры.

¹ ПермГАСПИ. Ф. 231. Д. 12. Л. 35, 57.

² ПермГАСПИ. Ф. 1. Оп. 45. Д. 553. Л. 110.

³ ПермГАСПИ. Ф. 1. Оп. 45. Д. 552. Л. 25.

V. Эмпирические данные: абсентеизм сверху в постсоветской России

Кратковременные вспышки политической активности сменялись, по выражению А. М. Горького, угасанием социальных настроений: «Нет, упадок социальных эмоций обывателя я объясняю тем, что, как только орган, явно немощный и неспособный к политическому творчеству, начал работать, — обыватель немедленно возложил на него все свои надежды и чаяния, тотчас же снял с себя ответственность за всё дальнейшее и успокоился в привычном тоне дрянненького русского нигилизма» (Горький, 2016, с. 260).

Если следовать отработанным в Европе схемам, то на постсоветские выборы должны приходить в массе образованные, интеллигентные, обеспеченные граждане, своего рода победители. Беднеющие, растерянные, дезориентированные, побеждённые, прежде всего — люди старшего поколения, т. н. бюджетники, пауперизированные инженеры и промышленные рабочие должны были бы остаться дома. Однако социологическое наблюдение за избирательной активностью эту, казалось бы, убедительную гипотезу отнюдь не подтвердило:

«В целом проведённый анализ свидетельствует о том, что на основе оценки социально-демографических и экономических факторов можно строить предположения относительно ожидаемой активности избирателей: чем больше в регионе доля городского русского населения трудоспособного возраста и чем выше там благосостояние жителей, тем ниже будет явка на выборы» (Гудина, 2003, с. 120).

Социологические исследования, выполненные научными сотрудниками кафедры культурологии Пермского национального политехнического института в 1995–2006 гг. в рамках проекта «Городской избиратель», свидетельствовали о том же самом. Панельные социологические исследования проводились по квотной выборке (пол, возраст, образование, профессиональная занятость, уровень доходов). Всего было опрошено 9849 человек. Дополнительным источником служили публикации в местной печати. В проекте участвовали проф. О. Лейбович (руководитель), А. Н. Кабацков, Н. В. Шушкова (научные сотрудники).

В т. н. «элитных домах» выборы игнорировали до 90% зарегистрированных избирателей; жители шлакоблочных домов, построенных в годы первых пятилеток, приходили на избирательные участки едва ли не в полном составе. В беседах с наблюдателями из числа студентов явственно прослушивались отголоски пережитого ими культурного шока. Они никогда не видели столько старых, немощных, плохо одетых, даже истощённых людей, целенаправленно идущих голосовать за одного из кандидатов.

В день выборов случайные прохожие могли увидеть эти парады бедности перед избирательными участками. Надо признать, что это зрелище отнюдь не способствовало желанию более благополучных горожан встать с ними в общую очередь перед избирательными кабинками. В одном из интервью, взятом у местного предпринимателя, на вопрос, что сделать, чтобы его соседи по подъезду приходили на выборы, последовал ответ: «Надо, чтобы правительство учредило особый фонд, который бы скупал избирательные права у бедняков, а затем продавал бы нуждающимся в политическом влиянии достойным гражданам. Тогда и подкупа не будет, и врать на выборах будут меньше» (Интервью с В. П., 11 апреля 2004, г. Пермь).

VI. Абсентеизм сверху как стратегия социальной стратификации

Представляется, что в этом высказывании мы обнаружили социальный ключ к постсоветскому абсентеизму сверху: люди, завоевавшие и сохранявшие в 1990-е гг. буржуазный статус, относились к избирательным процедурам как к игре для бедных — игре сомнительной с точки зрения морали, неконструктивной, наполненной манипулятивными практиками, серым и чёрным пиаром.

Тем более что статус их не был в достаточной степени институционализирован, он также был обеднён с точки зрения актуализированного в нём культурного капитала, семантически ущербен (в ходу были слова: «частник», «спекулянт», «бандит», или «новый русский»). В такой культурной ситуации в кругу людей, принадлежавших к городскому истеблишменту, формировалось, а затем и усиливалось стремление к дистанцированию от общественных низов, своего рода социальной сегрегации навыворот.

Для верхних 5 тыс. семейств (по нашим расчётам, они и составляли высшую социальную страту в городском среднем классе на рубеже 1990–2000 гг.) избирательный абсентеизм представлял собой одну из стратегий социальной стратификации. Они выстраивали собственное социальное «Я», отгораживаясь от иных городских сообществ не только железными дверями подъездов и запертыми воротами т. н. придомовых территорий, но и чуждались массовых низовых практик.

Социальная роль избирателя для пермских буржуа не была ни престижной, ни эффективной. Голос предпринимателя уравнивался голосом домохозяйки или пенсионера. Избирательный акт не давал ему символической прибыли, более того, он понижал приобретённый социальный статус, низводя до уровня рядового горожанина. Пермские буржуа использовали отработанные в советскую эпоху конвенциональные методы взаимодействия с властными институтами, выстраивая партикулярные отношения с должностными лицами, обмениваясь услугами по принятым схемам. Они предпочитали решать свои проблемы с властью частным путём, на основании обычного права. Те же из предпринимателей, кто вопреки общественному мнению проявлял политическую активность, не рассчитывал на поддержку со стороны социально близких ему сограждан. Чтобы победить на выборах, он зачастую играл «в красном углу» поля, мимикрируя под сына рабочего, рядового инженера, борца за народное дело, человека, сохранившего верность комсомольским идеалам юности, идущего во власть «работать», либо «заботиться о нуждах простых пермяков, в особенности ветеранов труда».

На самом деле кандидаты в депутаты обменивали финансовые ресурсы на символический капитал — принадлежность к избранному «клубу господ», если воспользоваться калькой с немецкого «Herrenklub».

VII. Языковые и поведенческие парадоксы постсоветского абсентеизма

Вербальные практики отставали от политических, а тем более от повседневных, что тогда вводило в заблуждение социологов, делавших попытки спрогнозировать результаты голосования. Перед выборами будущие абсентеисты в подавляющем большинстве объявляли о своём намерении прийти в воскресенье на избирательный участок.

В ходе послевыборных интервью с «отказниками» выяснилось, что они неохотно признавались в том, что пропустили акт голосования, а затем находили объяснения, как правило, домашней занятостью. В коллективном сознании горожан советских поколений неучастие в выборах было предосудительным поступком — и потому требовало оправданий из области повседневной, не политической жизни.

Таким образом, верхушечный на уровне городского сообщества политический абсентеизм 1990-х гг. был своего рода агрегатным образованием из спонтанно формирующихся практик социальной стратификации, набравшей обороты приватизации публичной жизни и эрозии демократических процедур в мире политики. Он сложился в ситуации, в которой социальные городские низы искали и находили в электоральных процедурах своего рода компенсацию падению уровня жизни и утраты социальных достижений уходящей эпохи.

Заключение

Анализ постсоветского политического абсентеизма 1990-х годов выявляет его принципиальное отличие от западноевропейских моделей. Российский абсентеизм характеризовался парадоксальной инверсией социальных практик: не социальные низы, как в Европе, но формирующиеся элиты демонстративно избегали участия в электоральных процессах.

Этот феномен следует интерпретировать как одну из стратегий социального самоопределения нарождающегося буржуазного класса в условиях неустоявшихся институциональных рамок и культурной легитимности. Абсентеизм сверху выполнял функцию социального маркера, позволявшего дистанцироваться от массовых практик и утверждать альтернативные каналы взаимодействия с властью.

Доминирование частных практик над публичными в сфере политического участия привело к деформации демократических процедур и сужению публичного пространства. Как любой культурный феномен элитарного происхождения, абсентеизм постепенно распространялся на нижележащие социальные страты, становясь элементом молодёжных субкультур и обыденного сознания.

Постсоветский абсентеизм 1990-х годов представляет собой исторически завершенный феномен, однако его анализ важен для понимания механизмов формирования политических культур в переходных обществах. Дальнейшее исследование эволюции этого явления в последующие десятилетия составляет актуальную задачу современной политической социологии.

Библиография

- Алмонд, Г. А., & Верба, С. (2010а). Гражданская культура: подход к изучению политической культуры (I). *Полития. Анализ. Хроника. Прогноз*, 2(57), 122–144.
- Алмонд, Г. А., & Верба, С. (2010б). Гражданская культура: подход к изучению политической культуры (II). *Полития. Анализ. Хроника. Прогноз*, 3–4(58–59), 207–221.
- Бирюков, С. В., Кисляков, М. М., Щеглова, Д. В., & Прокопенко, С. А. (2018). Электоральный абсентеизм в контексте современных социально-политических трансформаций. *Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология*, 43, 171–180.
- Бородич, В. Ф. (2003). Политическая трансформация в России и Китае и тоталитаризм: опыт сравнительного анализа. В *Горбачевские чтения: проблемы внешней*

- политики М. С. Горбачева. *Перестройка как опыт преодоления тоталитаризма: выводы для будущего* (сс. 169–177). Горбачев-Фонд.
- Бушенева, Ю. И. (2007). *Абсентеизм как фактор избирательного процесса в современной России: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата политических наук*. Санкт-Петербург.
- Ван Рейбрук, Д. (2013). *Против выборов* (пер.). Ад Маргинем Пресс.
- Гаврилюк, Д. Ю. (2022). Специфика феномена абсентеизма как следствие кризиса доверия к политическим институтам Украины. *Современная Европа*, 3, 76–91.
- Галкин, А. А. (2004). Выбор России и выбор интеллигенции. В *Горбачевские чтения: становление демократии в современной России: от Горбачева до Путина* (сс. 36–40). Горбачев Фонд.
- Горький, А. М. (2016). О дураках и прочем. В *Красный Горький: избранные статьи (1895–1917)* (сс. 245–262). Common Place.
- Гудина, Ю. В. (2003). Активность российских избирателей: теоретические модели и практика. *Полис. Политические исследования*, 1, 112–122.
- Малышева, Н., & Верещагина, М. (2019). Абсентеизм в современной России: проблемы и пути его решения. *Инновационные технологии управления и права*, 3(26), 34–38.
- Старыш, А. Р. (2022). Политический абсентеизм как форма политического участия. *StudNet*, 6, 6975–6984.
- Тилли, Ч. (2010). *Борьба и демократия в Европе, 1650–2000 гг.* Издательский дом Государственного университета Высшей школы экономики.
- Яницкий, О. Н. (1992). Развитие экологических движений на Западе и Востоке Европы. *Социологические исследования*, 1, 32–39.
- Arslan, L. (2016). Le revers des inégalités : des citoyens sans cité ? Entre retrait et nouvelles participations. *Après-demain*, 2(38), 35–37.
- Fromont, M. (1961). L'abstention de vote dans les organisations internationales. *Annuaire français de droit international*, 7, 492–523.
- Framont, N. (2017, avril 19). *La politique possible pour tous. Observatoire des inégalités*. <https://www.inegalites.fr/La-politique-possible-pour-tous>.
- Gaudet, S. (2012). Lire les inégalités à travers les pratiques de participation sociale. *SociologieS*. <https://journals.openedition.org/sociologies/3874>
- Gombin, J., & Thierry, D. (2023). *Participation électorale des QPV : que nous disent les résultats des scrutins nationaux ?* <https://www.millenaire3.com/>
- L'absentéisme politique (1969). *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 429(3), 1–26.
- Lewada, J. (1992). *Die Sowjetmenschen 1989–1991. Soziogramm eines Zerfalls*. Argon.
- Oswald, I. (1996). Über die Wandersage vom «homo sovieticus». In Clausen (Hrsg.), *Gesellschaften im Umbruch* (pp. 661–673). Campus Verlag.
- Paré, I. (2018, Septembre 23). *L'abstention, deux points de vue*. Le Devoir.
- Prelot, M. (1935). Absentéisme. In *Dictionnaire de sociologie. Vol. II* (p. 83). Librairie Letouzey et Ané.
- Quartiers prioritaires de la politique de la ville (2025). INSEE. <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c2114>
- Quelle est la signification de l'abstention? (2022, Juin 21). Vie publique. <https://www.vie-publique.fr/fiches/23958-quelle-est-la-signification-de-labstention>
- Robert, P. (1953). *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Presses Universitaires de France.

References

- Almond, G. A., & Verba, S. (2010a). The Civic culture: an approach to political culture (I). *Politeia: Journal of Political Theory, Political Philosophy, and the Sociology of Politics*, 2(57), 122–144. (In Russian).
- Almond, G. A., & Verba, S. (2010b). The Civic culture: an approach to political culture (II). *Politeia: Journal of Political Theory, Political Philosophy, and the Sociology of Politics*, 3–4(58–59), 207–221. (In Russian).
- Arslan, L. (2016). Le revers des inégalités : des citoyens sans cité ? Entre retrait et nouvelles participations. *Après-demain*, 2(38), 35–37.
- Biryukov, S. V., Kislyakov, M. M., Shcheglova, D. V., & Prokopenko, S. A. Electoral absenteeism in the context of contemporary socio-political transformations. *Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*, 43, 171–180. (In Russian).
- Borodich, V. F. (2003). Political transformation in Russia and China and totalitarianism: An essay on comparative analysis. In *Gorbachev readings: problems of M. S. Gorbachev's foreign policy. Perestroika as an experience of overcoming totalitarianism: conclusions for the future* (pp. 169–177). Gorbachev Foundation. (In Russian).
- Busheneva, Yu. I. (2007). *Absenteeism as a factor in the electoral process in modern Russia: Thesis abstract for the degree of Cand. Sci. in Political Science*. St. Petersburg.
- Framont, N. (2017, avril 19). *La politique possible pour tous*. Observatoire des inégalités. <https://www.inegalites.fr/La-politique-possible-pour-tous>.
- Fromont, M. (1961). L'abstention de vote dans les organisations internationales. *Annuaire français de droit international*, 7, 492–523.
- Galkin, A. A. (2004). The choice of Russia and the choice of the intelligentsia. In *Gorbachev readings: the establishment of democracy in modern Russia: from Gorbachev to Putin* (pp. 36–40). Gorbachev Foundation. (In Russian).
- Gaudet, S. (2012). Lire les inégalités à travers les pratiques de participation sociale. *Sociologies*. <https://journals.openedition.org/sociologies/3874>
- Gombin, J., & Thierry, D. (2023). *Participation électorale des QPV : que nous disent les résultats des scrutins nationaux ?* <https://www.millenaire3.com/>
- Gorky, A. M. (2016). About fools and other things. In *Red Gorky: selected articles (1895–1917)* (pp. 245–262). Common Place. (In Russian).
- Gudina, Yu. V. (2003). Russian electors' activity: theoretical models and the practice. *Polis. Political Studies*, 1, 112–122. (In Russian).
- Havryliuk, D. Yu. (2022). The specifics of the phenomenon of absenteeism as a consequence of a crisis of confidence in political institutions in Ukraine. *Contemporary Europe*, 3, 76–91. (In Russian).
- L'absentéisme politique (1969). *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 429(3), 1–26.
- Lewada, J. (1992). *Die Sowjetmenschen 1989–1991. Soziogramm eines Zerfalls*. Argon.
- Malysheva, N., & Vereshchagina, M. (2019). Absenteeism in modern Russia: problems and solutions. *Innovative Technologies of Management and Law*, 3(26), 34–38. (In Russian).
- Oswald, I. (1996). Über die Wandersage vom «homo sovieticus». In Clausen (Hrsg.), *Gesellschaften im Umbruch* (pp. 661–673). Campus Verlag.
- Paré, I. (2018, Septembre 23). *L'abstention, deux points de vue*. Le Devoir.
- Prelot, M. (1935). Absentéisme. In *Dictionnaire de sociologie. Vol. II* (p. 83). Librairie Letouzey et Ané.

- Quartiers prioritaires de la politique de la ville (2025). INSEE. <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c2114>
- Quelle est la signification de l'abstention? (2022, Juin 21). Vie publique. <https://www.vie-publique.fr/fiches/23958-quelle-est-la-signification-de-labstention>
- Robert, P. (1953). *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Presses Universitaires de France.
- Sarysh, A. R. (2022). Political absenteeism as a form of political participation. *StudNet*, 6, 6975–6984. (In Russian).
- Tilly, Ch. (2010). *Contention and democracy in Europe, 1650–2000* (Trans.). Higher School of Economics Publ.
- Van Reybrouck, D. (2013). *Tegen verkiezingen* (Trans.). Ad Marginem Press.
- Yanitsky, O. N. (1992). The development of environmental movements in Western and Eastern Europe. *Sociological Studies*, 1, 32–39. (In Russian).

Информация об авторе

Лейбович Олег Леонидович
доктор исторических наук, профессор,
заведующий кафедрой культурологии
и философии
Пермский государственный институт культуры
Российская Федерация, 614000, Пермь,
ул. Газеты Звезда, 18
ORCID: 0000-0001-5191-939X
Web of Science ResearcherID: R-4154-2016
Scopus AuthorID: 57191610916
e-mail: oleg.leibov@gmail.com

Information about the author

Oleg L. Leybovich
Dr. Sci. (History), Professor,
Head of Cultural Science
and Philosophy Department
Perm State Institute of Culture
18, Gazety Zvezda St., Perm, 614000,
Russian Federation
ORCID: 0000-0001-5191-939X
Web of Science ResearcherID: R-4154-2016
Scopus AuthorID: 57191610916
e-mail: oleg.leibov@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 12.06.2025
Принят к публикации / Accepted 20.08.2025

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ГОРОДА | CITY'S ARTISTIC IMAGE

[https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-199-213](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-199-213)



Художественные модели города в русской поэзии конца XIX – начала XXI вв.

И. С. Скоропанова 

Белорусский государственный университет, Минск, Республика Беларусь
Skoropanovai@bsu.by

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

город
художественная модель
развернутая метафора
концептуально-обобщающего характера
символика
олицетворение
метонимия
фантастика

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается эволюция художественных моделей города в русской поэзии конца XIX – начала XXI вв., преломляющих концептуальные представления о состоянии и путях развития человеческой цивилизации Новейшего времени. Цель исследования – охарактеризовать качество жизни и основные тенденции развития человеческой цивилизации индустриальной и постиндустриальной эпохи, выявленные русской поэзией конца XIX – начала XXI вв. посредством концептуального миромоделирования. Решаемые задачи: 1) изучить теоретический аспект проблемы, обратившись к литературоведческим исследованиям «Модель архитектурно-художественной идентичности города» А. В. Цорик, «Метафора как средство репрезентации образа города в локальном тексте» Е. Н. Пугачёвой, «Пространственная модель города в фольклоре» Ю. А. Эмер, «Человек и город в русской литературе второй половины XIX – начала XX веков» В. А. Гусева, «Поэтика городского пространства в русской литературе 20-х годов (М. Булгаков, А. Грин, С. Кржижановский)» Л. И. Бронской, «Образ города в литературе постмодерна: к постановке вопроса» И. В. Липчанской, «Мифопоэтика Владивостока в творчестве русских поэтов XX – XXI вв.» Г. Л. Левиной; 2) извлечь необходимые концептуальные положения из философских работ «Философия свободы» Н. А. Бердяева, «Закат Европы» О. Шпенглера, «Восстание масс» Х. Ортеги-и-Гассета, «Надзирать и наказывать» М. Фуко, «Западный мир: упадок и возрождение» А. Тойнби, «Соблазн» Ж. Бодрийяра, «Постчеловеческое будущее» Ф. Фукуямы; 3) уточнить научное представление о дефиниции «художественная модель»; 4) отобрать необходимый литературный материал и проанализировать в избранном ракурсе следующие поэтические произведения: «Замкнутые» В. Брюсова, «Адище города» В. Маяковского, «Город будущего» В. Хлебникова, «Крысолов» М. Цветаевой, «Городские столбцы» Н. Заболоцкого, «Северные элегии» А. Ахматовой, «Канал» А. Кушнера, «Прерывистая повесть о коммунальной квартире» Е. Шварц, «Музыка Арбатского двора» Б. Окуджавы, «Полдень в комнате» И. Бродского, «Тьма дневная» С. Стратановского, «Поэма Иисуса об Иисусе» К. Кедрова; 5) проследить эволюцию художественных моделей в русской поэзии конца XIX – начала XXI вв. и обосновать культурфилософскую, социально-историческую,

нравственно-эстетическую значимость творческих открытий русских поэтов в рассматриваемом аспекте для уяснения итогов истории XX столетия и формирования продуманных и перспективных проектов будущего. В статье приводится уточнённая формулировка понятия «художественная модель», впервые осуществляется системное изучение художественных моделей русской поэзии конца XIX – начала XXI вв., прослеживая их эволюцию на протяжении более, чем столетие, что позволяет раскрыть существенные черты человеческой цивилизации Новейшего времени, показать не только её продвижение в научно-техническом отношении, но и социальные и нравственные пороки, появление массового общества массовых людей с их культом консьюмеризма и этноцентризма, готовностью ради наживы и утверждения своего господства к любым формам насилия над другими, что к концу XX столетия привело к мировому общецивилизационному кризису, породив угрозу уничтожения человечества в термоядерной войне. В то же время фиксируется неосуществлённость российского проекта «светлого будущего» как утопического. Подчёркивается актуальность поднимаемых русскими поэтами проблем для современности. Раскрыты особенности поэтики рассматриваемых произведений, позволяющие через единичное дать концепцию всеобщего. Выявлено использование развёрнутой метафоры концептуально-обобщающего характера, символики, олицетворения, метонимии, фантастики, приёмов остранения, гиперболы, сюрреализма, гротеска, интертекстуальности. Используемые методы – герменевтический, междисциплинарный.

Для цитирования:

Скоропанова, И. С. (2025). Художественные модели города в русской поэзии конца XIX – начала XXI вв. *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города*, 5(2), 199–213. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-199-213](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-199-213)

Artistic models of the city in Russian poetry of the late 19th – early 21st centuries

Irina Skoropanova 

Belarusian State University, Minsk, Republic of Belarus
SkoropanovaI@bsu.by

KEYWORDS

city
artistic model
extended metaphors of a conceptually generalizing nature
symbolism
personification
metonymy
fantasy

ABSTRACT

This article examines the evolution of artistic models of the city in Russian poetry from the late 19th to the early 21st centuries, reflecting conceptual understandings of the state and the development paths of modern human civilization. The study aims to characterize the quality of life and the main trends in the development of human civilization in the industrial and post-industrial eras, as revealed by Russian poetry from the late 19th to the early 21st centuries, through conceptual world modeling. Objectives: 1) To examine the theoretical aspect of the problem, drawing on literary studies such as «A Model of the Architectural and Artistic Identity of the City» by A. V. Tsorik and «Metaphor as a Means of Representing the Image of the City in a Local Text» by E. N. Pugacheva, «Spatial Model of the City in Folklore» by Yu. A. Emer, «Man and the City in Russian Literature of the Second Half of the 19th – Early 20th Centuries» by V. A. Gusev, «Poetics of Urban Space in Russian Literature of the 1920s (M. Bulgakov, A. Green, S. Krzhizhanovsky)» by L. I. Bronskaya, «The Image of the City in Postmodern Literature: Towards a Question» by I. V. Lipchanskaya, «Mythopoetics of Vladivostok in the Works of Russian Poets of the 20th – 21st Centuries» by G.L. Levina; 2) extract the necessary conceptual provisions from philosophical works «Philosophy of Freedom» by N. A. Berdyaev, «The Decline of the West» by O. Spengler, «The Revolt of the Masses» by J. Ortega y Gasset, «Discipline and Punish» by M. Foucault, «The Western World: Decline and Rebirth» by A. Toynbee, «The Temptation» by J. Baudrillard, «The Post-Human Future» by F. Fukuyama; 3) to clarify the scientific understanding of the definition of «artistic model»; 4) select the necessary literary material and analyze the following poetic works from the chosen perspective: «Closed» by V. Bryusov, «Hell of the City» by V. Mayakovsky, «City of the Future» by V. Khlebnikov, «The Pied Piper» by M. Tsvetaeva, «City Columns» by N. Zabolotsky, «Northern Elegies» by A. Akhmatova, «The Canal» by A. Kushner, «An Intermittent Story about a Communal Apartment» by E. Schwartz, «Music of the Arbat Yard» by B. Okudzhava, «Noon in the Room» by I. Brodsky, «Darkness of Day» by S. Stratanovsky, «Jesus's Poem about Jesus» by K. Kedrov; 5) trace the evolution of artistic models in Russian poetry of the late 19th – early 21st centuries. Moreover, to substantiate the cultural-philosophical, socio-historical, moral, and aesthetic significance of the creative discoveries of Russian poets in this context for understanding the results of 20th-century history and formulating thoughtful and promising projects for the future. This article provides a refined definition of the concept of «artistic model». It offers the first systematic study of the artistic models of Russian poetry from the late 19th to early 21st centuries, tracing their evolution over more than a century. This allows us to uncover the essential features of modern human civilization, demonstrating not only its scientific and technological advances but also its social and moral vices, the emergence of a mass

society of masses with their cult of consumerism and ethnocentrism, and their willingness to commit any form of violence against others for the sake of profit and asserting their dominance. This, by the end of the 20th century, led to a global civilizational crisis, raising the threat of annihilating humanity in a thermonuclear war. At the same time, the failure of the Russian project of a «bright future» is recognized as utopian. The relevance of the issues raised by Russian poets for modern times is emphasized. The poetic features of the works under consideration are revealed, allowing them to conceptualize the universal through the singular. The use of extended metaphors of a conceptually generalizing nature, symbolism, personification, metonymy, fantasy, defamiliarization techniques, hyperbole, surrealism, grotesque, and intertextuality is exposed. The methods employed are hermeneutic and interdisciplinary.

For citation:

Skoropanova, I. S. (2025). Artistic models of the city in Russian poetry of the late 19th – early 21st centuries. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(2), 199–213. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-199-213](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-199-213)

Историческое движение человечества шло от первобытных, патриархально-аграрных форм жизни к урбанистическим, индустриальным и постиндустриальным. Неудивительно, что город, в котором концентрировались человеческие, экономические и финансовые ресурсы, с ходом времени начинает выполнять всё более важные функции как новая форма социальной коммуникации и организации и становится главным фактором национального объединения, государственного управления, центром научно-технических разработок и культурных достижений, что не отменяет присущих ему противоречий. Закономерно внимание к феномену города историков, социологов, философов, культурологов, литературоведов и разнообразие при его изучении используемых теоретических и методических подходов. Представление об этом даёт работа «Город как цивилизационный феномен: философско-исторический анализ» О. В. Новиковой, В. Т. Новикова. В ней прослеживается процесс становления и развития человеческой цивилизации, связанный с распространением городской культуры и важных социально-исторических функций, которые осуществляли города. Через призму города, городской среды рассматриваются особенности цивилизаций Античности, Средневековья, Нового и Новейшего времени. Так, отмечается появление гражданского общества, возникшего как порождение буржуазных революций, индустриального общества эпохи зрелого капитализма, его массоизация и стандартизация, изменений постиндустриального периода, в том числе связанных с появлением кибернетики и искусственного интеллекта, доходя до феномена глобализации, породившего новые проблемы.

Постепенно появились самые разнообразные обозначения моделей города, возникшие в научно-технической и гуманитарной среде. Но, если говорить о литературоведении, то нужно отметить, что работ обобщающего характера, охватывающих всю историю человеческой цивилизации в её преломлении в художественном творчестве, пока не появилось. Относится это и к российскому литературоведению. Рассмотренными в означенном отношении оказываются лишь отдельные этапы развития русской литературы, либо отдельные произведения соответствующего типа, причём следует отметить, что исследуются образы города, созданные русскими писателями, а на основании их изучения учёными-филологами выстраиваются определённые концептуальные модели, интерпретирующие сущность созданного (иногда по цензурным соображениям и замаскированную). Так поступает, например, В. А. Гусев в достаточно содержательной статье «Человек и город в русской литературе второй половины XIX – начала XX веков» (к тому же есть у него ошибочные обозначения некоторых явлений натурализма как реализма). Выясняется, что чёткой характеристики дефиниции «художественная модель» не существует. Связано же её появление в самой литературе вместе с возникновением в конце XIX – начале XX вв. модернизма и его философско-эстетической спецификой.

Модернизм порывает с традицией реализма, отказывается от принципа мимесиса и воссоздаёт не сам реальный мир, а определённые представления о мире, ориентируясь на субъективный фактор. В модернизме субъективное время и субъективное пространство, допускается трансформация и деформация реальности, так что роль условности возрастает. Отреагировал он на изменение картины мира в результате возникновения неклассической философии (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, В. Соловьёв, А. Бергсон и др.) и научных открытий рубежа XIX–XX столетий (открытие электрона, появление теории относительности, психоанализа и т. д.); распространены были разные, в том числе – взаимоотрицающие точки зрения, что

затрудняло процесс познания, и каждый избирал своё. Заявила о себе тенденция отказа от позитивизма (= вульгаризации материализма), обращения не только к рациональным методам мироосмысления, но и к интуитивизму, мистике, иррационализму, приводящим в действие фактор бессознательного. Поскольку литература способна вбирать в себя и то, и другое, популярной становится идея культурного синтеза литературы и философии. Она получает воплощение уже в символизме, начавшем осуществлять концептуальное миромоделирование, используя «идеи в образах». Могут прибегать авторы и к созданию «художественных моделей», воссоздающих их представления о мире, в том числе, используя образ города.

Художественная модель – это развёрнутая метафора концептуально-обобщающего характера, выявляющая существенные черты определённых сторон жизни или тенденций её развития в культурфилософском ключе. Одной из форм её проявления стало использование в литературе образа города как символа современной цивилизации. Реализуя свою задачу, авторы (помимо уже означенного) прибегали к символике, олицетворению, метонимии, гиперболе, фантастике, интертекстуальности и иным видам условности.

Первым в мировой литературе пошёл по этому пути бельгийский поэт Эмиль Верхарн как автор книги «Города-спруты» (1895).

В русской литературе рубежа XIX–XX вв., эпохи Серебряного века, первым обратился к выявлению состояния современной цивилизации посредством использования художественной модели города поэт-символист В. Брюсов в поэме «Замкнутые» (1901). Новизна предпринимаемого подхода подчёркнута уже написанием слова «город» – как обозначения места действия – с большой буквы: Город.

Явственно ощутимо воздействие на В. Брюсова философии Ф. Ницше, осуществившего сокрушительную критику европейской буржуазной цивилизации. Однако В. Брюсов включает в её состав и европеизированную Россию. Он не склонен преуменьшать достижений Города на пути материально-технического прогресса, что подчёркивает детализированное описание общего вида величественных зданий, ухоженных улиц, площадей, парков, церквей. Но это каменная громада почти вытесняет изображение людей, оказывающихся как бы в рабстве у Города и словно разучившихся жить – по-настоящему любить, мечтать, дерзать, ведущих пошлое автоматическое существование, следуя давно обветшавшим нормам и псевдоценностям:

И понял я, что здесь царил кумир единый:
Обычной внешности. Пред искренностью страх
Торжествовал и в храме, и в гостинной,
В стихах и вере, в жестах и словах.
Жизнь, подчинённая привычке и условию,
Елеем давности была освящена.
Никто не смел – ни скорбью, ни любовью
Упитья, как вином пылающим, до дна;
Никто не подымал с лица холодной маски,
И каждым взглядом лгал, и прятал каждый крик;
Расчётом и умом все оскверняли ласки
И берегли свой пафос лишь для книг! (Брюсов, 1987, сс. 112–113).

В. Брюсовым используется приём остранения привычного посредством воссоздания восприятия и концептуализации наблюдаемого лирическим героем-иностраницем. Тот ощущает себя единственным живым существом среди духовных

мертвецов, мечтает вырваться из города замкнутых. Заглавие произведения – тоже символично: речь идёт о людях, пребывающих под замком, в своего рода тюрьме, выстроенной из оторванных от жизни догматов, скреплённых цементным раствором привычки. Лирический герой видит в явленном ему Городе предупреждение для человечества, каковое ждёт гибель, если оно не опомнится (такова интенция поэмы «Конь блед», 1903). В стихотворениях же «Грядущие гунны» (1904–1905) и «Городу» (1907) В. Брюсов призывает выходящих на историческую арену новых варваров обрушиться на старый мир и сокрушить его. Философия Ф. Ницше, которую он разделяет, уподобляется лекарству-яду, убивающему чувство покорности судьбе, примирённости с духовной нищетой и нравственным рабством и даже допускает возможность разрушения многовековой культуры.

Продолжил концептуализацию образа города авангардизм как самая радикальная ветвь модернизма. О В. Маяковском М. Горький так и написал: «Это – поэт города со стороны содержания, поэт гиперболы со стороны приёма» (Горький, 1990, с. 7). И сам В. Маяковский в стихотворении «Послушайте!» говорит о себе как о таланте, способном создать свою партитуру города. Главная концептуальная интенция, определяющая у В. Маяковского сущность города как олицетворения современной цивилизации, выражена метафорически. Это Адище города (как названо и стихотворение 1913 года), то есть это ад, куда заживо помещены люди. Конкретизируют представление о нём метафорические обороты, акцентирующие отталкивающее, безобразное, бездушное, бесчеловечное:

Улица провалилась, как нос сифилитика (Маяковский, 1987, с. 53),
...
туман с кровожадным лицом каннибала (Маяковский, 1990, с. 26),
...
а с запада падает красный снег
сочными клочьями человеческого мяса (Маяковский, 1987, с. 54), –

либо же – фокусирующие несчастье и страдание жертв бесчеловечного мира:

Улица мұку молча пёрла.
Крик торчком стоял из глотки.
Топорщились, застрявшие поперёк горла,
пухлые taxi и костлявые пролетки.
Грудь испешеходили.
Чохотки плоче.

Город дорогу мраком запер (Маяковский, 1988, с. 11).

Улица и её приметы антропоморфизируются, благодаря чему как бы прорывается крик и плач обездоленных. Город у В. Маяковского – виновник восторжествовавшего мрака и страдания, что испытывает на себе и сам поэт, констатирующий:

мы,
каторжане города-лепрозория (Маяковский, 1988, с. 13), –

то есть колония прокажённых.

Ощущая себя не смирившимся, новым Заратустрой, поэт бунтует против существующего порядка вещей и возможность освобождения от власти города, то есть капитализма, видит в революции, предрекаемой в поэме «Облако в штанах» (1914–1915).

Городу-аду в дальнейшем В. Маяковский противопоставит город-сад – аналог райского сада, ожидающегося поэтом при коммунизме.

Будетлянин В. Хлебников в стихотворении «Город будущего» (1920), базируясь на собственном эссе «Мы и дома. Мы и улицетворцы. Кричаль» (1915) и стихотворении «Воззвание Председателей земного шара» (1917) даёт свою художественную модель идеального общества, преобразённого социально, научно-технически, гуманитарно в интересах всеобщего благоденствия. С позиций анархо-коммунизма, отрицая как реликт государство, он утверждал «надгосударство» творцов – единую свободную и гуманную общину земного шара.

Город в изображении В. Хлебникова неузнаваемо изменился. Надеясь его названием Солнцестан, автор подчёркивает, что он залит солнцем, его лучами, пронизан светом и теплом, к тому же устремлён ввысь, в небо, словно пролитое на него «из синего кувшина». Не разномастно-убогие дома, а высотные многоэтажки из стекла и бетона образуют единое стройное целое. И они отнюдь не однообразны: то образуют дворцы-страницы, то дом – раскрытую книгу, то дом-соты, то «высоких горниц ствол», как бы соединяя в себе цивилизационно-культурное и природное, наконец; мобильные дома («живые горницы»), перемещающиеся по оси вместе с солнцем. Неживое у В. Хлебникова антропоморфизировано («лбы стены», «толпа прозрачно-светлых окон»), акцентируя, насколько удобен город для людей, предоставляя им всё необходимое для жизни. Самые выдающиеся граждане, больше всех сделавшие для создания города нового типа, увековечены:

На чёрном вырезе хором
Стоит толпа людей завета (Хлебников, 1986, с. 119).

Царят в городе власть мысли и творчества, и сам он напоминает художественное произведение, несущее новую красоту.

Используемая фантастика не помешала определённым прогнозам В. Хлебникова осуществиться в отличие от самого проекта «светлого будущего», правда, и доньше имеющего своих приверженцев.

В 1920-е годы характерную тенденцию развития человеческой цивилизации – возникновение массового общества массовых людей – преломили поэтические произведения М. Цветаевой и Н. Заболоцкого, причём цветаевская поэма «Крысолов» (1925) создана на материале западноевропейской действительности, книга Н. Заболоцкого «Столбцы» (более поздний вариант – «Городские столбцы») – на материале пореволюционной советской. Город в этом случае концептуализирует само качество жизни, а не форму социально-политической организации как буржуазной, так и социалистической систем.

Согласно Х. Ортеге-и-Гассету, массовое общество – это общество массовых людей, довольствующихся потреблением продуктов современной цивилизации, усвоением господствующих в ней стандартов, демонстрирующих духовную убогость, и в этом отношении неотличимых друг от друга: деперсонализированных посредственностей.

Изображая в поэме «Крысолов» немецкий город Гаммельн, М. Цветаева делает его моделью массоизирующегося германского общества с его идеалом мещанского рая – «сытостью сытых». Интересует гаммельнцев лишь нажива и ублажение плоти при полном отсутствии духовных интересов и крайнем самодовольстве. Поэтому

у М. Цветаевой это немецкий Миргород, царство «мёртвых душ», отражающихся друг в друге:

Я! В пожирающем большинстве
«Я» означает – «все» (Цветаева, 1984, с. 444).

Деперсонализация и массоизация здесь приветствуются. Жизнь в Гаммельне лишена каких-либо ярких событий, однообразно-монотонная, пустая:

– Чуть обут-одет –
Уж опять обед (Цветаева, 1984, с. 422), –
подчинена утвердившемуся стандарту:
Не пере-через-край!
Даже и в мере знай
Меру (Цветаева, 1984, с. 417).

Всему предпочитается

Дух сытости дивный! (Цветаева, 1984, с. 410).

Иронический оттенок приобретает у М. Цветаевой само название города:

– Гаммельн? Прозрел:
Блюдо, и ел
С пивом в одном приятном
Обществе: Hammelbraten (Цветаева, 1984, с. 429), –

перевод последнего с немецкого – жареная баранина. Отсюда – и определение:

– Гаммельн? Отёк
Мозга (Цветаева, 1984, с. 429).

Как «Бедлам вакантный» воспринимаются в Гаммельне

Нищие, гении, рифмачи,
Шуманы, музыканты (Цветаева, 1984, с. 405).

Наказаны массовые люди у М. Цветаевой не только осмеянием, но и предсказанием отсутствия у Гаммельна полноценного будущего, что время подтвердило.

В моделируемом же городе Н. Заболоцкого проступают приметы Петербурга, ставшего Ленинградом. Однако сравнительно с предшественниками-классиками образ этого города травестирован, ибо, будучи прославляем в советской пропаганде как «колыбель революции» и светоч для трудящихся мира, в «Городских столбцах» (1929) это город массовых людей новой формации, предпосылки для возникновения которых создала революция, перераспределив социальные роли и сделав малообразованные и малокультурные «низы» – «верхами», вознося их на недостижимую высоту, то есть предельно идеализируя. Н. Заболоцкий же развенчивает миф о новом, прекрасном человеке, воссоздаёт гротескно-примитивистский мир, отталкивающий доминированием в нём физиологического, бездуховного, антикультурного.

Индивидуализированные человеческие фигуры в «Городских столбцах» отсутствуют – преобладают групповые и массовые сцены. Общие приметы, указывающие на массоидность: «плоские лица», «кричащая речь», инфантильно-«младенческие» качества переходят из стихотворения в стихотворение. Все персонажи стихотворения «Ивановы» наделены одной и той же фамилией и неотличимы в своих поступках, что акцентирует стандартизацию. Нередко масса обозначается как «толпа», образующая

как бы единое тело, причём у него может не быть головы, как в стихотворении «Цирк»:

Зал трясётся, как кликуша,
И стучит ногами в пол он (Заболоцкий, 1983, с. 76).

Часть человека может замещать у поэта, прибегающего к сюрреализму, целое, причём и у такого существа отсутствует голова:

Там от плиты и до сортира
Лишь бабьи туловища скачут (Заболоцкий, 1983, с. 62).

Вообще у Н. Заболоцкого много калек, уродов: массовый человек словно выворачивается наизнанку, «материализуется» его изуродованная душа. Персонаж «Рыбьей лавки» дан как один сплошной орган пищеварения: единственная идущая в недрах его натуры работа – это работа органов внутренней секреции. Нередко действия персонажей, составляющих толпу, абсурдны. Тем не менее изображаемые уверены в важности своих идиотических занятий и не адекватно происходящему жизнерадостны. Возникает ощущение дебилизма творящих свой абсурдный праздник жизни.

Правда, в последующих частях «Столбцов и поэм» Н. Заболоцкий поставит вопрос о необходимости духовно-нравственного совершенствования человека и предложит свои методы его осуществления, но это задача на будущее, не отменяющая открытий «Городских столбцов».

Возникает в поэзии и совокупная художественная модель города как олицетворения русской культуры, и это проступающий в Ленинграде Петербург.

Уже А. Ахматова в первой «Северной элегии» (1945) констатирует:

Не я одна, но и другие тоже
Заметили, что он подчас умеет
Казаться литографией старинной (Ахматова, 1989, с. 214), –

и для неё это прежде всего – город Пушкина: вечной славы русской культуры.

У А. Кушнера («Стихотворения», 1986; «Таврический сад», 1984) Петербург / Ленинград – дар небес, получаемый человеком при рождении, и

Мойка, Фонтанка, Милльонная, Невский (Кушнер, 1984, с. 15), –

неразрывно связаны с гением Пушкина, Некрасова, Достоевского...

И хотя взгляд А. Кушнера на жизнь определяет оппозиция «рай – ад», с Петербургом / Ленинградом у него связаны преимущественно райские переживания. Более того, стихотворение «Канал» (1986), где описывается Грибоедовский канал и Банковский мост с четырьмя чудовищами с крыльями, содержит отсылку к жизненным неудачам, завершаясь тем не менее словами:

Но так прекрасен дом, канал,
Край неба дымно-алый,
Как будто всё сбылось, что ждал,
И, сверх того, пожалуй (Кушнер, 1986, с. 273).

Красота города не просто врачует – дарит счастье.

Е. Шварц в «Прерывистой повести о коммунальной квартире» (1996) называет Петербург (к которому в постсоветские времена вернулось исконное название) «самым вымышленным городом на свете» (Шварц 1997, 48), хотя бы потому, что в нём всегда мирно уживались три культуры: христианство, мусульманство (суфизм),

иудейство (Каббала), в других краях порождавшие раздоры и войны. На примере одной петербургской квартиры Е. Шварц показывает, как дружно соседствовали в ней люди разных верований, причём проводница Верка привела сюда ещё и беспризорного мальчика-буддиста. Можно сказать, Петербург здесь у Е. Шварц – модель самой России, издавна практиковавшей род экуменизма и способной в данном отношении быть примером для других.

Период «оттепели» с её известной либерализацией и большими надеждами породил художественную модель романтического города, характеризующуюся поэтизацией прекрасного в жизни и людях. Б. Окуджава в цикле «Музыка Арбатского двора» и примыкающих к нему произведениях создал художественную модель «шестидесятнической» Москвы, ориентированной на «социализм с человеческим лицом»:

Что бы ни было там,
как бы ни было там
и чему бы нас жизнь ни учила,
в нашем мире цена на любовь да на ласку
опять высоко подскочила (Окуджава, 2007, с. 45).

Символизирует у Б. Окуджавы «шестидесятническую» Москву непарадный, но демократичный и человечный Арбат, противостоящий Кремлю, откуда Сталин мимо Арбата в машине пролетал. Подобно тому, как для почвенников, возвращавшихся к своим истокам, деревня стала «малой родиной», у горожанина Б. Окуджавы «малая родина» – родной Арбат, где он родился и вырос. Но Б. Окуджава стремится передать новый дух времени; его «музыку», почему и использует жанры речитатива, песенки, танго, вальса, романса, тем не менее настаивая: «Это не песни, это стихи под аккомпанемент гитары» (Окуджава, 2007, с. 58). Поэт не приукрашивает внешний вид Арбата, в «Речитативе» характеризует его как «извилистый, короткий коридор / от ресторана “Праги” до Смоляги», однако показывает, что в прогулках с друзьями по Арбату за каждым поворотом ожидалось появление чего-то интересного, даже необыкновенного, возможно, встречи со своей любовью, а родной двор для поэта – это «рай, замаскированный под двор», так как тогда во дворах все друг друга знали, никто не чувствовал себя здесь одиноким, никому ненужным, можно было услышать песни ещё мало кому до поры известного В. Высоцкого. Поэтому Арбат оромантизирован и мыслится как символ подлинной Москвы, не всегда различимой под её парадными атрибутами:

Мой город носит высший чин и звание Москвы,
но он навстречу всем гостям всегда выходит сам
(Окуджава, 2007, с. 89), –

демократичен, гостеприимен, распахнут душой.

Неудивительно, что последующих событий Б. Окуджава не принял («Я выселен с Арбата»).

Художественную модель «послеоттепельного» похолодания дал И. Бродский в цикле «Полдень в комнате», написанном в экзистенциальном ключе уже в эмиграции.

Поэт вспоминает страну и город, которые покинул, и акцентирует холода: всегда замёрзшую зимой реку, ряды колонн,

забредшие в те снега,
как захваченные в полон (Бродский, 1992, с. 21), –

иглу Адмиралтейства, устремлённую ввысь, вместе с тем подчёркивая:

город, чья красота,
неповторимость чья
была отраженьем своим сыта,
как Нарцисс у ручья (Бродский, 1992, с. 24).

И на всём у И. Бродского печать некоего окаменения / оцепенения, и явственно открывается поэту «горизонт нуля». Правда, понятие «нуль» двоится: это и пустота, и эквивалент «классического ничто» как воздуха: вроде бы и невидимого, но необходимого для существования. Благодаря этому:

Слово, сказанное наугад,
вслух, даже слово лжи,
воспламеняло мозг, как закат,
верхние этажи (Бродский, 1992, с. 21).

Другими словами, работа мысли и творчества, пусть в условиях андеграунда, продолжалась. Стимулировало это и творческую активность самого И. Бродского, и свои стихи поэт характеризует не столько как источающие свет, сколько поглощающие тьму.

Художественная модель постсоветской эпохи в судьбе России – конца 1990-х годов возникает в поэтической книге С. Стратановского «Тьма дневная» (2000). Коренной петербуржец, лучше всего он знал происходящее в Петербурге, но предпочитает обозначение «город», даже формулируя:

Город – текст (Стратановский, 2000, с. 13), –

и через единичное моделирует общее. Это город, в котором восторжествовал Дьявол, маскирующийся под благодетеля. Происходящее оценивается как псевдоморфоза – создание декораций свободного, цивилизационного, демократичного общества, тогда как идёт разграбление общенародного достояния, страна превращена в «зал выживания», находится на грани катастрофы. Вместо хлеба, масла и пиццы предполагается установить их голограммы. Пашка Чичиков

Теперь хозяин фирмы по продаже
Российских голых душ
в лимонной Сингапур (Стратановский, 2000, с. 15).

Под вывеской раскрепощения царит пошлость:

Вот премьера балета
«Загадочный Логос-Христос»
Пляски голой Марии
с добавкой мистических поз (Стратановский, 2000, с. 32).

Все ценности развращены и отброшены, культивируются алчность и аморализм.

С. Стратановский, используя гротеск и сюрреализм, развенчивает происходящее, призывает работать над собой, очищая души и просветляя «тьму дневную».

Новая «русская идея» в 2000-е ещё не определилась. В данном отношении наблюдается возвратное движение в духе узнаваемого русского исторического циклизма.

Созвучную современным настроениям и тем не менее особую позицию преломляет книга К. Кедрова «Поэма Иисуса об Иисусе», изданная в 2024 году. Это новая версия библейских евангелий, осуществлённая в ключе метаметафоризма,

основоположником которого является К. Кедров. Новизна его подхода в том, что Иисус у К. Кедрова – не только пророк и создатель христианского учения, но и поэт, сумевший донести свои идеи в ярком образно-метафорическом виде. Подтверждение этого К. Кедров нашёл в Апокалипсисе, где приводимые Иоанном слова учителя даны столбиком и оказываются ритмически урегулированными. И кедровская книга – явление стихопрозы. В ней чередуются краткие прозаические главки, максимально приближённые к конкретике жизни Древней Иудеи, существования семьи Иосифа и Марии, к деталям детства и юности Иисуса, и – стихотворные вкрапления, воссоздающие речь самого Христа. В части же, следующей за разделом лекций «Беседы о воскресении», – «Поэма Иисуса о распятом и воскресшем», каждое из высказываний Христа или навеянных ими мистических видений Иоанна представлено отдельным стихотворением. Кульминационный характер в ней имеет стихотворение «Новый Иерусалим», цитирующее Библию и описание в ней Града Небесного как идеального будущего человечества:

И увидел я
Святый город Иерусалим,
Новый,
Сходящий от Бога с неба (Кедров, 2024, с. 296–297).

Это «вечный город, общее жилище Бога и человека, где нет горя и нет смерти» (Кедров, 2023, с. 159). Однако в отличие от детализированного изображения прозой в I части – «Поэме о сыне Божиим», где описаны и новое светило взамен солнца, погибшего в катастрофе, и 12 ворот, и 12 оснований стен города, и его объём – 12 стадий, и перечислены драгоценные камни, какими он украшен, а сам город – единый храм Божий, стихотворный Новый Иерусалим метафоричен, иносказателен и воссоздаёт увиденное духовными очами, что допускает различные интерпретации стихотворения. После углубления в предыдущие прозаические части сама собой напрашивается трактовка открывшегося как метафоризация идей русского космизма, а само стихотворение – словесный храм, созданный поэтом и влекущий к себе. Учитывает К. Кедров и то, что в Апокалипсисе «присутствуют космогонические образы шумеро-вавилонской и древнеегипетской цивилизаций» (Кедров, 2024, с. 156).

Град Небесный у К. Кедрова – художественная модель Космического дома человечества, с обретением которого русский космизм (приверженцем какового является К. Кедров) связывает следующий, более совершенный этап истории человеческой цивилизации («Согласно теории Циолковского, существует лучевая форма жизни, в которую со временем перейдёт человечество» (Кедров, 2001, с. 131)). В книге «Инсайдаут. Новый Альмагест» К. Кедров даёт такое определение Космоса: «Единое, бессмертное, вечное, видимое и невидимое глазу тело каждого одухотворённого человека» (Кедров, 2001, с. 205). Оно обретается посредством инсайдаута (выворачивания) и вбирания Космоса в себя, перевоплощения в Ното Cosmicus, или человековселенную. Донося до читателей положения космического проекта, автор нацеливает на прорыв в благоприятное для людей сверхвозможное.

Так на протяжении более чем столетия в русской поэзии сменялись художественные модели города, через сгущённую метонимию, подвергаемую концептуализации, выявляя сущность происходящего с человеческой цивилизацией, развенчивая иллюзии, привлекая внимание к угрожающему, побуждая оценить то, на что можно опереться, предлагая позитивную перспективу. В силу высокого

эстетического уровня и подтверждённой временем точности концептуальных умозаключений рассмотренные произведения не только сохраняют свою значение, но и оказываются актуальными при осмыслении состояния современного мира и разработке новых проектов цивилизационного развития.

Библиография

- Ахматова, А. (1989). *Я – голос ваш...* Книжная палата.
- Бродский, И. (1992). *Форма времени: стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. Т. 2.* Эридан.
- Брюсов, В. (1987). *Сочинения: в 2 Т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы.* Художественная литература.
- Горький, М. (1990). О В. Маяковском. В *Маяковский В. В. Простое как мычание* (с. 7). Книга.
- Заболоцкий, Н. (1983). *Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1: Столбцы и поэмы 1926–1933. Стихотворения 1932–1958. Стихотворения разных лет. Проза.* Художественная литература.
- Кедров, К. (2001). *Инсайдаут: новый Альмагест.* Мысль.
- Кедров, К. (2024). *Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4: Поэма Иисуса об Иисусе.* Издательский дом Игоря Сазонова, АНО «Уникум».
- Кушнер, А. (1984). *Таврический сад: седьмая книга.* Советский писатель.
- Кушнер, А. (1986). *Стихотворения.* Художественная литература.
- Маяковский, В. (1987). *Сочинения: в 2 т. Т. 1: Я сам. Стихотворения. Моё открытие Америки.* Правда.
- Маяковский, В. (1988). *Сочинения: в 2 т. Т. 2: Поэмы. Пьесы. Проза.* Правда.
- Маяковский, В. (1990). *Простое как мычание: сборник.* Книга.
- Окуджава, Б. (2007). *В Барабанном переулке: стихи, песни, воспоминания.* У-Фактория.
- Стратановский, С. (2000). *Тьма дневная: стихи девяностых годов.* Новое литературное обозрение.
- Хлебников, В. (1986). *Творения.* Советский писатель.
- Цветаева, М. (1984). *Избранные произведения.* Наука и техника.
- Шварц, Е. (1997). *Западно-восточный ветер.* Пушкинский фонд.

References

- Akhmatova, A. (1989). *I am your voice...* Knizhnaya palata. (In Russian).
- Brodsky, I. (1992). *The form of time: poems, essays, plays: in 2 vols. Vol. 2: Poems, essays, plays.* Eridan. (In Russian).
- Bryusov, V. (1987). *Works: in 2 vols. Vol. 1: Verses. Poems.* Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).
- Gorky, M. (1990). About V. Mayakovsky. In *Mayakovsky V. V. Simple as mooing* (p. 7). Kniga. (In Russian).
- Kedrov, K. (2001). *Insideout: the new Almagest.* Mysl. (In Russian).
- Kedrov, K. (2024). *Collected works: in 6 vols. Vol. 4: Jesus's Poem about Jesus.* Igor Sazonov Publ., Unikum. (In Russian).
- Khlebnikov, V. (1986). *Works.* Sovetskii pisatel. (In Russian).
- Kushner, A. (1984). *Tauride garden: the seventh book.* Sovetskii pisatel. (In Russian).
- Kushner, A. (1986). *Poems.* Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).

- Mayakovsky, V. (1987). *Works: in 2 vols. Vol. 1: I myself. Poems. My discovery of America.* Pravda. (In Russian).
- Mayakovsky, V. (1988). *Works: in 2 vols. Vol. 2: Poems. Plays. Prose.* Pravda. (In Russian).
- Mayakovsky, Vl. (1990). *Simple as mooing: collection.* Kniga. (In Russian).
- Okudzhava, B. (2007). *In Drum Lane: poems, songs, memories.* U-Faktoriya. (In Russian).
- Schwartz, E. (1997). *West–East wind.* Pushkin Fund. (In Russian).
- Stratanovsky, S. (2000). *Daytime darkness: poems of the nineties.* NLO. (In Russian).
- Tsvetaeva, M. (1984). *Selected works.* Science and Technology. (In Russian).
- Zabolotsky, N. (1983). *Collected works: in 3 vols. Vol. 1: Columns and poems 1926–1933. Poems 1932–1958. Poems of different years. Prose.* Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).

Информация об авторе

Ирина Степановна Скоропанова
доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры русской литературы
Белорусский государственный университет
Республика Беларусь, 220030, Минск,
пр-т Независимости, 4
ORCID: 0000-0002-0060-0781
E-mail: Skoropanovai@bsu.by

Information about the author

Irina Stepanovna Skoropanova
Dr. Sci. (Philology), Professor,
Professor of Russian Literature Department
Belarusian State University
4, Nezavisimosti Ave., Minsk,
220030, Republic of Belarus
ORCID: 0000-0002-0060-0781
E-mail: Skoropanovai@bsu.by

Материал поступил в редакцию / Received 03.08.2025
Принят к публикации / Accepted 07.09.2025



Yerevan architectural controversies in the early Soviet Armenian novel: Mkrtich Armen and Derenik Demirchyan

Thomas Charles Toghramadjian 

Yerevan State University, Yerevan, Armenia
St. Nersess Armenian Seminary, Armonk, New York, United States of America
thomas@stnersess.edu

Albert Makaryan 

Yerevan State University, Yerevan, Armenia
albert.makaryan@ysu.am

KEYWORDS

Mkrtich Armen
Derenik Demirchyan
Soviet Armenian literature
Yerevan
Armenian architecture
Alexander Tamanyan
Mikayel Mazmalyan
Socialist Realism
architectural novel

ABSTRACT

This article examines the architectural definition of Yerevan as a modern capital city and the aesthetic definition of a Soviet Armenian literary method in the novels of Mkrtich Armen and Derenik Demirchyan. Armen's *Yerevan* (published in 1931 and banned in 1933) and Demirchyan's *New Monumental* (serialized 1931–1933) both center on the reconstruction of Yerevan and ideological dissension among the city's architects. Here, however, the resemblance stops. *Yerevan* eulogizes the disappearing landscape of pre-Soviet Yerevan in vivid, immediate detail presented within an elaborate armature of multiple dreams. *New Monumental*, meanwhile, approaches its subject matter within the formal and ideological constraints of the incipient Socialist Realist method and through the abstract settings of public debate, administrative process, and judicial procedure. The two works are examined within applicable theoretical frameworks concerning the structure of the “modern urban novel” and “socialist realist” novel, and with contextual reference to Armenian architectural and literary factions and debates of the early Stalinist period. Our analysis counters a recent critical tendency to read *Yerevan* as a polemical work or a straightforward fictionalization of contemporary architectural conflicts. Instead, both Armen's artistic intentions and his novel's problematic reception are best understood in terms of the subjective, dialogical character and innovative formal characteristics of his prose. Turning to *New Monumental*, we identify Demirchyan's use of the Socialist Realist “spontaneity-consciousness” dialectic, his faithful dramatization of historical events and debates, and his metaphorization of the city-in-progress and generational conflict among its architects into a statement on the present and future of Soviet Armenian literature. The article concludes with a reflection on Demirchyan's revision of *New Monumental* into an unfinished work titled *City*, and on the place of the “architectural novel” in the history of Soviet Armenian literature.

For citation:

Toghramadjian, Th. Ch., & Makaryan, A. (2025). Yerevan architectural controversies in the early Soviet Armenian novel: Mkrtich Armen and Derenik Demirchyan. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(2), 214–243. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-214-243](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-214-243)

Funding:

The work was supported by the YSU within the framework of the research project.

© Toghramadjian Th. Ch., Makaryan A., 2025

Introduction

It is a paradox commonly remarked upon that Yerevan, the modern capital of the Republic of Armenia, is at once one of the world's oldest sites of continuous habitation and a distinctly “youthful” or synthetic city – even in comparison with other urban centers of the former Soviet Union, which likewise passed through the crucible of an “economic and cultural reconstruction of all life [having] no parallel in the history of mankind”¹. A palimpsest of Urartian antiquities², classical and medieval Armenian history³, alternating periods of Turkish and Persian rule⁴, and a century of existence as a Tsarist provincial center, Yerevan provided neither a blank slate nor a definite foundation to the architects, planners, administrators, and artists who would define the city's new identity as the capital of the Soviet Republic of Armenia. Thrust into unprecedented prominence by a half-decade of genocide, war, and revolution, a drowsy provincial town of no more than 30,000 souls was transformed practically overnight into “an environment for utopian imagination” and a site for the “symbolization and reincarnation of lost values” – an emblem of the Communist future and a new center of the shattered Armenian world (Mkrtchyan, 2017, pp. 488–489).

The history of the construction of Soviet Yerevan under its chief planner, Alexander Tamanyan (1878–1936), has been repeatedly written, mythologized, and demythologized; we will present here only a few salient facts. Tamanyan, a distinguished Russian-Armenian architect of the pre-revolutionary era, arrived in Yerevan in 1919 to offer his services to the government of the First Republic of Armenia. He developed and presented a master plan for the capital city before fleeing to Iran following the Bolshevik takeover in November 1920. Tamanyan returned in 1923 at the invitation of the Armenian Communist leader Alexander Myasnikyan, and his general plan for Yerevan's reconstruction was approved a year later. The 1924 General Plan closely reflected Tamanyan's earlier development of a radial design for the city center, influenced by Ebenezer Howard's “garden city” concept; it also proposed outward expansion and significant infrastructural improvements to accommodate a projected population of 150,000 (Arustamyan & Bagina, 2020). The “national neoclassicist” style of the new capital, echoing Armenian medieval ecclesiastical architecture in its use of pink volcanic tuff, archways, and facades ornamented with stone carvings, was shaped by Tamanyan's collaboration with the architectural

¹ These are the words of Ernst May, who worked prolifically as an architect and planner in the USSR between 1930 and 1933. The continuation, however, is instructive: “It is equally true that a sober evaluation of all realities is accomplishing this reconstruction, and it should be obvious to any observer that in each successive stage, matters recognized as desirable and ideal are being consciously subordinated to matters that are feasible and possible within the limitations of the present” (Crawford, 2022, p. 285).

² Archeological studies of the Shengavit site within the modern city limits have revealed a notable center of Kura-Araxes culture, flourishing between the 4th and 3rd millennia B.C., distinguished by its defensive fortifications, abundant pottery, and underground granaries, and evidence of extensive private ritual culture (Simonyan, 2015; Simonyan & Rothman 2015). The history of Yerevan proper is considered to begin in 782 B.C., with the establishment of the city of Erebuni by the Urartu king Argishti I, son of Menua (Simonyan, 1983, pp. 19–20; Hakobyan, 1969, pp. 96–106).

³ The earliest reliable attestation of the modern toponym is a reference in the *Book of Letters* (*Girk' T'ght'ots'*) to a delegation from Yerevan at the Third Council of Dvin circa 607 A.D. (Book of Letters, 1901, p. 151).

⁴ Located at the nexus of contention between two Islamic empires, Yerevan changed hands 14 times over more than two centuries of Ottoman-Persian conflict from 1513 to 1735. As observed by the historian Yervand Shahaziz, these continual reverses were accompanied by increased taxation, massacre, plunder of homes, and forced displacement of the local Armenian population (Shahaziz, 2003, p. 106, 120).

historian Toros Toromanyan and by the contributions of Nikoghayos Buniatyan whom he invited to Yerevan in 1924 to serve as the city's first Chief Architect (Harutyunian, 2018, p. 29).

At the close of the decade, Tamanyan's architects were joined by Tiran Yerkanyan, Karo Halabyan, Gevorg Kochar, and Mikayel Mazmanyany. Graduates of Moscow's Higher Art and Technical Studios (Vkhutemas), an institution associated with constructivism and the Soviet avant-garde, they formed the nucleus of a rival school of "proletarian" architects who mounted an open campaign against Tamanyan's "outdated" garden-city plan, and "clerical" style. It should not be supposed, however, that they were opposed to national or vernacular forms as such. To the contrary, the architectural theorist Karen Balyan describes Halabyan, Kochar, and Mazmanyany as pioneers of national modernism: "Employing an arsenal of the latest (constructivist) forms, these Armenian avant-gardists created the first Armenian modernist architecture – founded, as they emphasized, on local vernacular architectural traditions which corresponded to articulated principles of "proletarian" architecture" (Balyan, 2020, p. 54).

Although the scale of Tamanyan's design would rapidly prove too small for the burgeoning capital, and his position became increasingly precarious with the approach of Stalin's purges – he was likely saved from arrest and trial only by his untimely death in 1936 – it was his vision that would ultimately define the architectural profile of the city center, as well as major planning decisions such as the placement of industrial districts (Mkrtchyan, 2017, p. 489; Simonyan, 1983, pp. 150–151). Among the best-known features of his architectural legacy are the modern-day Yerevan Opera (formerly the State Theater), the Government House in Republic Square, and the National Library on Teryan Street. The national aspects of Tamanyan's vision were marginalized after his death, as the capital's open orientation toward Biblical Mount Ararat was blocked off and its architectural profile became more explicitly totalitarian, with such additions as a 50-meter statue of Stalin overlooking the city from the east (Balyan, 2020, pp. 55–56).

The purge years also scattered the "Armenian constructivists." Mazmanyany and Kochar remained in Siberian exile until after Stalin's death, and Halabyan was saved from a similar fate only by the intervention of Anastas Mikoyan (Balyan, 2020, p. 55; Media-max, 2012). The Soviet Armenian architectural avant-garde of the 1920s and 1930s, more fully expressed in the cities of Gyumri and Vanadzor, was limited in Yerevan to "rare samples" including the Builder's Club and Moscow Cinema on Abovyan Street, and residential complexes for rubber factory and hydroplant workers on Hanrapetutyan Street and overlooking the Hrazdan gorge (Balyan, 2020, pp. 55–56; Vartikyan et al., 2024, p. 202; Gasparyan, 2021, p. 44).

Seven years into the implementation of Tamanyan's first general plan, and at the height of contention between the Armenian national-neoclassical and proletarian-constructivist schools, there appeared two ambitious novels directly addressing Yerevan's reconstruction and ideological dissension among its architects. Mkrtich Armen's *Yerevan* was published in Moscow in 1931; two years later, the novel achieved a fateful distinction when it was banned from circulation by the Central Committee of the Armenian Communist Party alongside Yeghishe Charents' *Book of the Road*.⁵ While Armen weathered this reversal,

⁵ The three other texts singled out by the same November 14, 1933 party decision were an anthology including "chauvinist" works by 19th-century Armenian writers, an edition of the poems of Khachatur

he continued publishing in successive years⁶, and resumed his literary activity after a term of exile in Siberia. *Yerevan* was excluded from the 1966 five-volume edition of his collected works, and the novel remained in obscurity until a notable reawakening of critical and public interest in the past decade. Demirchyan's *New Monumental* was serialized across three different periodicals between 1931 and 1933, with installments appearing in the final five issues of *New Direction* (*Nor Ughi*), the sole issue of *November* (*Noyember*), and finally in the inaugural issue of *Ascent* (*Verelk'*), newly constituted as the official organ of the Soviet Writers' Union of Armenia. Never published in book form during Demirchyan's lifetime, *New Monumental* has remained a footnote to a long and prolific career capped by the two-volume historical epic *Vartanank* (1943–1946).

Both novels had roots extending deep into the previous decade. At the conclusion of *Yerevan*, Armen provides the dates 1927–1931 along with the itinerary “Yerevan – Moscow – Yerevan” (Armen, 2021, p. 269). Whole paragraphs in the book's early chapters are reproduced verbatim from his earlier short story “Zubeida,” first published in 1926 (Armen, 1966, pp. 30–57). Meanwhile, the editors of the 14-volume collected edition of Demirchyan's works observe that the author began research for *New Monumental* in the early 1920s, diligently collecting and annotating newspaper clippings on architecture and urban development. The text itself was apparently composed between 1930 and 1931 (Demirchyan, 1982, pp. 653–654). To properly contextualize both of these works, we must briefly turn to the formation period of Soviet Armenian literary culture and situate Demirchyan and Armen within these currents.

The 1925 proclamation of the Central Committee of the Russian Communist Party on “The Party Line in the Field of Literature” marked a consequential transition in Soviet Armenian literary culture, from a state of formative chaos to one of organized contention. Previously, an effective monopoly over organized literary activity had belonged to the Proletarian Writers' Union of Armenia, whose membership was reserved for writers of working-class origin. Despite programmatic references to appropriating the best of world cultural heritage, the formal deficiency and tedious content of the resulting productions – “everything finally collapsing into technicism, machine-worship, the cult of iron” – was readily apparent even to contemporary critics (Gasparyan, 1983, pp. 144–147).

In parallel, the first half of the decade witnessed energetic but abortive attempts to establish a Soviet Armenian futurist literature, a phenomenon most closely associated with the poet Yeghishe Charents and his period of so-called “leftist deviation” (*dzakh molorut'yun*). This period came to a decisive close when the first print run of *Standard*, a new futurist journal, was consigned to the furnace in July 1924 at the recommendation of Charents's friend and sponsor Alexander Myasnikyan (Nichanian, 2003, pp. 9–10; Beledian, 2009, pp. 390–439). It is highly relevant that *Standard's* other two co-founders were the avant-garde architects Karo Halabyan and Mikayel Mazmanyan.

The 1925 Central Committee proclamation, while setting forth as its aim the eventual “hegemony of proletarian writers,” introduced two principles that would prove, in the short term, highly beneficial for the development of Soviet Armenian literary culture. First, the Party refused to support “any single literary faction,” instead declaring the necessity of “free competition between various groupings and currents.” Second, the proclamation

Abovyan containing a “national-democratic” afterword, and an agricultural manual “propounding the advantages of the harmful theory of shallow tillage” (Decision of the Secretariat, 1933, p. 1).

⁶ Armen's most popular work, the novella *Heghnar Fountain*, was published in 1935. He was sentenced to exile in 1937.

addressed the status of “fellow-travelers” – non-proletarian writers active before the revolution but sympathetic to its aims – recognizing their merit as “qualified ‘specialists’ of literary technique” and recommending a “cautious, measured, and considerate attitude” in their regard (The Party Line, 1925, pp. 2–3)⁷. There resulted an almost instantaneous reorganization of the Armenian literary landscape. The same issue of *Soviet Armenia* carried an announcement and apologia by Gurgen Mahari, proclaiming his departure from the Proletarian Writers’ Association, castigating its representatives for their “persecution” of Charents, and proclaiming the formation of a new “October” Union of Proletarian and Peasant Writers [*banvor yev gyughats’i groghner*]. Promptly rechristened “November” and convened under Charents’ presidency, this union included many of the finest Armenian writers of the period, including Axel Bakunts and the young Gyumri native Mkrtich Armen, whose early prose had appeared in the solitary issue of *Standard*⁸. In opposition, there remained the previous Proletarian Writers’ Association (re-organized as the Proletarian Writers’ Union of Soviet Armenia) under the leadership of Nairi Zaryan, the typesetter-turned-writer Vahram Alazan, and Charents’ erstwhile allies Azat Vshtuni and Gevorg Abov (Gasparyan, 1983, pp. 158–175). With less fanfare and belligerence, the “fellow-travelers” – Stepan Zoryan, Vahan Totovents, and Derenik Demirchyan – went about organizing their own literary efforts, establishing the Union of Working Writers of Armenia under Demirchyan’s presidency in 1927. As Demirchyan wrote in a 1926 letter to Totovents: “The Proletarian Writers proclaim that they are the only cultivators of Soviet Armenian literature, the Novemberists say the same...but I think that we will be proven right in the end” (Kalantaryan, 1977, p. 128).

Armen and Demirchyan, therefore, belonged to distinct camps in the contentious field of early Soviet Armenian literature, with the “Novemberists” distinguished by youth and formal innovation and the “fellow-travelers” by age, more traditionally realist prose, and the necessary caution attending their “tolerated” status. Both groups pursued their activities under the baleful eye of the Proletarian Writers, who would decisively prevail over the Novemberists in the period of furious denunciation that extended from the First Congress of Soviet Writers in 1934 to the onset of the Great Purge. *Yerevan* and *New Monumental* must be read in context as distinct attempts to define a new Soviet Armenian literary method during a period of open artistic contention. Turning now to these works, we will dedicate particular attention to their formal and structural characteristics, considering how Armen’s and Demirchyan’s literary aesthetics relate to their thematic treatment of Yerevan’s changing urban landscape and controversy over the city’s architectural direction.

Dreaming the city: Mkrtich Armen’s *Yerevan*

Armen’s novel follows a young engineer, Arshak Budaghyan, who returns home after six years of education and practice in Russia to become one of two lead architects for the city of Yerevan. Budaghyan promptly enters into a rivalry with his counterpart, Gurgen

⁷ The “fellow-traveler” category extended to Vahan Totovents and Zabel Yesayan, two notable Western Armenian writers whose autobiographical works *Life on the Old Roman Road* (1933) and the *Gardens of Silihdar* (1935) are among the undisputed classics of the period. Both would meet their deaths in Stalin’s purges.

⁸ Armen’s association with “November” would prove consequential in his subsequent choice of subject matter, as it was at Charents’ suggestion that he moved to Yerevan in 1925; the two shared an apartment for a period of several months (Armen, 1961, pp. 222–223).

Parsadanyan, stemming from their opposed visions for the city's reconstruction. The former is devoted to an ideal of "the East," associated with the old city's labyrinthine byways and "mud-plastered walls," subterranean baths and Persian tea-houses, his youth spent in the orchard district of Nork⁹, and most of all his memories of Asmar, the steadfastly promiscuous and alluringly flabby Turkish widow who was the passion of his adolescence. Meanwhile, Parsadanyan, with the approval of the businesslike and parsimonious head planner Aram Gnuni, favors the "Western" approach of rationalization and bare utility summed up in the formula "four walls and one ceiling" (Amen 2021, 58, 92). After an initial period of straightforward grief and defiance against what he regards as senseless vandalism in progress, Budaghyan proceeds to divide his days and nights between delirious obsequies for the old East – all-night parties of dance, drinking and song to the accompaniment of *tar*, *kamancha*, *zurna*, and *dhol* in houses marked for demolition – and efforts to realize a vision of a new East, embodied in the ornate "Orient" communal apartment complex set against Parsadanyan's "Victory" development. As demolition supervised by the insinuating foreman Levon Grigorich usurps the Nork neighborhood home to Budaghyan's extended family, the architect becomes embroiled in a love quadrangle comprising himself, the absent Asmar who appears in dreams ever less distinguishable from the primary narrative, a girl named Sara whom he marries on a whim after entering a house at random, and his long-suffering cousin Marus who finally disfigures herself in a paroxysm of unrequited longing. Parsadanyan prevails in the clash of architectural worldviews, as the residents of the new "Orient" building complain that the oppressive tranquility of its gated interior gardens and stained-glass windows is drawing them away from the exterior world. Budaghyan considers himself defeated, but not his vision: "'Orient' is dead, long live the Orient!" (Armen, 2021, p. 266). The book concludes with the abrupt revelation of Asmar's unsuspected whereabouts and, finally, the collapse of the entire mirage: Budaghyan awakes to find the Moscow train arriving in Yerevan and disembarks affectionately to greet Levon Grigorich on the platform.

The course of events outlined above hardly comprehends the scope and content of Armen's novel, in which plot (i.e., *fabula*) is decidedly subordinated to narrative texture (*syuzhet*). By adopting a more structured approach, we may provide a fuller account of this strikingly episodic and iterative text, an assembly of dreamlike etudes that flower in turn from the invocation of a leitmotif, then fade to make way for new variations on the same theme.

Wirth-Nesher (1996) identifies four "environments" by which the cityscape is represented in the modern urban novel: the "natural," the "built," the "human," and the "verbal" (11). Crucially, in the urban context, these environments exist at a degree of remove from the protagonists and main action of the book: the "human environment," for instance "does not refer to the characters whose actions or thoughts constitute the main movement of the plot, but rather to human features that constitute setting, such as commuter crowds, street peddlers, and passersby" (Wirth-Nesher, 1996, p. 13). This intermediate distance relates to fundamental psychological aspects of modern urban existence, elaborated from Baudelaire to Simmel to Benjamin to Barthes: the estrangement of the individual amid the crowd and the constant prospect of encounter - or confrontation - with the other. Properly executed and properly regarded, these narrative planes must constitute more than background noise, "local color," or generic markers of the so-called hustle and bustle and frisson of city life. It has become a tiresome commonplace to observe that "the city itself becomes a protagonist" in a given work of fiction; it is nonetheless true that the novel, with its immense

⁹ Formerly a separate village in the northeastern heights of Yerevan, Nork was incorporated as a district of the city in 1837. (Hakobyan, 1959, p. 231).

potential as a medium of investigation, construction, and reconstruction, is ideally suited to unify disparate strands of a given “urban text” into a coherent spiritual reality.

Insofar as they may be disentangled, let us attempt to describe the constructed, natural, human, and verbal environments of *Yerevan*, making it our objective not merely to convey the wealth and “thickness” of Armen’s representation of the city at a transformational point in its history, but also to provide an analysis of the novel’s characteristic devices and substantial themes.

The built and natural environments

Yerevan’s urban topography, in Armen’s presentation, consists of four basic domains: the city center with its public buildings, the opposing heights of Nork and Kond, and finally the sprawl of “Old Yerevan,” drab and decaying but still alive with Persian baths, tea-houses, and hostelries. The most prominent natural features of Armen’s Yerevan are the burning summer sun, the orchards and vineyards environing the city, and the Getar river, whose course down from the heights of Nork through the old city unites the book’s primary geographical settings.¹⁰

Armen’s description of Yerevan’s natural and artificial features is marked by the frequent use of personification, whose most conspicuous effect is to dramatize the notion of a city at war with itself – or rather two overlapping cities at war with one another. Budaghyan, surveying the city from afar, perceives the following view: “In the center, a sparse few regular streets were marked out with one- and two-story houses. Beyond, there commenced a ring of narrow streets and mud-built houses, hemming in the center on every side, as though forbidding it to grow and extend.” The center’s wide paved streets, in turn, actively approach and demolish the old buildings and alleys standing in their way. (Armen, 2021, p. 4, 79). By way of contrast, Armen’s references to the natural environment, climate, and season tend to create an effect of unanimity, of the city as a solidary living organism. A summer afternoon when Budaghyan, Parsadanyan, and Gnuni make a joint tour of work sites is marked by leitmotifs of the vineyards’ audible cry and the soporific atmosphere of ripening fruit in the air. “And the wine-scented vapor entered the city on every side, intoxicating all the animate and inanimate objects in its way. Everyone in the city became drunk.” Viewed on another sweltering summer afternoon, “the city, lost in heat and shadow, seemed to breathe.” When Budaghyan calls Asmar’s name aloud, his shout is “repeated by the evening and echoed by the night,” as though they shared in his longing. Finally, of interest in this regard is a sequence in which the onset of darkness seems to proceed in stages, responding to cues from the human life of the city: “A bell sounded from one of the churches. With the first peal of the bell, evening began to fall. A policeman on the street brought his whistle to his lips. When he blew, the darkness became heavier. Under Arshak’s room, on the first floor, the shutters of a workshop could be heard. The darkness became thicker still” (Armen, 2021, p. 46, 5, 241, 12–13).

The book’s references to Yerevan’s physical architecture naturally divide themselves into two categories: the real and the imagined. In the latter category we may safely

¹⁰ The redirection of the Getar, which once posed a perennial flood hazard to Yerevan’s inhabitants, was noted as a priority in the second phase of Alexander Tamanyan’s general plan, and the river’s course has since been diverted into artificial underground channels (Tamanyan, 1932, p. 34). The buried and attenuated river becomes a prominent motif in Aram Bachyan’s 2020 novel *P/F*, a work that pays overt homage to *Yerevan*.

include the fictional “Orient and “Victory” apartment complexes, which have something fantastic about them even by the internal standards of the text; the image of the “Orient” building first comes to Budaghyan in a dream, the architects speak of their respective designs in terms of “dreams,” and the two projects constitute partial manifestations of more comprehensive visions for the future of the city, presented in detail toward the end of the novel (Armen, 2021, pp. 186-192, 120).

Despite his hero’s partiality, Armen is not at pains to accentuate the attractive features of Yerevan’s preexisting architecture. We encounter repeated references to “mud-built” and “mud-plastered” walls, “gray” expanses, and slums of windowless, “cubic” houses (Armen, 2021, pp. 25, 47, 125). The description provided in Yervand Shahaziz’s *Old Yerevan* (1931) very much coincides with the atmosphere of Armen’s novel:

“As lovely as Yerevan is in its appearance from afar, it is equally ugly and unpleasant when viewed up close, with its torturous streets, congested mass of clay- and stone-hewn houses, and potholed squares constricted on all sides...The irregularly built houses with their flat roofs, mainly constructed of mud-brick and rough pebble, have maintained the character, appearance, and architecture of the period of Persian rule, and perhaps still more ancient times” (Shahaziz, 2003, p. 48).

Beauty, however, is in the eye of the beholder, and these unprepossessing environs hold an unmistakable charm for the narrator as well as the hero Budaghyan. One source of this appeal is a sense of mystery, of secrets withheld by labyrinthine alleyways and garden walls just high enough to prevent a view inside. Glimpses of these hidden interiors – a yard like a “verdant dream” visible through a crack in a wooden gate, white curtains, and part of a flowerpot glimpsed behind a blue or green-tinted glass of a rare window – assume an outsized significance (Armen, 2021, p. 47)¹¹. Beyond its faithful recording of the city that was, *Yerevan* holds enduring interest as an account of cities that might have been. These alternative visions are captured in Budaghyan’s and Parsadanyan’s competing projects, as well as in the architects’ respective reveries about the city’s face in decades to come. Of the two, Parsadanyan’s vision bears a closer resemblance to the urban landscape inherited from the Soviet period, defined by the broad streets and rational layout of Tamanyan’s center as well as stark expanses of prefabricated apartment blocks later erected for the needs of a rapidly growing population. The concrete, glass, and metal edifice of the “Victory” building stands out of place “as a guest arrived from cold and distant lands” in direct sunlight amid Yerevan’s low and tangled sprawl (Armen, 2021, pp. 243, 249). Brooding over his creation, Parsadanyan imagines vigorous young people in athletic clothes walking open squares and long asphalt-paved avenues, small and furnished rooms cooled by humming ventilators, the “death” of myriads of cluttering objects, and above all the tramway annihilating distance and opening the way to the outlying districts where the lights are as bright, the streets as wide, and the population as dense as in the center (Armen, 2021, pp. 248–253).

Recognizable and mundane as this landscape might appear to the contemporary reader, the utopianist character of Parsadanyan’s vision should not be overlooked. “I have followed those people,” he says, “for whom a spoon is nothing but a tool for eating, a chair is nothing but a tool for sitting, a cot for lying down, a window for letting in light, clothes for not catching cold. <...> I have emphasized the physiology of objects in all of my

¹¹ Shahaziz notes that a short-lived 19th century glass factory produced a brittle, low-grade product of a decidedly green hue (Shahaziz, 2003, p. 77).

designs” (Armen, 2021, 2023). All of these recalls nothing so much as Le Corbusier’s dictum that “a house is a machine for living in”¹². In evaluating Armen’s insistent association of minimalist, functionalist architecture with the “West” it should be borne in mind that the years of the novel’s composition represented a peak of European modernist influence in Soviet architecture, with Le Corbusier, Ernst May, Albert Kahn and dozens of their colleagues consulting, planning and lecturing in the USSR between 1928 and 1933 (Crawford, 2022, pp. 191–196).

Budaghyan’s architectural vision presents a much stranger and more fanciful picture; the overall effect has been termed “retrotopian” (Leupold, 2024). The “Orient” building is totally devoid of exterior windows, echoing the walled sequestration of the houses of Old Yerevan and the inward-facing orientation of the city’s Blue Mosque. The multi-terraced roof on which inhabitants take their nighttime rest traditionally is said to resemble the overlapping mass of houses on the hill of Kond. At the same time, an interior garden of poplar trees suggests the depths of the Hrazdan valley. In place of sinks and faucets, Budaghyan insists on a water basin in every room, to cool the air without electric ventilation (Armen, 2021, pp. 217, 76, 191).

The interiors and wall reliefs are extravagant to the point of absurdity, with Gnuni observing that decoration will account for a fifth of the entire cost; in contrast to Parsadanyan’s “matchbox-like cupboards” and “fearsomely simple square tables,” Budaghyan commissions wardrobes with arched doors resembling mosque entrances, hexagonal tables with spindly legs, and chairs like two large cushions sewn together (Armen, 2021, pp. 216, 260). Looking down from the highest point of his building, Budaghyan imagines vapor rising from a shaded city of pink stone and brick buildings, covered sidewalks, canals, and trees, and white trolleys ascending toward open-air schools on the once sun-scorched hills of Nork (Armen, 2021, pp. 246–248).

While recalling elements of Tamanyan’s garden city design, the iconic use of pink tuff, and traditional stone reliefs, Budaghyan’s vision also reflects certain ideas of avant-garde architects with whom Armen had collaborated on *Standard*. In a 1927 article promoting the “Parsadanyanist” principles of “clear geometric forms without ornament or embellishment” and “functional and rational directions [in] modern architecture,” Mikayel Mazmanyan makes an observation strikingly reminiscent of Budaghyan’s concerns and solutions. “In the north, [architects] seek out the sun, while we, on the contrary, take measures to protect ourselves against it. Accordingly, it is necessary to resort to the assistance of balconies, terraces, and various coverings, as well as to the flat roofs used for nighttime rest” (Mazmanyan, 1927, p. 3).

We may conclude this portion of our discussion with two summary observations. First, while describing the physical environment in considerable naturalistic detail, Armen endows it with qualities of subjectivity, obscure hidden significance, and fantastic malleability – all as though the city were the emanation of a single dreaming mind.

¹² Although the terms “constructivist” and “functionalist” do not appear in Armen’s novel, it is worth emphasizing Parsadanyan’s affinity with these currents. His hatred of domestic objects (pails, tea saucers, sugar-tongs, backgammon sets, egg beaters, even cradles and stoves) provides another clear indication. Compare Yuri Slezkine’s account: “The Revolution’s last and decisive battle was to be against ‘velvet-covered albums resting on small tables covered with lace doilies.’ ...Functional furniture was to be provided by the state (so as to liberate the workers from enslavement to things) ...Rooms were to resemble ships’ cabins or train compartments. Everyone quoted Le Corbusier to the effect that ‘whatever is not necessary must be discarded’” (Armen, 2021, p. 250; Slezkine, 2017, p. 341).

Second, Parsadanyan's and Budaghyan's respective visions are not straightforwardly analogous to historical factions in Soviet Armenian architecture. Instead, Armen creates extremes of Western minimalism and Eastern maximalism by separating and recombining elements of Tamanyan's national-neoclassicist reconstruction and principles of the contemporary avant-garde.

The human environment

Even as he captures the dense filigree of traditional relations characteristic of the city once ironically christened the "capital village" of Armenia, Armen innovatively transposes the modern themes of anonymity, the crowd, and the restless pace of contemporary urban life into a new Armenian setting. This latter aspect of Yerevan's human landscape is most evident in the opening sequence, where Budaghyan descends for the first time into the city center. Travelling by car, (Armen instead insists upon a device whereby the buildings, telegraph poles, streets and crowds appear to be in frantic movement relative to the static observer-in-motion), Budaghyan glimpses two exchanges typical of the interpersonal reserve and "latent antipathy and the preparatory stage of practical antagonism" described in Simmel's classic essay on "The Metropolis and Mental Life" (Simmel, 2023, pp. 443–444). First, two professional men hurrying in opposite directions along the sidewalk cross paths and lurch side to side in concert for a brief eternity before managing to continue on their way. It is emphasized that both remain entirely serious, indifferent to the humor of their situation. The ambiguity of urban relations is more sharply accentuated in the following anecdote: "A man standing in a queue happened to step on another's foot, then, looking in the other's face, smiled as though beseeching forgiveness. The victim interpreted this smile in the following way: 'You see, my dear, what things I am capable of? However, this is not all, I am also fairly accomplished at breaking heads...'" (Armen, 2021, p. 6).

In contrast to the center's anonymous tension, Nork and Old Yerevan present more intimate communal settings. On the night when Budaghyan arrives in his childhood neighborhood, the air itself comes alive with echoing calls. "Two minutes later, in all the orchards of Nork, from under the fruit trees and among the grapevines, the same call could be heard. *The engineer's come! The en-gi-neer!*" (Armen, 2021, p. 28). These voices promptly resolve into human figures as Budaghyan's relatives and their Armenian neighbors emerge from houses and darkened gardens to welcome him home. Old Yerevan, meanwhile, provides the backdrop for several set-piece scenes of close human observation, as Armen relates everyday procedures in a Turkish graveyard, a Persian bath, and a tea-house (*chaykhana*). The placement of the Armenian protagonist and his family in the northern heights and the depiction of everyday Muslim life in the city's southern purlieus reflect the actual demographic configuration of pre-Soviet Yerevan (Shahaziz, 2003, pp. 179–180).

The ethnic distinction between the inhabitants of Nork and Old Yerevan relates to an evident disparity in Armen's narrative approach to the two districts. The scenes in Nork are presented from an uncomplicated third-person omniscient perspective, with minimal "discourse" or narrative intervention. Armen freely enters the consciousness of characters other than his protagonist: for instance, the architect's cousin, also named Arshak Budaghyan, yearning for a lemon as he struggles to emerge from an alcoholic stupor. Meanwhile, in the Old Yerevan scenes, Armen conspicuously guides the way, raises questions, and confines himself to externals of appearance and dialogue, as though

reader and narrator alike are invisible observers navigating an exotic and unfamiliar world.

The red gravestones slumber in the yellow heat of the day. There is nothing to disturb the heavy stillness of the air and the monotonous landscape of red gravestones. But look carefully, and you will notice a white chador among the thousands of graves... Who is she? A young Turkish widow who has searched out her husband's grave from among the thousands of headstones and is now crying over it... But is she really crying? No, she has knelt on the flat stone and, head inclined, she is looking down, unblinking. [...] Regard her an hour later. She is still seated in the same position. See her two hours later – the same." (Armen, 2021, p. 62).

In this case, the narrator's distance serves a plain immediate purpose, as the reader must necessarily wonder if this female figure is the elusive Asmar. However, the same marked "externality" holds in the scenes in the baths, as we see the proprietor with his worry-beards, sense the presence of "*Usta Ali*," and "*Suleyman agha*" by means of dialogue, and regard the bathing *Osman agha* with only external clues as to his thoughts and state of mind (Armen, 2021, pp. 65–69).

Armen's self-consciously anthropological posture in these settings, a distinctive blend of distance and fascination, is not merely a consequence of the implied reader's Armenian nationality. It is not incidental that the scenes of the Turkish graveyard, the bathhouse, and the *chaykhana* are demarcated by the novel's best-known refrain – "venerable old Yerevan is dying" – and that each scene concludes with an image of the new city overtaking the old. The documentarian impulse in evidence in this section of the book arises directly from Armen's concern for aspects of the town already slipping into oblivion and obsolescence. The reader of *Yerevan* may be surprised to learn that the Persian bathhouse culture so lavishly described had all but vanished in the decades preceding the book's composition. The city's major baths in the late Tsarist period were the "European," operated by the engineer K.E. Hovhannisyan, the "Russian" advertised by a Madame Samanova, and a third belonging to one Hambardzum Yeghiazaryan; "the Persian *hamams* had, by the first years of the 20th century, practically ceased to exist; only poor 'hamam-like' remnants were left." (Hakobyan, 1963, p. 360). If we look more closely, Armen himself shows a clear awareness that the transformation he describes is already well underway. At one point, we find a description, in the present tense, of the city caravanserai in its organic relation to the Blue Mosque and central marketplace: "On these days [of pilgrimage], the caravanserai presents a vivacious picture. All of its cells are packed full with occupants, the chimneys smoke, the smell of cooking seizes the entire neighborhood, and here, until late at night, there is a clamor of innumerable human voices." Only two pages later do we discover that the caravanserai no longer exists; it has been paved over to make way for a new avenue, and only weathered bits of rubble recall its former location (Armen, 2021, p. 77, 79).

The many threads of *Yerevan's* human landscape are brought into harmony in an ambitious and memorable scene in which Budaghyan throws a party at his neighbor Gabo's house on the eve of its scheduled demolition. The "enthusiasts of Old Yerevan," as they are called, arrive unbidden in an endless procession: Armenian youths dressed in white with caps in hand, Armenian girls with double braids, Turkish boys with shaved heads and Turkish girls with slender features, Persians, heavy-limbed *tar* and *kamancha* players, tambourinists with pockmarked cheeks, a saturnine *zurna* and drum trio from

Gyumri, middled-aged men with knife scars on their faces from long-forgotten fights, voluble tradesmen... and all proceed to sing in turn of their days, their work, their hopes and the weary premonition of their disappointment, the meager diversions of their evenings, and the impending death of the city they have known, until the rooster calls a third time, dawn breaks, and they file out into the street to meet Levon Grigorich and the wrecking crew standing outside (Armen, 2021, pp. 139–151).

The verbal environment

On the day of his arrival, Budaghyan remarks on a film poster for *Battleship Potemkin* partially torn away to reveal a previous advertisement for *Tarzan in the Jungle*. The superimposed posters create “the incomprehensible and perhaps meaningless word ‘Taryomkin,’” which “impressed itself strongly in Budaghyan’s mind, because it was the first word he had encountered in Yerevan” (Armen, 2021, p. 7). This absurd portmanteau becomes a signifier of Budaghyan’s conviction that the new constructions of Parsadanyan and Gnuni constitute an incongruous and irreconcilable addition to the underlying urban landscape, and of the ambivalent position of a head planner reliant on two architects with opposing ideas. Dumbfounded by a vista of new stone buildings rising from a tangle of alleyways, clay walls, and small houses to form the outline of a broad and regular street, Budaghyan breaks in on Gnuni’s monologue on land acquisitions and the state of the cement supply to bellow “shut up, Taryomkin!” (Armen, 2021, pp. 54–55). He continues to address Gnuni as “Taryomkin” for the remainder of the book, to the latter’s bemusement and mild vexation.

Perhaps a more conventionally poetic constituent of Yerevan’s verbal environment is the repeated interpolation of song in traditional Eastern forms. These leitmotifs tend to initiate and accompany sequences culminating in visions of the old city giving way to the new. In the first of three short nocturnes beginning with the formula “Night...silent night...,” as Budaghyan wanders the back alleys of Nork, we hear the unattributed lines: “Asmar!.... *You have torn the sleep from my eyes. Your pitilessness has made the Zangu to cry, Asmar, Asmar!*” As the song proceeds, (*your answer has made the orchards to yellow... your baseness has made the night to wear black*), it transpires that Budaghyan is singing a dimly remembered melody “composed some years ago by an unsuccessful poet.” Suddenly, he realizes that the poet in question was himself, and that his feet are tracing the way to Asmar’s old house. Arriving, he opens the door and finds nothing inside: “The house was no more. Only the outer wall was left standing, like a stage decoration...” (Armen, 2021, pp. 23–25). Although the words of the song are Budaghyan’s own, their narrative presentation creates the impression that they are conveyed to him by his surroundings – the night and the familiar neighborhood – until they finally break through his improbable – or rather, dreamlike – amnesia.

A more ambitious sequence along similar lines begins with two verses that resolve into the scene of an *ashugh*, saz in hand, singing an Iranian ballad in a city *chaykhana*¹³.

*You are the rose of Gulistan
You are the woe of the young
You are the jewel of the flower-land
Zubeida Zubeida*

*Who will pluck of your roses?
Who will die of your woe?
You are not of human birth*

¹³ For further information on Yerevan’s traditional café performance culture and its decline in the Soviet period see: (Saroyan, 2024, pp. 217–226).

His song forms the backdrop for a scene of Armenian and Persian laborers taking their evening rest. The narrator leads the reader to a back room where the Turkish landlord plies a covert trade in wine and spirits. However, on the other side of the door, instead of the dim inner sanctum described, we encounter piercing daylight, the ring of hammers and human voices, and a three-story stone building “rising from the floor of the demolished room” (Armen, 2021, pp. 70–75).

It is worth remarking that Armen’s 1926 story “Zubeida,” from which this song and café scene derive, proceeds to a very different conclusion. Its simple plot concerns a young Turkish laborer, Ahmed, and his love for a politically conscious Persian schoolgirl who shares her name with the fairy-queen of the ballad. Thrown out of the house for refusing an arranged marriage with an aged merchant, Zubeida finds Ahmed, and they live happily ever after in his small room in the workers’ quarters of the Blue Mosque. While “Zubeida” clearly foreshadows *Yerevan* through allusions to the city’s demolition and reconstruction, it exhibits little of the novel’s ambivalence toward this transformation (Armen, 1966, pp. 31, 34, 53). *Yerevan*’s central theme, as characterized by the author, is the notion that “old Yerevan’s *content is being demolished along with its form*” (Sargsyan, 1932a, p. 3). The irrecoverability of old “content” once deprived of its original “form” is a recurring concern of the novel. Moving house, Budaghyan’s uncle Alexo realizes that his furniture and possessions, piled into a cart, have changed their essential nature; the sink, for instance, reveals an unsuspected bluish color in the light of day. He considers that even if he were to unpack the cart and put everything back in its original place, “the room would be filled with the unfamiliar breath of alien objects” (Armen 2021, 158, 165). This insight constitutes a clear rejoinder to Gnuni’s assertion that “if tomorrow you prove that all this was what we needed, we will build everything over again” (Armen, 2021, p. 58).

“Zubeida,” in contrast, presents an account of old content preserved and enriched by new forms. Persian and Turkish women at a Communist club put aside their headscarves only because the director refused to allow men to enter. Protected by the new Soviet order, Zubeida flees from patriarchal coercion at home – and makes her new life at the mosque. Initially reluctant to marry Ahmed before he “becomes a man” – that is, earns a decent livelihood – Zubeida resolves that she will be the one to “make a man of him” by sharing the benefits of her literacy and education (Armen, 1966, pp. 40, 56–57). In each instance, old ways survive even as new conditions ostensibly subvert them.

Zubeida also provides a naive contrast to *Yerevan* in its treatment of dreams. In the story’s climactic scene, Ahmed wakes, dresses, and leaves his room in the middle of the night because he dreams that Zubeida is knocking at his door, saying that she will be his wife. He promptly finds her on the street, and she tells him, “Let’s go home” (Armen, 1966, pp. 50–51, 57). It is as though he has emerged from a dream into another dream; the dream and reality have become one. *Yerevan*’s more obtrusively oneiric structure, a long succession of evanescent visions and ventures into dim landscapes of the past culminating in the blank light of day, paradoxically arises from the fact that *there is always an awakening*. The entire novel might be called an attempt to realize a single suggestion: “Why not turn dreams into life, and life into a dream?” (Armen, 2021, p. 202). Nevertheless, this statement, by its very nature, recognizes the distinction and dissonance between the two.

Criticism

The Central Committee's prohibition of November 14, 1933, refers simply to “Mkr-tich Armen’s novel *Yerevan*, which preaches local nationalism and calls for an orientation toward the feudal East” (Decision of the Secretariat..., 1933, p. 1). With the book’s late readmission into the Armenian literary canon, a simple question presents itself: Is this charge, on a strictly descriptive level, true? Perhaps more to the point, do the contraries of nationalism and socialism, or even East and West, truly provide the best framework for describing the concerns of the text and its apparently uniquely problematic character?

Strikingly, the critical controversy over *Yerevan* bore practically no relation to the book’s “national” orientation, and touched only in passing upon the protagonist’s nostalgia for the “feudal East.” An April 1932 review in *Grakan Tert* by Khoren Sargsyan is overtly concerned with the book’s indifference to socialist ideology; a passage describing the evaporation of thoughts relating to the “dictatorship of the proletariat” as a preliminary stage of Budaghyan’s creative work draws a predictable rebuke. The senior critic goes on to complain that “there is not so much as a word in *Yerevan* about the struggling, creative masses.” In a *pro domo sua* essay on the same page, Armen is correspondingly at pains to distinguish himself from his protagonist (Sargsyan, 1932a, p. 3). We will miss a great deal, however, if we interpret this exchange in ready-made terms, as a nonconformist author falling afoul of some definite “Communist Party line.” *Yerevan* belongs to an era in which the form of the coming “proletarian literature” was still (at least ostensibly) a matter of open contention, and the life-and-death stakes of artistic deviation were not yet fully apparent. Sargsyan (1891–1970) was no zealous young commissar, but rather a representative of an aesthetically conservative, politically socialist, pre-Soviet intelligentsia that had reacted strongly against “decadent” or avant-garde currents in turn-of-the-century poetry and prose from the utilitarian standpoint that “the Armenian writer must apply his abilities in a manner that provides some good to society” (Petrosyan, 2007, p. 177). Armen, along with his fellow “Novemberists,” represented a more formally innovative school, which refused to conceive of art narrowly in terms of its social or didactic function. As we will see, this exchange between critic and author represents not a clash of “orthodoxy” and “unorthodoxy” (still less of “nationalism” and “socialism”) but rather a debate over the place of realist aesthetics in the new Soviet Armenian literature.

Sargsyan objects particularly vehemently to the novel’s final pages, where the entire narrative is revealed to have been a dream – and even the waking Budaghyan promptly gives way to the figure of the author himself, departing his office with the ink not yet dry on the final page of his manuscript. “We are not trying to deprive Armen of his right to dream,” he writes. “We only protest against Armen’s taking refuge under the shield of a dream extending over dozens of pages, giving free rein to his caprices, disdaining reality...” (Sargsyan, 1932a, p. 3). Notably, Sargsyan faults Armen for his “idealism” and “Machist [i. e., empirio-criticist] epistemology.” Setting aside the up-to-date party terminology, this could very well be the work of a cantankerous *Mshak* or *Luma* critic inveighing against an anthology of Symbolist poems at the dawn of the 20th century. In his opposing essay, “How Novels Are Written,” Armen makes little effort to defend himself against charges of individualism, self-indulgence, and transgressions against literary realism. To the contrary, he states that “readers will have noticed that my *Yerevan* is not a *realistic* work” declares that “realism, taken alone, has already become an obsolete form for the development of literature,” and claims that the novel’s every detail is purposefully

susceptible of three interpretations, corresponding to the “symbolist,” “romantic,” and “realistic” planes of his synthetic artistic method (Sargsyan, 1932a, p. 3).

Nonetheless, he avows: “I accept realism. On the contrary. *Realism must be developed and deepened.*” Armen’s proposal for a “deepened,” “proletarian dialectical” realism in contrast to the “transitional,” “contradictory,” “bourgeois” realism of the past contains an arresting slogan – “down with the image!” By this, Armen refers in the first instance to simile and metaphor, which he says reduce description to “approximation,” thereby failing to provide “a scientific representation of the phenomenon.” This insistence on the irreducible particularity of the thing described reflects the heritage of both Naturalism and Symbolism¹⁴ – two currents flowing from opposite directions into the syncretic pool of literary modernism. What it does not reflect is the “great literalism, extremism, and rigidity” with which the Socialist Realist novel adopted the 19th century model of the “typical” positive hero who “should exemplify moral and political (or religious) virtue, and should show the ‘way forward’” – to such an extent that the formulaic use of epithets and plot structures create a pronounced effect of “deindividualization” (Clark, 1981, pp. 46–47).

Sargsyan’s rejoinder in the next issue of *Grakan Tert* makes fascinating reading, as he cites Lenin, Gogol, and Pushkin in defense of realist conventions, and Andrei Bely, Vyacheslav Ivanov, and Dostoevsky (disapprovingly) in his effort to demonstrate that Armen’s novel and commentary represent a farrago of modernist literary tendencies rather than anything especially “proletarian” (Sargsyan, 1932b, p. 2). Armen’s essay, despite a certain incautious *ex cathedra* quality, had seemed to represent the beginning, rather than the end, of a search for a distinctively Soviet literary method. Sargsyan, however, considers the question entirely resolved: “The proletarian method is dialectical materialism itself.” To judge from the priors on display in his two articles, Sargsyan means this less-than-unambiguous predicate to refer to the “critical realist” tradition of commentary on contemporary social issues through the portrayal of typical characters in typical situations. Aside from a passing jab (“such surrealism is no more Marxist than Budaghyan is a communist”), Sargsyan makes no further reference to the ideological content of Armen’s novel (Sargsyan, 1932b, p. 2). The debate has passed onto purely theoretical ground.

What we witness unfolding in the pages of *Grakan Tert* is not a single author being held to account for his critique of Yerevan’s reconstruction or any other aspect of the Soviet political order, but rather the narrowing of the formal potential of the Soviet Armenian novel itself. To use the dichotomy beloved of Marxist critics, Armen attracted hostile attention not for the ideological *content* of his work, but for its provocative *form*. Once the novel had been singled out for criticism, it would prove easy to glean evidence of “substantive” ideological deviations as well. As noted by the late Soviet Armenian critic Hrachya Tamrazyan (himself no sympathizer of *Yerevan*, which he considered to represent a “dubious direction,” “theoretical errors,” “alien influences,” “a confusion of different styles” and so on), Armen considerably facilitated his own enemies’ work by declaring that the novel was full of hidden meanings (Tamrazyan, 1984, pp. 411–412).

Yerevan as a nationalist text?

As we have attempted to demonstrate, *Yerevan*’s controversial place in the history of Soviet Armenian literature, and the purported grounds for the book’s prohibition,

¹⁴ As Gyula Illyés wrote in 1936, “the great secret of symbolism is that the poets have publicly slain one word: the word ‘like’” (Vajda, 2007, p. 27).

should not tempt us to read it as an inherently polemical text. Nonetheless, Armen does take a controversialist approach to a freighted issue of enduring interest: the transformation of a provincial town bearing the architectural and demographic imprint of Persian and Turkish rule into a Soviet metropolis and the capital of the Armenian people. Khachatryan (2018) contends that *Yerevan* directly reflects a contemporary clash between “national” and “proletarian” architectural schools, identifying Budaghyan’s “Eastern” ideal with the pursuit of a distinctively Armenian vernacular architecture, and, by extension, with Alexander Tamanyan, who “made every effort to preserve Yerevan’s national profile, adopting as a foundation the best exemplars of medieval Armenian architecture” (58). This interpretation is somewhat reinforced by Khoren Sargsyan’s initial review, in which Arshak Budaghyan is described as “waging a struggle against constructivism,” implicitly placing him in Tamanyan’s camp (Sargsyan, 1932a, p. 3). Nevertheless, both as history and as literary analysis, Khachatryan’s reading seems incomplete.¹⁵

On the historical side of the ledger, an issue can fairly be taken with the word “preserve.” Tamanyan was, by all accounts, acutely conscious of the value of ancient and medieval Armenian cultural heritage, petitioning two successive governments for laws on the protection of historical sites and presiding over the “Committee for the Preservation of Antiquities” before and after his period of political refuge in Iran (Petrosyan, 2015; Simonyan, 1983, p. 145; Tamanyan, 2000, pp. 134–136, 215–219). However, after centuries of invasion, foreign rule, and economic and cultural stagnancy, Yerevan’s “national profile” was more in need of definition than preservation: “Before construction, Yerevan’s two-story clay or earth houses located on narrow and winding streets could hardly provide...signs or spaces for the self-identification of Armenians with their long-lasting civilizational legacy” (Mkrtchyan, 2017, p. 489). Tamanyan, moreover, was hardly a conservationist in his approach to Yerevan’s existing urban fabric; while Budaghyan laments that “every time a stone of old Yerevan falls under your pickaxes, it is tantamount in my eyes to smashing a statue of Apollo or Venus,” we find Tamanyan remarking with the utmost equanimity that at necessary stages in the evolution of modern European capitals “the most valuable districts have been demolished to the foundations, even buildings of six to eight stories” (Armen, 2021, p. 120; Tamanyan, 1924, p. 20). Not even medieval Armenian churches were held sacrosanct in the realization of Tamanyan’s vision; while the destruction of the Church of Peter and Paul to make way for the Moscow Cinema may have represented an unavoidable concession to an anticlerical regime, it was at the chief planner’s personal insistence that the site of the Gethsemane Chapel was chosen for the State Theater (Abrahamian, 2023, p. 35).

Budaghyan’s “East,” both symbolically and concretely, is far from national in content. Grasping for inspiration, the architect wishes that Asmar would come, bringing in her train “all of the architects of Georgia, Azerbaijan, Uzbekistan, and Turkmenistan.” (Armen, 2021, p. 183). When Budaghyan mourns aloud for the vanished city, he recalls the primarily Islamic milieu rendered in the book’s “Old Yerevan” sections: “Where are they, the listeners of Hafiz-Zade, the customers of Alakper Hasan-oğlu, the devotees of Zubeida?” (Armen, 2021, p. 113).

¹⁵ In a lecture titled “Writing Against Stalin’s Western City,” another reader of the book identifies Tamanyan not with Budaghyan, but rather with his rival Parsadanyan – a dubious conclusion in light of the apparently constructivist basis of the latter’s relentless minimalism (Leupold, 2024). This alone may illustrate the difficulty of reading Armen’s novel as a political-architectural critique or a straightforward fictionalization of contemporary events.

The Old Yerevan, whose funeral march echoes through the pages of Armen's novel, constitutes not the haven of an immemorial indigenous culture, but rather a haphazard accretion of more recent Turkish and Persian influences, synonymous with centuries of invasion, massacre, deportation, and capricious, oppressive, and incompetent¹⁶ rule. The very peculiarities of the urban landscape lovingly evoked are the physical vestiges of a population living in perpetual fear and uncertainty. Shahaziz describes the windowless houses, decentralized neighborhoods, and mysterious interior gardens concealed behind nondescript walls explicitly in terms of the ordinary people's efforts to preserve their livelihoods from the sardar's coffers and their wives and daughters from the harem (Shahaziz, 2003, pp. 159–161). In this sense, *Yerevan* reads as a doggedly, even obnoxiously *antinationalist* text, subordinating the hopes represented by a new Armenian Soviet Republic to its fixation on the tawdry legacy of a foreign interregnum and its factitious identification of a particular local identity with a vague, undifferentiated, and idealized "East." Why, of all places, should Yerevan – the most ancient of Armenian cities and the final refuge of a people only lately eradicated from their demographic heartland in the Ottoman Empire – vie with "Samarkand and Tashkent" to become a cultural lode-star and gateway of entry for "millions of comrades" from "Persia, Turkey, Afghanistan and India?" (Armen, 2021, p. 129).

We are, however, on the point of sharing quarters with several critics who, disregarding Armen's own voluble warnings, have already stumbled into the pitfall of too readily identifying the author with one of his characters. The novel itself anticipates the above critique, although it is stated more in terms of socialist ideology and contemporary necessity than national grievance. "Do you know," Parsadanyan retorts, "that what you call the East is the culture of feudal rulers new and old, of aghas and beks, shahs and sultans?" (Armen, 2021, p. 126). Against Budaghyan's resistance to change, Gnuni points out that "here, under our noses, tens of thousands of people are wandering homeless or piled on top of each other in dark, musty dens" (Armen, 2021, p. 58). The implicit reference is to the crowding and death toll from famine, disease, and exposure that accompanied the mass influx of Armenian Genocide refugees from Ottoman Turkey. Budaghyan's fervid orientalism is therefore presented discursively rather than polemically – not as an authorially privileged viewpoint but as one of multiple antitheses. One implication of the uncanny physical resemblance between Budaghyan and Parsadanyan, frequently underlined in the text, is that they represent two halves of a divided consciousness – and therefore neither is a complete or fully realized figure. Put differently, both are, in the end, absurd.¹⁷

Moreover, we cannot assume that Armen is preaching an irenic middle way between the orientalist and constructivist visions represented; such a mishmash of unreconcilables is precisely the absurdity underlined by the novel's "Taryomkin" motif.

Where does this leave us? The elegiac quality of *Yerevan* is not a rhetorical tool employed in the service of any particular agenda or political critique, but rather represents a sense of the tragedy inherent in the passage of time and the conviction that nothing – regardless of its origin or usefulness – should pass unaccounted for into oblivion. Now as

¹⁶ Yerevan's water supply, now famous for its purity, remained notoriously pestilential throughout the entirety of the Turco-Persian period, with recurring cholera epidemics largely accounting for a centuries-long flatline in population growth (Shahaziz, 2003, pp. 53–57; Hakobyan, 1959, pp. 264–268).

¹⁷ It appears that the Budaghyan whom we have come to know over the course of the novel is absurd even to the "real" Budaghyan arriving on the train, who promptly "sets aside all the foolishness of his strange dream" and passes into other thoughts (Armen, 2021, p. 268).

then, the generous breadth of Armen's vision, its ecumenical sweep and refusal of any final resolution represent artistic luxuries not cheaply afforded to the Armenian novelist. With the merest reference to the Yerevan Khanate serving as ready fodder for the risibly pseudohistorical notion of "Western Azerbaijan" and expansionist claims on the Republic of Armenia, Armen's novel, with its affectionate commemoration of a city shaped in the image of Persian and Turkish rule, is perhaps more dangerous today than it ever was in 1933. It is to the credit of the Armenian reading public and literary culture that the book's immense merit has not been obscured once more by tests of ideological purity.

"Schematizing" the city: Derenik Demirchyan's *New Monumental*

New Monumental takes as its protagonist Mikhail Georgevich Melikyan, a middle-aged architect of significant experience and repute, who is tasked with constructing a major public building referred to in the text as a "monumental." Following an idyllic afternoon at Lake Sevan meditating on his elusive vision, Melikyan arrives home in Yerevan to find he has been singled out by name in an article criticizing "clerical-monastic" tendencies in contemporary architecture. It soon transpires that the article is the work of a circle of ambitious students, led by one Aghasyan and committed to a purely "proletarian" architecture, which they define as a "functional and rational" approach. (Demirchyan, 1982, 60). The students convene a public discussion at which Melikyan attempts to defend his position, but he struggles to express himself and comes off the worse in front of a hostile crowd. Attempting to tender his resignation the next day, he is interrupted by a telephone call announcing that a worker has died due to faulty scaffolding at the monumental construction site. During the subsequent trial, Melikyan is accused by witnesses of neglecting his workers' safety and well-being, upbraided by the judge, held financially liable, and given a suspended sentence. Contrite and spiritually broken, he departs in self-imposed exile to Tbilisi, where the sight of soot-discolored white marble buildings in the industrial Didube district, "anachronistic and risible," "graceless epigones of old Georgian architecture and feudal strongholds," awakens him to the conflict between his aesthetic tendencies and ideology (Demirchyan, 1982, p. 153). Meanwhile, in Yerevan, the chief planner, Gasparyan, assigns the students a significant building project of their own, but decides to recall Melikyan to complete his "monumental."

The novel proceeds toward its conclusion without any clear vindication or apotheosis. Melikyan redeems his previous error by risking his life to warn a group of workers about an impending danger, but feels newly disgraced after receiving another judicial reprimand for insufficient vigilance against a circle of "wreckers" who have hoarded building materials and sabotaged his project. The students' competing project is a modest success: "well-lit," "simple," "comfortable," and "attractive," but "simply not what Aghasyan's group had expected; it lacked that sublimity, flight, and creative fire which they meant to soar upward like a magnificent precipice." The students' building is acclaimed as "a step toward the new monumental," but falls short of any ideal (Demirchyan, 1982, pp. 234–236). With his own monumental, still unfinished, Melikyan returns to Sevan, accompanied by Aghasyan and Gasparyan. The chief planner describes how the city will be transformed by hydroelectric power from the lake. Melikyan meditates that this great work must belong to the new generation: "The old will fall, remain behind, and of it only one note will remain, sounding out faintly behind the new." (Demirchyan, 1982, pp. 239–240).

In contrast to the daringly individual literary method on display in *Yerevan*, *New Monumental* is the work of a cautious author highly responsive to the cultural and political status quo. The novel, manifestly a product of its time, must be approached within the context of the conventions of the early Stalinist period and the artistic method which would soon receive the official designation of “Socialist Realism.”

In her landmark monograph *The Soviet Novel: History as Ritual*, Katerina Clark reconstrues the apparent naivety and crude schematism of the Socialist Realist oeuvre as a relatively sophisticated and evolving set of variations on a single “master plot” whose central concern is not class struggle as such, but rather the dialectical resolution of “consciousness” (i.e. ideology and theory) with “spontaneity” (i.e. instinct, zeal and action) (Clark, 1981, pp. 15–16). This master plot takes two significant variations, or “biographical patterns”: one “positive” (a proletarian hero coming to increasing consciousness, as in Gorky’s *Mother*), and the other “negative,” involving “an intellectual or bourgeois hero whose psychological and intellectual makeup puts him out of step with the new age.” (Clark, 1981, pp. 44–45).

New Monumental corresponds to both of these blueprints. Considering himself a “sincere friend of the proletariat,” the protagonist Melikyan is *consciously* committed to the revolution and never *consciously* deviates from Communist ideology (Demirchyan 70). He is nonetheless irredeemably burdened by the instincts of his upbringing and prior career in service to the bourgeoisie; despite his guilt over the accident and awakening to the shortcomings of his classicism, he still cannot bring himself to listen attentively to his workers, and he admits at the end of the book to still “loving the old” (Demirchyan, 1982, p. 237).

At the same time, in his creative turmoil, he appears more ideologically “conscious” than the youthful architects and their sponsors, who blithely presume that an edifice’s “ideology” will arise automatically from its function. Therefore, Melikyan must supplement his overdeveloped “consciousness” with “spontaneity,” or, in the terms preferred by the text, turn his sights from “theory” to “practice.” This lesson is imparted by his relative Barekyan in Tbilisi, a hydraulic engineer newly invigorated by constant outdoor work leaving no room for brooding contemplation: “Here are my projects, my diagrams, my books, my papers – my theory. Now they are all left here, scattered on the ground, on the tables. Practice has picked me up and carried me away like a flood.” (Demirchyan, 1982, p. 156). Meanwhile, the novice architects led by Aghasyan are distinguished by their youthful energy, zeal, and organically proletarian instincts, but require further theoretical grounding. Nonetheless, as they repeatedly argue, practice itself provides the best education – they are allowed to spring into work, providing passable results for the time being, with the certainty that the future belongs to them.

It must be noted that, despite the evident depth of Demirchyan’s research and aside from the lifelike dialect variations in his Armenian characters’ speech, *New Monumental*, on its surface, might have been set anywhere in the Soviet Union. Aside from a few stray references to Abovyan Street and the Nork district, the text is practically devoid of local geographic signifiers. Possibly by design, it is impossible to determine where the building site exists in relation to the city planning office, where the office exists in relation to Melikyan’s home, where the public debate takes place, and so on.

If the modern urban novel is characterized by “spaces that fuse public and private, that are uneasily indeterminate: coffee houses, theaters, museums, pubs, restaurants, hotels, and shops” (Wirth-Nesher, 1996, p. 20), Demirchyan favors impersonal public

venues (municipal offices, auditoriums, courtrooms), occasionally alternating with secluded retreats (Melikyan's home office arrayed with books and artwork representative of his classicist inclinations, the smoke-filled rooms where the devious "wreckers" conspire over caviar and champagne). There is a more than incidental resemblance between these settings and theatrical scenery; Demirchyan first found distinction as a playwright, and it might be remarked that *New Monumental* would lose little in adaptation for the stage. The novel's "human" and "verbal" landscapes are likewise narrowly tailored to the advancement of the plot: newspapers print architectural polemics, Melikyan's workers protest their ill-treatment, and members of the public convene at lectures and trials to hiss and applaud. Hardly, if ever, do we glimpse the city occupied in its everyday life, insensible to the protagonists' existence and concerns. This is to say that the book *does not contain* the distinct external landscapes characteristic of the "modern urban novel." Demirchyan's treatment of the growing city is, so to speak, more topical than topographical. Consequently, our inquiry must begin from the historical foundation rather than the finished edifice of his work.

***New Monumental* and Tamanyan's People's House**

While practically ignoring the physical landscape of early Soviet Yerevan, Demirchyan's novel faithfully reconstructs the debates that would come to define the city's 20th-century profile. The editors of the *Collected Works* suggest that Melikyan is a cipher for Alexander Tamanyan and that his unfinished "Monumental" stands for the State Theater, the modern-day Yerevan Opera (Demirchyan, 1982, pp. 661–662). There is abundant evidence to support this view. In July 1926, Tamanyan invited Buniatyan as well as two other classically inclined senior architects, Hovhannes Kachaznuni and Gabriel Ter-Mikayelyan, to submit competing designs for the "People's House," as the theater was originally conceived (Dolukhanyan, 2015, p. 133). The chief planner ultimately assumed the project himself; after six attempts, he settled on a circular colonnaded structure faced externally with local granite and internally with marble, which he described as an attempt to unite the principles of the Roman Colosseum with the 7th-century Zvartnots Cathedral (Abrahamian, 2023, p. 43).¹⁸

In Tamanyan's characterization, "the theater is designed monumentally, in correspondence with Armenia's natural environment and popular art" (Tamanyan, 1932, p. 26). Although Demirchyan's description of Melikyan's "monumental" is intentionally vague, the parallels are evident enough. The architect is inspired by public buildings of the antique world, "filled with and completed by the psychology of the masses," and emulates classical architecture with a façade of imposing pillars. In his conception, "the monumental leaves the impression of being firmly and eternally attached to the earth," but is also defined by its sublime upward flight: "a building of marble and cloud" (Demirchyan, 1982, pp. 10–11, 125, 50, 150).

There are still more apparent parallels with Tamanyan's difficulty in bringing the project to completion, as the People's House became a target of criticism from his constructivist rivals and of discouraging pressure from above; at one point, funds were withheld on condition that an enormous statue of Lenin be placed atop the edifice (Mkrtchyan, 2017, p. 491; Abrahamian, 2023, pp. 41–42).

¹⁸ This information comes from the architect Mark Grigoryan's recollection of private conversations with Tamanyan. As Demirchyan and Tamanyan were personally acquainted, it is quite possible that the novelist was privy to similar discussions.

Although the ground was soon cleared for the project, with private orchards ¹⁹. Moreover, the Gethsemane chapel and surrounding Armenian cemetery were cleared away in the late 1920s, construction proceeded slowly, and the State Theater's finished appearance remained indeterminate until years after Tamanyan's death. At the time of Demirchyan's writing, proletarian resistance to Tamanyan's vision for the People's House was at its height; on March 6, 1930, fourteen Armenian architects, engineers, and artists published a letter in Tbilisi's *Novaya Vremya* newspaper titled "In place of the People's House, let us build a forge of proletarian culture" (Abrahamian, 2023, pp. 36–37; Mediamax, 2013).

Whereas Armen stylizes and recombines opposing tendencies in Soviet Armenian architecture to create his own antitheses of "East" and "West," *New Monumental* much more closely accords with the actual terms of contemporary debate. The national-neo-classical style pioneered by Tamanyan and Buniatyan was condemned precisely as "clerical" or "monastic" (Balyan, 2020, p. 54). The positive principles of Demirchyan's young "proletarian" architects match those of their real-world analogues; Aghasyan's references to "modern architecture proceeding along functional and rational lines," and "clear geometrical forms without ornamentation" are directly quoted from an article by Mikayel Mazmanyanyan (Demirchyan, 1982, p. 60; Mazmanyanyan, 1927, p. 3). We might proceed further in this direction – an argument could be made, for instance, that Melikyan bears a closer resemblance to Buniatyan than to Tamanyan – but there would be little analytical purpose or novelty in the exercise. There is no doubt that the contents of *New Monumental* are "torn from the headlines." More pressing is the question of what artistic purpose is served by such a direct fictionalization of current events.

Afternoon of an architect

Despite the somewhat affected vigor and enthusiasm of specific passages, Demirchyan's novel, as a whole, is decidedly melancholy in tone. Much of this follows from the protagonist's age and compromised position. Seeing the outpouring of support merited by the young architects' modest success, Melikyan considers that imperfection on his part will hardly be accepted so charitably: "And him? He was alone. He was trying too. Moreover, if he, in turn, did not succeed completely, would he possibly be greeted by the same warm caress of enthusiasm?" As his own building slowly rises, Melikyan's "despondency and doubt" give way to nothing better than resignation. "He reconciled himself to the thought that it would not be an epochal work in its entirety. A fragment, a suggestion, a fleeting breath of the future monumental whose image was in his and the public's imagination" (Demirchyan, 1982, pp. 236–237). But the book's melancholy extends further than a single individual contending with his own limitations and failures. By the end, no real synthesis of "theory" and "practice" has taken place; there is no one figure in whom these categories are successfully united. Even as the engineers Barekyan and Mirakyan inspire Melikyan with their consuming dedication to everyday work, he is startled by their narrow perspective, impatience, and interpersonal indifference bordering on "selfishness" or "cruelty" (Demirchyan, 1982, pp. 125, 159).

The old is defeated, not constructively converted into new forms; Melikyan's impending obsolescence is taken as a given, and there is little suggestion that he even has a role to play in the formation of a new generation of architects. The landholder who

¹⁹ One subplot of *New Monumental* concerns a landowner's attempts to prevent or at least delay the uprooting of his orchard for Melikyan's project.

beseeches Melikyan to spare his orchard is rebuffed and finally driven to despair, threatening to kill his own children. He is portrayed neither as a villainous kulak nor as an innocent victim; Melikyan simply reflects that “he has been defeated” and “must be sacrificed.” There is an unusually tragic image of the “corpses” of trees cut down to make way for the monumental: “headlong, arm outspread, contorted in pain” (Demirchyan, 1986, pp. 48–49, 137). Above all, the hoped-for edifice remains a phantom still out of reach; so much debate, physical labor, sacrifice, and creative struggle yield only one unremarkable building and another unfinished and irredeemably compromised. These ambivalent touches, which provide much of the book’s artistic value, may also account for its lack of contemporary recognition. As Clark notes, novels of the Stalinist period had to be “optimistic,” portraying the Marxist-Leninist “resolution of all conflict between individual and collective good” through heroic narratives that served as “repositories of official myths” (Clark, 1981, pp. 109, 10). Why, it may be asked, did Demirchyan, otherwise so sensitive to his critical environment, neglect the most obvious requirement of all – to provide a heroic, stirring, optimistic, exemplary story?

In early 1931, just as the first installments of *New Monumental* were on the press, the literary organ of the Proletarian Writers’ Association of Armenia dedicated several pages to a survey of Demirchyan’s 35 years of literary activity to date. The piece begins with a vague and sophomoric overview of the “petit-bourgeois” milieu from which Demirchyan emerged (the term appears ten times in the first fifteen sentences), approvingly, if patronizingly, notes a “surprising transformation” in the author’s post-revolutionary style (although his later works are still “not free from errors”), and concludes: “Derenik Demirchyan will finally be able to stand on the platform of proletarian ideology when he comes to comprehend the essence of Marxist philosophy” (Mkrtchyan, 1931, pp. 46–47, 52). This treatment appears even more ungracious in light of Demirchyan’s own charitable approach to the Proletarian Writers’ efforts. This was most apparent in the literary debate over “schematism,” a term which came into vogue in the late 1920s and rapidly became a catch-all for the deficiencies of proletarian literature to date: overt propagandism, cliché, slipshod language and formal indifference, the substitution of generalities for detailed observation, and so on. In a 1930 article discussing schematism and its causes, Stepan Zoryan identified one of the most consequential symptoms: “Our contemporary literature, along with the aforementioned deficiencies, lacks (for the most part) local distinctiveness, local scent and color...Many works give the impression of having been translated from another language” (Zoryan, 1930, p. 4).

While one of Demirchyan’s recent works was among those Zoryan criticized as exhibiting “schematist” tendencies, it is evident that the term first and foremost implicated the crude agitprop and formal unsophistication of the rank-and-file Proletarian Writers. Demirchyan’s response in defense of schematism – a term that had been used almost exclusively in a derogatory sense, including by the Proletarians themselves – appears motivated less by wounded amour-propre than by a desire to identify positive developments in the last decade of Soviet Armenian literature. He begins by observing that a term so widely bandied about requires further definition: “if it is a snake, let’s run by all means, but why not understand what kind of thing it is first?” In the accepted usage, he says, “schematism” refers to the “dry, diagrammatic, skeletal, depiction of real life.” It is defined not by the use of “typical” characters as such – a pillar of the realist tradition advocated by Zoryan himself – but rather by Soviet writers’ difficulty in creating fully-realized figures representative of contemporary experience. Demirchyan attributes this difficulty to the unprecedented pace of social change. For decades, he writes, “everyday

life was defined by the static relations of ‘the rich and the poor.’ Social groups were clear; types were ‘typical.’ Moreover, now, in the whirlpool of contemporary life, even those ‘permanent’ types, even those ‘men of the past’ seem to be moving and hastening on to their fateful ends.” Writers who might once have labored for years over works of burning contemporary relevance now had to contend with unfinished manuscripts growing obsolete literally day by day. Demirchyan goes on to mount a more affirmative defense of “schematism,” arguing, for instance, that if works of fiction had come to resemble pamphlets or newspaper editorials, it was only because there now existed a recognizable group of people of solely ideological preoccupations, making it “impossible for an author to have them speak about anything else.” Passing on to the inevitable question of the definition of “proletarian realism,” Demirchyan criticizes what he terms the static “photographic” realism advocated by Zoryan, opposing it to a “dialectical” realism concerned with the momentum, direction, and flux of society. He compares the former approach to describing passengers on a train or the bolts of a ship, while ignoring the vessel’s course (Demirchyan, 1930, pp. 4–5).

Demirchyan’s defense of schematism helps to account for some odd qualities of *New Monumental* that hardly suggest a gifted and mature writer drawing upon a decade’s worth of research: the scarcity of distinctively local motifs, the abstraction of the city landscape, the narrow “topicality,” and the pasteboard aspect of many characters representing ideological rather than human types.²⁰

Beyond accounting for the work’s various deficiencies, this critical context helps to inform an appreciative reading of this flawed but essentially serious novel. We may take as a starting point a remark of Melikyan’s that echoes Demirchyan’s own comments on the challenges of contemporary literature: “Life moves forward more rapidly than style” (Demirchyan, 1982, p. 68). Let us consider, broadly, the book’s material. Acrimonious debate over the foundational principles of a new proletarian method which nobody can successfully define or employ, a veteran artist struggling to maintain his relevance and good standing, youthful enthusiasts with uncompromising slogans and impatient zeal outstripping their still-undeveloped talent – it takes no penetrating psychological insight to realize that *New Monumental* is a statement on the Soviet Armenian literary culture of the prior decade, and that Demirchyan, with judicious self-criticism, has cast an aging fellow-traveler in the leading role.

While Demirchyan’s concessions to proletarian schematism significantly shape the novel’s formal texture, its most compelling ideas concern the preservation and adaptation of traditional forms within a new political, economic, and cultural order. Inspiring are the passages in which Melikyan rises to defend his artistic views, contending at once with rejoinders from his opponents and with his own internal monologue as he recognizes, for the first time, various points of uncertainty. Two formulations are especially relevant to both architectural and literary aesthetics. First, Melikyan says, “style must arise from the element of the masses – from the land. The conditions of Arkhangelsk, India, and our own country are not the same. Our tuff – that is the element that we must plan, shape, and heap into our constructions. Furthermore, tuff, comrades – is style.” Later, he defends his use of archways reminiscent of medieval Armenian

²⁰ This flatness extends even to Melikyan, whose inner life is occupied entirely by professional and ideological concerns. He never worries, for instance, how his fall from grace might affect his wife and daughter, who are briefly introduced early in the novel and never mentioned again.

churches in the same terms. “It is tuff which provides those arches. Our tuff predetermines our style. We do not have much iron or reinforced concrete. Tuff is what we have today” (Demirchyan, 1982, pp. 68, 128). A parallel suggests itself to the Armenian language – rugged, intractable, locally distinct, and above all, ancient – which has been repeatedly and memorably compared to stone.

This reading will appear less tendentious if it is borne in mind that the register of the Eastern Armenian literary language (i.e., the interrelation of the “civil language,” local dialects, borrowed words, and so on) was a question of enormous stakes during this same period. In the coming years, Yeghishe Charents’ use of Classical Armenian locutions in the *Book of the Road* would provide one pretext for his condemnation, arrest, and execution as a nationalist. Defending himself at a moment of supreme danger in July 1934, Charents chose to deliver a lecture on, of all subjects, “Derenik Demirchyan and tendencies in the development of our literary language,” in which he draws an explicit parallel between the respective poetic registers of Hovhannes Tumanyan and Vahan Teryan and the architectural styles of Tamanyan and Mazmanyanyan (Nichanian, 2002, pp. 27–37; Charents, 1967, p. 323).²¹ Demirchyan’s own language, with its alternation between local dialect (in dialogue) and standard modern Armenian thoroughly leavened with Russian borrowings (in narration), constituted a safe middle way for Charents to valorize. Demirchyan’s reference in *New Monumental* to the definitive influence of a native element suggests – however faintly – a persistent admiration for writers who cultivated a more unalloyed, autochthonous, and classical register.

More self-evidently literary is Melikyan’s somewhat abstruse excursion on the origin and use of artistic symbols. “Do you want a monumental?... Then you are dealing with the suggestive properties of styles and images... Do you recall Ibsen’s self-invented symbols – the wild duck, the white horse? Are they effective? Perhaps. Nevertheless, how much more effective Hauptman’s bell is! Do you remember? Why the bell? Because it is old, deep, and full of popular meaning. The traditional function of the bell – that is, the source of its suggestive character. Now, can the pitiful boxes you propose be equally as suggestive to the masses? They cannot.” (Demirchyan, 1982, pp. 67–68). Again, we encounter a hint of internal doubt. Despite Demirchyan’s own deference to current trends, including the use of mechanical similes – a crowd bursting into applause like a factory beginning to rumble at the turn of a crank, autumn arriving on the Ararat Plain like a train beating over the tracks – he articulates an evident nostalgia for more immemorial well-springs of aesthetic experience (Demirchyan, 1982, pp. 73, 148).

Afterlife: Derenik Demirchyan’s unpublished *City*

New Monumental met an evidently lukewarm reception; it may be sufficient to note that the novel never saw book publication except in posthumous anthologies of Demirchyan’s complete collected works. Later critics have generally neglected to comment on the novel; it has never been the subject of a dedicated study, is not mentioned in Hrachya Tamrazyan’s standard *History of Soviet Armenian Literature*, and in a collection of 1977, articles dedicated to the centennial of the author’s birth we find only one parenthetical reference to “the journalistic [*hraparakakhosakan*] novel *New Monumental*” (Aghababyan, 1977, p. 20). In terms of Demirchyan’s own artistic progression, the book represents a soon-discarded tendency toward schematism, which, however significant as literary history, did not lend itself to works of great merit.

²¹ Unfortunately, the development of this comparison was not recorded by the stenographer.

One circumstance, however, lends the novel an enduring fascination. Demirchyan continued to labor over the text for twenty more years, beginning almost immediately after the original serialization of *New Monumental* and finally unifying the accumulated fragments in a 1951 partial draft. Judging from the proportions of the main manuscript, which encompasses only one of three outlined “phases,” the completed novel might have approached a thousand pages in length. Along with its larger scale, the new version introduces major revisions to the content. Melikyan, rechristened Adonts and more advanced in age, is no longer merely an eminent architect but the chief planner for all of Yerevan – his identity with Tamanyan is now unmistakable. The novel’s outline matches the course of Tamanyan’s own late career, with Adonts initially losing ground to his youthful “proletarian” opponents, regaining preeminence.²² Overseeing their work, and finally ceding the arena with his death at the outset of Part III. While preserving the “monumental” plotline, with a similar attacks on Adonts’ “clerical-monastic” style,” Demirchyan widens and sharpens the architectural controversy to address questions of city planning, including church demolition (Adonts heads the Committee for Preservation of Antiquities), urbanization of the northern orchards, the role and quantity of collective apartments, and the alleged architectural subordination of the outlying industrial districts to the “petit-bourgeois” garden-city center (Demirchyan, 1982, pp. 247, 289, 294, 358, 368, 372, 518–522).

The most striking change of all is in Demirchyan’s thematic treatment of Yerevan itself. In *New Monumental*, the city – effectively collapsed into a single edifice – is reduced to an abstract metaphor for a socialist society and culture still under construction. The Yerevan of *City*, a much broader panorama in much sharper relief, is represented by a deft superimposition of past, present, and future landscapes that rivals, and at times even resembles, Mkrtich Armen’s modernist poetics. At the outset of the novel, Adonts reflects that the new city he had traced in pencil “once stood like a mirage upon the old. A mirage even now. However, day by day, it was the old that was becoming a mirage. The echoes of the old and the reality of the new were already beginning to course through the streets of the city” (Demirchyan, 1982, p. 246). This conceit of the city as two overlapping mirages, with phantoms of the past flitting amid the scarcely embodied visions of a creative mind, is fully realized in a memorable sequence in which a wealthy man reduced to homeless poverty, the Urartu king Argishti, and the vanished 19th-century author Khachatur Abovyan all wander bewildered past the Moscow Cinema, standing on the ruins of a church, standing on the ruins of a pagan altar, on an old street newly christened with Abovyan’s name (Demirchyan, 1982, pp. 376–381).²³

Had the work been completed, *City* would have constituted an achievement unique in Armenian literature – a full-scale historical epic of the construction and growth of Soviet Yerevan, to stand alongside Armen’s more lyrical treatment of this process in its early stages. Demirchyan’s age is the most apparent reason for the novel’s incompleteness; he was already 74 years old and had only four more years to live when he consolidated his

²² This corresponds to the beginning of the second phase of Tamanyan’s general plan in 1932, which coincided with the official declaration of Socialist Realism and accompanying principle “socialist in content and national in form” (Balyan, 2020, p. 54).

²³ This memorable scene owes something to Axel Bakunts and his 1932 story “Sunset on the Province,” describing the metamorphosis of Astafyan (Abovyan) Street and a solitary wanderer disoriented by the city’s rapid change. Bakunts was at work on the biographical novel *Khachatur Abovyan* when he was condemned and executed 1937.

manuscripts into the partial draft of 1951. However, considering Demirchyan's formidable industry and three decades of preoccupation with the same theme, we should, perhaps, seek another explanation. "Do you want a new city?" Adonts angrily exclaims to his opponents: "Then give me an empty field!" (Demirchyan, 1982, p. 435). The point, which concerns the impossibility of building without regard to preexisting structures, might be applied to Demirchyan's creative labors as well. With all its appealing novelty, *City* still labors under the weight of its original material, including the hackneyed and basically extraneous subplot about a conspiracy of saboteurs. The revision also takes the fatal construction accident and the ensuing trial from *New Monumental*, episodes that are conspicuously out of place in the first movement of a work with an entirely different dramatic structure. Considering that the finished portion of the manuscript ends here, it may be inferred that these very difficulties contributed to Demirchyan's loss of momentum.

Surveying a vista of earthen houses and black tuff buildings, with the distant noise of dogs, roosters, carts and cars rising from a maze of straight avenues and winding streets under the twin peaks of Ararat on the darkening plain, Adonts and the young architects see before them "a city straining to be built, to emerge from its prior state." (Demirchyan, 1982, p. 256). Reading *City*, we are left with only the foundation, blueprints, and fragments of a monumental work which failed, in the end, to emerge from what had come before. Enough remains, however, to provide abundant justification for further study of this neglected work and new insight into the creative process of one of the foremost Armenian writers of the 20th century.

Conclusion

The brief vogue of what we have termed the "architectural novel" in Soviet Armenian literature was not confined to *Yerevan* and *New Monumental*, but also encompassed works such as Mkrtich Armen's *The City on the Hill* (1930) and Stepan Zoryan's *The White City* (1930). Decades later, in Gegham Saryan's verse novel *A Miraculous Generation* (1950) and Yuri Yerznkian's popular film *The Song of First Love* (1958), we once again encounter the figure of an idealistic young architect overseeing the demolition of his own family home and neighborhood. *Yerevan* and *New Monumental/City* occupy a central place on this broader constellation, as ambitious works with a sustained focus on questions of architectural aesthetics, concerned with the development of Yerevan as a whole.²⁴

Considering the privileged place afforded in the Socialist Realist genre to the so-called "production novel," it is surprising that Soviet literary culture did not engage more closely with questions of city planning and urban architecture. Particularly in Demirchyan's treatment, the new city landscape or urban edifice becomes a fruitful, if overdetermined, metaphor for the new socialist society under construction. However, if Russian or other Soviet national literatures contain clear parallels to *Yerevan* and *New Monumental* – that is, novels featuring architects as their protagonists and placing at issue the construction of a major city or a part thereof – they have eluded our own survey, and their identification is a task which must remain for future researchers. How to account for this evident lacuna? Katerina Clark provides a helpful answer:

²⁴ *The White City* and *A Miraculous Generation* concern the work of architects in rural communities, while Armen's *The City on the Hill* describes the growth of a single neighborhood of Western Armenian refugees and repatriates on the small height of Dava-Yatagh on the southern outskirts of Yerevan.

“From the thirties on, most novels of the Stalin period were set not in the complex modern cities of Moscow or Leningrad, but in a model provincial microcosm – a town, factory, kolkhoz, construction site, or army unit far removed from the advanced urban centers. In such an environment, ‘nature’ could play a greater role in the lives of the protagonists. However, above all, reality could be ‘simplified.’ Some of its harsher aspects, such as the oppressive, hierarchical state bureaucracy, could be made to seem more benign in a setting where the officials would be few and the gap between their status and that of the ordinary people less” (Clark, 1981, p. 109).

In this context, the Armenian architectural novel is a unique phenomenon that requires its own explanation. Such an accounting must begin with Yerevan’s exceptional significance as a site of real and symbolic reincarnation for a people lately brought to the brink of total annihilation and separated from the physical foundations of their culture. Coinciding as it did with the aspirations and demands of a new Soviet order, this process of national reconstruction involved a profound collision of traditionalist and utopian visions. Yerevan was further distinguished as a special case by the remarkable degree of authority invested in Alexander Tamanyan, an architect of no innate Communist affinities, who embarked upon a city plan initially developed in advance of the Bolshevik takeover and cultivated a national-neoclassical architectural style of manifestly religious antecedents. Such a course could not fail to provoke ideological resistance, which, in the event, took the form of an original school of Armenian constructivist architecture representing its own synthesis of vernacular and modern elements.

The height of this architectural debate coincided with a period of exceptional literary activity extending from the proclamation of “free competition” in 1925 to the institution of Socialist Realism as an official artistic method in 1932. Even as writers such as Armen and Demirchyan drew inspiration from the controversial process of Yerevan’s reconstruction, they were themselves undertaking to define a new Soviet literary method whose prescribed “realistic” and “proletarian” qualities had yet to assume a settled form. In the resulting novels, *Yerevan* and *New Monumental*, we witness both the potential of a Soviet Armenian modernism whose future was rapidly being foreclosed, and an incipient Socialist Realism endeavoring to reconcile 19th-century literary technique with a dialectical conception of social progress in an era of unprecedented change. This implicit drama of artistic struggle and adaptation lends an additional layer of significance to works whose enduring value is assured by their depiction, at a decisive juncture, of the changing countenance of the new and ancient city whose fate has become inextricable from that of the Armenian people.

References

- Abrahamian, 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).
- Aghababian, S. (1977). Derenik Demirchyan (on the 100th anniversary of his birth). *Historical-Philological Journal*, 2, 13–26. (In Armenian).
- Armen, M. (1961). Charents and “November”. *Memoirs about Yeghishe Charents* (pp. 206–237). Armenian State Publishing. (In Armenian).
- Armen, M. (1966). *Collected works. Vol. 1*. Hayastan Publishing. (In Armenian).
- Armen, M. (2021). *Yerevan*. Antares. (In Armenian).

- Arustamyan, M., & Bagina, E. (2020). Yerevan 2024: Master plan. *Project Baikal*, 17(65), 172–180. <https://doi.org/10.51461/projectbaikal.65.1704> (In Russian).
- Balyan, K. (2020). Armenian architecture in search of its indigenous form. *Project Baikal*, 17(64), 52–63. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.64.1634> (In Russian).
- Beledian, K. (2009). *Armenian Futurism*. Printinfo. (In Armenian).
- Book of Letters. (1901). Rotinyants and Sharadze Press. (In Classical Armenian).
- Charents, Ye. (1967). *Collected works (Vol. 6)*. Armenian SSR Academy of Sciences. (In Armenian).
- Clark, K. (1981). *The Soviet novel: history as ritual*. University of Chicago Press.
- Crawford, C. (2022). *Spatial revolution: architecture and planning in the Early Soviet Union*. Cornell University Press.
- Demirchyan, D. (1982). *Collected works. Vol. 6*. Armenian SSR Academy of Sciences. (In Armenian).
- Demirchyan, D. (1930). Regarding several Literary Issues. *Soviet Armenia*, 35, 4–5. (In Armenian).
- Dolukhanyan, L. (2015). *Buniatyan*. Antares. (In Armenian and Russian).
- Gasparyan, D. (1983). *Yeghishe Charents and Soviet Armenian poetry of the 1920s*. Armenian SSR Academy of Sciences. (In Armenian).
- Gasparyan, M. (2021). Activities of Armenian architects in the first quarter of the 20th century. *Proceedings of the 13th International conference on contemporary problems of architecture and construction* (pp. 40–47). (In Armenian).
- Hakobyan, T. Kh. (1959). *History of Yerevan 1801–1879*. Yerevan University Publishing. (In Armenian).
- Hakobyan, T. Kh. (1969). *History of Yerevan from ancient times to 1500*. Yerevan University Publishing. (In Armenian).
- Hakobyan, T. Kh. (1971). *History of Yerevan 1500–1800*. Yerevan University Publishing. (In Armenian).
- Harutyunian, T. (2018). *Yerevan: architectural guide*. Dom Publishers.
- Kalantaryan, Z. (1977). Demirchyan's critical views during the formation period of Soviet literature. *Bulletin of Yerevan University*, 1(31), 126–139. (In Armenian).
- Khachatryan, G. (2018). Mkrtich Armen's Novel Yerevan. *Armenological Review of Kh. Abovyan State Pedagogical University*, 1(39), 57–66. (In Armenian).
- Leupold, D. (2024, October 9). *Writing against Stalin's western city: Mkrtich Armen's Yerevan (1931) and the Specter of the New East*. Public lecture. <https://www.international.ucla.edu/armenia/event/16774>
- Mazmanyanyan, M. (1927). Problems of Construction. *Soviet Armenia*, 233, 3. (In Armenian).
- Mediamax (2012). *Living history: Builders' Club / Russian Theater*. <https://mediamax.am/am/news/yerevan-XX-century/6416/> (In Armenian).
- Mediamax (2013). *Living history: Opera*. <https://mediamax.am/am/news/yerevan-XX-century/7698/> (In Armenian).
- Mkrtchyan, H. (1931). Derenik Demirchyan. *Grakan Dirk'erum*, 4–5, 46–52. (In Armenian).
- Mkrtchyan, N. (2017). Nation-building projects through new capitals: From St. Petersburg to Yerevan and Astana. *Nationalities Papers*, 45(3), 485–498.
- Nichanian, M. (2002). *Poets of disaster: Armenian literature in the twentieth century*. Gomidas Institute.
- Nichanian, M. (2003). *Yeghishe Charents: poet of the revolution*. Mazda Publishers.
- “The Party line in the field of artistic literature,” Russian Communist Party Central Committee (1925). *Soviet Armenia*, 152, 2–3. (In Armenian).

- Petrosyan, D. (2007). *Literary debates in the Armenian press at the turn of the 20th century*. YSU Publishing. (In Armenian).
- Petrosyan, D. (2015). Tamanyan and the Committee for Preservation of Antiquities. *Echmiadzin*, 2, 77–83. (In Armenian).
- Regarding ideological instability in the productions of Armenian state publishing: November 14 Decision of the Secretariat of the Central Committee of the Communist Party of Armenia (1933). *Soviet Armenia*, 267, 1. (In Armenian).
- Sargsyan, K. (1932a). Mkrtich Armen's novel *Yerevan*. *Grakan Tert*, 7, 3. (In Armenian).
- Sargsyan, K. (1932b). Again, concerning Mkrtich Armen. *Grakan Tert*, 8, 2. (In Armenian).
- Saroyan, T. E. (2024). Ashoughs and poets in the 17th–19th Eastern Armenian and Iranian cafe houses. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 4(2), 217–226.
- Shahaziz, Ye. (2003). *Old Yerevan*. Mughni Publishing. (In Armenian).
- Simonyan, A. P. (1983). *Yerevan, mother of cities*. Hayastan Publishing. (In Armenian).
- Simmel, G. (2023). The metropolis and mental life. In *Social Theory Re-Wired* (pp. 438–445). Routledge.
- Simonyan, H. E. (2015). The archaeological site of Shengavit: An ancient town in the Armenian highland. *Fundamental Armenology*, 1, 134–168.
- Simonyan, H. E., & Rothman, M. S. (2015). Regarding ritual behaviour at Shengavit, Armenia. *Ancient Near Eastern Studies*, 52, 1–46. <https://doi.org/10.2143/ANES.59.0.0000000>
- Slezkine, Y. (2017). *The House of Government: A Saga of the Russian Revolution*. Princeton University Press.
- Tamanyan, A. ([1924] 1960). Report of Academician A. Tamanyan on the plan of Yerevan. In Zoryan, L. (Ed.), *Alexander Tamanyan: Articles, Documents, According to His Contemporaries* (pp. 19–24). Armenian SSR Academy of Sciences. (In Armenian).
- Tamanyan, A. (1932). A few issues regarding the reconstruction of our capital. In Zoryan, L. (Ed.), *Alexander Tamanyan: Articles, Documents, According to His Contemporaries* (pp. 25–36). Armenian SSR Academy of Sciences. (In Armenian).
- Tamanyan, A. (2000). *Alexander Tamanyan: Anthology of Documents and Materials*. RA National Academy of Sciences. (In Armenian and Russian).
- Tamrazyan, H. S. (1984). *History of Soviet Armenian literature*. Luys Publishing. (In Armenian).
- Vajda, G. (2007). *The structure of the symbolist movement. The symbolist movement in the literature of European languages*. John Benjamins Publishing Company.
- Vartikyan, A., et al. (2024). Yerevan “unarchitected”: a power dispositif. *Regional Research of Russia*, 14(2), 197–208. <https://doi.org/10.1134/S2079970524600781>
- Wirth-Nesher, H. (1996). *City codes: reading the modern urban novel*. Cambridge University Press.
- Yeghiazaryan, A. (2023). The city of Yerevan at the epicenter of Turco-Persian wars from the late 16th to the early 18th century. *Review of Armenian Studies*, 3(33), 36–60. <https://doi.org/10.54503/1829-4073-2023.3.36-60>
- Zoryan, S. (1930). Writer, critic, and related issues. *Soviet Armenia*, 22, 4–5. (In Armenian).

Information about the author

Albert A. Makaryan

Dr. Sci., Professor, Head of Chair of History and Literary Theory
after Academician Hr. Tamrazyan

Yerevan State University

1, Alex Manoogian St., Yerevan, 0025, Armenia

ORCID: 0000-0001-5111-5412

Scopus AuthorID: 58601287200

e-mail: albert.makaryan@ysu.am

Thomas Charles Toghramadjian

Master of Theology, Research Fellow

Yerevan State University

1, Alex Manoogian St., Yerevan, 0025, Armenia

St. Nersess Armenian Seminary

486, Bedford Road, Armonk, New York, 10504, United States of America

ORCID: 0009-0009-6207-6960

e-mail: thomas@stnersess.edu

Received / Материал поступил в редакцию 09.05.2025

Accepted / Принят к публикации 28.10.2025

ГОРОД В КИНО | CITY IN THE CINEMA

[https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-244-262](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-244-262)**Викторианский стимпанк как урбанистическая мифология:
город-палимпсест в сериале «Карнивал Роу»****Е. Г. Маргарян** Российско-Армянский университет, Ереван, Армения
Институт востоковедения НАН РА, Ереван, Армения
yervand.margaryan@rau.am

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

стимпанк
урбанизм
гетеротопия
палимпсест
постколониализм
биополитика
карнавал
социальное пространство
город
Carnival Row

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу сериала «Карнивал Роу» (Carnival Row, 2019–2023) как современного урбанистического мифа, реализованного в эстетике викторианского стимпанка. Исследование рассматривает вымышленный город Бург как многослойный палимпсест культурных и исторических напластований, в котором викторианская архитектура и символика функционируют как инструмент критики современного урбанизма. Стимпанк понимается здесь не как ностальгическая декорация, но как ретрофутуристическая оптика, соединяющая прошлое и будущее для выявления скрытых механизмов власти, социального контроля и систематического исключения маргинализированных групп. Опираясь на концептуальный аппарат Анри Лефевра, Мишеля Фуко, Андреаса Хюссена, Хоми Бабы, Франца Фанона и других теоретиков критической урбанистики и постколониальных исследований, автор анализирует архитектуру власти, социальную стратификацию и биополитические практики викторианского мегаполиса как аллегория современного глобального города. Особое внимание уделяется гетто Карнивал Роу как гетеротопии инаковости — пространству, где формируются альтернативные формы идентичности, социального воображения и политического сопротивления. Через метафоры тела, болезни, палимпсеста и карнавала сериал предстает как многоуровневый комментарий к феномену города как живого организма и арены борьбы за «право на город». Викторианский стимпанк в данном контексте выступает как инструмент деконструкции неолиберального урбанизма, выявления новых форм социальной сегрегации и репрессивных механизмов дисциплинарного общества. Карнавальное начало, понимаемое в бахтинском смысле как временное освобождение от господствующих иерархий, становится источником социального обновления — пространством, где подавленные энергии общества возвращаются в форме гибридной культуры, трансгрессивного смеха и утопического воображения. Таким образом, «Карнивал Роу» репрезентирует постиндустриальный город как сложное переплетение памяти и забвения, травмы и возможности, контроля и освобождения — город-палимпсест, в котором имперское прошлое и утопическое будущее находятся в состоянии постоянного напряжённого диалога.

Для цитирования:

Маргарян, Е. Г. (2025). Викторианский стимпанк как урбанистическая мифология: город-палимпсест в сериале «Карнивал Роу». *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 5(2), 244–262. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-244-262](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-244-262)

Финансирование:

Работа выполнена при поддержке Комитета по высшему образованию и науке Республики Армения (проект No 1-29/24RL-6A032).

Victorian steampunk as urban mythology: the city-palimpsest in the series *Carnival Row*

Yervand Margaryan 

Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia
Institute of Oriental Studies of NAS RA, Yerevan, Armenia
yervand.margaryan@rau.am

KEYWORDS

steampunk
urbanism
heterotopia
palimpsest
postcolonialism
biopolitics
carnival
social space
city
Carnival Row

ABSTRACT

In this study, the TV series *Carnival Row* (2019–2023) is considered a modern urban myth presented in the aesthetics of Victorian steampunk. The article analyzes the fictional city of Burg as a multi-layered palimpsest of cultural and historical layers that act as tools for criticizing modern urbanism. Steampunk is understood here not as nostalgic decoration but as a retrofuturist optic that fuses past and future to expose the hidden mechanisms of power, social control, and the systematic exclusion of marginalized groups. Drawing on the conceptual frameworks of Henri Lefebvre, Michel Foucault, Andreas Huyssen, Homi Bhabha, Frantz Fanon, and other theorists of critical urbanism and postcolonial studies, the author analyzes the architecture of power, social stratification, and biopolitical practices of the Victorian metropolis as an allegory of the contemporary global city. Particular attention is devoted to the *Carnival Row* ghetto as a heterotopia of otherness – a space where alternative forms of identity, social imagination, and political resistance emerge. Through metaphors of the body, disease, palimpsest, and carnival, the series appears as a multi-layered commentary on the city as a living organism and an arena of struggle for the “right to the city.” In this context, Victorian steampunk functions as a tool of neoliberal urbanism, revealing new forms of social segregation and repressive mechanisms of a disciplinary society. The carnivalesque, understood in Bakhtin's sense as a temporary liberation from dominant hierarchies, becomes a source of social renewal – a space where society's suppressed energies return as hybrid culture, transgressive laughter, and utopian imagination. Thus, *Carnival Row* represents the postindustrial city as a complex interweaving of memory and oblivion, trauma and possibility, control and liberation. In this city-palimpsest, imperial past and utopian future exist in a state of constant, tense dialogue.

For citation:

Margaryan, Ye. G. (2025). Victorian steampunk as urban mythology: the city-palimpsest in the series *Carnival Row*. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(2), 244–262. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-244-262](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-244-262)

Funding:

The work was carried out with the support of the Committee on Higher Education and Science of the Republic of Armenia (project No. 1-29/24RL-6A032).

*Приятно видеть человека, который чувствует себя живым
в чёрных сетях города*

М. Горький, «Город Желтого дьявола»

*Когда огромный мир противоречий
Насытится бесплодной игрой, —
Как бы прообраз боли человеческой
Из бездны вод встаёт передо мной.
И в этот час печальная природа
Лежит вокруг, вздыхая тяжело,
И не мила ей дикая свобода,
Где от добра неотделимо зло.
И снится ей блестящий вал турбины,
И мерный звук разумного труда,
И пенье труб, и зарево плотины,
И налитые током провода.
Заболоцкий, «Столбцы» (1929)*

*Мы хотим обеспечить для нашего народа образование,
которое в полной мере могло бы раскрыть истинную природу
культурного упадка белого американского общества.
Мы хотим учиться нашей настоящей истории, чтобы каждый чёрный
знал свою истинную роль в современном обществе.
Из программы «Чёрных пантер»*

Введение: фантастический урбанизм как метод социальной критики

Сериал «Карнивал Роу» (Carnival Row, 2019–2023), созданный Рене Эшелом и Трэвисом Бичемом, представляет собой амбициозную попытку использовать эстетику викторианского стимпанка для создания сложной урбанистической метафоры современного мира. Город Бург, в котором разворачивается действие, становится не просто декорацией, а полноценным протагонистом повествования – живым организмом, чья анатомия раскрывает патологии современной цивилизации.

Как отмечают Джефф и Энн ВандерМиры, стимпанк функционирует как «ретроспективное зеркало», позволяющее увидеть настоящее через призму воображаемого прошлого (VanderMeer & VanderMeer, 2011, Preface, p. ix; see also Nevins, in VanderMeer & VanderMeer [eds.], *Steampunk*, pp. 3–11). Эта ретрофутуристическая оптика позволяет создателям сериала выстроить сложную систему исторических параллелей и аллюзий, где колониальное прошлое Британской империи становится зеркалом для современных миграционных кризисов (Elhefnawy, 2009/2015, pp. 1–23), а викторианская мораль – маской для актуальных форм ксенофобии и социальной сегрегации.

Выход сериала в 2019 году совпал с пиком политической турбулентности в западном мире: брексит, президентство Трампа с его антимиграционной риторикой, подъём правых популистских движений в Европе. В этом контексте Бург читается не как эскапистская фантазия, а как ретрофутуристическое предупреждение – своего рода «1984» в стимпанковском антураже, где вместо оруэлловского тоталитаризма мы видим более тонкие и оттого более опасные механизмы социального контроля и исключения.

Важно отметить, что Бург — это собирательный образ протестантских городов современного времени: Амстердама, Лондона, Нью-Йорка и других метрополий западной индустриальной цивилизации. Город воплощает логику рационализации Макса Вебера — «расколдовывание мира» (*Entzauberung der Welt*), когда протестантская этика труда и накопления вытесняет языческую магию и католическую мистику (Weber, 1930, pp. 105–112). Бург неосознанно строит «светлое будущее», индустриализируя мир, давая и перемалывая пережитки языческого (друидского) и средневекового (римско-католического) прошлого Старого света. Фэйри в этом контексте становятся не просто мигрантами, а носителями архаического космоса, несовместимого с логикой протестантского капитализма — их магия, телесность, связь с природой противостоят механизированному, рационализированному миру паровых машин и фабрик (см. Tawney, 1926, pp. 227–230; см. также анализ протестантской урбанистики: Mumford, 1961, pp. 421–425).

Наш анализ будет двигаться от внешнего к внутреннему, от видимых структур власти к скрытым энергиям сопротивления, прослеживая, как архитектура города формирует социальные отношения и как карнавальное начало подрывает установленный порядок. При этом мы будем обращаться как к классическим урбанистическим текстам XIX века (Диккенс, Конан Дойл, Маяковский), так и к современным теоретическим концепциям города-палимпсеста, гетеротопии и права на город.

Архитектура власти

Бург предстаёт перед зрителем как квинтэссенция имперского города эпохи высокого викторианства (ил. 1). Его топография жестко иерархична: парламент и особняки знати возвышаются над городом, средний класс занимает уважаемые кварталы, а фэйри-беженцы (собирательное название для волшебных существ: крылатых пикси, рогатых фавнов, кентавров и других мифологических рас) ютятся в гетто Карнивал Роу. Эта вертикальная организация пространства воплощает то, что Анри Лефевр называл «производством пространства» — процесс, в котором власть материализуется через архитектуру (Lefebvre, 1991, pp. 26–27.). Подобная стратификация напоминает брюсовский Город из поэмы «Замкнутые», где «величественные здания, ухоженные улицы, площади, парки, церкви» образуют каменную громаду, подавляющую человеческое начало.

Архитектура Бурга — это архитектура исключения, воплощающая концепцию «дисциплинарного пространства» Мишеля Фуко (Foucault, 1995, pp. 141, 149, 156–162). Массивные неоготические здания парламента и министерств материализуют незыблемость порядка, их шпили пронзают постоянно затянутое смогом небо, словно утверждая вертикаль власти. Интересно, что создатели сериала сознательно утрируют викторианскую монументальность: здания кажутся чрезмерно массивными, улицы — слишком узкими, контраст между верхним и нижним городом — гротескно резким. Это не реконструкция исторического Лондона, но его кошмарная интенсификация.

Газовые фонари, паутиной опутывающие город, создают те самые «чёрные сети», о которых писал Максим Горький. Но если у Горького это метафора таинственных связей между кварталами Нью-Йорка, то в Бурге газовое освещение становится инструментом контроля: свет есть только там, где его дозволила власть. Роу погру-

жен в полумрак – здесь свет скорее скрывает, чем освещает, создавая зоны неопределенности, где возможны запретные связи и опасные альянсы, и город «... вполне традиционно понимается как воплощение плотского греха» (Ямпольский, 1993, с. 24).

Железнодорожный вокзал Бурга функционирует как проницаемая граница города, рана, через которую прибывают все новые волны беженцев из разорённых войной земель фейри. Вокзал в викторианском городе традиционно символизировал прогресс и связь с миром; здесь же он становится точкой травмы, местом, где надежда встречается с систематическим унижением. Сцены досмотра и регистрации беженцев-фейри визуально рифмуются с историческими кадрами Эллис-Айленда, но также и с современными кадрами из лагерей беженцев на границах Европы.

Полицейские участки Бурга – это форпосты порядка в хаосе города. Их архитектура подчеркнута функциональна: голый кирпич, решетки, газовые рожки. Здесь нет никаких украшений, только brutal efficiency викторианской дисциплинарной машины. Инспектор Филострат, будучи полукровкой, занимает в этой системе парадоксальное положение: он одновременно агент порядка и его потенциальная жертва, что делает его фигурой глубоко трагической – он вынужден поддерживать систему, которая отрицает его право на существование.

Город как организм

Если в поэме Маяковского город предстает как «Адище», где «улица мýку молча перла», то Бург можно описать как больной организм (ил. 1), чьи системы дают сбой. Эта органицистская метафора восходит к древней традиции понимания города как тела – от платоновского полиса до средневековых представлений о *corpus mysticum*. Льюис Мамфорд в своей фундаментальной работе *The City in History* (*Город в истории*) прослеживает эволюцию этой метафоры, показывая, как индустриальная эпоха трансформировала органическое единство города в механистическую фрагментацию (Mumford, 1961, pp. 560–570).



Ил. 1. Индустриальный метрополис Бург

Метафора болезни пронизывает весь сериал: фейри называют «заразой», их присутствие описывается в терминах инфекции и загрязнения. Эта риторика контаминации, как показывает Мэри Дуглас в своей классической работе *Чистота и опас-*

ность (*Purity and Danger*), служит универсальным механизмом маркировки социальных границ (Douglas, 1966, pp. 36–55). Но истинная болезнь – это сама система сегрегации, разъедающая городской организм изнутри, создавая то, что Георг Зиммель называл «патологией современного метрополиса» (Simmel, 1950, p. 409).

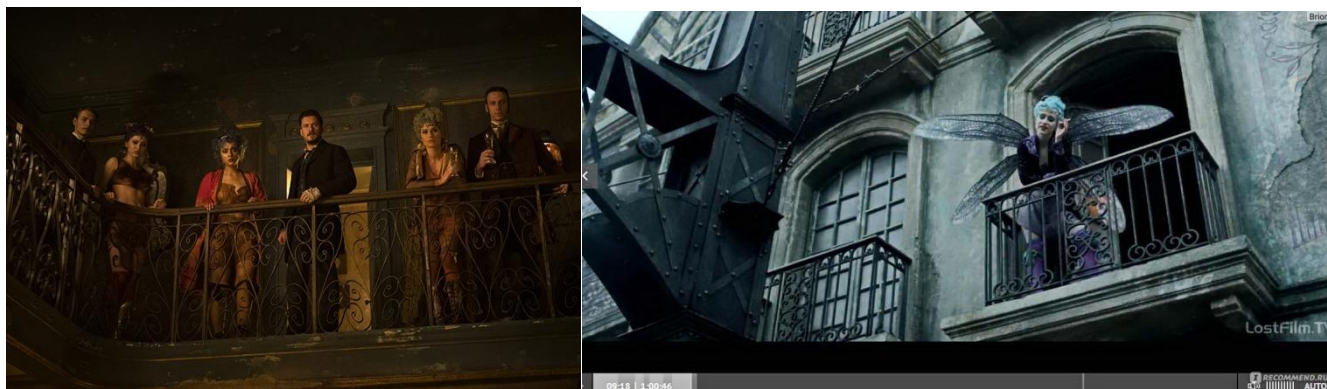
Канализация Бурга становится его бессознательным – скрытой системой, о которой предпочитают не думать, но без которой город не может функционировать. Виктор Гюго в «Отверженных» посвятил целую главу парижской клоаке как метафоре социального бессознательного (Hugo, 1987). В контексте «Карнивала Роу» подземелья приобретают дополнительное измерение: именно здесь скрываются Чёрные Вороны – радикальная группировка фей, планирующая теракты. Подземелья города хранят вытесненное: насилие, на котором построено благополучие верхних этажей (ил. 2). Эта вертикальная метафора сознания и бессознательного прямо отсылает не только к фрейдистской топике (Freud, 1955, pp. 23–30), но и к социальной стратификации викторианского общества, детально описанной Генри Мэйхью в его монументальном труде *London Labour and the London Poor* (Mayhew, 1861, pp. 45–68).



Ил. 2. Подземелье Бурга

Рынки Бурга – его пищеварительная система. Здесь происходит метаболизм города: обмен товаров, смешение запахов, переваривание культурных различий. На рынке Роу продается всё: от экзотических фруктов с родины фей до запрещённой пыли ливры – наркотика, позволяющего людям испытать то, что чувствуют феи. Рынок становится зоной опасного смешения, где границы между видами становятся проницаемыми.

Бордели и опиумные притоны Роу функционируют как выделительная система города – места, где выбрасываются подавленные желания и фрустрации. Но они же служат и точками освобождения, пространствами, где возможны межвидовые связи, запрещённые в «приличном обществе». Бордель мадам Мокры (ил. 3) становится своего рода гетеротопией в фукольдском смысле – другим пространством, где действуют иные правила и возможны иные идентичности.



Ил. 3. Бордель мадам Мокры

Интересна параллель с «Городскими столбцами» Заболоцкого (Бутова, 2009), где массовое общество представлено через физиологические метафоры. Но если у Заболоцкого фавн – это гротескная редукция человека к телесному низу (Бутова, 2009, с. 268–274), то в «Карнавале Роу» телесность становится полем политической борьбы: крылья пикси, рога фавнов – это не экзотические атрибуты, но маркеры инаковости, по которым проводится дискриминация.

Фейри функционируют в сериале как множественная метафора, объединяющая исторический опыт различных маргинализированных групп. Это одновременно и мигранты (беженцы из разорённых войной земель, прибывающие в метрополию), и расовые меньшинства (дискриминация по телесным признакам – крыльям, рогам, цвету кожи), и коренные народы (носители архаической культуры, вытесняемой индустриальной цивилизацией), и религиозные меньшинства (практикующие «языческие» ритуалы в протестантском городе). Эдвард Саид в своей работе «Ориентализм» показывает, как колониальный дискурс конструирует Другого как экзотического, опасного и нуждающегося в контроле (Said, 1978, pp. 1–9). Фейри – это ориентализированные Другие индустриального Запада, на которых проецируются все страхи модерности: хаос против порядка, природа против культуры, магия против науки, тело против разума. Важно, что сериал не сводит эту метафору к одной исторической референции; фейри резонируют и с еврейскими погромами в черте оседлости, и с японскими лагерями интернирования в США, и с современными лагерями беженцев на границах Европы (см. сравнительный анализ пространств исключения: Agier, 2011, pp. 45–60).

Временные наслоения

Бург – это город-палимпсест, где различные временные пласты просвечивают друг сквозь друга. Концепция палимпсеста, разработанная Андреасом Хюссеном применительно к городской памяти (Huysen, 2003, pp. 4–15), здесь обретает буквальное воплощение. Викторианская эстетика несет идеологическую нагрузку, отсылая к эпохе, когда иерархии казались естественными, а империя – вечной. Как отмечает Линда Хатчеон, подобная «историографическая метафикция» использует прошлое для критики настоящего (Hutcheon, 1988, pp. 6–10).

Мифологическое время фейри сталкивается с индустриальным временем людей, воплощая конфликт между тем, что Мирча Элиаде называл «священным» и «профанным» временем (Eliade, 1959, pp. 18–22). Фейри живут веками, их восприятие времени циклично, связано с природными ритмами – это «время большой

длительности» в терминологии Фернана Броделя (Braudel, 1980, pp. 25–32). Люди Бурга существуют в линейном времени прогресса, измеряемом заводскими гудками и расписанием поездов – времени капиталистической современности, которое Э. П. Томпсон описал как «время-дисциплину» (Thompson, 1967, p. 56–97).

Стимпанковые технологии сериала представляют альтернативную модернизацию – путь развития, которым могла бы пойти цивилизация. Брайан Стэйблфорд в своей энциклопедии научной фантастики определяет это как «ретрофутуризм» – воображение альтернативных технологических траекторий (Stableford, 2006, pp. 412–415). Дирижабли вместо самолётов (ил. 4), пневматическая почта вместо телеграфа, газовое освещение вместо электрического – эти анахронизмы создают эффект того, что Фредрик Джеймисон называет «ностальгией по утраченному будущему» (Jameson, 2005, pp. xv–xx).



Ил. 4. Дирижабли вместо самолётов

Война между Пактом и странами фейри, показанная во флешбэках, визуально отсылает одновременно к Крымской войне (униформа, тактика боя) и к Первой мировой (окопы, массовая гибель). Это временное наложение создаёт эффект вечного возвращения войны – она меняет формы, но не суть. Посттравматический синдром Филострата, его кошмары о войне – это не только личная травма, но и симптом исторической травмы колониализма.

Архитектурные стили Бурга также демонстрируют временную эклектику: неоготические шпили соседствуют с георгианскими особняками, индустриальные конструкции врезаются в средневековую планировку. Город словно не может определиться со своей темпоральной идентичностью, застряв между ностальгией по воображаемому прошлому и страхом перед неопределённым будущим.

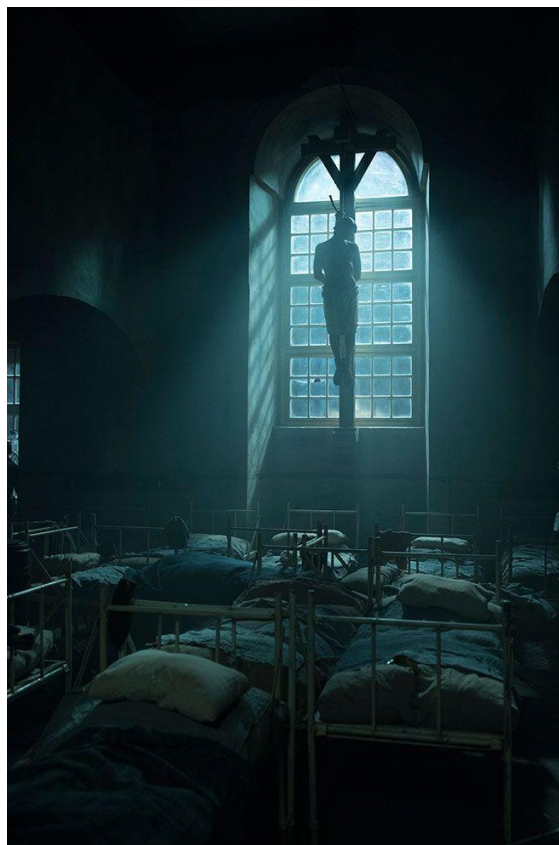
Пространства исключения

Трагический эпизод с отрезанными крыльями ребенка-полукровки становится одной из самых выразительных визуальных метафор сериала. Это не просто акт

насилия, а ритуал исключения, символическая кастрация в лакановском смысле (Ласап, 2006, pp. 277–279) и одновременно утрата крыльев как знака свободы, выхода за пределы предписанного пространства, что перекликается с дисциплинарной организацией пространства, описанной Мишелем Фуко (Foucault, 1995, pp. 141–143). Крылья — знак возможности полёта, т. е. выхода за пределы заданного пространства; их утрата превращает фейри в узника города, в существо, навсегда прикованное к земле и к социальной роли, предписанной властью.

Джудит Батлер в своей теории перформативности показывает, как телесные практики конструируют субъектность (Butler, 1993, pp. 1–20). В этом акте соединяются викторианская одержимость телесной «нормальностью», исследованная Леннардом Дэвисом (Davis, 1995, pp. 45–60), и современная биополитика — контроль не только над поведением, но и над самой анатомией субъекта в фукольдianском понимании (Foucault, 1995, pp. 141–143). Ирония судьбы или некая закономерность делают полукровку, лишённого возможности летать, блюстителем закона и порядка в Бурге. От рождения фейри превращается в защитника викторианских обсессий (Stone, 1967, pp. 210–225).

Приют, где воспитывается этот мальчик, являет собой микромодель Бурга — детский паноптикум в чистом виде (ил. 5). Пространство устроено согласно принципам бентамовского паноптикона, детально проанализированного Фуко (Foucault, 1995, pp. 200–205): каждый видим и наблюдаем, но сам не может видеть наблюдающего. Эта дисциплинарная архитектура воспроизводит модель общества тотального надзора, предвосхищая то, что Зигмунт Бауман назовёт «жидкой современностью» с ее текучими формами контроля (Bauman, 2000, pp. 18–22).



Ил. 5. Приют для мальчиков в Бурге

Гетто Карнивал Роу вписывается в длинную историческую традицию пространств исключения — от венецианских и флорентийских гетто XVI века до еврейской черты оседлости в Российской империи (ил. 6). Во всех этих случаях власть решала проблему инаковости через топографию: не уничтожая Другого, а изолируя его. Бург, таким образом, наследует не только викторианские классовые барьеры, но и старую европейскую страсть к пространственному контролю различий. Подобная логика сегрегации роднит Бург и с Йоханнесбургом эпохи апартеида или манхэтенским Гарлемом, где карта города была буквально картой расового и экономического расслоения.



Ил. 6. Гетто Карнивал Роу

Культура фейри — с ее элементами архаического шаманизма, ритуальными танцами, магией земли и крови — функционирует в сериале как контркультура, противостоящая рационализму индустриального города. Но авторы осторожно избегают превращать ее в экзотику: «вуду» фейри — не фольклорная вставка, а память о доколониальном мире, который индустриальная цивилизация вытеснила и демонизировала. Это — ещё один слой палимпсеста: под полированными фасадами викторианской рациональности шевелится архаика, не исчезнувшая, а лишь загнанная под землю.

Современные параллели

В этой части Бург окончательно превращается в аллегория современного глобального города. Саския Сассен в своей работе *Глобальный город* показывает, как современные мегаполисы становятся узлами глобальных потоков капитала и миграции (Sassen, 2001, pp. 3–15). Город, где различные расы, виды и классы вынуждены сосуществовать в тесноте, напоминает не столько викторианский Лондон, сколько то, что Майк Дэвис называет «планетой трущоб» (Davis, 2006, pp. 15–25).

Гетто Роу становится зеркалом для всех пространств вынужденной маргинальности. Лоик Вакан в своём сравнительном исследовании городских гетто показывает универсальные механизмы территориальной стигматизации (Wacquant, 2008, pp. 45–60). Власть, скрывающаяся за фасадами парламентов, не уничтожает инаковость, а делает ее видимой — маркируемой и наблюдаемой, создавая то, что Джорджо Агамбен называет «голой жизнью» (Agamben, 1998, pp. 34–40).

Радикализация фейри представляет собой закономерный ответ на систематическое унижение и институционализированный отказ в базовых гражданских пра-

вах. Франц Фанон в *Проклятых землях* описывает похожую логику деколониального насилия (Fanon, 1963, pp. 88–102). Серия терактов в Бурге воспроизводит узнаваемую логику современного политического насилия, которую Славой Жижек анализирует как «системное насилие», порождающее «субъективное насилие» в качестве ответа (Žižek, 2008, pp. 12–25).

Авторы демонстрируют фундаментальную истину: терроризм никогда не возникает в социальном вакууме — он является крайней формой ответа на структурное неравенство, когда все легальные каналы протеста оказываются заблокированными или фиктивными. Движение «Чёрные вороны» содержит прозрачную отсылку к историческому движению «Чёрных пантер», боровшихся за права афроамериканцев в США 1960-х годов. Как показывает Джошуа Блум в своём исследовании движения, «Пантеры» представляли собой попытку создания альтернативной власти в условиях системного расизма (Bloom & Martin, 2013, pp. 52–55; Newton, 1966).

Параллели с современностью очевидны: восстание фейри против репрессивного аппарата Бурга резонирует с различными формами антиколониального и освободительного сопротивления. Произведение ставит неудобные вопросы о природе насилия: где проходит грань между терроризмом и борьбой за освобождение? Кто определяет эту грань — угнетатели или угнетённые? И может ли система, построенная на систематическом насилии, осуждать ответное насилие тех, кого она подавляет?

Полиция Бурга и органы «общественного порядка» в сериале ведут себя как предтечи современного surveillance state. Камеры, фонари, допросы, досье — все это элементы той же дисциплинарной системы, что и приют-паноптикум. Город становится сеткой наблюдения, где каждый гражданин — потенциальный подозреваемый. (ил. 7)



Ил. 7. «Surveillance state» Бурга

Однако зрителю очевидно, что Бург — не только город прошлого, но и город будущего, которое уже свершилось. Его вторая, теневая проекция — это портовый город Новый рассвет, куда приплыло судно Агрея Астраиона «Лебедь». Это город революции, город-предчувствие — отзвук Парижской Коммуны, революционного Петрограда и всех утопий, обращённых против машин власти.

Но создатели сериала выстраивают убийственную критику утопического проекта. «Новый рассвет» — это не освобождение, а новая форма тоталитарного контроля, где равенство достигается через унификацию и подавление. «Зелёные социалисты» предстают как фанатики, готовые ради великой идеи «испепелить полмира», отказывающие даже в погребении тем, кто не разделяет их взгляды — базовый отказ от человеколюбия, маркирующий переход от революции к террору (см. классический анализ революционного насилия: Arendt, 1963, pp. 18–20).

Особенно показательна фигура харизматичного лидера революционеров — визуальное решение, скрывающее чудовищную сущность за привлекательной внешностью. Это отсылка к классическому механизму революционного насилия: монстры прячутся за маской «перестройщиков старого мира». Историческая память подсказывает: Робеспьер, оспенный карлик с ангельским голосом, гильотинировавший тысячи (Schama, 1989, pp. 784–790); большевики, выпустившие джина классовой ненависти из бутылки (Pipes, 1990, pp. 790–820); нацисты, разбудившие архаические инстинкты (Arendt, 1951, pp. 341–388) — все они начинали с утопии и заканчивали геноцидом.

Сериал использует монстров в буквальном смысле — тёмных существ, которых революционеры пытаются контролировать как биологическое оружие. Эта метафора прозрачна: революция всегда призывает силы, которые затем невозможно загнать обратно. Русская революция пожрала своих создателей — от Бухарина и Троцкого до красных командармов (Conquest, 1990, pp. 15–40); германский национал-социализм уничтожил тех, кто привёл его к власти — «Ночь длинных ножей» (Fest, 1970, pp. 463–465); французский якобинский террор обезглавил самих якобинцев (Furet, 1981, pp. 61–79). «Новый рассвет» воспроизводит эту логику: коммуна оборачивается паноптиконом, освобождение — новой тюрьмой, равенство — новой иерархией.

Внешне мир «уравниловки» может показаться справедливым, но в этой «справедливости» есть своя несправедливость. Главное — «уравниловка» всегда тормозит прогресс, особенно технологический. Это не идеологическое утверждение, а исторический факт: инновации требуют неравенства риска, конкуренции идей, права на ошибку (Schumpeter, 1942, pp. 81–86). Если бы мир был коммунистическим, в нем не было бы ни компьютеров (изобретённых в конкурентной среде корпораций и университетов), ни смартфонов (продукт капиталистической инновации), и, уж конечно — искусственного интеллекта, требующего колоссальных инвестиций и рыночной мотивации (см. анализ связи инноваций и экономических систем: Mokyr, 1990, pp. 152–163; North, 1990, pp. 80–91).

Таким образом, сериал отказывается от наивной бинарной оппозиции «капитализм vs. социализм», демонстрируя, что любая система тотального переустройства мира, будь то имперский капитализм Бурга или революционный социализм Нового рассвета, воспроизводит механизмы подавления и дегуманизации. Город спасает не «правильная» идеология, а отказ от тотальных проектов — карнавальное многоголосие против любой монологичной истины.

Карнавальное начало

В самой сердцевине этой мрачной архитектуры зарождается карнавальное начало — то, что Михаил Бахтин описывал как временное освобождение от господствующей истины (Bakhtin, 1984, pp. 10–15). Карнивал Роу не случайно носит это

имя: именно здесь, на его узких улицах, общественные маски спадают. Проституция, наркотики, подпольные клубы — не просто знаки декаданса, но гетеротопические пространства в понимании Фуко (Foucault, 1986, p. 22), где границы между классами, видами и полами стираются.

Питер Сталлибрасс и Аллон Уайт в своей работе «Политика и поэтика трансгрессии» показывают, как карнавальное низвержение иерархий становится формой политического сопротивления (Stallybrass & White, 1986). В этом смысле «Карнивал Роу» — город, который смеётся над Бургом, его изнанкой и бессознательным. В этих клубах и притонах зарождается новая, гибридная культура — культура смешения, взаимного перевоплощения и игры идентичностей, напоминающая докторовский «Рэгтайм» (Доктороу, 2000), с джазовой (или, возможно, предджазовой), но непременно рванной полифонией голосов (по одной из версий название этого музыкального стиля восходит к английскому словосочетанию «рэггид-ритм» (англ. *ragged rhythm* — рваный, истрепанный ритм)).

Особого внимания заслуживает линия фавна Агрея Астраиона — воплощение того, что Хоми Баба называет «мимикрией» колонизированного субъекта (Bhabha, 1994, pp. 122–125). Self-made предприниматель из низов, добившийся богатства и, подобно Колхаусу Уокеру, стремится интегрироваться в высший класс и одновременно испытывает презрение к своим бывшим собратьям. Его фигура воплощает травму социального лифта, описанную Пьером Бурдьё как конфликт габитусов (Bourdieu, 1984, pp. 170–175).



Ил. 8. Агрей Астраион и Имоджен Спенроуз.
Попытка примирения двух миров

Его отношения с Имоджен — союз страсти и социального эксперимента, попытка невозможного примирения двух миров (ил. 8).

С точки зрения визуальной семиотики, их дом — один из самых выразительных предметных образов сериала. Здесь викторианская мебель, тяжёлые шторы и газовые лампы вступают в диалог с телесностью фавна: резкое столкновение «баль-

заковского» буржуазного интерьера и мифологического тела. В каждом кадре чувствуется напряжение между культурой и природой, порядком и хаосом, подавлением и желанием.

Таким образом, карнавальное пространство Роу оказывается лабораторией нового социального воображения — места, где город впервые перестаёт быть машиной и становится организмом, способным к метаморфозам.

Заключение

Сериал «Карнивал Роу» можно рассматривать как современную урбанистическую мифологию — повествование о городе как теле, памяти и травме. Викторианский стимпанк здесь выступает не как ретро-декор, а как то, что Вальтер Беньямин называл «диалектическим образом» — конstellляцией прошлого и настоящего, высвечивающей скрытые структуры власти (Benjamin, 1999, pp. 462–463).

Город-палимпсест: почему именно эта метафора? Палимпсест — это пергамент, с которого соскоблили старый текст, чтобы написать новый, но следы прежнего письма остаются видимыми. Бург воплощает эту логику в чистом виде: под протестантским фасадом модерности просвечивают католические руины, под рациональностью индустриальной цивилизации — языческая магия фейри, под викторианским порядком — карнавальная хаос. Город никогда не бывает *tabula rasa* — он всегда несет в себе наслоения времен, где каждая эпоха пытается стереть предыдущую, но никогда не может сделать этого до конца. «Карнивал Роу» как пространство — это буквальная реализация палимпсеста: гетто, куда вытеснены фейри, хранит память о том, что было стёрто из официального нарратива города. Здесь, в узких улицах Роу, живёт вытесненное прошлое — не мёртвое, а подавленное, готовое вернуться в форме бунта, магии, карнавала. Это город Фрейда, где подавленное возвращается (Freud, 1919, pp. 217–252), и город Лефевра, где «право на город» означает право на многослойность, на сосуществование различных темпоральностей (Lefebvre, 1996, pp. 147–159).

Бург — это любой мегаполис эпохи глобализации, где архитектура становится инструментом того, что Дэвид Харви называет «накоплением через изъятие» (Harvey, 2003, pp. 137–145). Город как палимпсест хранит следы всех своих времен, создавая «третье пространство» — место, которое Эдвард Соджа определяет как растворение бинарных оппозиций в гибридности (Soja, 1996, pp. 53–70).

Карнавальное начало даёт надежду на возможность того, что Анри Лефевр называл «правом на город» — не города вертикальных иерархий, но города горизонтальных связей, телесного и живого. Там, где власть воздвигает стены, карнавал открывает проходы. И в этом, возможно, главное послание сериала: город спасает не порядок, а движение, не иерархия, а карнавал. Не монологичная истина капитализма или социализма, но полифоническое многоголосие — бахтинский диалог, в котором каждый голос имеет право на существование (Бахтин, 1965; Bakhtin, 1984, pp. 21–33). Город-палимпсест — это город, который отказывается забыть, и именно в этом отказе заключается его освободительный потенциал.

Бург — это любой мегаполис эпохи глобализации, где архитектура становится инструментом того, что Дэвид Харви называет «накоплением через изъятие» (Harvey, 2003, pp. 137–145). Город как палимпсест хранит следы всех своих времен, создавая «третье пространство» — место, которое Эдвард Соджа определяет как бинарные оппозиции, растворенные в гибридности (Soja, 1996, pp. 33–35).

Карнавальное начало даёт надежду на возможность того, что Анри Лефевр называл «правом на город» (Lefebvre, 1996, pp. 147–159) — города горизонтальных связей, телесного и живого. Там, где власть воздвигает стены, карнавал открывает проходы. И в этом, возможно, главное послание сериала: город спасает не порядок, а движение, не иерархия, а карнавал.

Библиография

- Бахтин, М. М. (1965). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Художественная литература.
- Бутова, Н. (2009). Заболоцкий и поэты-обэриуты: искусство «фантастическое» или «реальное». *Проблемы истории, филологии, культуры*, 3, 268–274.
- Горький, М. (1975). *Город Желтого дьявола. Очерки. Воспоминания. Пьесы*. Художественная литература. <https://ilibrary.ru/text/496/p.1/index.html>
- Доктороу, Э. Л. (2000). *Рэгтайм* (В. Аксенов, пер.). Иностранка, Б.С.Г.-ПРЕСС.
- Ямпольский, М. (1993). *Память Турсия: Интертекстуальность и кинематограф*. Новое литературное обозрение.
- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life*. Stanford University Press.
- Agier, M. (2011). *Managing the undesirables: Refugee camps and humanitarian government*. Polity Press.
- Arendt, H. (1951). *The origins of totalitarianism*. Harcourt.
- Arendt, H. (1963). *On revolution*. Viking Press.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Indiana University Press.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity Press.
- Benjamin, W. (1999). *The arcades project*. Harvard University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bloom, J., & Martin, W. E., Jr. (2013). *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. University of California Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.
- Braudel, F. (1980). *On history*. University of Chicago Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Routledge.
- Conquest, R. (1990). *The Great Terror: A reassessment*. Oxford University Press.
- Davis, L. J. (1995). *Enforcing normalcy: Disability, deafness, and the body*. Verso.
- Davis, M. (2006). *Planet of slums*. Verso.
- Douglas, M. (1966). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge.
- Elhefnawy, N. (2009/2015). *The roots of steampunk*. Locus Online. URL: <http://www.locusmag.com/Features/2009/06/nader-elhefnawy-roots-of-steampunk.html>
- Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion*. Harcourt.
- Fanon, F. (1963). *The wretched of the earth*. Grove Press.
- Fest, J. (1970). *Hitler*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces: Utopias and heterotopias. *Diacritics*, 16(1), 22–27.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Vintage Books.
- Freud, S. (1919). The uncanny. In *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Vol. XVII* (pp. 217–252). Hogarth Press.
- Freud, S. (1955). *The interpretation of dreams* (J. Strachey, Trans.). Basic Books.
- Furet, F. (1981). *Interpreting the French Revolution*. Cambridge University Press.

- Harvey, D. (2003). *The new imperialism*. Oxford University Press.
- Hugo, V. (1987). *Les misérables* (L. Fahnestock & N. MacAfee, Trans.). Signet.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Routledge.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. Verso.
- Lacan, J. (2006). *Écrits* (B. Fink, Trans.). W. W. Norton.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Lefebvre, H. (1996). The right to the city. In E. Kofman & E. Lebas (Eds. & Trans.), *Writings on cities* (pp. 147-159). Blackwell.
- Mayhew, H. (1861). *London labour and the London poor*. Griffin, Bohn, and Company.
- Mokyr, J. (1990). *The lever of riches: Technological creativity and economic progress*. Oxford University Press.
- Mumford, L. (1961). *The city in history: Its origins, its transformations, and its prospects*. Harcourt.
- Newton, H. P. (1966, October 15). *The ten-point program*. <https://www.marxists.org/history/usa/workers/black-panthers/1966/10/15.htm>
- North, D. C. (1990). *Institutions, institutional change, and economic performance*. Cambridge University Press.
- Pipes, R. (1990). *The Russian Revolution*. Knopf.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Sassen, S. (2001). *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton University Press.
- Schama, S. (1989). *Citizens: A chronicle of the French Revolution*. Knopf.
- Schumpeter, J. A. (1942). *Capitalism, socialism, and democracy*. Harper & Brothers.
- Simmel, G. (1950). The metropolis and mental life. In K. H. Wolff (Ed. & Trans.), *The sociology of Georg Simmel* (pp. 409-424). Free Press.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Blackwell.
- Stableford, B. (2006). *Science fact and science fiction: An encyclopedia*. Routledge.
- Stallybrass, P., & White, A. (1986). *The politics and poetics of transgression*. Cornell University Press.
- Stone, L. (1967). *The family, sex and marriage in England 1500-1800*. Harper & Row.
- Tawney, R. H. (1926). *Religion and the rise of capitalism*. John Murray.
- Thompson, E. P. (1967). Time, work-discipline, and industrial capitalism. *Past & Present*, 38, 56-97.
- VanderMeer, J., & VanderMeer, A. (Eds.). (2011). *The steampunk bible*. Abrams Image.
- Wacquant, L. (2008). *Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality*. Polity Press.
- Weber, M. (1930). *The Protestant ethic and the spirit of capitalism*. Allen & Unwin.
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. Picador.

References

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life*. Stanford University Press.
- Agier, M. (2011). *Managing the undesirables: Refugee camps and humanitarian government*. Polity Press.
- Arendt, H. (1951). *The origins of totalitarianism*. Harcourt.

- Arendt, H. (1963). *On revolution*. Viking Press.
- Bakhtin, M. M. (1965). *The work of François Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance*. Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Indiana University Press.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity Press.
- Benjamin, W. (1999). *The arcades project*. Harvard University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bloom, J., & Martin, W. E., Jr. (2013). *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. University of California Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.
- Braudel, F. (1980). *On history*. University of Chicago Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Routledge.
- Butova, N. (2009). N. Zabolotsky and poets-oberiutes: “Fantastic” or “real” art. *Problems of History, Philology, Culture*, 3, 368–374. (In Russian).
- Conquest, R. (1990). *The Great Terror: A reassessment*. Oxford University Press.
- Davis, L. J. (1995). *Enforcing normalcy: Disability, deafness, and the body*. Verso.
- Davis, M. (2006). *Planet of slums*. Verso.
- Doctorow, E. L. (2000). *Ragtime* (V. Aksenov, Trans.). Inostranka, B.S.G.-PRESS.
- Douglas, M. (1966). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge.
- Elhefnawy, N. (2009/2015). *The roots of steampunk*. Locus Online. URL: <http://www.locusmag.com/Features/2009/06/nader-elhefnawy-roots-of-steampunk.html>
- Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion*. Harcourt.
- Fanon, F. (1963). *The wretched of the earth*. Grove Press.
- Fest, J. (1970). *Hitler*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces: Utopias and heterotopias. *Diacritics*, 16(1), 22–27.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Vintage Books.
- Freud, S. (1919). The uncanny. In *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Vol. XVII (pp. 217–252). Hogarth Press.
- Freud, S. (1955). *The interpretation of dreams* (J. Strachey, Trans.). Basic Books.
- Furet, F. (1981). *Interpreting the French Revolution*. Cambridge University Press.
- Gorky, M. (1975). City of the Yellow Devil. *Essays. Memories. Plays*. Khudozhestvennaya literatura. <https://ilibrary.ru/text/496/p.1/index.html>
- Harvey, D. (2003). *The new imperialism*. Oxford University Press.
- Hugo, V. (1987). *Les misérables* (L. Fahnestock & N. MacAfee, Trans.). Signet.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Routledge.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. Verso.
- Lacan, J. (2006). *Écrits* (B. Fink, Trans.). W. W. Norton.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Lefebvre, H. (1996). The right to the city. In E. Kofman & E. Lebas (Eds. & Trans.), *Writings on cities* (pp. 147–159). Blackwell.
- Mayhew, H. (1861). *London labour and the London poor*. Griffin, Bohn, and Company.

- Mokyr, J. (1990). *The lever of riches: Technological creativity and economic progress*. Oxford University Press.
- Mumford, L. (1961). *The city in history: Its origins, its transformations, and its prospects*. Harcourt.
- Newton, H. P. (1966, October 15). *The ten-point program*. <https://www.marxists.org/history/usa/workers/black-panthers/1966/10/15.htm>
- North, D. C. (1990). *Institutions, institutional change, and economic performance*. Cambridge University Press.
- Pipes, R. (1990). *The Russian Revolution*. Knopf.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Sassen, S. (2001). *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton University Press.
- Schama, S. (1989). *Citizens: A chronicle of the French Revolution*. Knopf.
- Schumpeter, J. A. (1942). *Capitalism, socialism, and democracy*. Harper & Brothers.
- Simmel, G. (1950). The metropolis and mental life. In K. H. Wolff (Ed. & Trans.), *The sociology of Georg Simmel* (pp. 409–424). Free Press.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Blackwell.
- Stableford, B. (2006). *Science fact and science fiction: An encyclopedia*. Routledge.
- Stallybrass, P., & White, A. (1986). *The politics and poetics of transgression*. Cornell University Press.
- Stone, L. (1967). *The family, sex and marriage in England 1500–1800*. Harper & Row.
- Tawney, R. H. (1926). *Religion and the rise of capitalism*. John Murray.
- Thompson, E. P. (1967). Time, work-discipline, and industrial capitalism. *Past & Present*, 38, 56–97.
- VanderMeer, J., & VanderMeer, A. (Eds.). (2011). *The steampunk bible*. Abrams Image.
- Wacquant, L. (2008). *Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality*. Polity Press.
- Weber, M. (1930). *The Protestant ethic and the spirit of capitalism*. Allen & Unwin.
- Yampolsky, M. (1993). *The memory of Tiresias: Intertextuality and cinema*. Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian)
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. Picador.

Информация об авторе

Ерванд Грантович Маргарян
доктор исторических наук, профессор,
директор института гуманитарных наук
Российско-Армянский университет
Армения, 0025, Ереван, ул. Овсепа Эмина, 123
ORCID: 0000-0001-7396-2399
Web of Science ResearcherID: ABH-2113-2021
Scopus AuthorID: 57202683981
e-mail: ervand.margaryan@rau.am

Information about the author

Yervand G. Margaryan
Dr. Sci. (Historical Sciences), Professor,
Director of the Institute of Humanities
Russian-Armenian University
123, Hovsepa Emina St., Yerevan, 0025, Armenia
ORCID: 0000-0001-7396-2399
Web of Science ResearcherID: ABH-2113-2021
Scopus AuthorID: 57202683981
e-mail: ervand.margaryan@rau.am

Материал поступил в редакцию / Received 20.09.2025
Принят к публикации / Accepted 18.10.2025

КУЛЬТУРНЫЙ КОД ГОРОДА | CITY'S CULTURAL CODE

[https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-263-282](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-263-282)



Анализ концепта «культурный код (города)» в зарубежных исследованиях

А. В. Вандышева 

Кубанский государственный технологический университет, Краснодар, Россия
anna_valentino@mail.ru

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

культурный код города
культура города
визуальная доминанта
культурное пространство
культурно-исторический
городской ландшафт
культурное картографиро-
вание
культурная ДНК

АННОТАЦИЯ

Актуальность исследования обусловлена растущим интересом к проблемам городской идентичности, устойчивого развития и брендинга городского пространства, где понимание глубинных механизмов кодирования, с одной стороны, и манифестации культуры в семиотическом аспекте, с другой, – становится ключевым фактором эффективного управления. Культурный код города является неоднозначным феноменом, отличающимся многоаспектностью подходов и разным, иногда противоречивым наполнением. Целью данной работы является систематический обзор исследований зарубежных ученых, опубликованных в зарубежных научных источниках, критический анализ и структурирование научных взглядов зарубежных авторов в области изучения культурного кода в целом и культурного кода города, в частности, с акцентуацией на его визуально-антропологической доминанте. Сформирована репрезентативная база для дальнейшего сравнительно-сопоставительного анализа полученных данных с результатами научных достижений отечественных ученых с последующей концептуализацией, параметризацией и построением структурированной интегрированной модели «культурного кода города». Результаты изучения трудов зарубежных ученых позволяют обозначить три основные тенденции в научных изысканиях в исследуемой области: направленность на теоретизирование понятия/концепта культурного кода в чистом виде, без соотнесения его с урбанистикой, в отрыве от урбанистического контекста; полевые, эмпирические исследования культурных кодов конкретных городов, имеющие очевидную практическую значимость, часто – ориентацию на решение автономных практико-управленческих задач развития города, и не имеющие комплексного характера; работы, авторами которых используется междисциплинарный подход к изучению культурного кода города, в том числе, с использованием современных технологий, при этом результаты исследований обладают разным теоретическим потенциалом. Многие исследования посвящены проблемному полю, в значительной степени корреспондирующему с понятием культурного кода города, однако зарубежными авторами используется несколько иная терминология («культурный ландшафт», «городское воображаемое», «брендинг города», «культурная карта города», «когнитивная/ментальная карта города» и др.). Результаты исследования позволяют

констатировать, что культурный код города представляет собой открытую живую многослойную систему, являясь своего рода геномной смысловой сверткой. Его визуальный сегмент составляют ключевые символы, объекты, события, тексты, нарративы, пространства, пейзажи, ментальные (когнитивные) карты, культурные и пространственные теги и мн. др., манифестирующие и транслирующие содержательно-концептуальную информацию. В культурном коде, в том числе, заложена совокупность формируемых им городских моделей поведения, ценностей, установок, верований и смыслов.

Для цитирования:

Вандышева, А. В. (2025). Анализ концепта «культурный код (города)» в зарубежных исследованиях. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 5(2), 263–282. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-263-282](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-263-282)

Финансирование:

Исследование проведено при финансовой поддержке Российского научного фонда, Кубанского научного фонда, НИР 2.12.25, проект № 24-18-20075 «Культурный код города: визуальный аспект», <https://rscf.ru/project/24-18-20075/>.

Analyzing the concept “cultural code (of a city)” in foreign studies

Anna Vandysheva 

Kuban State Technological University, Krasnodar, Russia
anna_valentino@mail.ru

KEYWORDS

cultural code of the city
urban culture
visual dominance
cultural landscape
cultural and historic urban
landscape
cultural mapping
cultural DNA

ABSTRACT

The relevance of the research is due to the growing interest in the problems of urban identity, sustainable development, and branding of urban space, where understanding the deep mechanisms of coding, on the one hand, and the manifestation of culture in the semiotic aspect, on the other, is becoming a key factor in effective management. The city's cultural code is an ambiguous phenomenon, characterized by multidimensional approaches and content that is sometimes contradictory. The purpose of this work is a systematic review of the research of foreign scientists published in foreign scientific sources, a critical analysis, and a structuring of the scientific views of foreign authors in the field of studying the cultural code in general and the cultural code of the city, in particular, with an emphasis on its visual and anthropological dimensions. A representative base has been established for further comparative analysis of the data obtained alongside the results of Russian scientists' scientific achievements, followed by conceptualization, parameterization, and construction of a structured, integrated model of the “cultural code of the city”. The results of studying the works of foreign scientists allow us to identify three main trends in scientific research in the field under study: the focus on the theorization of the notion/concept of the cultural code in its pure form, without correlating it with urbanism, in isolation from the urban context; field, empirical studies of cultural codes of specific cities, which have apparent practical significance, are often focused on solving autonomous practical and managerial tasks of urban development, and are not of a complex nature; works whose authors use an interdisciplinary approach to studying the cultural code of a city, including using modern technologies, while the research results have different theoretical potential. Many studies are devoted to the problem field, which essentially corresponds to the concept of the cultural code of the city, however, foreign authors use slightly different terminology (“cultural landscape”, “urban imaginary”, “branding of the city”, “cultural map of the city”, “cognitive/mental map of the city”, etc.). The results of the study state that city's cultural code is an open, living, multi-layered system, a kind of genomic semantic convolution. Its visual segment consists of key symbols, objects, events, texts, narratives, spaces, landscapes, mental (cognitive) maps, cultural and spatial tags, and many others that manifest and transmit meaningful and conceptual information. The cultural code, among other things, shapes a set of urban behaviors, values, attitudes, beliefs, and meanings.

For citation:

Vandysheva, A. V. (2025). Analyzing the concept “cultural code (of a city)” in foreign studies. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(2), 263–282. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-263-282](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-263-282)

Funding:

The research was funded by the Russian Science Foundation, Kuban Science Foundation, project No. 24-18-20075, <https://rscf.ru/project/24-18-20075/>

Введение

На современном этапе развития урбанистики особую актуальность приобретает семиотический аспект изучения культурного кода города. В своих трудах отечественные исследователи урбанистики и культуры городов в рамках сравнительно молодого направления семиотического познания города, городской среды, городского ландшафта, весьма активно обращаются к анализу данного феномена, при этом все более пристальное внимание направлено на пере/осмысление визуальной доминанты культурного кода города (Аванесов & Федотова, 2022; Федотова, 2022; Аванесов, 2018; Гужова, 2014; Дубин, 2022, Гудова & Юань, 2022; Лосев, 2024) и др.

В ходе научных исследований, сосредоточенных на анализе структуры визуальной составляющей культурного кода города, российские ученые применяют комплекс методов, включающих культурно-семиотический (Лотман Ю. М., Померанц Г. С., Симбирцева Н. А., Эко У.), герменевтический (Аполлонов И. А., Ахматов А. С., Гадамер Г. Г., Никоненко С. В., Хайдеггер М., Шпет Г. Г.) и другие методы.

Однако совершенно очевидно, что несмотря на растущую популярность исследований, отражающих современные тенденции развития городского сообщества, с одной стороны, активно вовлеченного в процессы глобализации, приводящего к нивелированию самобытности, с другой стороны, демонстрирующего стремление его членов к укреплению городской идентичности и позиционированию уникальности своего города и нюансированию его культурных смыслов, сам феномен культурного кода города остается недостаточно изученным, в том числе в отношении визуальной формы его репрезентации. Кроме того, в научном дискурсе отсутствует единое, общепризнанное определение «культурного кода города»; четко выраженные, конкретные параметры «кодирования» культурного пространства города, а также критерии параметризации, на наш взгляд, представлены фрагментарно.

Для современных западных и отечественных исследователей характерно многообразие подходов как в терминологическом плане, так и в вопросах смыслового наполнения концепта.

Стоит отметить, что культурный код города в разных научных трудах часто пересекается с понятиями «городское пространство культуры», «культурный ландшафт», «образ города», «городское воображаемое»; при этом отсутствует их четкое разграничение, с одной стороны, не уточняются и не описываются смежные зоны, а также области пересечения, с другой.

Таким образом, перед научным сообществом по-прежнему стоят принципиальные вопросы. Существует ли некий универсальный «культурный код города», потенциально применимый для научного описания любого города в любой стране мира? Или каждый город манифестирует себя в своем собственном, уникальном и неповторимом культурном коде, нерелевантном по отношению к другим городам? Можно ли «закодировать» культуру разных городов, применяя тождественные параметры, критерии и приемы?

Данная работа носит обзорно-аналитический характер. Автором был осуществлен анализ концепта «культурный код города» в рамках зарубежных культурологических теорий.

Результаты изучения трудов зарубежных ученых позволяют категоризировать научные изыскания в исследуемой области по трем векторам. Первый вектор направлен на теоретизирование понятия/концепта культурного кода в чистом виде, иногда

без соотнесения его с урбанистикой (Shestakov, 2008; Rapaille, 2006; Taylor, 2015; Santos & Van der Borg, 2023 etc). Ко второй категории стоит отнести полевые, эмпирические исследования культурных кодов конкретных городов, имеющие очевидную практическую значимость, часто – ориентацию на решение автономных практико-управленческих задач развития города, и не имеющие комплексного характера (Miles, 2007; Januchta-Szostak, 2010; Sabatini & Trimarchi, 2020). Третья категория представляется весьма перспективной и заслуживающей особого внимания. В работах, отнесенных к данному вектору, авторами используется междисциплинарный подход к изучению культурного кода города, в том числе с использованием современных технологий, при этом результаты исследований обладают разным теоретическим потенциалом (Seliger & Tuomola, 2012; McQuire, 2023 etc).

Исследование проведено в целях формирования базы для дальнейшего компаративного анализа, сопоставления с результатами научных изысканий отечественных ученых для концептуализации и построения полноценной модели «культурного кода города», которая, с одной стороны, будет иметь четкую структуру (с детальным описанием ядра (базового слоя) и периферии, актуальных и пассивных признаков, идентификационных маркеров, а также строгую иерархию всех компонентов с учетом их поливекторных связей), с другой – оставаться в достаточной степени гибкой, подвижной, реагирующей на динамичные изменения социально-культурных установок городского сообщества.

Теоретические исследования концепта «культурный код»

Ярким примером исследований первой категории является работа “Cultural code concept in contemporary world” (Shestakov, 2008). В своем труде А. Шестаков использует понятие «культурного кода» как «термин, описывающий самоактуализированный менталитет человека – совокупность ценностных ориентаций, соционормативных установок (обычаев, ритуалов, героев, символов), фундаментальных черт характера, присущих какому-либо народу или человеческой группе» (курсив мой. – А. В.) (Shestakov, 2008, p. 9), введенный в научные круги русским философом К. М. Кантоном. В монографии выделены параметры культурного кода на личном, групповом и международном уровнях. Декодирование основано на анализе сравнения современных теорий. Автором были операционализированы эмпирические параметры культурного кода в изменяющейся системе глобального мирового культурного дискурса и предложена эмпирическая трехуровневая концепция модели «Понятие культурного кода в современном мире». Структура «культурного кода» была представлена в виде схемы на личном, групповом и международном уровнях, каждый из которых содержит 4 кластера, включающие по 4 параметра. Стоит отметить, что визуальный аспект в данной модели представлен слабо. В частности, на национальном уровне, не представлен вообще. На групповом уровне визуальный аспект отмечен в двух кластерах. Во втором кластере («Информационный кластер, или традиции») – как часть третьего параметра «Символы/пространство», в котором акцент делается на физических сущностных объектах группы, обладающих культурной информационной значимостью (символы, памятники и т. д.). В третьем кластере («Культурное пространство») – как часть третьего параметра «Пространство», в котором акцент делается на физическое пространство, занимаемое группой, включающее здания, собственность, землю и т. д. Отдельно выделены памятники, артефакты, сами по себе представляющие культурные ценности (пирамиды, например). На индивидуальном

уровне визуальный аспект культурного кода представлен исключительно в первом кластере («Энергия, или Субъект»), на уровне 3-го параметра «Восприятие пространства» (зрительное и чувственное восприятие).

А. Шестаков выделяет также антропологический (отражающий историческое прошлое развития человечества, слои человеческой деятельности и специфическое употребление слова (костьная культура, культура камня и т. д.)) и археологический (отражение исторического прошлого на материальных артефактах) уровни культурного кода. «Археологическая культура» обычно объясняет совокупность сходных хронологически объединенных артефактов в определенном пространстве. Также «культурный слой» почвы содержит большую часть человеческих артефактов в вертикальном масштабе.

Визуальный аспект «культурного кода» у А. Шестакова включает также один из параметров ценностного уровня – эстетические ценности (восприятие красоты, гармонии, стиля и т. д.).

Стоит отметить, что при всей фундаментальности в применении к исследованию города представленная модель культурного кода в чистом виде избыточна. При этом столь принципиальный визуальный аспект в данной модели представлен лишь фрагментарно.

Клотер Рапайль (Rapaille, 2006) рассматривает культурный код в контексте национальной / этнической культуры. Культурный код обозначен им как ключевой метод для понимания типа культуры, уникальных культурных особенностей, закодированных в той или иной форме информации для идентификации культуры. «Культурный код – это бессознательный смысл той или иной вещи или явления, будь то машина, еда, отношения, даже страна в контексте культуры, в которой мы воспитаны». Код рассматривается как «шифр» к «запечатленному образу», представляющему собой «замок». При этом, дешифровка культурных кодов той или иной нации, по мнению автора, предоставляет носителям определенной культуры «новый инструмент», который способствует пониманию самих себя и поведенческих реакций, характерных для представителей того или иного лингвокультурного сообщества. Автор концепции настаивает, что культурный код определяет набор образов, которые ассоциируются с определенным набором стереотипов в нашем сознании. Это своего рода культурное бессознательное, которое скрыто даже от нашего собственного понимания, однако при этом проявляется в наших действиях. Ключевые культурные коды, по убеждению С. Rapaille, успешно применяются для понимания специфического поведения, при этом они детерминируют религию, пол, отношения, деньги, еду, здоровье и культуру.

Многие западные урбанисты в своих исследованиях городов опираются на данную теорию культурных кодов.

Кен Тейлор (Taylor, 2015) в своей работе «Города как культурные ландшафты» (“Cities as Cultural Landscapes”) придерживается концепции исторического городского ландшафта Рона ван Оерса:

«Исторический городской пейзаж — это образ мышления, понимание города или его частей как результата природных, культурных и социально-экономических процессов, которые создают его с точки зрения пространства, времени и опыта. Речь идет не только о зданиях и пространствах, но и о ритуалах и ценностях, которые люди приносят в город. Эта концепция охватывает слои символического значения, нематериального наследия, восприятия

ценностей и взаимосвязей между составными элементами исторического городского ландшафта, а также местные знания, включая методы строительства и управление природными ресурсами. Его практическая значимость заключается в том, что он включает в себя способность к изменениям» (курсив мой. – А. В.) (Van Oers, 2010, p. 14).

Исследуя в этом направлении Азиатско-Тихоокеанский регион (фактически, изучая культурный код разных городов данного региона: Канберры (Австралия), Ханчжоу (Китай), Вигана (Филиппины) и др.), К. Тейлор указывает на то, что в своем развитии эти территории следуют инициативе Сеульской декларации о наследии и мегаполисах в Азии и Тихоокеанском регионе (ИКОМОС, 2007), ориентирующей на переход к целостному, контекстуальному взгляду на городское наследие, включающему идею ландшафта как среды для жизни людей, и, в рамках этой идеи, – чувства места. Примечательно, что в отношении более широкого понимания наследия в Декларации указывается, что

«Эти объекты наследия вносят свой вклад в жизнь и память мегаполисов благодаря разнообразию их использования. <...> Наряду с географическими особенностями и живой социальной экосистемой, культурное наследие в значительной степени влияет на индивидуальность и характер мегаполиса. Это источник действительно устойчивого развития мегаполисов Азиатско-Тихоокеанского региона в достижении их стратегической и экономической роли» (курсив мой. – А. В.) (ICOMOS 200, pp. 5–7).

Тем самым, особо отмечается значительное влияние культурного наследия (воспринимаемого в том числе визуально) на идентичность жителей мегаполиса, прежде всего, коллективную.

Автор также активно использует понятие «построение культурологической карты (культурное картографирование)».

«Построение культурологической карты» – это термин, используемый для описания комплекса мероприятий и процессов по изучению, обнаружению, документированию, исследованию, анализу, интерпретации, представлению и обмену информацией, связанной с людьми, сообществами, обществами, местами, а также материальными продуктами и практиками, связанными с этими людьми и местами.

Культурная карта может создаваться как самоцель или служить вкладом в другую деятельность. Процесс культурного картирования может быть направлен на прошлое, настоящее и будущее.

В этом отношении культурное картирование может использоваться для мониторинга изменений в материальной культуре, а также нематериальных культурных практиках. Культурное картирование связано с выявлением местной самобытности и идентичности» (Taylor, 2015, p. 193).

Несмотря на то, что автор в своей работе не использует терминологическое сочетание «культурный код города», совершенно очевидно, что понятия «культурно-исторический городской ландшафт» и «культурное картографирование» имеют явные как периферические, так и ядерные пересечения с ним. К. Тейлор также оперирует такими понятиями, как «визуальная самобытность/выраженная индивидуальность», подчеркивая наличие мощного символического начала в «стенах города». Данные понятия, безусловно, являются одними из ядерных идентификационных признаков культурного кода города.

Стоит отметить, что концепт «культурное картирование/картографирование» становится все более популярным объектом исследования в европейской урбанистике и культурологии. В частности, В. Сантос и Я. Ванд де Борг (Santos & Van der Borg, 2023) занимаются концептуальным анализом теоретических и практических перспектив применения инструментов и методов культурного картографирования для изучения и декодирования городского пространства, а также в процессе творческого проектирования и дизайна городского пространства. При этом исследователи отмечают недостаточную изученность данного концепта, настаивая на его дальнейшем активном теоретическом и практическом изучении и анализе ((de) Abreu Santos & (van der) Borg, 2023).

Группа испанских исследователей (Rausell-Köster et al., 2022) в попытках найти действенный способ возрождения европейских городов изучают концепт «культурный опыт (cultural experience)», помещая его в целостную концептуальную модель «культурный город (cultural city)», анализируемый в трех аспектах: город как носитель/хранилище культурного наследия (Heritage City), «умный» город (Smart City), город как место для самореализации (Creative City).

«Культурный опыт» определяется исследователями как генерация, распространение или прием информационных потоков с символическим содержанием, обычно выраженным посредством грамматики искусства, интенционально стимулирующих определенный когнитивный, эмоциональный или эстетический резонанс. Культурный опыт, тем самым, – это конкретный акт когнитивного, сенсорного и эмоционального присвоения окружающего нас мира, интенсивность и качество которого зависит от материальных, психологических и социальных проблем, а также от нашего собственного когнитивного и культурного капитала.

При этом «культурный опыт» приобретает посредством реализации всех трех вышеуказанных стратегий (Heritage City, Smart City, Creative City), интегративно формирующих в результате определенные ценности, установки, а также поведенческие паттерны и социальные практики жителей.

Концепт «культурный код города» учеными не озвучивается, однако в исследовании явно прослеживается обращение к нему как к инструменту, поскольку при описании процесса получения «культурного опыта», по сути, используется механизм декодирования, «прочтения» культурного кода города на трех уровнях (Rausell-Köster, Ghirardi, Sanjuán, 2022).

Китайские ученые из Чаоянского технологического университета (Simo, Zhang, Ming-Yu, Hsiao & Huang, Yu-Che (2022), применяют терминологию и методы генетики (концепцию биологического гена) в изучении способов обучения студентов факультета дизайна применению «культурной ДНК (cultural DNA)» в процессе дизайна и создания «культурной продукции (cultural and creative products)».

Стоит отметить, что в предложенной модели обучения «культурный код» является структурным элементом культурной ДНК, выделяемым в процессе ее декомпозиции. Посредством извлечения архитектурной формы, материала, цветовых, текстурных, структурных паттернов, рассматриваемых в качестве базовых элементов культурных кодов, путем «полового» и «бесполового» воспроизведения культурной ДНК, генерируются новые генетические элементы и выводятся новые культурные коды, используемые затем в дизайне культурных продуктов с определенными, заданными характеристиками (Simo, Zhang & Ming-Yu, Hsiao & Huang, Yu-Che, 2022, pp. 211–216).

Таким образом, отмечается тенденциозное использование «культурного кода» в качестве инструмента для проведения исследований или создания определенных продуктов.

Полевые исследования «культурного кода города»

Малком Майлс (Miles, 2007) в своей книге «Cities and Cultures» («Города и культуры») осуществляет критический анализ отношений между современными городами и культурами, которые они производят, и которые, в свою очередь, формируют их. Автор книги ставит под сомнение существующие представления о том, что является собой городская культура, с помощью тематических исследований, в которых различные виды культуры – искусство, культурные институты и наследие, самобытный образ жизни, – по-разному используются в развитии конкретных городов или влияют на него.

Разнообразие примеров и теоретических материалов, представленных в книге, отражает разнообразие городов в современных реалиях. Особое внимание уделяется городам, избранным в качестве культурных столиц в ходе реализации инициативы Евросоюза (1985) «Европейский город культуры», при этом учитывается гибридность современной городской культуры в период глобализации и миграции.

Автор исходит из того, что город – это место повседневной жизни, на которую влияют экономические, политические, социальные и культурные условия. При этом М. Майлс утверждает, что отношения между городами и культурами носит диалектический характер. Иными словами, условия, создаваемые строительной, социальной, экономической, политической и культурной средой, влияют на то, каким образом люди действуют в них, и в то же время противодействуют им, при этом характер этого противодействия возможно перестроить. Таким образом, их противодействие может переупорядочить условия, которыми оно обусловлено (Miles, 2007).

Примечательно, что автор книги в завершающей главе сам говорит о затруднениях терминологического характера. Однако, Малком Майлс, по сути, занимается исследованием культурного кода различных городов, формирующего поведенческие стратегии и социальные практики их жителей.

Заслуживают внимания также работы рекомендательного характера, авторы которых транслируют идею необходимости внесения динамики в культурный код города, предлагая свое видение способов осуществить это.

Итальянские исследователи Франческа Сабатини и Микеле Тримарчи (Sabatini & Trimarchi, 2020) в рамках критической теории и теории урбанистики предлагают модель модернизированной культурной карты города, оспаривая использование пространства в городском сценарии, основываясь на исследованиях в области культурной политики, а также изучении наследия.

По их мнению, «сила культуры заключается в ее способности быть свидетелем духа времени, когда она была создана, и в то же время предвосхищать дух времени своей нынешней аудитории» (Sabatini, & Trimarchi, 2020, p. 28).

При этом особое внимание обращается на то, что привычный формат культурного кода города не обеспечивает необходимую интеграцию информации и знаний, отвечающих на интуитивные ожидания и взыскательные чаяния современного общества.

Отмечается, что осязаемые (визуально-материализованные) объекты культурного наследия являются объектами чрезвычайно строгого регулирования в отношении их использования. Идея ученых состоит в том, что для сохранения и

приумножения своей первоначальной исторической и культурной ценности, объекты культурного наследия должны «работать». По мнению исследователей, необходимо расширить границы функционирования данных объектов, используя их в качестве ресурса/платформы для производства новых, современных культурных ценностей; тем самым продвигается концепция культурного кода как возобновляемого ресурса.

Ф. Сабатини и М. Тримарчи настаивают на том, что меняющаяся структура/ткань города, все менее зависимая от динамики функционального и иерархического взаимодействия, требует того, чтобы его культурное пространство становилось более доступным, располагающим и инклюзивным. Рекомендуются в том числе передислокация культурных объектов в целях стать ближе обществу.

В частности, предлагается проводить знаковые современные мероприятия на нестандартных площадках. В качестве примера они приводят «Андерграундную оперу», фестиваль поп- и альтернативной музыки, который проводится в стенах Лионской оперы (опера Нувель).

Таким образом, исследователи приходят к выводу, что для устойчивого использования наследия и воспроизводства культуры, предназначенной для передачи ее реальной культурной ценности, необходимо пройти через новое взаимное признание между культурой и обществом, примирение с новыми способами жизни в городском пространстве и новыми способами переживания культуры, погружения в нее.

Тем самым, продвигается идея целесообразности создания вторичного культурного кода (деривативного, производного от аутентичного, ставшего для него «ресурсом»).

Польская исследовательница Анна Янушта-Жостак (Januchta-Szostak, 2010) обращается к пространственному коду города, фокусируясь на его визуальном дискурсе, при этом культурный код логично встраивается в него.

Она разработала методологию размещения визуального искусства в местах массового скопления людей (местах доступа посетителей) на примере г. Познань, опираясь на «новаторское открытие» Эдварда Чейса Толмана о процессе построения и накопления пространственных знаний, которое пролило новый свет на восприятие городского пространства и заложило основу для построения ментальных карт как инструмента распознавания городских структур. Метод построения ментальных карт также позволил выяснить, какое внимание люди уделяют определенным местам и какую роль в распознавании и идентификации городского пространства играют произведения искусства.

«Восприятие визуального пространства – это психологический когнитивный процесс, заключающийся в мысленном копировании объектов и событий внешнего мира по отношению к процессам, происходящим в организме человека» (курсив мой. – А. В.) (Januchta-Szostak, 2010, p. 76).

Архитектура и искусство рассматриваются в работе как пространственные доминанты. При этом автор считает, что чем менее уникальна и более унифицирована архитектура города, тем более значимыми символическими метками пространства является визуализированное искусство, конструируя самобытность места/пространства.

С точки зрения многих художников, архитектура образует лишь рамку, фон или постамент для уникальных произведений искусства. Однако в масштабах города скульптурные и архитектурные формы занимают заслуженное первое место

в создании доминант городских пейзажей, иногда даже независимо от контекста городской среды.

Процесс формирования городского ландшафта происходит на всех уровнях восприятия: от панорамы, в которой преобладают формы рельефа или высотные объекты, через архитектурные и скульптурные композиции, организующие пространство площадей и улиц, до скульптур размером с человека, знакомых пешеходам, или даже городских деталей. Независимо от размера характерной особенностью любого произведения искусства является его уникальная форма, выделяющая его из окружения. Некоторые формы изобразительного искусства доминируют, другие составляют лишь акценты в городской среде, некоторые несут историческое или культурное послание, третьи провоцируют или интригуют современными формами, вызывая восхищение или ужас; тем не менее, они индивидуализируют городское пространство, становясь важными пространственными тегами, облегчающими ориентацию и навигацию, а также опорные точки на когнитивных картах города жителей и туристов.

Разница между визуальными памятниками искусства, выступающими в качестве визитной карточки города, и коллективной «точки привязки» заключается в когнитивном восприятии и социальной идентификации с произведением искусства. Иногда неприметные скульптуры и фонтаны становятся смылосимволами, формирующими определенные сегменты культурного кода города, например, Нептун в Гданьске, знаменитый символ Познани в виде козликов, Русалка в Копенгагене и Варшаве, или «Писающий мальчик» в Брюсселе. Эта знаменитая статуя маленького мальчика, по мнению исследовательницы, – идеальный образец дерзкого/фривольного чувства юмора и уникальный символ Брюсселя.

В отличие от статичных произведений искусства, временные выставки скульптур под открытым небом и художественные события – это преходящие явления, которые, по мысли автора, не рассматриваются как постоянные точки когнитивных ориентиров. Однако такие кратковременные, но повторяемые и интенсивные мероприятия «могут способствовать формированию культурного имиджа и самобытности мест их проведения. Например, Центр Помпиду в Париже или Мальтийское озеро в Познани обычно ассоциируются с культурными событиями» (курсив мой. – А. В.) (Ibid. P. 82.).

Таким образом, у А. Янушта-Жостак культурный код города – это стержневая, доминантная часть пространственного кода, в котором в качестве структурных элементов заложены ментальные карты, символические метки, пространственные теги.

Междисциплинарный подход в исследовании культурного кода города

Следует констатировать, что в последнее время все большую популярность и распространение набирают междисциплинарные исследования в данной области. Ученые используют подходы, техники и методологию из других наук, причем не всегда смежных.

Работа М. Селигер и М. 'Lumi' Туомола «Декорации города – Нарративы визуальной городской идентичности» (Seliger & Tuomola, 2012) отражает результаты аудиовизуального этнографического исследования городских сцен, городского дизайна и повседневной жизни города, проведенного в формате междисциплинарной творческой мастерской, призванного обеспечить интеграцию разных дисциплин в области искусства, дизайна и медиа. Мастерская City Sets (декорации города)

использует метафору «город как сцена», чтобы критически и рельефно исследовать элементы дизайна, визуальный язык и нарративы, заложенные в городах. С помощью аудиовизуальной продукции, полученной посредством съемки с разных ракурсов (кадры, снятые с точки зрения какого-либо персонажа), участники стремятся раскрыть нарративы, определяющие наши роли на «сцене», с последующей оценкой ценностных ориентиров городского планирования и дизайна. Авторы утверждают, что художественное наблюдение с использованием разных ракурсов обогащает понимание нашей жизни в городской среде, а также роли творческого проектирования в ней.

М. Селигер и М. Туомола используют метафору «город как сцена / комплекс кинодекораций», когда говорят о визуальной идентичности города, которая конструируется городской архитектурой, повествующей об истории и поэтапном развитии города.

По их мнению, районы города различаются между собой, исходя из заключенных в них историй и заложенных функций, и несмотря на относительное постоянство архитектурного образа, атмосфера города будет меняться в зависимости от видов деятельности людей, освещения, и даже погоды. Декоративные элементы, рекламные щиты и (дорожные) указатели также могут рассматриваться как (кино)декорации, способные изменить атмосферу городского пространства. По мере того, как «зритель» перемещается от квартала к кварталу, ему/ей начинает казаться, что визуальная идентичность города меняется.

Авторы предлагают оригинальную методику для исследования жизни и архитектурного воплощения города, а тем самым, алгоритма формирования культурного кода города: 1) для изучения архитектурного оформления города, его смысло-символического наполнения, а также, жизнедеятельности горожан применяется метафорический подход «город как сцена»; 2) этнографические методы изучения визуального аспекта города, а именно, фотодокументирование, запись на (кино)пленку, видеозаписи, опросы, используются для документирования и сбора материала; 3) многочисленные ракурсы (кадры, показывающие сцену с позиции одного из исполнителей), интерпретируемые как концепция, применяются для представления результатов исследования городов; 4) исследование по принципу ‘eyes on with minds on’ и последующая разработка формата предποказа способствуют осмыслению, упорядочению и, как следствие, упрощает структурирование полученных данных (Seliger, & Tuomola, 2012).

Данное исследование, позиционирующее новый взгляд на методологию изучения городов, дало толчок развитию новых способов изучения феномена, называемого культурным кодом города, а также близких ему концептов.

Современные города становятся объектом новых форм визуализации, которые меняют не только наше представление о городском мире, но и его функционирование как социальной среды. Популярность набирает исследование баз данных Google Street View и платформы Google Maps, как мест для производства отличительных новых потоков визуальных данных о городах по всему миру. Подобная цифровая инфраструктура открывает перед исследователями городов как новые возможности, так и новые проблемы, поднимая сложные вопросы о роли визуальных изображений в контексте продолжающегося перехода к цифровому, вычислительному и сетевому миру изображений (McQuire, 2023, pp. 141–160).

Актуальность и перспективность исследований культурного кода города, повышенный интерес к данному феномену, проявляется в том числе в создании авторских образовательных программ, направленных на его изучение.

В частности, профессор антропологии Салим Айкут Озтюрк (Университетский колледж Лондона), автор летней школы-курса «Визуальная культура города» (2024), организуемой представителями датской автономной некоммерческой организации DIS, передает идею о том, что культурный код города способствует в том числе трансляции политических и социальных ценностей города.

Город при этом понимается как контекст коммуникации, в котором экономические и политические преобразования, перераспределение власти и ресурсов, а также его специфическая визуальная градостроительная система, играют роль в формировании повседневной городской культуры.

Этот курс рассматривает способы, с помощью которых материальные и нематериальные компоненты повседневной городской жизни могут быть лучше включены в понимание культуры. Автор постулирует, что с антропологической точки зрения, универсального определения культуры не существует, однако есть консенсус относительно того, как она определяет контекст общения между различными человеческими и материальными субъектами.

На примере Копенгагена и Берлина предложено исследовать процесс интеграции городом визуальной культуры в городское планирование и дизайн. В курсе рассматриваются пространственные компоненты создания визуально демократического города, а также влияние уличного искусства, городского дизайна, памятных мест и коммерческих интересов на идентичность. Демократизирует ли уличное искусство стены города? Или это «дедемократизирует» их? Как работает память города? Кто озвучивает самый громкий голос в городе? Что делает визуальное сообщение в публичном пространстве инклюзивным или эксклюзивным? В процессе прохождения курса предлагается углубиться в эти вопросы с акцентом на то, каким образом городское планирование и политика могут интегрировать и позитивно использовать визуальную культуру.

В ходе курса Копенгаген используется в качестве «городской лаборатории» для изучения того, как политика, стратегии и программы визуальной культуры физически проявляются в городской среде.

В Берлине, который по мнению автора курса, является эпицентром городской культуры в Европе и остается таковым на протяжении последних трех десятилетий, слушатели программы изучают визуальный язык и визуальную культуру города. Анализируются различные точки зрения на политические, социальные и исторические механизмы, которые формируют нынешний облик города. Студентов обучают определять способы, с помощью которых город помнит исторические события через мемориалы, определять различные стили граффити и то, как они отображают городской ландшафт; кроме того, в задачи входит «наблюдение» за Берлином через его контркультуру.

Таким образом, автор курса предлагает свое понимание концепта культурного кода города, включающее такие категории, как:

- в первую очередь, визуальность / визуализация публичного пространства, включающего интегрированные понятия культуры, идентичности и принадлежности;
- политические, социальные и исторические механизмы, в том числе формирующие облик города.

Периферийно пересекающейся с понятием кода города нам представляется концепция брендинга города.

В последнее время в зарубежных культурологических исследованиях города все чаще встречается оценка городов в терминологии и концепции категории «бренд», что объясняется возросшей необходимостью продвижения имиджа города в глобальном пространстве. При этом всевозможные методы, техники и приемы брендинга, разработанные для категоризации товаров, адаптируются к городу (Zenker & Braun, 2010; Bayrakdaroglu, 2017; Li et al., 2021; Manoharan et al., 2024 и др.).

В рамках данной концепции в основе успеха брендинга города лежит понимание потребностей людей, так или иначе связанных с городом. Три основных направления характера использования городов (цели проживания) – «место постоянного проживания, место осуществления коммерческой деятельности и место посещения в туристических целях» – указывают на то, что целевые группы в брендинге города – это жители, предприниматели и гости города.

Апологеты данной концепции понимают город как «брендируемый продукт», оказывающий влияние на всех проживающих в нем (постоянно и/или временно) с одной стороны, и испытывающий их воздействие, с другой.

С. Зенкер и Э. Браун формулируют понятие «брендинга города» следующим образом: это «все ассоциации, которые визуальное, вербальное и поведенческое формируются в сознании потребителей и конструируют общий дизайн города через цели, коммуникации, ценности и культуру его жителей» (курсив мой. – А. В.) (Zenker, & Braun, 2010, p. 5).

И. Ли и др. (Li et al., 2021), говоря о построении имиджевого бренда города, в качестве ключевого для данного процесса считают понятие «городское культурное строительство», которое включает в себя четыре составляющие: формирование культурного имиджа города, использование городских историко-культурных ресурсов, развитие городской культурной индустрии и участие в процессе членов городского сообщества.

Тем самым, и понятие кода города, и понятие брендинга города формируются в сознании людей, при этом для исследователей данного направления урбанистики культурный код города является лишь одним из структурных элементов в системе его брендинга (брендирования).

Молодые исследователи, слушатели магистерской программы международной архитектуры высшей школы Дессау (DIA), Германия (Tim Sharpin & Katarzyna Piś, 2015) создали проект цифровой библиотеки г. Берлина, которую они рассматривают в качестве культурного кода города как внешнее воплощение внутреннего культурного смысла.

Стены сооружения данной библиотеки представляют собой закодированную информацию культурного плана, которая, с использованием специфического архитектурного приема, отражает город в целом. Данная информация, материализованная, визуальное воплощенная в форму плетеной структуры, включает в себя научные труды, монографии, статьи, литературные произведения известных берлинцев, а также иные формы их культурного вклада в жизнь столицы.

При этом важно отметить, что сам создаваемый оригинальный архитектурный объект становится вторичным культурным кодом города.

Становится очевидным, что, так или иначе модифицированный, переосмысленный либо используемый в качестве «возобновляемого ресурса» культурный код

города, частично теряя свое аутентичное значение, оригинальный замысел, приобретает при этом не менее значимый, возможно, в большей степени коррелирующий с трансформирующимися социокультурными установками, смысл, контекст.

В этом плане интересна ситуация, развернувшаяся вокруг процесса восстановления собора Парижской Богоматери, получившего серьезные повреждения в крупном пожаре, случившемся 15 апреля 2019 года. Дело в том, что с декабря 2023 года президент Франции Эммануэль Макрон настаивает на замене шести витражей для боковых капелл собора, несмотря на то что оригинальные исторические витражи в пожаре не пострадали. Макрон объясняет свою позицию необходимостью отразить современную эпоху в убранстве собора Нотр-Дам-де-Пари наряду с представленными в архитектурном шедевре средневековыми готическим и, частично, романским периодами.

Французская национальная комиссия по культурному наследию и архитектуре в июле 2024 года единогласно выступила против установки современных витражей, ссылаясь на требования Международной хартии по сохранению и восстановлению исторических памятников (1965). Кроме того, французская общественность выразила протест, посчитав такое решение Макрона неуважением к историко-культурному наследию страны. Однако, по версии СМИ, весьма спорную идею президента поддержало Министерство культуры Франции, и теперь 8 современных художников поборются за право разработать дизайн 6 витражей боковых капелл собора.

Нотр-Дам-де-Пари однозначно является одним из ядерных смысловых символов не только Парижа, но и Франции. Такое эклектичное вкрапление чужеродного художественного элемента, на наш взгляд, способен «сломать» сегмент культурного кода, инкорпорирующего данный объект культурного наследия, а возможно, и обесценить культурный код в целом. При этом говорить о создании таким способом вторичного культурного кода нецелесообразно.

Выводы

Результаты обзора продемонстрировали, что в зарубежных работах по рассматриваемой тематике концепт «культурный код города» сложно назвать частотным. При этом многие исследования посвящены феномену, который в определенной степени сопоставим с понятием культурного кода города, однако авторами используется несколько иная терминология («культурный ландшафт», «городское воображаемое», «брендинг города», «культурная карта города», «когнитивная/ментальная карта города» и др.).

Во многих работах культурный код города описывается в различных категориях, чаще в контексте брендинга, городского планирования и дизайна, представляется как один из значимых структурных элементов, в совокупности составляющих образ города; при этом исследователи изучают сам концепт фрагментарно, как правило, отсутствует четкое определение самого понятия культурного кода, отмечается плюрализм подходов к его рассмотрению. Более того, заметим, если в одних исследованиях культурный код города предстает центральным концептом, то в других работах «культурный код города» преимущественно служит инструментом для описания хода и результатов полевых исследований, в том числе, направленных на имиджевое развитие городов либо на решение конкретных практико-ориентированных управленческих задач.

Стоит также обратить особое внимание на тенденциозное отрицание статичности и стремление к динамизации культурного кода города, способствующей повышению его инклюзивности, необходимости деятельностно реагировать на изменения, происходящие в обществе в его различных сферах и на разных уровнях.

Таким образом, стоит констатировать, что концепт «культурный код города», в том смысле, в котором он понимается российскими исследователями урбанистики, редко используется в зарубежных исследованиях, характеризуется многоаспектностью и разным смысловым наполнением понятия. Причем (теоретизированный) визуальный аспект в такого рода изысканиях представлен недостаточно широко и всесторонне, либо применяется в исследованиях как технология, способ изучения социальных практик и поведенческих стереотипов горожан, а также в процессе городского планирования.

Обзор научных изысканий иностранных ученых, в интеграции с имеющимися наработками российских ученых, выявил, что культурный код города представляет собой открытую живую многослойную систему (встроенную в пространственный контекст), фрейм, являясь своего рода геномной смысловой сверткой. Его визуальный сегмент – мозаичное полотно, смальтами которого являются ключевые символы, объекты, события, тексты, нарративы, пространства, пейзажи, ментальные (когнитивные) карты, культурные и пространственные теги и мн. др., манифестирующие и транслирующие содержательно-концептуальную информацию. В культурном коде, в том числе, заложена совокупность формируемых им городских моделей поведения, ценностей, установок, верований и смыслов. При этом открытая структура культурного кода города позволяет вносить в него новые элементы, в результате когнитивной обработки которых генерируются новые смыслы и формируется вторичный культурный код. В результате данного процесса первичные смыслы не утрачиваются полностью, однако, подвергшись трансформации, либо перемещаются в пограничный сектор (переходная зона между ядром и периферией), либо полностью переходят в периферийную зону культурного кода.

Библиография

- Аванесов, С. С., & Федотова, Н. Г. (2022). *Город: в поисках идентичности*. Алетея.
- Аванесов, С. С. (2018). Городское пространство как антропологический феномен. *ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики*, 2(16), 10–31. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2018-2-10-31>
- Гудова, М. Ю., & Юань, М. (2022). Концепт «Культурный код»: уровни значения. *Философские науки. Интеллект. Инновации. Инвестиции*, 4. <https://doi.org/10.25198/2077-7175-2022-4-151>
- 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*, 2-2(40), 45–49.
- Кузнецова, А. В., & Петрулевич, И. А. (2019). Городской текст: семиозис культурного кода. *Социально-гуманитарные знания*, 11, 89–95.
- Лосев, Д. В. (2024). Культурный код: определение понятия и практическая проблематика феномена: теоретический обзор. *Теория и история культуры*, 4(2), 132–140. <https://doi.org/10.30853/ra20240020>

- Федотова, Н. Г. (2022). Культурный код города. *Слово.ру: балтийский акцент*, 13(4), 10–24. <https://doi.org/10.5922/2225-5346-2022-4-1>
- (de) Abreu Santos, V. Á., & (van der) Borg, J. (2023). Cultural mapping tools and co-design process: a content analysis to layering perspectives on the creative production of space. *Sustainability*, 15(6), 5335. <https://doi.org/10.3390/su15065335>
- Almusaed, A., & Almssad, A. (2020). City phenomenon between urban structure and composition. *Sustainability in Urban Planning and Design*. IntechOpen. <http://dx.doi.org/10.5772/intechopen.90443>
- Alperytė, I., & Išoraitė, M. (2019). Developing a city brand. *Journal of Intercultural Management*, 11(4), 1–27. <https://doi.org/10.2478/joim-2019-0022>
- Bala, H. A. (2016). Landmarks or structural element in urban space as signs. *Current Urban Studies*, 4, 409–429. <https://doi.org/10.4236/cus.2016.44027>
- Bayrakdaroglu, F. (2017). Management of a city brand: an examination on three stakeholders' attitudes. In *Advancing Insights on Brand Management*. InTech. <http://dx.doi.org/10.5772/intechopen.69458>
- Berger, A. (2008). Clotaire Rapaille, the culture code: an ingenious way to understand why people around the world live and buy as they do. *Society*, 45(3), 316–318. <https://doi.org/10.1007/s12115-008-9083-7>
- Bolzonella, F. (2016). *Urban culture: definition and contextualization*. https://www.researchgate.net/publication/305936766_Urban_Culture_Definition_and_Contextualization
- Harvey, D. (2006). The right to the city. In R. Scholar (Ed.), *Divided Cities: The Oxford Amnesty Lectures 2003* (pp. 83–103). Oxford University Press.
- Januchta-Szostak, A. (2010). The role of public visual art in urban space recognition. In *Cognitive Maps*. InTech. <http://dx.doi.org/10.5772/7120>
- Jones, C., & Svejenova, S. (2017). The architecture of city identities: a multimodal study of Barcelona and Boston. *Research in the Sociology of Organizations*, 54B, 1–42. <https://doi.org/10.1108/S0733-558X2017000054B007>
- Li, Y., Hsü, P., Hao, G., Sun, K., & Wang, Y. (2021). City brand image building and its impact on the psychological capital of new entrepreneurs following cultural construction. *Frontiers in Psychology*, 12, 717303. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.717303>
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.
- Manoharan, A. P., Hohensinn, L., & Wu, H. C. (2024). Public branding in the digital age: an empirical investigation of U.S. Cities. *International Journal of Public Administration*, 48(1), 43–54. <https://doi.org/10.1080/01900692.2024.2311385>
- McQuire, S. (2023). Learning from street view: lessons in urban visuality. In L. Pauwels (Ed.), *Visual and Multimodal Urban Sociology*, Part A (pp. 141–160). Emerald Publishing. <https://doi.org/10.1108/S1047-00422023000018A006>
- Miles, M. (2007). *Cities and Cultures*. Routledge.
- Ng, J. T.-D., Hu, X., & Que, Y. (2022). Towards multi-modal evaluation of eye-tracked virtual heritage environment. In *LAK22: 12th International Learning Analytics and Knowledge Conference* (pp. 451–457). <http://dx.doi.org/10.1145/3506860.3506881>
- Rapaille, C. (2006). *The culture code: an ingenious way to understand why people around the world live and buy as they do*. Broadway Books.
- Rausell-Köster, P., Ghirardi, S., Sanjuán, J., Francesco, Molinari F. & Abril, B. (2022). Cultural Experiences in the framework of “cultural cities”: measuring

- the socioeconomic impact of culture in urban performance. *City, Territory and Architecture*, 9, 40. <https://doi.org/10.1186/s40410-022-00189-8>
- Sabatini, F., & Trimarchi, M. (2020). Challenging spaces and formats of culture in the city: highlights on the future of cultural heritage management. *European Journal of Cultural Management and Policy*, 10(1), 19–31. <https://doi.org/10.3389/ejcmp.2023.v10iss1-article-2>
- Seliger, M., & Mika 'Lumi' Tuomola. (2012). Cities as sets: narrative eye to urban design. *Northern World Mandate: Towards Open & Participative Cities (May 2012, Helsinki)* (pp. 1–14). Aalto University School of Art and Design.
- Shestakov, A. (2008). Cultural code concept in contemporary world. *Norwegian Open Research Archives*. [https://core.ac.uk/search?q=authors:\(Shestakov,%20Alexander%20Alexandrovich\)](https://core.ac.uk/search?q=authors:(Shestakov,%20Alexander%20Alexandrovich))
- Simo, Zh/, & Ming-Yu, H., & Huang, Y.-Ch. (2022). Teaching research on the application of cultural DNA to the design of cultural and creative products. *ICDEL '22: Proceedings of the 7th International Conference on Distance Education and Learning* (pp. 211–216). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3543321.3543356>
- Taylor, K. (2015). Cities as cultural landscapes. In F. Bandarin & R. Van Oers (Eds.), *Reconnecting the City: The Historic Urban Landscape Approach and the Future of Urban Heritage* (pp. 179–202). Wiley-Blackwell.
- Taylor, K., & Verdini, G. (2022). *Management planning for cultural heritage: places and their significance*. Routledge.
- Van Oers, R. (2010). Managing cities and the historic urban landscape initiative – an introduction. In R. Van Oers & S. Haraguchi (Eds.), *UNESCO World Heritage Papers 27: Managing Historic Cities* (pp. 7–17). UNESCO.
- Zenker, S., & Braun, E. (2010). Branding a city: a conceptual approach for place branding and place brand management. In *The 39th Annual Conference of the European Marketing Academy. EMAC 2010: The Six Senses: The Essentials of Marketing – Copenhagen Business School, Frederiksberg, Denmark*. Copenhagen Business School.

References

- (de) Abreu Santos, V. Á., & (van der) Borg, J. (2023). Cultural mapping tools and co-design process: a content analysis to layering perspectives on the creative production of space. *Sustainability*, 15(6), 5335. <https://doi.org/10.3390/su15065335>
- Almusaed, A., & Almssad, A. (2020). City phenomenon between urban structure and composition. *Sustainability in Urban Planning and Design*. IntechOpen. <http://dx.doi.org/10.5772/intechopen.90443>
- Alperyté, I., & Išoraitė, M. (2019). Developing a city brand. *Journal of Intercultural Management*, 11(4), 1–27. <https://doi.org/10.2478/joim-2019-0022>
- Avanesov, S. S. (2018). Urban space as anthropological phenomenon. *ИПАЭХМА. Journal of Visual Semiotics*, 2(16), 10–31. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2018-2-10-31> (In Russian).
- Avanesov, S. S., & Fedotova, N. G. (2022). *The city: in search of identity*. Alethea. (In Russian).
- Bala, H. A. (2016). Landmarks or structural element in urban space as signs. *Current Urban Studies*, 4, 409–429. <https://doi.org/10.4236/cus.2016.44027>

- Bayrakdaroglu, F. (2017). Management of a city brand: an examination on three stakeholders' attitudes. In *Advancing Insights on Brand Management*. InTech. <http://dx.doi.org/10.5772/intechopen.69458>
- Berger, A. (2008). Clotaire Rapaille, the culture code: an ingenious way to understand why people around the world live and buy as they do. *Society*, 45(3), 316–318. <https://doi.org/10.1007/s12115-008-9083-7>
- Bolzonella, F. (2016). *Urban culture: definition and contextualization*. https://www.researchgate.net/publication/305936766_Urban_Culture_Definition_and_Contextualization
- Fedotova, N. G. (2022). The cultural code of the city. *Slovo.ru: Baltic Accent*, 13(4), 10–24. <https://doi.org/10.5922/2225-5346-2022-4-1> (In Russian).
- Gudova, M. Yu., & Yuan, M. (2022). The concept of “cultural code”: levels of meaning. *Intellect. Innovations. Investments*, 4, 151–159. <https://doi.org/10.25198/2077-7175-2022-4-151> (In Russian).
- Guzhova, I. V. (2014). Town cultural code visualization in image communication with new media technologies help (semiotic approach). *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*, 2-2(2), 45–49. (In Russian).
- Harvey, D. (2006). The right to the city. In R. Scholar (Ed.), *Divided Cities: The Oxford Amnesty Lectures 2003* (pp. 83–103). Oxford University Press.
- Januchta-Szostak, A. (2010). The role of public visual art in urban space recognition. In *Cognitive Maps*. InTech. <http://dx.doi.org/10.5772/7120>
- Jones, C., & Svejenova, S. (2017). The architecture of city identities: a multimodal study of Barcelona and Boston. *Research in the Sociology of Organizations*, 54B, 1–42. <https://doi.org/10.1108/So733-558X2017000054B007>
- Kuznetsova, A. V., & Petrulich, I. A. (2019). Urban text: semiosis of the cultural code. *Social and Humanitarian Knowledge*, 11, 89–95. (In Russian).
- Li, Y., Hsü, P., Hao, G., Sun, K., & Wang, Y. (2021). City brand image building and its impact on the psychological capital of new entrepreneurs following cultural construction. *Frontiers in Psychology*, 12, 717303. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.717303>
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.
- Manoharan, A. P., Hohensinn, L., & Wu, H. C. (2024). Public branding in the digital age: an empirical investigation of U.S. Cities. *International Journal of Public Administration*, 48(1), 43–54. <https://doi.org/10.1080/01900692.2024.2311385>
- McQuire, S. (2023). Learning from street view: lessons in urban visuality. In L. Pauwels (Ed.), *Visual and Multimodal Urban Sociology*, Part A (pp. 141–160). Emerald Publishing. <https://doi.org/10.1108/S1047-00422023000018A006>
- Miles, M. (2007). *Cities and Cultures*. Routledge.
- Ng., J. T.-D., Hu, X., & Que, Y. (2022). Towards multi-modal evaluation of eye-tracked virtual heritage environment. In *LAK22: 12th International Learning Analytics and Knowledge Conference* (pp. 451–457). <http://dx.doi.org/10.1145/3506860.3506881>
- Rapaille, C. (2006). *The culture code: an ingenious way to understand why people around the world live and buy as they do*. Broadway Books.
- Rausell-Köster, P., Ghirardi, S., Sanjuán, J., Francesco, Molinari F. & Abril, B. (2022). Cultural Experiences in the framework of “cultural cities”: measuring the socio-economic impact of culture in urban performance. *City, Territory and Architecture*, 9, 40. <https://doi.org/10.1186/s40410-022-00189-8>

- Sabatini, F., & Trimarchi, M. (2020). Challenging spaces and formats of culture in the city: highlights on the future of cultural heritage management. *European Journal of Cultural Management and Policy*, 10(1), 19–31. <https://doi.org/10.3389/ejcmp.2023.v10iiss1-article-2>
- Seliger, M., & Mika 'Lumi' Tuomola. (2012). Cities as sets: narrative eye to urban design. *Northern World Mandate: Towards Open & Participative Cities (May 2012, Helsinki)* (pp. 1–14). Aalto University School of Art and Design.
- Shestakov, A. (2008). Cultural code concept in contemporary world. *Norwegian Open Research Archives*. [https://core.ac.uk/search?q=authors:\(Shestakov,%20Alexander%20Alexandrovich\)](https://core.ac.uk/search?q=authors:(Shestakov,%20Alexander%20Alexandrovich))
- Simo, Zh/, & Ming-Yu, H., & Huang, Y.-Ch. (2022). Teaching research on the application of cultural DNA to the design of cultural and creative products. *ICDEL '22: Proceedings of the 7th International Conference on Distance Education and Learning* (pp. 211–216). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3543321.3543356>
- Taylor, K. (2015). Cities as cultural landscapes. In F. Bandarin & R. Van Oers (Eds.), *Reconnecting the City: The Historic Urban Landscape Approach and the Future of Urban Heritage* (pp. 179–202). Wiley-Blackwell.
- Taylor, K., & Verdini, G. (2022). *Management planning for cultural heritage: places and their significance*. Routledge.
- Van Oers, R. (2010). Managing cities and the historic urban landscape initiative – an introduction. In R. Van Oers & S. Haraguchi (Eds.), *UNESCO World Heritage Papers 27: Managing Historic Cities* (pp. 7–17). UNESCO.
- Zenker, S., & Braun, E. (2010). Branding a city: a conceptual approach for place branding and place brand management. In *The 39th Annual Conference of the European Marketing Academy. EMAC 2010: The Six Senses: The Essentials of Marketing – Copenhagen Business School, Frederiksberg, Denmark*. Copenhagen Business School.

Информация об авторе

Вандышева Анна Валентиновна
кандидат филологических наук,
доцент кафедры иностранных языков,
директор Центра лингвистических экспертиз
Кубанский государственный
технологический университет
Российская Федерация, 350072, Краснодар,
ул. Московская, 2 (корп. 2 «А»)
ORCID: 0000-0002-5714-617X
e-mail: anna_valentino@mail.ru

Information about the author

Anna V. Vandyшева
Cand. Sci. (Philology),
Associate Professor
of the Foreign Languages Department
Head of the Forensic Linguistics Centre
Kuban State Technological University
2 “A” Bld., 2, Moskovskaya St., Krasnodar,
350072, Russian Federation
ORCID: 0000-0002-5714-617X
e-mail: anna_valentino@mail.ru

Материал поступил в редакцию / Received 05.08.2025
Принят к публикации / Accepted 22.09.2025



Культурный код города. Экспертное интервью

И. В. Поповский

Новосибирский государственный архитектурно-строительный университет (Сибстрин)
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств
имени А. Д. Крычкова, Новосибирск, Россия
ipopovskiy@yandex.ru

С. А. Смирнов 

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия
Институт философии и права Сибирского отделения Российской академии наук,
Новосибирск, Россия
smirnoff1955@yandex.ru

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

культурный код города
городская идентичность
городская среда
культура города
архитектурная доминанта
субъектность города

АННОТАЦИЯ

Экспертное интервью посвящено обсуждению актуальных вопросов, связанных с сохранением и трансляцией аутентичной городской среды в условиях современного роста и развития городов. Выявлены и аргументированы три типа генерации культурного кода в городском пространстве. Рассмотрены варианты дефрагментации городской среды. Отмечена взаимная обусловленность физического и социального пространства в масштабе современного города. Сформулирована роль архитектурных доминант в формировании культурной среды и трансляции исторического облика города. Зафиксирована связь образа города с менталитетом и городским «преданием» в контексте сохранения локального культурного кода. Отмечено отражение образа жизни и деятельности горожан в практиках зонирования городского пространства. Рассмотрено воздействие стихийной планировки городской текстуры на формирование культурного кода. Акцентируется соотношение культурной памяти (памяти места) и культурного кода в контексте сохранения городского образа жизни на примере ряда российских городов (Санкт-Петербург, Новосибирск, Москва, Бийск, Искитим и др.). Выявлена проблематика восприятия городской среды в зависимости от ментальной и физической позиции человека в пространстве. Сформулирован концептуальный вопрос о сущностной связи культурного кода и субъектности города.

Для цитирования:

Поповский, И. В., & Смирнов, С. А. (2025). Культурный код города. Экспертное интервью. *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города*, 5(2), 283–310. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-283-310](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-283-310)

Финансирование:

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

City's cultural code. Expert interview

Igor Popovsky

Novosibirsk State University of architecture and Civil Engineering (Sibstrin)
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts,
Novosibirsk, Russia
ipopovskiy@yandex.ru

Sergey Smirnov 

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia
Institute of Philosophy and Law, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences,
Novosibirsk, Russia
smirnoff1955@yandex.ru

KEYWORDS

city's cultural code
urban identity
urban environment
urban culture
architectural dominant
urban subjectivity

ABSTRACT

The expert interview is devoted to discussing pressing issues related to the preservation and transmission of an authentic urban environment in the context of contemporary urban growth and development. Three types of cultural code generation in urban space are identified and substantiated. Approaches to the defragmentation of the urban environment are examined. The mutual interdependence of physical and social space at the scale of the modern city is emphasized. The role of architectural dominants in shaping the cultural environment and transmitting the city's historical image is articulated. The connection between the image of the city, mentality, and urban "tradition" is noted in the context of preserving local cultural codes. The reflection of citizens' lifestyles and activities in urban zoning practices is highlighted. The impact of spontaneous planning of urban texture on the formation of cultural codes is analyzed. Special emphasis is placed on the relationship between cultural memory (memory of place) and cultural code in preserving the urban way of life, illustrated through examples from several Russian cities (Saint Petersburg, Novosibirsk, Moscow, Biysk, Iskitim, and others). Issues related to the perception of the urban environment depending on an individual's mental and physical position within space are identified. A conceptual question is formulated regarding the essential relationship between cultural code and the subjectivity of the city.

For citation:

Popovsky, I. V., & Smirnov, S. A. (2025). City's cultural code. Expert interview. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(2), 283–310. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-283-310](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-283-310)

Funding:

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

Смирнов С. А.: Сегодня у нас 4 декабря. Беседуем с Игорем Викторовичем Поповским, профессором Сибстрин¹.

Поповский И. В.: Да.

Смирнов С. А.: Значит, тема «Культурный код города». Игорь Викторович, для разминки. Вы как архитектор, действующий причём, пользуетесь этим понятием? Или оно, будучи вброшено, кстати говоря, не архитекторами, а больше политиками, которые заговорили о культурном коде нации, страны, ну и дальше всё ниже, в том числе стали говорить о культурных кодах города, региона, – не Ваше? Это для Вас рабочее понятие или больше пока метафора, которая загружает новые какие-то контексты, но пока не является понятием, рабочим термином? Есть ведь и другие, например, идентичность, образ города, память города...

Поповский И. В.: Понятный вопрос. Я в своё время написал учебник «Основы городской культуры».

Смирнов С. А.: Да, он у меня есть.

Поповский И. В.: Правда, этот курс вёлся сначала для бакалавров, потом для специалистов и магистров. Но потом, как это ни странно, для архитекторов эта дисциплина была убрана. Теперь введена только для градостроителей. Григорий Порфирьевич Ерохин, зав. кафедрой градостроительства НГУАДИ², так решил, несколько лет это уже происходит. И меня немножко это смущает, потому что я считаю, что архитекторы к культурному коду города должны обращаться.

Смирнов С. А.: Должны обращаться?

Поповский И. В.: Должны обращаться, да. Они должны быть компетентны в этом. И сегодня познание культурного хода города у архитекторов происходит в качестве такого, я бы сказал, самообразования. Они участвуют в разных воркшопах, хакатонах, где такие задачи ставятся, которые иногда тесно связаны с культурным кодом города. И, соответственно, они в этом плане делают это на своё усмотрение и часто не разбираются в тонкостях этой темы.

Вот, например, был хакатон в Союзе архитекторов. Я, как эксперт, читал участникам лекцию «Тексты Новосибирска», архитектурные тексты Новосибирска, например, улицы Ленина. На фестивале «Техноарт» я выступал с похожей темой летом на площади перед кинотеатром «Победа». Про ментальные площадки улицы Ленина. Пытался какую-то идентификацию сделать этих пространств, которые, можно сказать, формируют какой-то код города.

На мой взгляд, сегодня, в общем-то, есть такие темы среди московских архитекторов, которые это используют, с этим работают. Я не знаю, возможно, где-то в другом образовании это присутствует.

В советский период архитекторы-модернисты были от этого оторваны. Несмотря на то, что в советский период появились такие знаменитые средовики, как А. Э. Гутнов и В. Л. Глазычев, которые осуществили значительный вклад в эту теорию. Это продолжилось в переходный период после развала СССР. Постмодернистская практика – это ведь фактически работа с текстами, вообще-то по идее.

Смирнов С. А.: Но работа по их деконструкции.

¹ Новосибирский государственный архитектурно-строительный университет.

² Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крякова.

Поповский И. В.: Есть деконструкция у Жака Деррида, а вот Ж.-Ф. Лиотар, например, он работает конкретно с текстовыми выражениями. Так вот, в этом плане я считаю, что изучение кодов связано, по сути дела, с работой с городским текстом, через определённые текстовые и символические вещи. Это бумажная архитектура, которая в 1980-х годах прямо цвела. Хотя «бумажники», ну, почти все, кроме небольшого количества, все стали профессиональными архитекторами.

И они, в общем-то, эту практику используют, ну, к какой-то степени. Вот Сергей Скуратов, например, проектировал пятно застройки в районе Охты в Питере, газпромский объект. Архитектор откровенно создавал код в генплане участка своего объекта, который превращался в логотип, порождающий разные ассоциации.

Смирнов С. А.: Вы говорите, он создавал код?

Поповский И. В.: Да.

Смирнов С. А.: Код хранится или создаётся?

Поповский И. В.: Как предполагали «бумажники» и, собственно говоря, средовики, внедрять код можно тремя путями. Один путь – это консервативный, который полностью подчиняется существующему историческому культурному коду города.

Смирнов С. А.: То есть в памяти он уже заложен?

Поповский И. В.: Да, есть абсолютный контекст, с ним можно работать, это такой консервативный подход.

Смирнов С. А.: Контекстуальщики такие.

Поповский И. В.: Да. Вот, например, если так представить, что можно сделать в Венеции, например, или в Санкт-Петербурге историческом?

Второй подход – это революция: наоборот, создается новый культурный код, и живите вот по нему. Код либо приживается, категорически меняя ситуацию, либо нет.

И третий подход, я думаю, что он был где-то у средовиков. Это изучение существующего культурного кода, создание процесса его корректировки и изменения, средовая эволюция.

Смирнов С. А.: Вы имеете в виду его постоянную трансформацию?

Поповский И. В.: Трансформацию, да. Первый путь достаточно прост, просто подчиняешься ему и всё, но, конечно, код надо выявить.

Смирнов С. А.: Да, надо же его выявить. Не все же умеют это делать, это значит надо уметь читать, дешифровать память.

Поповский И. В.: Да, но я бы добавил, что во всех трёх путях код надо выявлять, хоть тресни.

Смирнов С. А.: Да, всё равно он есть.

Поповский И. В.: Поэтому такая позиция как бы априори уже должна быть.

Второй подход, чем он прост? Ты как бы смотришь на код, как на прошедший устаревший этап. Поэтому К. Малевич говорил, что надо всё это стирать за собой.

А третий – он очень сложный, потому что если в двух случаях уже конкретно идёт объектное видение, идёт создание объектов, символов, то в третьем случае проектируется процесс, процесс вот этого изменения, процесс адаптации и внедрения нового. Это сложно, как генетическое изменение организма. Я студентов обычно спрашиваю, какой правильный из этих трёх подходов. В последнее время студенты отвечают, на мой взгляд, правильно. Отвечают, что все три.

Смирнов С. А.: Это всё разные способы работы.

Поповский И. В.: Просто разные способы работы. Нельзя архитектору говорить, что надо работать только так или так. Причём третий подход имеет два пути развития. Есть такое понятие дефрагментации жёсткого диска. В своё время на мониторе светилась такая безобразная разноцветная картинка, и там долго это дело шло: красный к красному, синий к синему, зелёный к зелёному. И вот эта дефрагментация вроде как постепенно улучшала код. Этот путь – долгий и сложный, и для города на самом деле практически невыполнимый.

Смирнов С. А.: То есть надо дефрагментировать город.

Поповский И. В.: Да, дефрагментировать город, а это сложно. Тем более сейчас, когда у нас есть собственники земельных участков, есть конкуренция, экономические агенты, инвесторы и все-все. А другой путь эволюции достаточно интересный, но он небезопасный, я бы его так назвал. Это как акупунктура, иглоукалывание, найти точку, создать объект, который начинает постепенно расти...

Смирнов С. А.: А потом он расширяется, или размножается, или...

Поповский И. В.: Или размножается, либо...

Смирнов С. А.: Заносишь вирус, и он...

Поповский И. В.: Да, да, вот что-то в этом роде. Объект начинает постепенно менять код. Но я всегда студентам говорю, что этот путь очень сложный. Кроме того, что нужно знание, необходимо понимание, что ты как бы иглой-то колешь правильно. Потому что какой-то укол, какой-то вирус может произвести деградацию и очень серьёзные последствия. Вот такой инструментарий я всегда преподаю студентам.

Смирнов С. А.: А можно здесь уточнить? Когда Вы говорите всё-таки, что создаётся код, что это значит? Как это понять: я создаю код? Он же в памяти, я не могу его создать.

Поповский И. В.: Ну, я могу сказать, что в некоторой степени оговорился, потому что я считаю, что культурный код скрыт не только в объектах, которые содержат символы, а культурный код я бы разделял на физические объекты и объекты духовные, которые находятся в обществе. То есть само общество может содержать этот культурный код.

Если ты внедряешь физическое какое-то изменение, то сознание этого общества и его ментальность в конечном итоге всё равно этот объект может преобразовать именно согласно этому культурному коду. И я понял, что это такая обратная связь. Пьер Бурдьё, французский социолог, сообщал, что физическое пространство отражает социальное пространство.

Но архитекторы уверены, что физическое пространство воспитывает социальное пространство. Я считаю, что это происходит в виде обратной связи. Так вот, по поводу создания культурного кода, я и говорю, что появление архитектурного объекта начинает влиять на социальное пространство.

Но при этом вопрос заключается в том, выживет ли этот объект в общем культурном коде. Он может не выжить по разным причинам. Его могут снести, например, его могут реконструировать. И он может попасть в отрицательные примеры. Объект становится именно точкой раздражения и тоже, как бы, является частью осознания культурного кода.

Смирнов С. А.: Значит, я не просто объект сажу в этом месте. В этом объекте происходят определённые события, и они начинают заражать, обогащать или,

наоборот, влиять негативно на среду. В этом смысле объект должен быть событийным, а не просто кусок камня, который я туда заложил.

Поповский И. В.: Вот яркий пример с Эйфелевой башней. Этот объект создавался как достижение науки и техники. И этот объект – достижение Франции, в частности, конкретно. И предположение-то и было, что это временный объект.

Смирнов С. А.: Да, для выставки.

Поповский И. В.: Оказалось, что он остался навсегда и стал символом Парижа, при том, что ряд горожан, например, Мопассан, его не любили. Я встречал людей, которые до сегодняшнего дня Эйфелеву башню не любят. И, скажем, контекст парижан заключается в том, что они готовы к таким невероятным абсурдам в культурном коде. Например, знаменитая арка Дефанс в Париже, вот этот куб повернутый, там проходит аэродинамическая труба, и там стоит конструкция, которая эту аэродинамическую трубу гасит. Для меня это прямо символ Парижа. Сначала создать проблему, а потом критиковать, но в конечном итоге гордиться. В принципе, я считаю, что такие объекты могут появляться и существовать. Такой парадокс. Вот тут совсем недавно в Париже решили разрешить строительство высотных зданий в историческом центре. Две трети парижан были категорически против, мэр стал поддерживать, суды пошли, всё непросто. В конечном итоге это разрешение, которое дал Саркози, отменили. Снова в Париже нельзя строить в историческом центре высотные здания. Вот это какой-то такой код, если сравнивать, например, с Санкт-Петербургом, с его горизонталью.

Смирнов С. А.: В Питере тоже хотели башню Газпрома поставить, но вывели тоже. И то она настолько высокая, что влияет всё-таки на весь ландшафт.

Поповский И. В.: Нет, просто очень удивительно, что все, когда говорят, что есть центр Санкт-Петербурга, все думают, что это Невский проспект, но некоторые считают, что это акватория стрелки Васильевского острова.

Смирнов С. А.: Да, Стрелка и вокруг вода Невы. И всё вокруг воды.

Поповский И. В.: Потому что ещё отмечают, что тут есть высотные символы, например, Адмиралтейство, замыкающее перспективу. Знаменитый «еропкинский трезубец», совсем по-римски³. Кстати, в Риме этот трезубец направлен в обратную сторону. На площадь дель Пополо приходит Фламиниева дорога, и мы, приходя в Рим, расходимся в городе, а в Питере, наоборот, мы сходимся к Адмиралтейству (ил. 1).

Смирнов С. А.: Да, Адмиралтейство и Петропавловка, они же организуют пространство.

Поповский И. В.: Да, но сначала надо обойти направо, на мост, на стрелку Васильевского острова.

Смирнов С. А.: На стрелку, да.

Поповский И. В.: Следующая точка – это Петропавловка, вот этот шпиль. Бюро «44-я студия», группа архитекторов, когда они делали Эрмитаж в здании Генштаба (ил. 2), придумали невероятную идею, отражающую контекст. Здание сложное, голландский архитектор Рэм Колхас никак с этой сложностью не мог справиться. А братья Явейны сделали просто. Символом был выбран шпиль

³ План застройки центральной части Санкт-Петербурга по системе трех лучей, идущих от Адмиралтейства. Назван так в честь архитектора Еропкина Петра Михайловича. автора первого Генерального плана города (1737).

Петропавловской крепости, который там нигде в том месте не виден. По идее архитекторов, конструкции стеклянной кровли смыкаются в невидимую точку шпиля, по полу идет стеклянная полоса, которая тоже направлена к шпилю. Просто невероятная идея, лаконичная, внутри здания никакого шпиля не видно, даже если на Дворцовую площадь выйти, не видно, но пространство внутри сориентировали на Петропавловский собор. Вот такой контекст, контекстище, я бы сказал. Причем они развили пространство к собору через по-египетски гигантские триумфальные арки, через вот эту анфиладу больших залов. Я очень люблю этот объект, я там много раз был.



Ил. 1. Ерошкинский трезубец
Из открытых источников



Ил. 2. Здание Главного штаба в Санкт-Петербурге
Из открытых источников

Так вот, Петропавловская крепость – это вторая точка. И третий высотный символ – это Исаакиевский собор. И получается такой интересный комплекс, там – усыпальница императора, то есть императорская семья, Адмиралтейство – это силовики, это однозначно.

Смирнов С. А.: И духовный центр, Исаакий.

Поповский И. В.: Вот эти три центра. Я узнал, что после революции все ограничения по высотности были сняты.

Смирнов С. А.: Уже сразу после революции.

Поповский И. В.: Никто уже не волновался. В частности, Татлин создавал гигантскую башню, 430 метров, причём проектных чертежей, планов не было, просто символ и всё. Но нереализованный.

В 1930-е годы пошло развитие по Московскому проспекту, туда Жданов предполагал перенос центра из затопляемого, исторического – к новому советскому центру, ближе к Пулковским высотам. Площадь Советов, гигантское административное здание, тяжёлое, с огромными колоннами, гербом. Автор проекта – Ной Абрамович Троцкий, который за пять лет до этого строил конструктивистские, лёгкие, «летающие» дома, очень талантливый архитектор.

Даже удивительно. Ной спасал город от затопления. Вот такой новый текст. У него была неудачная фамилия, как ему говорили, и он умер, по-моему, через три-четыре месяца после покушения на Троцкого, тоже очень символично. В 1940 году, много работал, можно сказать, перетруился.

При переносе центра все высотные ограничения были убраны. Поэтому административное здание уже превышало запрещённые отметки. И самое интересное, что на Невском проспекте Павел I раньше заказывает здание, типа городской думы, ратгауз, или ратуша, объект с башней, на башне стоит телеграф, который передаёт в Павловск сообщения. Не шпиль, вот что интересно. И это была единственная попытка – новую доминанту сделать, башню деловую, символ городского самоуправления.



Ил. 3. Санкт-Петербург. Дом Зингера
Из открытых источников

Намного позже появляется компания Зингер, которая хочет построить 11-этажный небоскрёб напротив Казанского собора, но это запрещают, реально запрещают. И хоть запретили, Зингер всё равно на метр-полтора превысил высоту, вот этим шаром, его как бы вытащили за отметку (ил. 3). Вроде штраф какой-то заплатили. Ситуация, как с Гауди в Барселоне. Вообще Зингера во время Первой

мировой, как и всех немцев, не очень жаловали. Он специально разместил герб США, чтобы объяснить, что, мол, я не немец. Главный архитектор Питера Ильин не принимал архитектуру здания. Но император согласовал. Это всё отразилось потом... Когда была Великая Отечественная война (читали эту историю, много раз слышал), в шаре якобы сидел наводчик артиллерии, немецкий шпион, и он корректировал огонь. Видите, как интересно выстраивается код.

Так вот, когда скандал с Охта-центром случился, я стал думать, а что было плохого? Понимаете, в самом начале идея Петра I была построить такой деловой город, а не Венецию северную, он хотел построить Амстердам, русский Амстердам, капиталистический город. И первое, что он предполагал, – на Васильевском острове пробить торговые каналы. Но как заселялся Петербург и как Амстердам? Это просто колоссальные отличия. В Амстердам съехались те предприниматели, которые бежали от испанцев, не соглашаясь перейти в католичество. Причём они бежали с деньгами, им надо было скооперироваться, чтобы как-то всё это выдержать. Появилась биржа, акционерные общества, социальные предпринимательские лифты для карьеры. Амстердам быстро прирастал новыми земельными участками. А тут, в Питере их сволакивали. Изначально были три тысячи участков выделены на Васильевском острове. Однако потом из этих трёх тысяч только 1300 можно было определить, потому что болотистые места не позволяли. Но и этого не произошло, заселили чуть более 500 участков. И весь центр, весь город, несмотря на то что он весь предполагался на Васильевском острове, переместился на материк, к Адмиралтейству, откуда пошли лучи знаменитого еропкинского трезубца. И я считаю, что это был прямо реальный контекст социально-политического пространства, отражение, проекция русской империи, которую создал Пётр I.

И город стал не капиталистический, он стал абсолютно бюрократический, государственный, имперский.

Смирнов С. А.: Резиденция.

Поповский И. В.: Да. Баженов попытался Кремль преобразовать в Москве, тоже с имперским трезубцем и народной площадью, но получил, как говорится, по заслугам.

Смирнов С. А.: Ну, так это же в самом Петре сочеталось, имперскость и...

Поповский И. В.: Екатерина II не хотела никаких переносов. Санкт-Петербург – это Рим, хотя всегда говорили, что Москва – третий Рим, четвёртому не бывать. И вот эта ситуация, вот эта бюрократическая жёсткая политика, вот этот государственный контроль отражался во многих произведениях. Гоголь: «Невский проспект», «Шинель».

Смирнов С. А.: Формировался петербургский текст.

Поповский И. В.: Да, петербургский текст, который с Амстердамом вообще не сравнить. Богатые резиденции в Питере соседствовали с нищетой. Когда, например, французы приезжали в Амстердам, они не могли понять, а где дворцы богатых аристократов? Все вроде богатые, все дома хорошие...

Смирнов С. А.: Так если он имперский, то он чиновничий город.

Поповский И. В.: То есть, Вы же понимаете? В Париже было всё чётко. Вот резиденция короля, Людовика XIV, скажем, да. А вот тут что? Они говорят: мы что-то не можем понять, а где у вас вот это, вот это всё? А Петру I нравилась вот эта именно французская резиденция. И одновременно он понимал, что выгода должна быть в капиталистическом развитии, по-голландски. Он пытался создать

капитализм сверху, то есть государственный капитализм, который со всеми этими металлургическими делами создавался таким образом.

А тут у нас произошёл развал СССР, тут появились ребята богатые, Газпром, которым было определено, что вы можете сесть в Санкт-Петербурге, чтобы у Петербурга была хорошая налоговая ситуация; и тут вот эти не государственные, не духовные лидеры. Духовные лидеры в Москве уже построили храм. У них это прямо зафонтанировало. Такое ощущение, что кто-то держал их долго-долго.

Смирнов С. А.: Так высотка – это же символ фонтана нефти. Рвануло.

Поповский И. В.: Ну, естественно; и тут возникает момент, что никто не оспаривал никогда никаких решений как Петра I, так и последующих императоров. Ну, был там, скажем, Карло Росси, который немножко поспорил, его прогнали. Аналогично, в советское время никто не оспаривал перенос центра Питера Ждановым и архитектором Троцким.

А тут настолько этот культурный код вошёл в горожан, что вот этот символ Газпрома не принимался. Горожане прямо воспротивились всеми силами, хотя Матвиенко пыталась проявить политическую волю, – ничего не получилось. И куда же убрали вот этот символ фонтанирующий? В Лахту! В то место, в которое при основании города ничего не могли запихнуть, там болота были, всё было плохо. На край города, пусть там «фонтанирует». Вообще в Финском заливе сейчас Газпром собирается делать ещё два небоскреба. Вот такое действие культурного кода.

Смирнов С. А.: То есть Вы считаете, что они создали новый код?

Поповский И. В.: Да. И при этом я могу сказать, что у нас же есть такая ментальная картина, что деньги решают всё. Вот в этом случае – нет, не решают. Я не спорю, они появились, у них появился свой мир, там, в Лахта-центре, и они сильно сейчас его продвигают, экскурсии организуют, туда можно сходить и окунуться в этот новый мир. Но на самом деле бизнесменов выгнали из города, можно сказать и так. Но, подъезжая к городу с Финского залива, ты видишь вот это.

Смирнов С. А.: Так он виден со всех сторон.

Поповский И. В.: Да, и когда подлетаешь на самолёте. Да, он виден.

Смирнов С. А.: Конечно, он доминантой стоит (ил. 4).



Ил. 4. Лахта-центр в Санкт-Петербурге
Из открытых источников

Поповский И. В.: Но когда ходишь в Питере, надо знать, где приглядеться, а так его нет. Обратите внимание, что никого не волновало, например, такое сооружение, как телебашня в Санкт-Петербурге. Она явно высокая, но все принимали, потому что она не портит вид. В XVIII веке хотели построить колокольню рядом со Смольным собором, который, кстати, находится рядом с Охтой. Строительство храма шло 75 лет. Произошла какая-то деградация, фундаменты затопило, было очень плохо, но потом всё-таки стройку завершили. Очень такой барочный объект Растрелли, но оказывается, что у него в проекте была колокольня, очень высокая, не буду врать, сколько метров, но очень высокая. Она была выше всех привычных символов. Её строить не стали из-за всех сложностей во время строительства и, наверное, проблем с бюджетом.

И вот, говорят, Газпром собрался её построить. Правда, не совсем рядом с собором. То есть Газпром всё-таки так хочет войти в исторический центр. Ездил туда один мой знакомый на повышение квалификации по реставрации. Я говорю, спроси, пожалуйста, там у знающих людей. Нет, говорят, это всё слухи, никто им не позволит. Там есть куча регламентов, которые вот это дело не позволяют сделать. Так что вот, очень интересно.

Смирнов С. А.: То есть, правильно я понял, когда мы обсуждали про высотность и так далее: культурный код воплощается в определённых пространственных параметрах, что называется, в признаках и объектах городской среды? И для Питера важно, значит, сохранить не только высотность, но и ансамблевость, связанность объектов, связанность улиц, площадей, принятые приоритеты. То есть культурный код вписан, воплощён вот в этих показателях. И знают ли про это жители? Они же про всё это ведь не знают же? Знают специалисты, чиновники мэрии, архитекторы, специалисты по наследию.

Поповский И. В.: Ну, я скажу, что Питер, с точки зрения городской культуры, уникальный город. Когда я на первом курсе акварелил на практике, был случай. Подошли ко мне два алкаша, бутылками гремят.

Смирнов С. А.: Где, там?

Поповский И. В.: В Питере, да. Абсолютно жуткого вида. И вот один из них мне говорит про мою акварель: ты вот здесь холодного добавь.

Смирнов С. А.: Так он, может, бывший художник.

Поповский И. В.: Так вот я и говорю. А второй говорит: а Вы, собственно говоря, какой дом-то пишете? Я ему: вот этот, мне понравился. Он начинает рассказывать, что это дом банкира, что этот банкир с какой-то невестой сошёлся. В общем, целую историю рассказывает. То есть, несмотря на то что это совершенно деградированные люди, они живут этим. И я могу сказать, когда я ходил в музей Блока последний раз с женой, там была женщина, которая не экскурсовод. Она просто следит за музеем. И она тоже рассказывает, рассказывает, рассказывает. Я говорю, а можно на Вас сослаться? Она отвечает: не надо. Это какое-то очень интересное состояние у питерцев.

Смирнов С. А.: Это устный городской фольклор.

Поповский И. В.: Да, но всё это и есть в культурном коде. Все эти символы, они в подсознании. И никто этому не обучает. Он как-то передаётся. И мне кажется, что именно вот эта ситуация позволяет удерживать те символы и те понимания, средовые, в частности, почему люди и выступают с протестами, когда начинает появляться определённый объект.

Я тоже как-то думал: а вот если государство, как любой император, решило бы выслушать мнение горожан? На мой взгляд, культурный код горожан оказался бы сильнее, чем какое-то политическое волевое решение. Как я уже сказал, консервативный код здесь сработал. На одной конференции по сохранению объектов культурного наследия, посвящённой конструктивизму и авангарду у нас в Новосибирске, мы сидим, обсуждаем. Я говорю: понимаете, мы авангард ставим как бы в исторический контекст. Хотя авангард предполагал, что это революционный стиль. И на книжке со статьями конференции была размещена разрушающая исторический контекст башня Татлина. Если бы башня была создана, то это очень такое бы жёсткое впечатление производило. Вот один английский теоретик рассматривает этот наш российский авангард, причём очень забавно рассматривает, не посещая при этом нашу страну. В книге Оуэна Хазерли «Воинствующий модернизм» описывается, как русский футурист Виктор Шкловский сравнивает татлинскую башню III Интернационала с треножниками марсиан в «Войне миров», которые прибыли и всем своим видом сообщают, что будут разрушать, захватывать и уничтожать старый мир. Тем не менее, мы приняли это, положили в виртуальную культуру. Другими словами, я считаю, что в городе одновременно могут сосуществовать результаты всех трёх подходов работы с городской средой. Поэтому нельзя утверждать, что консервативный контекст обязателен или что консервативный код должен установиться и «победить» авангард. Хотя вхождение в город авангардных решений – это долгая и сложная история.

Смирнов С. А.: Но смотрите, а если не брать Татлина? Есть же башня на Шаболовке, знаменитая, она всё же была поставлена, она где-то похожа, такая же конструктивистская, железная, и ничего не произошло.

Поповский И. В.: Но, во-первых, это чисто технологический инженерный объект, созданный прагматично, рационально. Во-вторых, новый технологический уклад может проецироваться в культурном коде. Например, очень сильно изменился контекст в результате первого полета человека в космос. Советский модернизм в 1960-х годах был технократичным, то есть он был борьбой с земной гравитацией, полёт и легкость соответствовали этому духу.

Потом стало все утяжеляться, и мы перешли от легкого советского модернизма к такому советскому брутализму, с колоннами, очень тяжелыми формами. И это эволюция, мутация контекста. Выращивание нового кода городской культуры в соответствии с социальным пространством, которое вырабатывает политические инструменты и, собственно говоря, транслирует их в определенных проекциях. В этом отношении у меня есть желание написать книгу об архитектурной проекции политэкономии города. Изначально интересен факт, с точки зрения древнегреческого понимания разделения пространства города на ойкос и полис.

Полис – это пространство, собрание непохожих, где закон позволял оставаться каждому самым собой, а ойкос – это было пространство иное, приватное. Отсюда выросли понятия экономика, экология. Пространство семьи горожанина, где есть деспот. В другом понимании, он просто управлял своим пространством. А когда выходил в город, то должен был понимать и уважать мировоззрение остальных горожан. Римское право уже другое, потому что ты можешь жить в городе тоже со своим экономическим пространством, *urbs*. Но пространство города, *civitas*, доступно при соблюдении уже единого закона гражданина Рима.

То есть, там получался такой «плавильный» культурный котел. И если даже в какой-нибудь колонии это соблюдается, вы можете называться гражданами Рима, этого гигантского города. Очень интересно, что Римская империя в какой-то степени воспринималась как такой бесконечный развивающийся город, с определённым стилем, со своим культурным кодом.

Смирнов С. А.: Потому что он тиражировал свой способ, что ли, понимания мира, и его распространял.

Поповский И. В.: При этом, Рим был сложный по построению, на семи холмах. Хотя в последнее время республики создавали очень похожие, как у нас сейчас, кварталы. Все остальные походили друг на друга, с этими перекрестками и улицами, как в военном лагере. В общем-то, это даже очень интересно, что при этом они вот эту сложность, такую, как была у греческих городов, они не воспринимали. Другой момент – знаменитая гипподамова сетка.

Смирнов С. А.: Да-да-да, гипподамов город.

Поповский И. В.: Вот, гипподамова сетка – это чёткое отражение демократии. Вот такая проекция демократии.

Смирнов С. А.: Но она при этом соразмерна человеку.

Поповский И. В.: Она была абсолютно соразмерна.

Смирнов С. А.: Человекоразмерна.

Поповский И. В.: Да, такой город предполагал равные кварталы, равные участки, потому что земля не принадлежала горожанам. Даже были хоры, вот эти места, где они возделывали участок, ну, как дача у нас.

Гипподам был демократом, за что его Аристотель критиковал. Кстати, за счет этого мы о нем знаем, потому что тексты Гипподама не сохранились. Есть критика, и по этой критике можно судить, кто есть Гипподам. Философ, который сформировал пространство под свою философию. И для меня это было очень интересно, потому что гипподамова квартальная сетка распространялась в новых буржуазных городах. Например, Манхэттен.

Смирнов С. А.: Да, конечно, нарезанные квадраты кварталов.

Поповский И. В.: Да, да, вот то есть эта ситуация.

Смирнов С. А.: Причем, благодаря этой сетке город не стоит, а едет. Это же дренажная система фактически.

Поповский И. В.: Мало того, на Манхэттене при расширении и реконструкции построили башню, на которую покупатель нового участка забирался, смотрел сверху и выбирал, что ему нравится. Вот такая была маркетинговая система.

Рем Колхас, известный голландский архитектор, написал про Нью-Йорк один из лучших текстов. Для него Нью-Йорк – это архипелаг островов. Потому что вот эти кварталы – как острова, каждый остров со своей культурой, со своим укладом либо сценарием.

Доходит до забавного. Рокфеллер одну улицу города даже купил. Однако каждый год он закрывает эту улицу на несколько дней. Потому что по законам, если не закроет, то улица перейдет в собственность города.

У него спрашивают, зачем? Ограничений для проезда и прохода нет, поэтому никакого дохода от пространства улицы он конкретно не имел. Такой вот абсурд, каприз богатого человека.

Ну вот, код Манхэттена заложен в его бесконечном росте, в прагматичном уплотнении, в бесконечной коммерциализации всего, о чем пишет Рэм Колхас

Смирнов С. А.: Город желтого дьявола...

Поповский И. В.: Если, например, брать Амстердам, то у него были определенные налоговые ограничения, выстроенные сообществом горожан. Приоритетом было создание справедливой мотивации равномерного развития бизнеса и, соответственно, города. А вот Нью-Йорк – это Новая Голландия. Вроде та же демократическая планировочная сетка. В отличие от Амстердама, любому горожанину можно приехать и добиться большего и прямо очень большого успеха в бизнесе. Поэтому получается такой город контрастов нищеты и богатства.

И мне очень понятно это. Ханс Штимманн, который реконструировал Берлин после объединения, приезжал к нам. Он летел, сверху смотрел на Новосибирск. Утром мы пьем кофе. Говорит, что это тот же Манхэттен.

Смирнов С. А.: Да, нарезан так же.

Поповский И. В.: Поскольку я это в лекциях читал и показывал, я был очень рад, что берлинец это увидел. Для него Нью-Йорк не американский город, он все-таки европейский город, это как бы является связующим звеном культурных кодов Европы и Америки. Существует различие между Лондоном и Нью-Йорком, одновременно сходство с Амстердамом. А далее уже эволюция. И в этом плане, конечно, вот эти архипелаги мне очень понравились, я стал смотреть на наш город по-другому. Вот Новосибирск тоже архипелаг, да?

Смирнов С. А.: Это город городов.

Поповский И. В.: Вот, да, и я увидел, что Новосибирск формируют прямо островные территории. Вот комплекс «Оазис», например, сделали там свою красоту и забором отгородились. Рядом комплекс «Тихомиров» растет, он тоже отгородился. И так постепенно формируются такие комфортные острова вот эти, которые меж собой никак не связаны хорошим городским пространством полиса.

Смирнов С. А.: Так раньше-то город так и делался. Завод посадили и вокруг него соцгород, он изначально такой, островной, и это продолжается.

Поповский И. В.: Абсолютно точно, шло изначально межевание территории на кварталы, там не участвовали архитекторы, там управляли земельщики. Они просто создали квартальную сетку, которая сразу оценивалась, где выгодно покупать, а где нет. Иерархия вот этих земельных участков, она прямо отражалась в городской среде.

Потом в советское время решили укрупнить вот эти кварталы. «Острова» размылись. Подумали о диагоналях, что надо их прорубать. В Манхэттене есть Бродвей, почему у нас не появиться такому Бродвею? И в результате в каких-то случаях диагонали пробили, какие-то не получились. Мы имеем такой не системный город, который вроде бы продумывали градостроители, но не до конца реализовывали.

Вот Октябрьский район, например. Мы проезжаем от реки вверх, по улице Восход, поворачиваем направо, потом налево, на Богаткова. Или мы проезжаем по Гурьевской вниз к реке, а Гурьевская не доходит до реки, и нам надо ехать на Добролюбова, чтобы выехать на Большевичку. Но в другую сторону Добролюбова втыкается в сибстриновский кампус. Поэтому надо опять повернуть направо, а потом налево на Никитина. Однако в другую сторону Никитина опять не выходит к реке, и надо около Новосибирска-Южного снова поворачивать направо и потом на Добролюбова налево. Такое влияние магистралей – результат незаконченных и разных генпланов. Это просто ужасно.

Смирнов С. А.: И таких прерывистых улиц у нас уже очень много. Например, улицы Трудовая, Державина, они вот такие, Чаплыгина, они прерывистые и не знаешь потом, где найти продолжение.

Поповский И. В.: Причем, есть улицы Московская и Ленинградская. Было бы хорошо, если бы я не ехал по Кирова, а ехал по этим улицам, чтобы разгрузить трафик Кирова. Нет же, Московская где-то есть, где-то ее нет. Мы опять выезжаем на Никитина, поворачиваем на Ленинградскую. Это просто уникально. Я, когда разговаривал с Департаментом по строительству, могут ли транспортники вот эту проблему как-то решить, то я понял, что это тоже код города. У нас всегда была транспортная проблема, и мы с этим живём.

Смирнов С. А.: С самого начала, и это должно сохраняться?

Поповский И. В.: Мне одна студентка сказала про Барнаул так интересно. Мол, Барнаул – это тоже большой город, у нас тоже пробки есть. И ничего. А вот в случае с Новосибирском – другое отношение. Это один из самых самокритичных городов, потому что горожане постоянно его критикуют. Постоянно.

Смирнов С. А.: Постоянно. Живут в нем и не любят его.

Поповский И. В.: Все любят Москву и Питер.

Смирнов С. А.: Возвращаясь к коду. Вы считаете, что культурный код, во-первых, есть у любого города, он уже закладывается с самого начала, с основания города, и, во-вторых, его создают даже не архитекторы, а некоторые, не знаю, там, лидеры мнения, что называется, политики, экономисты или кто еще, архитекторы тут как бы ни при чем?

Поповский И. В.: Бывает политическая воля, да.

Смирнов С. А.: Которая контекст как раз закладывает? И это становится основным содержанием культурного кода? И он потом сам собой сохраняется, или он может исчезать, а потом возрождаться?

Поповский И. В.: Может исчезнуть.

Смирнов С. А.: Например, Суздаль когда-то однажды был создан, а потом он постепенно помирал-помирал, а потом вроде возрождаться начал. Есть проблемы с этим?

Поповский И. В.: Есть. Для меня очень удивительная ситуация с Бийском, например (ил. 5). Мне было очень интересно сравнить Бийск с Мальмё, это шведский город, поскольку они почти одновременно попали в ситуацию кризиса в 1990-е годы. Значит, Бийский ВПК почти сдох. А из Мальмё, я понял, судостроение ушло. И оба города сразу начали деградировать. Но сейчас Мальмё считается одним из самых растущих городов в Европе. И вроде бы все просто. Рядом построили потрясающий мост, соединяющий Швецию и Данию. Они открыли университет, сделали город экологическим. Город живет. Правда там 68 % эмигрантов, это надо учитывать. Он растет не за счет естественного прироста. А вот Бийск, начиная сразу после развала СССР, постоянно уменьшается. Разные инструменты пытаются использовать, но ничего не получается.

Вот туризм, например. Там очень хороший исторический центр. Но исторический центр деградировал, район требует много инвестиций для восстановления и комфорта. Этому еще препятствует огромное количество запретов и ограничений. Есть новый центр, отделенный от старого Чуйским трактом.



Ил. 5. Бийск
Из открытых источников

Ну и тут тоже создали массу ограничений в ситуации политической конкуренции. Там процветал, конечно, бандитизм и всякая ерунда 1990-х годов. Потом следующий центр – это вокзал, потому что вокзал – мощнейшая точка транзита. Сюда приезжают, едут в Белокуриху, Горный Алтай, пересадочное место.

Создали рынок, правда сейчас трансформировали. Ожидая поезд, на привокзальной площади, я часто был в кафе. Видел, где сидели бандиты, не надо было кино смотреть. Это был очень интересный опыт созерцания такой городской жизни. В Бийске есть улица Васильева, тоже своеобразный средовой центр. Его, бийские девушки называли в разговоре «на Васильевском», как Васильевский остров в Питере. Это хорошая среда, очень классный такой сталинский ДК химиков.

И совсем дальше уже в самом тупике, это район АБ, все говорят, это наш Академгородок. Это уникально растянутый город. Он меня этим бесил очень, потому что у меня заказчики находились на одном конце города, а объект на другом, и я постоянно терял много времени в поездках. Бийску давали статус наукограда, но он никак не может вылезти из ямы, встрепенуться и пойти на развитие.

А вот Мальмё пошел. Бийск сидит прямо на Чуйском тракте, ну, казалось бы, да, можно было придумать что-то. И вот я стал думать об Искитиме (ил. 6). Вот Искитим – это такой моногород, цементный завод, рядом в советское время начали формировать железобетон, вот эту промышленную, строительную отрасль. И вот сегодня опять эта вся деградация. А рядом Бердск растёт.

Смирнов С. А.: Но он растет за счет Новосибирска.

Поповский И. В.: Конечно.

Смирнов С. А.: Богатые новосибирцы строят там жилье.

Поповский И. В.: Он находится близко в хорошей зоне, а Искитим не растет, к морю не выходит. Как быть? Захотел было металлургический завод сделать Андрей Травников, губернатор, а народ выступил против.

Смирнов С. А.: Против. Местные искитимцы против.

Поповский И. В.: То есть люди, которые жили в жутком цементном дне, они считают, что пусть так и будет. И они выступили против. Юг имеет мощную промышленную зону, Искитим там, дальше знаменитый этот комбинат в Ложке, электродный завод, который делает стержни, получается такая промышленная агломерация.



Ил. 6. Искитим
Из открытых источников

Идея вполне нормальная, туда придет Восточный обезд, коснётся Искитима. Искитим, вроде бы, должен за это даже бороться. Просто интересно, почему так население на это отреагирует. Кстати, Сибстрин имел там филиал, но его закрыли.

Смирнов С. А.: Студентов нет.

Поповский И. В.: Да, ну, может, студентов нет, но самое интересное, что там получается центр строительной индустрии, да, и филиал тут нужен. Очень был бы нужен.

Смирнов С. А.: Был бы нужен, для строительного университета.

Поповский И. В.: И, соответственно, можно никуда не ехать, а жить с этим университетом, как в Мальмё. Я вот просто смотрю, как этот Искитим деградирует... Я спрашивал у коллег, они были из Искитима, и они, конечно, не лестно отзываются о городе. Город цемента, город грязи и все прочее. И когда я проезжал, я много раз был там в командировках, всегда было как-то жалко, что это какой-то культурный код обреченного города.

Смирнов С. А.: Вот именно, он с самого начала такой.

Поповский И. В.: Как можно вот это откорректировать? Пусть даже политическим способом? И я не находил ответа. Честно могу сказать. Прямо не находил ответа. И конечно можно провести какой-нибудь воркшоп. Знаете, Александр Петрович Долнаков⁴, с которым я работал долго, 10 лет, он, будучи еще архитектором, градостроителем, решил сделать дни архитектуры в Тальменке, провести такую выездную сессию, нарисовать будущее Тальменки. Ну, естественно, Тальменка

⁴ Долнаков Александр Петрович (1950–2015 гг.), отечественный архитектор, автор концепций современного развития Тобольска (1992), Новосибирска (2006), Белокурихи, курорта Манжерок и других архитектурных проектов.

приняла, градостроители рисовали будущее. И потом Александра Петровича я спросил, ну и что?

Смирнов С. А.: Ну, порисовали. И что?

Поповский И. В.: Что дальше? Нет, все как бы осталось, но там повесили в администрации вот эти подрамники, говорит, получили там всякие награды. И все.

Я считаю, что, конечно, большая политическая воля может это изменение сделать, но ментальные картины остаются. Как вот я рассказывал про Санкт-Петербург, они очень сильные, они достаточно глубоко сидят в подсознании, поэтому мы имеем реакции горожан, в частности, против металлургического комбината.

Смирнов С. А.: Хорошо, но смотрите, а почему это тогда не называть культурной памятью, памятью места? Вот культурный код обязательно. Что он добавляет? Ну, тогда говорите про идентичность искитимцев, вот они такие и все, и живут в цементе. Почему это надо называть культурным кодом? Что нового он добавляет по сравнению с этими привычными словами?

Поповский И. В.: Этот вопрос я для себя считаю сложным, я объясню, почему. Мне кажется, что память – вещь специфическая. Вот есть у социолога А. Кармина выделение трех подходов, концепций, к культуре.

Есть аксиологический подход к культуре, то есть ценностный, выбираем ценность, она, как говорится, в культуру закладывается, а остальное пропадает.

Потом второй подход, антропологический, мы всю культуру возьмем с точки зрения того, что она создана человеком.

И есть третье понимание, есть такая информационно-семиотическая концепция, ЕСК он называет, когда он выстраивает все знаки, наполняя смыслом, превращая в артефакты определенные, и фактически формирует текст.

И он как-то, по-моему, сравнил это с компьютерной программой. Такой программный продукт, он живет, и отличие заключается в том, что программный продукт кто-то создает, а этот программный продукт формируется в обратной связи, общество постепенно изменяется и одновременно создает среду. Я стал думать о том, что код устойчив, в отличие от памяти, потому что память что-то сохраняет, что-то нет, она часто избирательна. Мы же знаем, что человеческая голова, в принципе, сохраняет все. Но вот попробовать человеку все вспомнить...

Смирнов С. А.: Но это надо актуализировать.

Поповский И. В.: Я считаю, что культурный код – это некий стержень, вокруг которого формируются вот эти островки памяти. Знаете, как в Солярисе, в конце фильма, вот этот островок памяти на планете. И вот тут и возникает самое важное, на что я сейчас, ну не готов прямо ответить, да, что держит этот стержень.

Смирнов С. А.: Что держит этот стержень? И почему он остается стержнем?

Поповский И. В.: Например, у меня большие сомнения, что существуют универсальные какие-то смыслы, приоритеты, которые для всех городов, всех поселений. Мне кажется, что все сложнее.

Смирнов С. А.: Вроде сложнее, вроде просто у каждого места может быть свой стержень. Но это другое дело.

Поповский И. В.: Да, а вот теперь вопрос возникает, как определить и увидеть этот стержень, как называется...

Смирнов С. А.: Вот как раз к вопросу о раскодировке. Если он код, значит он закодирован, сначала надо раскодировать и кто его закодировал? Он же не сам все закодировал, это же люди делали, или как?

Поповский И. В.: Я как-то в НГТУ экскурсоводам лекцию читал про тексты Новосибирска или про контексты Новосибирска. Я нахожу связанные с событиями пространства, контексты, которые формировались, начиная с первых дней поселения здесь. В том числе, например, выгода, захват территории, прагматичность людей...

Смирнов С. А.: Предприимчивость, хватистость...

Поповский И. В.: Даже жертвенность какая-то. Мол, я бросил все, сюда приехал, сплавлял бревна и тут дом поставил. Я все как бы устроил, но стержень все равно не поймал. Как укладывается стержень? Я это в разных контекстах вижу, а как они между собой удерживают связь, чтобы выстроить основу, почему в Новосибирске вот эти вещи прилипли, и они живут?

Смирнов С. А.: То есть, не всегда есть объяснение, но они почему-то прилипли.

Поповский И. В.: Вот они вроде бы вокруг находятся, потому что, если брать, скажем, краеведов, они что-то критикуют, говорят, что вот это плохо или это плохо. А я им говорю, так это же в контексте. Это не хорошо и не плохо.

Смирнов С. А.: Так это в историческом контексте смотреть надо...

Поповский И. В.: Да, вы же об этих контекстах рассказываете, но это тогда было. Тогда я не могу понять, как вы строите вот этот подсознательный стержень, если сегодня это плохо, а 50 лет или век назад это было хорошо.

Для меня, например, удивительно, как был поставлен у нас по политической воле собор Александра Невского (ил. 7). Вот проехался государь по железной дороге, видит – нет собора, что за дела? Надо поставить. Причём он был поставлен в византийском стиле, вот это панславянское понимание, такой храм на Трансибе, в начале Николаевского проспекта.

Смирнов С. А.: А почему для Вас это удивительно? Это же прекрасно, нормально.



Ил. 7. Собор св. Александра Невского, Новониколаевск, 1899 г.
Из открытых источников

Поповский И. В.: Удивительно другое, что за ним была размежевана площадь. Это большое пространство. Часть пространства называлась Старобазарной площадью. И, казалось бы, Соборная площадь перед храмом должна быть?

Смирнов С. А.: Ну, по идее да, Соборная.

Поповский И. В.: Давайте будем с этой Соборной площадью жить. А дальше происходит невероятное. Городская Дума просит губернатора соборную площадь размежевать.

Смирнов С. А.: Как?

Поповский И. В.: Отдать под застройку. Как это сегодня делается? Как вот сейчас ЦУМ хотят убрать? Размежевать не просто так, конечно. Они размежевывают площадь под народный дом и под реальное училище. А реальное училище тоже не просто так. В Томске был университет, центр гуманитарного образования. А в Новониколаевске нужны были уже другие мозги. Капиталистам нужны были образованные рабочие и инженеры. Поэтому прагматично строят реальное училище. Соответственно, вот это пространство перестает быть соборным. Сюда приходит Спартакровский мост. В будущем – Сибревкомовский мост. То есть транспортный узел создается, все дороги стекаются к собору.

Смирнов С. А.: К собору.

Поповский И. В.: Правильно? Казалось бы, вот перед собором оставьте место, не трогайте. Андрей Крячков делает первый вариант реального училища с домовою церковью на углу, обращенным к собору. Архитектор старается соборную площадь сохранить, то есть чувствует, что как-то не хорошо получается.

Смирнов С. А.: Но сейчас это реальное училище не сохранилось.

Поповский И. В.: Реальное училище сейчас существует, но это два первых этажа надстроенного здания. Но домовая церковь в реализованном варианте находится совсем в другом месте, отвернутом от собора. А со стороны собора располагают обсерваторию! Рядом с собором Александра Невского. Меня вот это и удивило. И я пытаюсь сейчас вот это дело изучить и исследовать.

Может, Вы помните, может, не помните, за Художественным музеем был гараж обкомовский. Гараж такой, одноэтажный, там машины «Чайки» стояли. Я в школе, когда учился, всегда любил там их смотреть. Так вот, этот гараж стоял на фундаменте Народного дома. Была площадь перед Народным Домом. То есть Городская Дума создавала площадь перед Народным Домом. А собор уже до революции своего пространства не получил.

Смирнов С. А.: Но там же еще с другой стороны Фабричка.

Поповский И. В.: Фабричка, да, на Фабричку уходила улица Коммунистическая. Там парк был. И улица Коммунистическая фактически тогда, как улица Ленина сегодня, была застроена добротными купеческими домами, деловая такая улица. Она выходила в парк, на пристань. То есть, собор все больше «уходил» из активного пространства города.

Смирнов С. А.: И от берега.

Поповский И. В.: От берега тоже. Я видел, что у собора рядом появились какие-то домишки там, пожарное общество появилось. И для меня это было очень удивительно, что не возникло чувства сохранения в культурном коде, что не сделали соборную площадь с таким прямо великолепным храмом.

А вот часовня Николая, она появилась, сформировав площадь Ленина и будущую ярмарочную площадь. А вот с этим собором как-то не произошло. Была вроде политическая воля царя, деньги всем миром собирали. Но что-то пошло не так.

Смирнов С. А.: Вот в этой связи, все-таки с Новосибирском, есть у меня такая хулиганская идея, коль скоро его история, хоть и короткая, но очень насыщенная,

связана с тем, что в него много пихали, пихали, пихали, а он не успевал осмыслить все это многообразие форм жизни.

Поповский И. В.: Да.

Смирнов С. А.: Волна за волной шла. Индустриализация, война, снова восстание, там еще Академгородок в него засунули, множество заводов, Оперный театр. А он никак не успевал осмыслить, кто он есть, то есть город, кто он как город, кто он такой, он не успевал осмыслять, и в этом смысле, какой же у него культурный код есть, если в него всего понапихано? Означает ли, что это и есть его культурный код? Но что это за код, где все понапихано, это даже не винегрет?

Поповский И. В.: Я об этом рассказываю на лекциях, связанных с текстами Новосибирска. Фактически есть такой момент. Сергей Петрович Капица показывал график уплотнения событий в глобальном процессе. То есть, мы имеем, скажем, историю средних веков, эпоху Возрождения и даже XIX век, который, вроде, стремительный был, а XX век просто уже колоссальное ускорение дал, а XXI даже уже слов нет. И в результате смены событий – это войны, социальные революции, все-все-все. Новосибирск, когда себя назвал Новосибирск, то он открылся для эксперимента.

Смирнов С. А.: То есть он всегда новый.

Поповский И. В.: Да. Каждый раз эксперимент. Вот аббат Сугерий сделал толчок для создания готики. Но это такой период, достаточно был длинный. Другое дело, когда изменение градостроительной или архитектурной парадигмы меняется каждое десятилетие. Причем каждый раз отрицая предыдущую. Я совершенно согласен, осмыслять до конца не получалось. Ну то есть до революции вот-вот-вот что-то сделали, и раз – перешагнули, и мы уже устремились к авангарду.



Ил. 8. Здание Администрации Новосибирской области (Крайисполком), 1937.
Из открытых источников

В начале 1930-х от него начали отказываться. В 1933-м Сталин назвал конструктивизм левацким направлением. 1932 год. Строится Крайисполком (ил. 8), в конструктивистском стиле, со встроенным жильём для чиновников. Предполагалось, что, где ты работаешь, там и живёшь. Аскетично при этом.

А в 1937 году мы видим для тех же чиновников 100-квартирный дом в стиле французского неоклассицизма, с помещениями для прислуги. Для меня это просто то же самое, что происходило с Ноем Троцким, который в 1934 доканчивает вот этот авангардный Кировский райисполком, а потом бабах! – этот невероятно колоссальный классический стиль нового дома советов. Они ведь отражают совершенно разные картины. И у нас получается, значит, 20-е годы – это эпоха авангарда, потом эпоха возвращения к традициям, которые уже после войны доходят до барокко прямо такого нашего советского, потом мы в 60-е боремся с излишествами, потом излишества люди снова хотят в 80-е. И соответственно усложняется архитектура, она становится тяжелой совсем. Заканчивается, разваливается СССР, мы приходим к капиталистическому романтизму, который модернисты не любят. Лужковский стиль ещё называется. Эти новые русские селятся, все нормально, но тут начинаются определённые культурные изменения, мы получаем метамодернизм. Смотрите, это вообще буквально десятилетие и смена вплоть до противоположного. Несколько таких циклических волн возрождений и отказов. Неомодернисты сегодня столько построили похожего в Новосибирске, как и в других городах. Это и создаёт ощущение стандартизации всего пространства. Однако нет, внутри-то всё равно что-то сидит. И мы начинаем строить ар-деко.

Смирнов С. А.: Ар-деко?

Поповский И. В.: Да, этот вот с узорами, с окнами. Вот «Нобель» строится. Вот сейчас главный архитектор Москвы показал самое большое здание ар-деко. Арки появились. Первые огромные арки появились на левом берегу в соцгороде. Соцгород имеет два слоя. Внутри авангард, снаружи сталинская красота с гигантскими арками. Сегодня арки возвратились, вот эта знаменитая золотая арка, в которой реклама всё время происходит.

Смирнов С. А.: Это где?

Поповский И. В.: В Москве, в «Зиларт». И я прямо вижу ускорение, как это называется, ментальных изменений. Это еще подхлестывается тем, что девелоперы и застройщики начинают понимать, что это может быть конкурентноспособным.

Новосибирск прямо отражает эту трагедию XX века, поиска и эксперимента. Потому что он с нуля начал, точнее, не совсем с нуля, конечно. Я, кстати, отношусь критически к советской истории про Новониколаевск, потому что это было откровенное вранье, прямо реальное вранье по поводу дореволюционного периода городского развития.

Представляете себе, в 1893 году началось. Но в 1909 году Жернаков великолепно управлял городом. Пожар не убил город, а даже мотивировал новое развитие. Промышленность города по производительности труда обогнала все города, Томск, Омск.

Я прямо этим жил. Моя бабушка приехала в 1921 году из Томска. И она, конечно, сказала, что городишко был не Томск, прямо сказать.

А потом она поселилась на улице Трудовой. У нее отец был печатник. Жизнь как бы удалась, началась. Потом ее отослали в Ленинград учиться. И когда она приехала через пять лет, она сказала...

Смирнов С. А.: Другой город?

Поповский И. В.: Да, вообще другой город. За период 1928-1932 год возникли конструктивистские дома, наши архитектурные жемчужины. Город прямо реально вырос не только физически, но и с точки зрения культуры. Я понял бабушку,

действительно, это впечатляет. И потом я стал смотреть, что в Новосибирске это происходило периодически всегда. Уехал – приехал, видит – другой город.

Смирнов С. А.: Это так у нее и было?

Поповский И. В.: Да, то есть человек уехал, приезжает и город узнать не может. Последнее время прямо люди говорят, что 5 лет не был в Новосибирске, приехал и город вообще не узнать. Естественно, когда приезжал Никита Явейн из «Студии 44», я его возил по городу, потомственный архитектор, и он смотрел на Новосибирск и говорил, какой хороший планировочный каркас, сколько тут можно построить.

Смирнов С. А.: Он начинал сразу фонтанировать, как это пространство можно освоить.

Поповский И. В.: У него отец участвовал в конкурсе на вокзал «Новосибирск-главный», он прямо попросил свозить на вокзал, хотя он был построен совсем по другому проекту. Прямо что-то родное было в Новосибирске. И я понял в общении с Никитой Явейном, что Петербург стеснен.

Смирнов С. А.: Стеснён.

Поповский И. В.: А тут видит, что можно много строить. Много уплотнить. Он прямо сказал, – отлично. Я показал ему центр. В Оперный сводил. А он говорит, ещё можно куда-то подальше? Я его на Богдашку повез, а он просит, нет, дальше-дальше хочу посмотреть. Такое впечатление архитектора. А с другой стороны, были голландские архитекторы. Один из них удивился, зачем такие большие площади, зачем такие широкие пространства, это кошмар. Я говорю, у нас так как-то заведено. Да как, говорит, у вас же Сибирь, у вас же холодно, вы должны теснее жить-то. Я говорю, у нас наоборот считают, что уже все застроили, окно в окно.

Смирнов С. А.: Уже и так считают.

Поповский И. В.: Он говорит, так, а что плохого – окно в окно, соседи, поговорить можно. Я понял, что это...

Смирнов С. А.: Это и есть след культурного кода, у него в голове.

Поповский И. В.: Он заявляет, и я не могу ему ответить. Другой код. Вот показывал город американскому архитектору. Она сказала, что Новосибирск – город занавешенных окон.

Смирнов С. А.: А, кстати, в Голландии любят открытые окна.

Поповский И. В.: Я не знаю, правда или нет, но это я много раз слышал, что там есть принцип, что если окно занавешено, то пастор зовет на исповедь. И это вошло в культуру протестантскую, и, соответственно, в Америке тоже. Конечно, мы не можем такую вещь понять, в кино «Идентификация Борна» главный герой смотрит в окно и видит, как агент ЦРУ открывает сейф в своем кабинете. Без занавесок окна!

Другой пример. Я возил англичанина, извинялся, говорил ему, смотрите, вот стоит высотное здание, а рядом маленькое деревянное здание, старое, ветхое. А он говорит, отлично! У нас тоже такие есть. И я потом стал узнавать, да, действительно, такие вещи в Лондоне есть.

И тем не менее, я скажу, что горожане Новосибирска крайне критичны к городу. Я приезжаю в Новокузнецк, мне никто Новокузнецк не ругает. Междуреченск хвалят. Про Томск я даже говорить не буду.

Смирнов С. А.: Любят, любят.

Поповский И. В.: Да, про Красноярск... Тоже любят. Да, и у меня даже были моменты, я пытался про Красноярск не то, чтобы плохо сказать, а сообщить своё впечатление, сразу посчитали, что я просто Новосибирск продвигаю.

Смирнов С. А.: Значит ли это, что жители наши почему-то берут образцы в другом месте, накладывают и говорят, что нет, не то, плохо. Они исходят не из своего города, где живут и любят, а исходят почему-то из внешнего, который берут при этом за образец. А зачем это делать? Ну, люби место, где живёшь.

Поповский И. В.: Я думал об этом. Новосибирск – это город переселенцев, это однозначно. Это первое.

Смирнов С. А.: Так у меня родители тоже приехали из Ивановской области.

Поповский И. В.: Нет, у меня мама родилась здесь. И я как бы вот несколько другой. Но это может быть личное, потому что в советское время, когда ругали Новосибирск, сами новосибирцы и соответственно приезжие, то я плакал, прямо уходил и плакал. Я как к своим родителям относился к городу.

Вячеслав Глазычев говорил о четвертом поколении горожан, я понял, что первое поколение живет по прагматичному принципу, испытывая депрессивное состояние, ностальгию по прежнему месту проживания.

Смирнов С. А.: Да, что-нибудь такое, от культуры, да.

Поповский И. В.: Хочу жить в Риме. Но приходится жить в Новосибирске, потому что так выгодно. И вот в этом случае переселенец испытывает некую жертву и, соответственно, стресс. Уезжает из своего насиженного, хорошего места, которое сильно любит. А тут большой Новосибирск, где все бегают, ездят, и нет вот ему места. И мне показалось, что вот это и есть причина критики новосибирцев, потому что они говорят, что коль уж я переехал, коли уж я пожертвовал, выньте да положите мне хороший город.

Смирнов С. А.: Я пожертвовал, теперь заплатите мне за жертву. Создайте мне все условия.

Поповский И. В.: Это, знаете, как прийти в парикмахерскую и терпеть стрижку, которая вам не нравится, потому что я же вам деньги плачу. А то говорят, какая модная стрижка, делайте то, что нужно. Я считаю, что Новосибирск за счет большого количества переселенцев всегда это испытывает. Я даже как бы, ну не знаю, могу ошибаться, но мне это сообщали, что Академгородок – это тоже ведь переселенцы.

Смирнов С. А.: Тоже переселенцы.

Поповский И. В.: И вот говорят, что большая часть переселенцев все-таки уехала. А весь Академгородок теперь – это те, кто учился в НГУ, закончил, и они уже это место выстроили под себя. И это для них родное место.

Смирнов С. А.: Да.

Поповский И. В.: И даже если тут что-то не так, но это их родное место, поэтому и каждая поездка в Новосибирск, это изначально...

Смирнов С. А.: Это испытание, они не любят город.

Поповский И. В.: Ну что-то такое, ну, нет, скажем, здесь в Академгородке чего-то, надо туда съездить, или работа там, или еще что-то.

Смирнов С. А.: Хотя все-таки Академгородок, с точки зрения многообразия городских функций, бедноватую среду имеет. Что там есть? Там же ничего нет почти. НИИ и жилье...

Поповский И. В.: Как-то мы разговаривали на эту тему, Лада Юрченко сказала, что есть в Новосибирске какие-то школы для детей, классные и все прочее, и поэтому вынуждены ехать в город.

Смирнов С. А.: Вынуждены, да.

Поповский И. В.: Вынуждены, потому что хорошая школа, художественная или еще какая, вынуждены туда ехать. И, соответственно, Новосибирск от того, что есть эта вынужденность, превращается в город перенесения пятой точки от крыльца своего дома до крыльца места, куда едем. И получаем все проблемы транспортные, развязки, проблемы парковок, проблемы с уборкой снега. И я пришел к выводу, ну, на опыте, ведь я не автомобилист, прямо скажем, но моя супруга автомобилист. И когда мы разговариваем, у нас разные ментальные...

Смирнов С. А.: Вы разные, да, вы разные. Вы пешеход.

Поповский И. В.: Я пешеход, да. Я пришел к выводу, что когда говорят об альтернативности передвижения, велосипеды и проч.

Смирнов С. А.: Да где у нас передвигаться велосипедисту?

Поповский И. В.: Да дело-то не в этом, это все одно и то же. Автомобилист едет, и он не видит город. Велосипедист тоже, а тем более, если есть вокруг пешеходы. То же самое, они не видят города. У нас нет культуры фланёрства.

Смирнов С. А.: Это точно, фланёрства нет.

Поповский И. В.: У нас вообще нет.

Смирнов С. А.: Фланёру у нас тоже трудно гулять по Новосибирску. Среда тяжёлая, барьерная. Это не центр Парижа.

Поповский И. В.: Я на всех совещаниях с урбанистами, с мэром, с чиновниками, всем говорю, что я могу бесконечно по улице Ленина ходить, которую никто не хочет делать пешеходной. Но я устал. Мы начинаем и говорим, ну, куда поедет? Ну, по тихому центру. То есть у нас путешествие по городу крайне маленькое.

Смирнов С. А.: Маленькое, маленькое пространство.

Поповский И. В.: Крайне маленькое, то есть вот этот сценарий городской, который отражает, кстати, вот эту всю городскую культуру, которая у нас почти никакая. И говорю, что нам еще надо подумать, где и как парковаться, потом пойти, потом прийти и увидеть, что эвакуатор ее увез.

Смирнов С. А.: Подавляющее большинство, получается, жителей города, не видя город, судят о нем из окна машины, которая в пробке, не знаю, там еще откуда-то, они же его не чувствуют.

Поповский И. В.: А водитель, он не может вообще судить иначе, ему важно, есть пробка или нет, как можно проехать, быстрее проехать. Все. Мне Лада Юрченко сказала, ну, да, я еще буду ходить на этих каблуках по этому жуткому тротуару. Я говорю про архитектуру, а мне – посмотри, какие тротуары. Я стал говорить, сделайте тротуары для пешеходов.

Смирнов С. А.: Для ног сделайте нормально.

Поповский И. В.: Я в Москве прошел что-то три или четыре дня и лишь один раз запнулся.

Смирнов С. А.: Кстати, да, это отрадно.

Поповский И. В.: Отрадно, хорошо просто замечательно.

Смирнов С. А.: Причем это не в отдельном пятачке в центре, а во всей Москве. Огромная территория, можно ходить, и нормально.

Поповский И. В.: Тот же автомобиль и все прочее, но как говорится, а плюс еще метро, вот это.

Смирнов С. А.: Причем в любое время года, кстати. Это и летом, и осенью, и зимой можно ходить.

Поповский И. В.: Убрали вот эти киоски, убрали рекламу.

Смирнов С. А.: Убрали барьеры всякие всевозможные, заборы и так далее.

Поповский И. В.: И все замечательно. Я говорю, давайте начнем вот эту программу прямо вот с этих тротуаров, чтобы мы ощутили город, мотивировали фланерство, чтобы люди начинали ходить.

Смирнов С. А.: И это, кстати, не такие уж большие деньги.

Поповский И. В.: Ну, на самом деле, вот эта отвлечённость на транспорт, на автомобилистов, велосипедистов. Поверьте, я к ним хорошо, уважительно отношусь.

Смирнов С. А.: Да это только разговоры, всё равно ничего не делается.

Поповский И. В.: Я студентам задаю вопрос, кто важнее – пешеход, автомобилист или велосипедист? Все отвечают – пешеход, но в реальности студентка выходит, садится в дорогую машину и уезжает.

Смирнов С. А.: Да, это привычка.

Поповский И. В.: Она же не может этот автомобиль бросить. Она идентифицирована с этим автомобилем.

Смирнов С. А.: Так, ну и в завершении, значит, всё-таки о связности культурного кода и субъектности города. Можно ли представить город всё-таки как коллективный субъект, который как-то пытается осознать себя, понять свой исток, понять свой культурный код. Или это химера, его не бывает, есть разные группы горожан, вот как они понимают, так они и понимают.

Поповский И. В.: Я не буду говорить про небольшие города. Скажем, про Искитим, который там 15 тысяч, или про Кольцово, которые сами себя осознали.

Смирнов С. А.: Ну, там всего лишь 20 тысяч.

Поповский И. В.: Я про крупный город хочу сказать. Я считаю, что, когда начинают делать универсальное понимание для всех горожан, то это серьезнейшая ошибка. Это очень большая ошибка. У меня даже была когда-то идея создать карту ментальных районов, не административных. Вот, например, я живу в Инюшке. Кто-то живет на Затулинке. Мы увидим, что есть определенные районы с определенными своими ментальными картинками, даже с культурой, там иногда разные слова могут произносить.

Например, для Новосибирска это мультифора. Когда я поселился в Инюшке, мне жена говорит, ты на другую сторону Плющихи не ходи. Это другой город. Вот феномен Каменки, Затулинки, Нахаловки. Сейчас не совсем так, но тогда было. Приведу пример. Мне в 1980-е года мой одноклассник, друг, рассказал, как различать затулинских. Перчатки закатанные...

Смирнов С. А.: Батюшки мои. У всех затулинцев так, закатанные перчатки?

Поповский И. В.: Белые, говорит, тулупы, с поднятыми воротниками. Шапка, опущенные уши, вот здесь на завязках отрезок от шариковой ручки. Ботинки, у которых обязательно сломана молния, и клёш.

Вот он говорит, это точно затулинский. Это меня просто потрясло на всю жизнь. Вот эти все картины, ментальные, составляют целую культурную программу.

Смирнов С. А.: Это же структуры повседневности, они оседают в привычках, поведенческих.

Поповский И. В.: Вплоть до того, что территория начинает себя отделять от города, как Академгородок, его верхняя зона, она отделяется, – мы не новосибирцы. Вплоть до этого. И поэтому сказать, что есть какая-то единая картина, я категорически против. Некоторые считают, что у Новосибирска такая особенность есть... По-моему, Ю. П. Воронов⁵ говорил, что там в нашем городе девять городов. Но я считаю, что если взять Москву, ты садишься в метро...

Смирнов С. А.: Сколько же тогда в Москве-то городов?

Поповский И. В.: И люди же говорят, ты откуда? А я оттуда, а я оттуда. Я поселился в Инюшке, меня первые полгода спрашивали прямо на Ленинградской, ты кто? Я говорю: я инюшинский.

Почему они мне верили? Я не знаю. А если бы я сказал, да я из Затулинки приехал, то всё, уже начинается напряжение. И вот это понимание, что едет человек, видит там, скажем, частный сектор на какой-то территории, и он начинает свои картины описывать. Ну, там, значит, цыгане, там наркота, там преступность, алко-голики и все прочее. А на самом деле это может оказаться абсолютно тихий, спокойный район, намного спокойнее, скажем, чем жилмассив на Челюскинцев.

Я вот у девушки спрашивал, где вы себя ощущаете в безопасности? Она с Челюскинского жилмассива, говорит, что ощущает это здесь, в центре, на другой стороне от архитектурного университета, там, где аптека, здание Облпотребсоюза, вот здесь ощущает.

Смирнов С. А.: Там ей безопасно?

Поповский И. В.: А я даже спросил, а в 22.00, вечером? Да, говорит, вот здесь ощущаю себя в безопасности. Я говорю, Вы же в свой район поедете, он же Ваш? Нет, говорит, там уже и телефон отбирали, и по голове били.

Смирнов С. А.: Ну вот. А здесь, в самом центре, людей много. Вроде как безопасно.

Поповский И. В.: Мне очень понравилось понимание А. И. Высоковского, что соответствует городской культуре. Вежливость – один из элементов. Почему? Потому что в деревне всех знаешь. А тут, я не знаю, и вынужден вести себя как-то по-другому, вежливо. Даже если я очень грубый человек, все равно я должен как-то себя вести не так. И вот эта вежливость, она заставляет определённые поведенческие нормы соблюдать, которые, как считает А. А. Высоковский, – один из признаков городской культуры.

Смирнов С. А.: Ну, что, спасибо большое, Игорь Викторович.

⁵ Воронов Юрий Петрович, новосибирский экономист, ведущий научный сотрудник ИЭиОПП СО РАН.

Информация об авторах

Игорь Викторович Поповский
почетный архитектор России, советник Российской
академии архитектуры и строительных наук,
доцент
Новосибирский государственный университет
архитектуры, дизайна и искусств
имени А. Д. Крячкова
Российская Федерация, 630099, Новосибирск,
Красный проспект, 38
профессор
Новосибирский государственный архитектурно-
строительный университет (Сибстрин)
Российская Федерация, 630008, Новосибирск,
ул. Ленинградская, 113
e-mail: ipopovskiy@yandex.ru

Смирнов Сергей Алевтинович
доктор философский наук,
главный научный сотрудник
Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого
Российская Федерация, 173003, Великий Новгород,
ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
главный научный сотрудник
Институт философии и права
Сибирского отделения Российской академии наук
Российская Федерация, 630090, Новосибирск,
ул. Николаева, 8
ORCID: 0000-0002-2023-8855
Web of Science ResearcherID: H-1575-2016
Scopus AuthorID: 57195838149
e-mail: smirnoff1955@yandex.ru

Information about the authors

Igor V. Popovsky
Honorary Architect of Russia,
Advisor to the Russian Academy of Architecture
and Construction Sciences, Associate Professor
Kryachkov Novosibirsk State University
of Architecture, Design and Arts
38, Krasny Avenue, Novosibirsk,
630099, Russian Federation

Professor
Novosibirsk State University of architecture
and Civil Engineering (Sibstrin)
113, Leningradskaya St., Novosibirsk,
630008, Russian Federation
e-mail: ipopovskiy@yandex.ru

Sergey S. Smirnov
Dr. Sci. (Philosophy),
Chief Researcher
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya St.,
Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation

Chief Researcher
Institute of Philosophy and Law
Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
8, Nikolaeva St., Novosibirsk,
630090, Russian Federation
ORCID: 0000-0002-2023-8855
Web of Science ResearcherID: H-1575-2016
Scopus AuthorID: 57195838149
e-mail: smirnoff1955@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 12.08.2025

Принят к публикации / Accepted 17.10.2025

ГОРОДСКАЯ КУЛЬТУРА | URBAN CULTURE

[https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-311-320](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-311-320)



The Soviet “Palace of culture” as a center of urban culture (the case of Abovyan)

Haykuhi Muradyan 

Yerevan State University, Yerevan, Armenia

Institute of Archaeology and Ethnography of NAS RA, Yerevan, Armenia

haykuhi.muradyan@ysu.am

KEYWORDS

Palace of Culture
House of Culture
Abovyan
Soviet industrial cities
Soviet Armenian culture
repatriation

ABSTRACT

The study examines the Soviet Palace of Culture in Abovyan as an institutional mechanism for shaping urban culture and disseminating ideology. The study compares the organizational models of the Palace of Culture and the PREP. Based on analyses of institutional structures and collective memory, the study examines the dual function of the Palace of Culture as both a center of cultural consolidation and a means of promoting Soviet values. Their different but complementary roles within the Soviet ideological framework are also revealed. The results show that the Palace of Culture served as a comprehensive integration mechanism that promoted the cultural adaptation of various groups in the urban population, including migrants from rural areas to cities, across all demographic segments - from children to the elderly. Personal stories reveal multi-layered memories of the Palace's activities, reflecting various stages of life and emotional ties to this institution. The study conceptualizes the Palace as a cultural-structural mediator that regulates the interface between rural and urban semiotic systems. In the study, the Palace is conceptualized as a cultural and structural mediator regulating the interaction between rural and urban semiotic systems. In the context of Abovyan, the definition of the population's origin and the stratification of cultural values serve as an analytical prerequisite for studying the dynamics and development of urban culture.

For citation:

Muradyan, H. (2025). The Soviet “Palace of culture” as a center of urban culture (the case of Abovyan). *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(2), 311–320. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-311-320](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-311-320)

Funding:

The work was carried out with the support of the Committee on Higher Education and Science of the Republic of Armenia (project No. 24WS-6Ao2o)

Introduction

After the Soviet regime was established, Soviet cultural policy developed infrastructure and mechanisms to shape and spread “Soviet culture”. One of these mechanisms was the Houses of Culture and Palaces of Culture, which played a vital role in shaping the Soviet Union's socio-cultural image (Roth-Ey, 2007; Chatterjee, 2002; Kotkin, 1995). The House of Culture served as a “Soviet space” where the primary image of Soviet culture was formed. The main principles and ways of thinking that would create the basic habitus of the Soviet person were promoted.

In this context, it is interesting to explore the role of houses of culture and palaces in shaping the cultural image of Soviet industrial cities, specifically (Chatterjee, 2002). From this perspective, we have examined the development of Abovyan as an industrial city and the crucial role of the Palace of Culture in this process (Siegelbaum & Moch, 2016). This paper examines the formation and activities of the Soviet Palace of Culture as a center for the creation and dissemination of Soviet urban culture, using the example of the Abovyan City Palace of Culture.

The Study examines the differences and similarities between the House of Culture and the Palace of Culture, both created by Soviet ideology. To differentiate between the two, we apply V. Paperny's “Culture 2” theory. According to Paperny, Culture 1 signifies revolutionary equality, meaning culture spreads horizontally and everyone is regarded as the same (Paperny, 2002). Following the Bolshevik slogan, Soviet cultural identities were to be shaped consistently. As an architect and architectural historian, Paperny describes the development of Culture 1 from an architectural perspective, focusing on features of 1920s and Stalin-era architecture. His work was reissued in Moscow in 2016 with a few modifications, aside from an added introductory section by the author. In this part, Paperny illustrates the ongoing link between Culture 1 and Culture 2, making his work a valuable tool for studying the evolution of Soviet culture through these concepts. He discusses how “Culture 1” reappeared during Khrushchev's era and how “Culture 2” reemerged under Gorbachev and afterward. Ultimately, Paperny transforms his analysis of 1920s cultural material into a theoretical framework that explains modern cultural and political developments.

Using the example of the newly established Soviet industrial town of Abovyan (1963), located in the present-day Kotayk region of Armenia, this article explores the role and functions of the Palace of Culture and how this institution became a central site for constructing the “Soviet world.”

The memories associated with the Palace of Culture are multi-layered, reflecting different life stages and emotions. Surveys of respondents showed that the Abovyan Palace of Culture has become a venue for social events, social integration, and adaptation to urban life. This helped to form new cultural values and also served as a center for their dissemination and popularization. It included all segments and target groups within the urban population, from children to pensioners (Muradyan, 2018). The city's Palace of Culture also brought together residents of nearby villages. It helped ease the transition from rural areas to the city, adapt to urban life, and embrace new cultural customs. At the same time, rural cultural values were also adjusted to fit the urban environment.

The research employs a complex application of qualitative methods. We explore the formation and development of the city of Abovyan, its population, and settlement policies at different stages, using archival documents and interviews with employees of the Abovyan municipality.

The study of Abovyan's case is critical because, during the post-Soviet period, the city took an interesting path in its privatization processes, especially under the influence of the formation of a local “oligarchic” class. Unlike the collapse of post-Soviet industrial cities seen in other areas, Abovyan did not experience such a decline. Most of the factories remained operational even after privatization.

Although the “oligarchization” of the city began in the 2000s, external influences were already evident in the 1990s, unlike in other industrial towns in Armenia, such as Hrazdan and Charentsavan. In this context, Abovyan stands out as a unique case with its distinct post-Soviet development path.

The palace of culture as a tool of soviet cultural policy

Houses of Culture and Palaces of Culture are considered key symbols of the former Soviet Union. Their early prototypes included village reading huts, rural clubs, and Red Corners (renamed Lenin Corners after Lenin's death). These institutions, collectively called cultural-educational establishments, were expanded on a large scale following the decree establishing the Main Political Enlightenment Committee under the Council of People's Commissars in November 1920 (Ghazaniyan, 1964, p. 72). It is noteworthy that in Soviet sources, the terms “House of Culture” and “Palace of Culture” were used interchangeably, but with minor differences. However, the observations revealed key differences, including in the spatial context (rural and urban). It should be noted that cultural centers were located in villages, and cultural palaces were built in industrial cities.

Regarding ownership and status, Houses of Culture were usually linked to factories, whereas Palaces of Culture belonged to city councils (GorSoviets). Palaces of Culture held a higher status and sometimes oversaw Houses of Culture.

Regarding the chronological distinction, Houses of Culture appeared early in the Soviet period, while Palaces of Culture emerged later during the mature Soviet era.

Regarding scale and diversity, Palaces of Culture were larger and offered a broader range of activities and functions than Houses of Culture.

Houses of Culture began spreading across Soviet Armenia in the 1930s, with numbers increasing significantly after World War II. They were established in both cities and remote villages. The first decision to build a House of Culture in Soviet Armenia was made by the Bureau of the Central Committee of the Communist Party of Armenia on March 12, 1932. It was also ordered that Houses of Culture be set up in all district centers to coordinate rural cultural and educational activities undergoing reconstruction (Folyan, 1933, p. 3).

In the 1930s, the term palace was potentially ideologically unacceptable, as it evoked memories of the Tsarist past. By the 1970s, however, it had come to symbolize grandeur, dominance, and cultural prestige (*kultura dva*) (Paperny, 2016, p. 5–10). The exact date the term palace entered the Soviet vocabulary is unclear. Still, its appearance in names such as Palace of Congresses (Дворец съездов) and Palace of Marriages (Дворец бракосочетания) shows it had become common by the late Soviet period (Fitzpatrick, 1992; Clark, 1981).

The growth of Palaces of Culture was typical of the late Soviet era, especially during the 1970s and 1980s, when large-scale urbanization in the 1950s and 1960s left new cities and expanding existing ones facing challenges in organizing cultural life. Houses of Culture,

initially established in all Soviet villages and small towns, could no longer fully meet the cultural needs of growing urban populations. Consequently, larger, multifunctional institutions, the Palaces of Culture, started to emerge.

Unlike Cultural Centers, which were common in rural areas and small towns, Cultural Palaces were primarily built in new industrial cities and large urban centers, where populations were significantly larger. These institutions not only served as important centers for meeting cultural and spiritual needs, but also performed administrative functions. Compared to Houses of Culture, Palaces of Culture:

- Managed and coordinated other cultural institutions in the area
- Developed guidelines for cultural policies
- Centralized urban cultural life
- Became key to shaping urban culture.

Thus, palaces of culture played a vital role in the cultural and administrative plan of the Soviet urban environment. Marking the transition from decentralized public cultural houses to large state-controlled cultural centers.

While the House of Culture grew from earlier institutions like reading huts, clubs, and Red Corners, representing the Soviet effort in the 1920s to modernize and create an educated, politically receptive society, the Palace of Culture became its successor. It took on administrative and supervisory roles, expanding its influence to meet urban needs.

Until the 1950s, Soviet Armenian scholars such as Folyan, Ghazaniyan, and others did not use the terms Palace of Culture or Культурный дворец. These terms appeared later in Soviet and post-Soviet publications (Khudaverdyan, Yetimyan, Mirzakhanyan, and others).

At the 22nd Congress of the Communist Party in 1959, the plan for ‘building communism’ was approved. It called for launching major initiatives that involved broad public participation. As these programs expanded, the number of cultural houses grew, and new cultural palaces began to appear across the country.

Urbanization and the development of new industrial cities laid the foundation for these large cultural institutions. The role of Palaces of Culture in shaping and spreading new Soviet urban values was especially significant. A key part of Soviet policy was the development of industrial cities, often located in strategic, resource-rich areas.

In the 1960s, such cities began to appear throughout Armenia, including Charentsavan, Metsamor, Hrazdan, and Abovyan. These cities were designed as typical Soviet urban centers, in both structure and ideology. Abovyan is one such example, reflecting broader patterns of Soviet urban planning.

Why is the case of Abovyan city essential?

The case of the city of Abovyan is interesting for analysis, because unlike other industrial cities that collapsed after the collapse of the Soviet Union, the city of Abovyan, as a result of the “wild privatization” process in the 1990s due to the formation of “oligarchic capitalism”, retained its industrial image and became private property. Most of the factories continued to operate. The Palace of Culture in Abovyan was also privatized, but began serving more as a sports center than a cultural one. This is also one of the aspects of privatization, when the structure loses its original functionality and content and acquires new content.

The formation of Abovyan's cultural identity: the role of the palace of culture

Abovyan was granted city status in 1963. The city's population consisted mainly of Armenians who immigrated from Syria, Iran, and Turkey in the 1960s and 1970s. The city's population was diverse, including rural immigrants, returnees, and various ethnic groups such as Russians, Ukrainians, Assyrians, Yezidis, and Molokans. According to our research, many of these groups left the city after the dissolution of the Soviet Union.

Following its designation as a city and the opening of factories, Abovyan experienced rapid population growth. One of the interviewees mentions the following: “When the 18th factory opened in 1967, Anton Aleksandrovich, the factory director, went to the Kirovabad Radio Engineering Plant and brought as many Armenians as he could. They were given housing and jobs.” (Interviewee, 2021).

This period was marked by a significant transformation of Abovyan's social and cultural landscape. The Palace of Culture played a central role in integrating the city's diverse urban population (fieldwork, interview with a municipal employee, Abovyan city, March 1, 2022).

With the simultaneous launch of four major factories in Abovyan, hundreds of jobs were created, attracting young families from nearby areas and even from Yerevan. Many interviewees describe Abovyan as a “satellite city” that aspired to become the third-largest city in Soviet Armenia.

In the 1960s, Abovyan had a population of around 2,200. In 1970, this number had reached 14,700, and in 1989, it had reached 58,671. However, after Armenia's independence, the population declined sharply due to factory closures, mass job losses, and the ensuing economic and political crisis. According to Armenia's National Statistical Service, Abovyan's population in 2015 was recorded at 44,400 (The Permanent Population, 2015).

Alongside Abovyan's industrial development in the 1960s, efforts to shape the city's cultural environment and identity also began. This process was supported by the activities of two cultural clubs established in the 1930s – Culture Club 1 (District) and Culture Club 2 (City) – both of which operated on the ground floors of residential buildings.

The main activities of these clubs were overseen by the Department of Culture under the Abovyan City Council. At the same time, the Department of Agitation and Propaganda carried out thematic supervision, including a Culture Commission. During this period, a folk instrument ensemble was established, along with a theater group led by Sergey Arakelyan (Fieldwork, Interview with a Former Employee of the Culture Palace, 1.03.2022).

The Palace of Culture became the city's central cultural institution, overseeing and coordinating other cultural organizations, including the existing clubs (which were placed under its jurisdiction), the library, and the music school, while also providing methodological support to ensure their “proper functioning” (as emphasized in interviews).

The Palace of Culture has played an essential role in uniting Abovyan's diverse population, serving as a gathering place for all city residents (Fig. 1).

The master plan was drawn up in 1937 by architect Tiran Marutyan, who also designed the cultural clubs and palaces in Charentsavan, Hrazdan, and Sevan. The central square is home to the club building, with a high amphitheater nestled in the greenery behind it. Later, Elar was transformed into an industrial city, renamed Abovyan (Fig. 2).

According to one of the former employees, the palace not only united people but also helped integrate the newly formed population of the city. The building also served as

a center for cultural exchange and interaction. The respondent also spoke about the culinary traditions of the Syrian Armenians, which were demonstrated during the thematic events: “We learned from them – coffee, tabbouleh, kuku, lahmajun. We used to drink coffee, but not so widely. They made it a part of everyday life. They served coffee with carrots and cucumbers, which was something completely unfamiliar to us” (Fieldwork, interview with a former employee of the Palace of Culture, 1.03.2022). For repatriates, the Culture Palace organized evening thematic discussions and Armenian-language courses, in line with official directives to help them integrate into local culture. Many repatriates were skilled artisans—tailors, shoemakers, jewelers, and more—who established various creative clubs at the Palace of Culture, such as macrame, crochet, and embroidery workshops.



Fig. 1. The Palace of Culture, Abovyan
Photo from the archives of the A. Tamanyan Museum

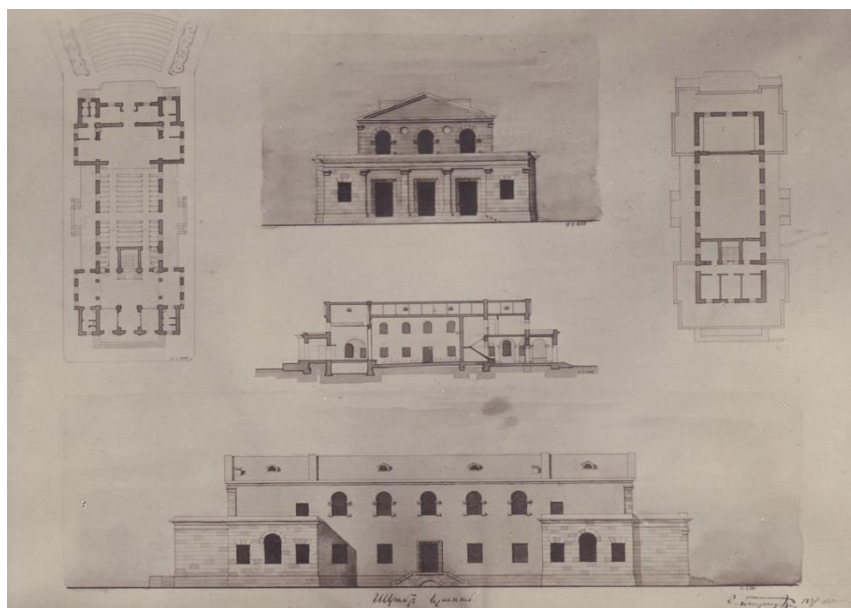


Fig. 2. Club in Ellar, architect: T. Marutyan
Photo provided by H. Marutyan

In addition to Armenians, small ethnic minority groups also settled in Abovyan, including Assyrians, Yazidis, and Molokans. At the same time, larger numbers of Russians and Ukrainians were stationed in the city to manage industrial factories. Most of these non-Armenian groups left the country after the collapse of the Soviet Union.

The Palace of Culture served as a unifying space for the city's multinational, multi-cultural population, introducing them to Soviet ideology while closely monitoring their cultural participation and ideological upbringing. According to old employees, he played a regulatory role in the cultural life of the city:

“The Culture Palace oversaw all cultural activities in the city. For instance, when the first restaurants in Abovyan – ‘Ardziv’ and ‘Kotayk’ – opened, we had to approve their programs. We reviewed them carefully – there could be no ‘rabiz’ music, no excessive vocal ornamentation. Everything had to be folk or ethnographic music. Back then, censorship existed, and frankly, it was the right thing.” (Fieldwork, interview with an employee of the Palace of Culture in the town of Abovyan, 2.03.2022).

The respondents' memories of the Palace of Culture primarily relate to the period from the 1980s to Armenia's independence. However, in the 1990s, the Palace of Culture began to decline due to the closure of various sections and clubs, and separation from the central institution in an attempt to establish independent activities. By the mid-1990s, the Palace of Culture had wholly ceased to function (fig. 3).



Fig. 3. The Palace of Culture of Abovyan City
renamed the ‘Gagik Tsarukyan Sports and Culture Complex’ SNCO.

It is interesting that in 1982, next to the House of Culture, the “Museum of Friendship of the Armenian and Russian Peoples” was founded, and that square was renamed the Museum of Friendship (Fig. 4).



Fig. 4. The building of the museum of Russian-Armenian friendship in Abovyan

In front of the museum, a Memorial Complex was erected dedicated to the 150th anniversary of Armenia's accession to Russia, sculptor: Sargis Baghdasaryan, architect: S. Barkhudaryan (Fig. 5).



Fig. 5. The monumental complex devoted to the “150th anniversary of Armenian-Russian friendship”

The central area of the city of Abovyan is wholly transformed into a Soviet landscape that continues to dominate the post-Soviet period and, it seems, undergoes no particular changes in ideological terms.

It was reopened in 2005, but under a new identity as the “Gagik Tsarukyan Abovyan Sports and Culture Complex”, a state non-commercial organization (SNCO). The center's primary focus shifted to sports development, with an emphasis on organizing sporting events rather than cultural activities (The Permanent Population, 2015).

Conclusion

Typical Soviet cultural structures, especially houses of culture and palaces, became centers for the rooting and dissemination of Soviet ideology and the formation of Soviet culture. Especially in industrial cities, these structures became the agents of Soviet cultural policy. The examination of the Palace of Culture in the town of Abovyan allows us to see, understand, and analyze not only Soviet processes, but also post-Soviet developments and changes.

The House of Culture of Abovyan and the broader Soviet cultural landscape are an interesting case for understanding and analyzing the paths of post-Soviet cultural collapse. The collapse of industrial cities in the 1990s did not bypass Abovyan either. It turned from a rapidly developing industrial city into an industrial wasteland. However, from the 2000s, Abovyan began to take on a new image. It started to be associated with the formation of a local oligarchic system. More or less functioning factories and cultural institutions were privatized and continued to operate, adapting to the new situation.

The collapse of industrial cities in the 1990s did not bypass Abovyan either, it turned from a rapidly developing industrial city into an industrial wasteland, but since the 2000s, the formation of a new image of Abovyan began, it began to be associated with the formation of a local oligarchic system, more or less operating factories and cultural structures were privatized and continued to operate, already adapting to the new legal system. The Palace of Culture, in turn, was renamed the G. Tsarukyan Sports and Culture Center, indicating that structures formed under the previous ideology are subject to individual changes outside the state cultural policy framework. Today, the Palace of Culture operates more as a sports complex, relegating the cultural component to the background.

References

- Chatterjee, C. (2002). *Celebrating women: gender, festival culture, and Bolshevik ideology, 1910–1939*. University of Pittsburgh Press.
- Clark, K. (1981). *The Soviet novel: history as ritual*. University of Chicago Press.
- Fitzpatrick, S. (1992). *The cultural front: power and culture in revolutionary Russia*. Cornell University Press.
- Folyan, P. (1933). *Club activities in the village* (Part 1). State Publishing. (In Armenian).
- Folyan, P. (1934). *Club activities in the village* (Part 2). State Publishing. (In Armenian).
- Ghazaniyan, V. H. (1964). *The first steps of Soviet Armenian culture*. Pethrat. (In Armenian).
- Kotkin, S. (1995). *Magnetic mountain: Stalinism as a civilization*. University of California Press.
- Official Website of Abovyan Community, Kotayk Region, Republic of Armenia. Accessed March 21, 2022. <https://www.abovyan.am/Pages/Misc/CommunityOrganizations/Default.aspx>
- Paperny, V. (2002). *Architecture in the age of Stalin: culture two*. Cambridge University Press.
- Paperny, V. (2016). *Culture two*. New Literary Review.
- Roth-Ey, K. (2007). Finding a home for television in the USSR, 1950–1970. *Slavic Review*, 66(2), 278–306. <https://doi.org/10.2307/20060260>
- Siegelbaum, L. H., & Moch, L. P. (2016). Transnationalism in one country? Seeing and not seeing cross-border migration within the Soviet Union. *Slavic Review*, 75(4), 970–996. <https://doi.org/10.5612/slavicreview.75.4.0970>
- The Permanent Population of the Republic of Armenia as of July 1, 2015. *Statistical Bulletin*, 5100–201. https://armstat.am/file/article/bnakch_01.07.2015.pdf

Information about the author

Haykuhi M. Muradyan
Cand. Sci. (Culturology), Associate Professor,
Chair of Cultural Studies, Faculty of History
Yerevan State University
1, Alex Manoogian St., Yerevan, 0025, Armenia
ORCID: 0009-0003-5399-5080
Scopus AuthorID: 59314012600
e-mail: haykuhi.muradyan@ysu.am

Received / Материал поступил в редакцию 14.09.2025
Accepted / Принят к публикации 02.10.2025



Пространство цифрового города: образ панельного дома в контексте городской идентичности

О. В. Широкова 

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия
olashirokova333@gmail.com

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

город
городская идентичность
городская культура
образ дома
образ города
панельный дом
цифровая культура
цифровые медиа

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется репрезентация образа панельного дома в качестве ведущего визуального конструкта городской идентичности, формирующейся в цифровой среде. Городская идентичность в данном исследовании представляется как объективная и коллективно воспринимаемая характеристика города, способная аккумулировать городские смыслы в контексте индивидуальности места, а также дифференцировать его от иных территорий. В контексте цифрового пространства процесс идентификации и человека, и города является результатом интеграции социокультурного устройства жизни и взаимодействия между горожанами внутри медийных площадок. Основу этого процесса составляет потребность горожан в сохранении культурной специфики города в новом пространстве. Кроме того, в статье рассматривается понятие «цифровой культуры», определяющее существование городской формы культуры в медийной плоскости и позволяющее зафиксировать особенности места в новой среде. На примере образа панельного дома исследуются ведущие нарративы освоения и присвоения мест, присущие цифровому пространству города. Автор осмысляет визуальный образ места в цифровом пространстве, определяет его цифровые символические границы в виде оцифрованных визуальных паттернов и нарративов города. В качестве ключевых элементов этого процесса выделяются аффективные маркеры идентичности, которым свойственно устанавливать связь между горожанином и местом, что является важным в пространстве цифровых медиа. Автор выделяет основные чувственные компоненты идентичности: базисные чувства защищенности, ностальгии и устойчивости, помогающие горожанину зафиксироваться в разрозненном поле цифровых смыслов.

Для цитирования:

Широкова, О. В. (2025). Пространство цифрового города: образ панельного дома в контексте городской идентичности. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 5(2), 321–335. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-321-335](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-321-335)

Финансирование:

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

Digital city's space: The image of the panel house in the context of urban identity

Olga Shirokova 

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia
olashirokova333@gmail.com

KEYWORDS

city
urban identity
urban culture
image of the home
image of the city
panel house
digital culture
digital media

ABSTRACT

In this article author analyzes the representation of the panel house as a central visual construct in the urban identity emerging within the digital environment. Urban identity, in this context, is understood as an objective and collectively perceived characteristic of a city, capable of capturing the unique meanings of a place while distinguishing it from other areas. In the digital realm, the process of identification – both for people and cities – results from the integration of socio-cultural structures and interactions between citizens across media platforms. This process is driven by citizens' desire to preserve the cultural specificity of their city in the new digital space. Furthermore, the article explores the concept of “digital culture,” which shapes the existence of urban forms in the media and allows for the representation of a place's characteristics in this new environment. Using the image of the panel house as a case study, the article examines key narratives of place development and appropriation within the digital space of the city. The author conceptualizes the visual image of place in the digital environment, defining its symbolic boundaries through digitized visual patterns and urban narratives. Affective markers of identity are identified as crucial elements in this process, as they establish connections between citizens and their environment – connections that are particularly significant in the digital media space. The author also highlights key sensory components of identity – such as security, nostalgia, and resilience that help individuals anchor themselves in the fragmented landscape of digital meanings.

For citation:

Shirokova, O. V. (2025). Digital city's space: The image of the panel house in the context of urban identity. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(2), 321–335. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-321-335](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-321-335)

Funding:

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

Введение

Цифровизация как явление сформировало и продолжает формировать новую реальность человеческого существования – пространство, где культура подвергается оцифровыванию с последующей трансформацией имеющихся смыслов и ценностей, наряду с формированием новых. В связи с этим вектор развития культуры активно разворачивается в сторону постоянного и повсеместного использования технических средств и мобильных устройств, которые стали неотъемлемой частью жизни современного человека. Культура, помещенная в цифровое пространство, становится фундаментом для новых установок общественного сознания, определяемого коллективной или даже массовой формой коммуникации.

С распространением цифровых средств коммуникации «происходят изменения, которые затрагивают повседневную жизнь людей, устоявшиеся культурные иерархии, способы, которыми люди взаимодействуют друг с другом и миром вокруг них» (Соколова, 2012, с. 6). Следовательно, цифровой формат коммуникации является на сегодняшний момент ведущим фактором формирования нового социокультурного пространства, что обусловлено производством, передачей и распространением культурных ценностей и оцифровыванием культурных артефактов в трансформированной виртуальной среде.

Отметим, что понятие «оцифровывание» связано как непосредственно с переносом информации, полученной аналоговым или близким к нему способом, так и с инструментами, с помощью которых формируется цифровая информация. При этом оцифровке подвергаются практически все существующие формы культуры, в частности городская. Цифровая культура стремится вобрать доступные ей городские паттерны, которые могут существовать в этой новой для человека среде. Для этого необходимы инструменты, позволяющие не только оцифровать, но и зафиксировать в этом пространстве все многообразие городской культуры на двух доступных уровнях: 1) физическом – внешний слой; 2) ментальном – внутренний слой. К первому будет относиться всё, что связано с носителем информации, – новые медиа, в которые входят социальные сети; второй же слой определяется внутренним содержанием внешнего слоя – смысловое поле города, ценностные структуры, идентификационные модели, в том числе городская идентичность.

Инструментом фиксации смыслов выступает визуальный образ города, а точнее его репрезентация, которая свойственна для цифровой культуры. Особенностью цифровой культуры, относящейся и к цифровым медиа, является фрагментарность структуры образа, то есть целостный образ строится из «мозаичных» как визуальных, так и чувственных представлений. Поэтому образ города в цифровой среде представляется дифференцированным, состоящим из разноплановых визуальных элементов, содержащих собственные смыслы; но в то же время, объединяясь, содержание этих смыслов может быть или усиленно, или трансформировано.

В данном исследовании мы акцентируем внимание на идентичности как объективной характеристике города, которая воспринимается коллективно и воспроизводит смыслы города в ракурсе индивидуальности места, отделяя его от других похожих мест (Tzortzi, 2024, p. 8). Это позволит нам проанализировать то, как формируется категория места в цифровой культуре. Кроме того, мы рассмотрим образ панельного дома в контексте городской идентичности как важный компонент, который транслируется в цифровую среду и вбирает в себя новые смыслы – как схожие с их

проявлением в физическом пространстве города, так и обретающие иные нюансы в цифровой реальности. Представленный подход позволяет выделить основные культурные нарративы и маркеры, формирующие фундамент идентичности горожан в цифровом пространстве.

Культура в цифровом медиапространстве

Современный этап существования человека охарактеризован смещением культуры в медийную плоскость, где она претерпевает различные изменения. Этот процесс позволяет создать новые паттерны взаимодействия как внутри этой среды, так и с самой этой средой. Трансформации культурной стороны человеческого бытия изменяют и систему формирования социокультурного опыта. Изменениям подвержены все сферы внутри культуры. Эти изменения обусловлены тем, что в медиасреде факт личного присутствия при совершении коммуникации больше не является первостепенной задачей, даже при нахождении группы индивидов или отдельных ее членов в одной географической локации. Помимо этого, сама коммуникация становится более наглядной – визуальной, что относит нас к особенностям цифровой среды, помимо алгоритмических основ, заложенных при становлении этого пространства. В связи с этим информационные массивы, культурные ценности и нормы, культурные атрибуты и образы одновременно транслируются в массовую аудиторию и распространяются по виртуальным сетям преимущественно через визуальные инструменты передачи информации. Таким образом, повсеместная возможность использования цифровых платформ не только для обеспечения, хранения и распространения информации, но и для коммуникативных нужд сформировала цифровой мир – мир, который объединен одним языком и цифровыми кодами культуры в системе коммуникативно-информационной сети.

Говоря о цифровой культуре, исследователи рассматривают ее как «принципиально иной тип развития общества, при котором на смену аналоговым и линейным форматам коммуникации и функционирования систем приходят цифровые, электронные <...>, они не только определяют характер и направленность деятельности человека и социума, но и становятся основными, определяющими цели и смыслы человеческой жизни и деятельности» (Астафьева и др., 2018, с. 519). Следовательно, цифровую культуру можно определить как современный вид массовой культуры, формирующейся посредством процесса цифровизации и оцифровывания культурных артефактов, ценностей, образцов, стереотипов, иерархий, способов взаимодействия и продуктов массовой культуры и находящейся в эфемерном пространстве медийных инструментов.

Особенностью культуры в цифровой среде является её воспроизводство с помощью каналов цифровых медиа, внутри которых можно выделить следующие формы трансляции, характерные для этого типа культуры: цифровые изображения, цифровые видео- и аудиозаписи, цифровые тексты, где посредником в создании и тиражировании цифрового контента является электронное техническое устройство. Следовательно, те культурные артефакты и формы социального взаимодействия, которые порождаются массовой культурой и подвергаются цифровому кодированию, при укоренении в медийном мире приобретают новые очертания. Это позволяет нам рассмотреть цифровую культуру как систему, в которой отечественный исследователь Д. В. Галкин (Галкин, 2012, с. 16) выделяет следующие уровни: 1) материальный, где культура проявляется посредством цифровых устройств (смартфоны,

технологические системы); 2) знаково-символический, где проявления происходят с помощью знаков, языка, разных форм коммуникации; 3) социокультурный, где цифровая культура демонстрируется посредством социальных институтов, которые определяют такие стороны социума как образ жизни и формы взаимодействия и взаимоотношений людей; 4) ментальном, где культура укореняется на уровне психических установок и ценностей.

В отличие от аналоговой культуры, детерминированной эпохами культуры печати и культуры вещания, цифровая культура является наиболее оперативной, сетевой, совместной и основанной на всеобщем участии социума. Поэтому она становится единой благодаря онлайн-формату в социальных и культурных процессах и транслирует интегрированные части локальных культур в поликультурную цифровую среду. Общество балансирует между культурой реального и виртуального миров, являясь привязанным к определённым «якорям» в медийной плоскости (соцсетях, веб-платформам), поэтому трансформация культуры и изменение ее форм существования приводит к неизбежным последствиям симбиоза реальности и цифрового мира, что является важным аспектом в контексте измерения и агрегации цифровой культуры с культурой города.

Главенствующая роль в этом процессе отведена именно цифровым медиа, поэтому взаимодействие физического города с цифровой средой происходит за счет повсеместного проникновения гаджетов в городскую среду (Маккуайр, 2018, с. 268), среди которых активно выраженными в использовании являются мобильные устройства – смартфоны, выступающие в качестве цифровых платформ с наиболее легким доступом к социальным сетям, в настоящее время доминирующим в повседневной жизни людей. Это позволяет говорить о том, как происходит трансформация культурно-коммуникативной среды горожан, что связано с постоянным доступом к контенту (к его созданию и распространению через социальные сети), который генерируется неотрывно от реальности и на постоянной основе. Трансляция культурных паттернов города становится неограниченной во времени и в пространстве, что позволяет создавать социокультурную цифровую связь как на уровне одного города, так и в более глобальном масштабе. Фиксацией этих паттернов является саморепрезентация и репрезентация. Публикация в социальных сетях фото- или видеоконтента с участием пользователя выстраивает различные конфигурации взаимоотношений пользователей друг с другом и окружающим цифровым миром. Важным показателем саморепрезентации является то, что человек показывает не себя, а свой образ, а показателем репрезентации – трансляция образа окружающей среды, то есть города. Эти два процесса, происходящие одновременно, указывают на 1) поиск горожанином своей роли и собственной идентичности в глобальной сети Интернет; 2) фиксации индивидуальности городского пространства и его особенностей в цифровой среде через визуальную коммуникации с другими членами цифровых сообществ путем репрезентации окружающего физического (материального) пространства города; 3) освоение цифрового пространства посредством переноса идентификационных особенностей города и смыслов, связанных с ним. Основываясь на этом, мы можем утверждать, что важной частью проявления горожанина и самого города в цифровой культуре является идентичность.

Городская идентичность: от физически обусловленного места к цифровому локусу

За последние несколько десятилетий научный дискурс вокруг понятия «городская идентичность» породил множество взглядов на его определение в социогуманитарных науках. Обращаясь к истокам определения самого понятия, стоит отметить, что «идентичность» относится к тождественности личности самой себе, то есть обозначает «твёрдо усвоенный и личностно принимаемый образ себя во всем богатстве отношений к окружающему миру», а также стабильное владение личностью собственным «я» вне зависимости от изменений самого «я» и ситуаций, которые влияют на трансформации «я» (Эриксон, 2006). Э. Эриксон впервые развернул идентификационную модель личности со стороны психологии развития. Вводимые им понятия идентичности эго, кризиса идентичности, социальной идентичности отсылают к множественности человеческого «я» во всей многоаспектности существования человека как со стороны внутренних психологических факторов, так и со стороны внешних социокультурных факторов, что позволяет рассматривать идентичность человека в контексте окружающего его пространства. Поэтому, говоря об идентичности, невозможно обойти культуру и культурную идентичность человека, так как «идентичность неизбежно и безусловно связана с культурой» (Матузкова, 2014, с. 62). Отсюда возрастает её ценностная и символическая значимость в контексте территориальной привязки к месту, в котором проживает человек.

Многие социокультурные исследования объясняют городскую идентичность с точки зрения восприятия места – то, как «люди влияют на места, а места влияют на то, как люди видят себя» (Нauge, 2007, р. 2). Из этого следует, что понятие «места» связано с тем, как люди осмысляют, воспроизводят и проживают окружающее их городское пространство, а также, что важно, фиксируют себя в нем. Поэтому «место» обретает смысл через чувство принадлежности, через взаимодействие человека с местом, через переживание связи с местом, через историю и культуру места.

В повседневной жизни горожанина «место» не может восприниматься как нечто автономное, отделенное от человеческой жизни, поскольку место ощущается в комплексе восприятия человеком «окружающей обстановки, ландшафта, рутины, других людей, личных переживаний, в контексте других мест» (Relph, 1976, р. 29). С этим связано и определение дихотомии места – «свое» и «чужое», что указывает на идентификацию с конкретным локусом. Отсюда присуждение места себе и/или другому. Но стоит отметить, что при этом места могут «пересекаться и взаимопроникать друг в друга» (Relph, 1976, р. 29), из чего следует, что они могут иметь большое количество интерпретаций, коннотаций и уровней идентификации. Поэтому рассуждая о городской идентичности, мы говорим об «идентичности места» и «образе места», где «место» напрямую связано с понятием «локальность» (Apostolou & Tasoroulou, 2023, р. 1), то есть фактическом местоположении горожанина в окружающей его среде в определённое время при определённых ситуациях, событиях и действиях, а также имеющем определённые границы, как реальные, так и «символические» (Федотова, 2017), а также специфические черты, присущие этому пространству. В связи с этим «локальность» проявляется двойственно: она может определять как сам город в общем смысле – территориальную географическую единицу, состоящую из различных сообществ, инфраструктурных компонентов и социокультурных нарративов; так и в более узком смысле означать различные места внутри

города – районы, общественные пространства, историко-культурные объекты, места памяти. Необходимо подчеркнуть, что городская идентичность выступает в роли связующего звена между двумя этими положениями и человеком, находящимся в той или иной локальности, и может пониматься как «устойчивое представление человека о себе как жителя определённого города, непосредственное переживание своей связи с городом, чувство сопричастности городу и его жителям» (Горнова, 2019, с. 12), а также «совместно переживаемый позитивный опыт принадлежности к конкретному городу как культурному хронотопу» (Аванесов, 2025, с. 16), что указывает на упомянутую выше фиксированность человека к месту, то есть четкую принадлежность к тому или иному локусу, связь с которым формируется посредством общей эмоциональной связи горожан с местом во временном и пространственном контексте. Это объясняется тем, что чувство причастности возникает в поле смыслов обитаемого пространства, где чувства основываются на восприятии смыслов, которые уже заложены в визуальной обстановке места и образе, формируемом этими смыслами (Аванесов, 2025, с. 19).

Вышеуказанные положения относятся к формированию идентификационной модели вне цифровой реальности, но встает закономерный вопрос о принадлежности человека к месту и формировании городской идентичности в пространстве алгоритмов и цифровой сети.

Цифровая среда с генерирующейся в ней медийной культурой привязана к аналоговой культуре, ведь оцифровка последней происходит с захватом основных культурных паттернов. Следовательно, обращаясь к городской среде, наблюдается формирование определенного городского социокультурного пространства в цифровой реальности. При этом городское социокультурное пространство отображается не полностью, воспроизводится только та копируемая часть, которую создает и распространяет пользователь Сети (горожанин). Поэтому фрагментарность этого процесса создает социокультурные искажения и показывает город не как целостный объект, а как создаваемый «мозаичный» искусственный образ, формируемый при помощи репрезентации визуальных образов различных локусов, составляющих городское пространство, и смыслов, привязанных к ним.

Цифровая культура компилирует городскую идентичность в цифровой формат, о которой рассуждает отечественный исследователь А. В. Конева, «рассматривая идентификационную модель как динамику образных систем, включающую в себя уровень ценностей, репрезентаций, повседневных практик, нарративов и коммуникаций»: «для современной культурной парадигмы это – визуальная и цифровая модель, основанная, в первую очередь, на сетевом взаимодействии» (Конева, 2018, с. 61). Вследствие этого социокультурный процесс цифровой идентификации, характерный для городов, осмысливается в более глобальном масштабе, но при этом наблюдается стремление сохранить особенности оцифрованных локусов в бесконечном потоке смыслов цифровой культуры. Отсюда следует, что процесс идентификации как человека, так и самого города, является результатом трансляции в цифровую среду социокультурного устройства жизни, коммуникативных действий и взаимодействия горожан, что определяется попыткой закрепиться через освоение и выстраивание символических границ своего обитания в этой среде. В основе этого лежит приверженность к городу и формирующейся в нем культуре, что характеризуется потребностью в сохранении культурных особенностей, где «идентичность позволяет выделить определённое городское пространство в бесконечном потоке визуальных данных» (Широкова,

2024, с. 47). Это в свою очередь указывает на то, что именно идентичность является ключевым фактором освоения цифрового пространства города.

Образ панельного дома в контексте городской идентичности в пространстве цифровых медиа

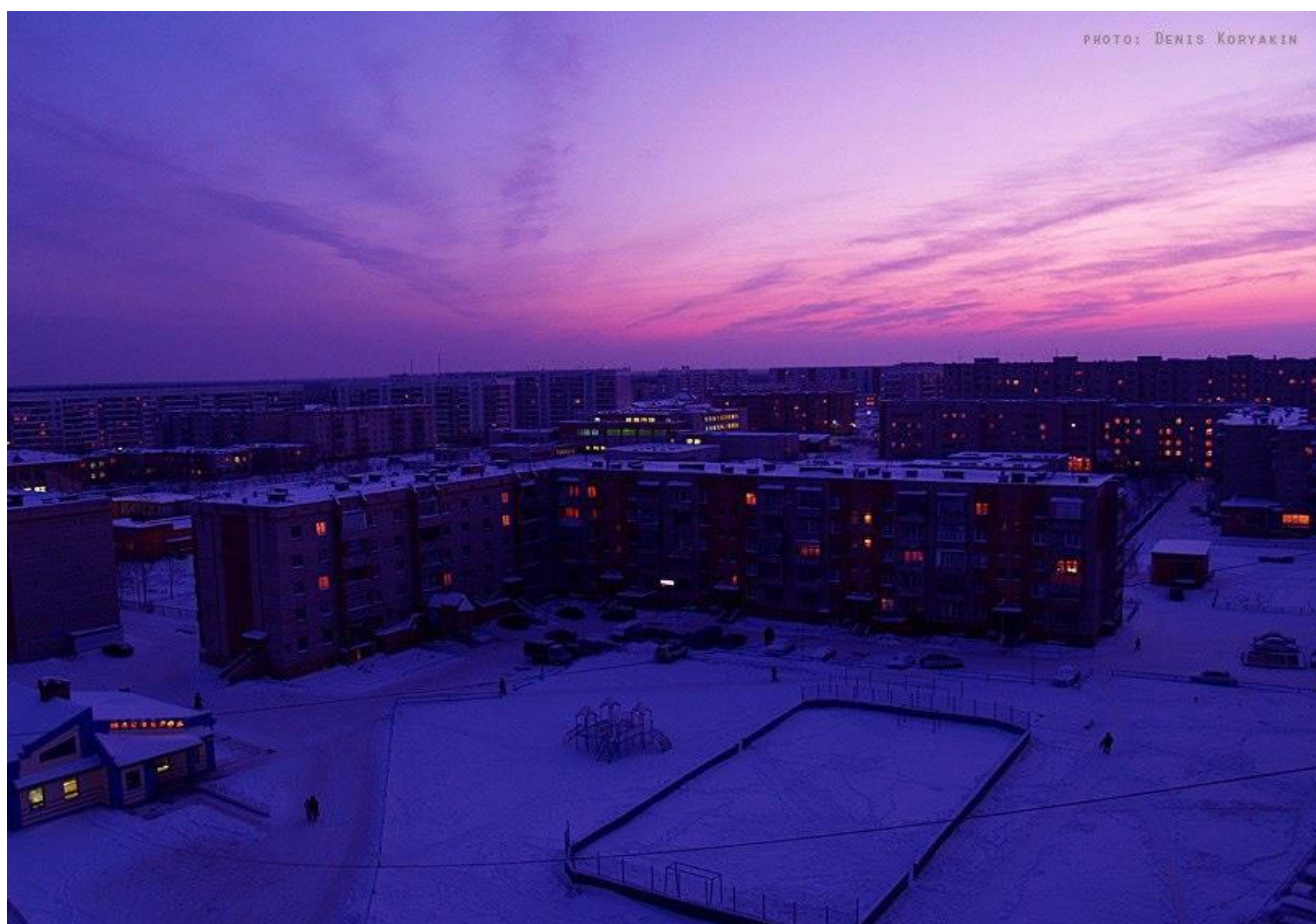
Культурную специфику любого города можно охарактеризовать лишь с помощью набора взаимосвязанных образов (Федотова, 2024, с. 1). В основе формирования образа города лежит когнитивная плоскость восприятия пространства в осмыслении его визуального облика. Наряду с этим идентичность конструируется благодаря «репрезентации воспринимаемого (читаемого) образа и проецируемого образа» (Faue & Lascour, 2020, p. 805). Сам образ содержит в себе как абстрактное, так и чувственное восприятие, в котором задействован психокультурный паттерн: запечатленный в человеческом сознании образ определенной области или места через впечатления, мнения, познание, ценностную оценку и формирующиеся чувства. Поэтому образ играет важную роль в конструировании идентичности, наряду с маркированностью пространства. Кроме того, метка принадлежности к территории – присвоение места как в физическом плане, так и в ментальном, можно определить когнитивными и аффективными маркерами, описанные отечественным исследователем Г. В. Горновой: первые «фиксируют значения, связанные с природно-ландшафтными, историко-культурными, мемориально-событийными характеристиками городской среды», вторые «связаны с чувством места (sense of place) и привязанностью к месту (place attachment)» (Горнова, 2024, с. 26). Следовательно, говоря о цифровом пространстве, наблюдается перенос маркеров и содержания репрезентированных образов, благодаря чему можно проследить основные конструкты формирования городской идентичности в контексте цифрового города.

Зачастую оцифрованный облик города указывает на ценные для городской культуры объекты, имеющие историко-культурную и эстетическую значимость. К ним обычно относят достопримечательности как структурную единицу культуры. Их смысловую ценность цифровая культура эксплуатирует в контексте обособления от других похожих по своему значению образов иных городских сред, отличительного маркера одного города от другого. Параллельно этому существует повседневная городская культура, запечатлевающая себя в цифровом мире через активную трансляцию окружающего горожанина пространства, городских мест, которые он идентифицирует «своими», наделяя близкими любому горожанину значениями. Поэтому мы обратились к образу панельного дома как одного из важнейших компонентов архитектурного каркаса российского города и городской культуры.

Для экспликации образа дома в контексте городской идентичности российского цифрового пространства нами были проанализированы крупные действующие паблики в социальной сети «ВКонтакте», главной тематикой которых является демонстрация спального района (ил. 1.) и его основных атрибутов: панельных домов (панелек) и придомовых территорий (дворов, детских площадок и т. д.). Данные паблики носят исключительно визуальный характер и представлены как любительской, так и профессиональной цифровой фотографией, реже видеофиксацией, являющимися «наиболее распространёнными инструментами репрезентации города» (Ширкова, 2024, с. 45), что в свою очередь позволяет собрать целостный образ города из визуально разрозненных фрагментов социокультурной городской среды и проследить основные эмоциональные компоненты, конструирующие городскую

идентичность в цифровой среде. Кроме того, особенностью этих пабликов является то, что контент формируют сами пользователи, то есть горожане, которые стремятся запечатлеть окружающее их пространство и перенести в цифровую среду.

Репрезентацию жилых зон города в Сети отчетливо демонстрирует аффективный маркер городской идентичности, который в этом исследовании взят за основу; оперируя эмоциональной привязкой к месту, он наделяет это место смыслами. На социальном уровне «чувство места связано с образованием локальных сообществ, ощущением причастности к “мы – живущие здесь” или “мы – те, кому дорого это место”» (Горнова, 2024, с. 27). На уровне культуры наблюдается, как цифровые сообщества визуально размечают территорию цифрового пространства через эмоционально окрашенные образы. Такое визуально обоснованное взаимодействие человека и культурного пространства можно определить «реляционной идентичностью» – тем, «что определяется связями, которые мы создаём, когда живём и действуем в мире» (Naarala, 2003, p. 15), и тем, что строится или посредством избытка смысла, или его дефицита¹.



Ил. 1. Вид спального района, 2025. Фото: Денис Корякин.
Источник: группа «Спальные районы» в социальной сети «ВКонтакте».

¹ Избытком смысла определяется всё пространство города с многоаспектными вариациями, разнообразием, неконтролируемостью, порой непредсказуемостью и даже опасностью. Дефицит смысла указывает на границы территории и сужает их до определенного локуса, поскольку человек, знакомясь со внутренним содержанием места, теряет избыток смысла (Naarala, 2003, p. 15).

Цифровая культура в контексте идентичности демонстрирует дефицит смысла – смысловые границы города определены через формируемый цифровой образ панельного дома, который является корпусом смыслов, включающим в себя значение дома как 1) жилого помещения – архитектурный объект; 2) обитаемого ментально ограниченного конкретного пространства, чьи границы расширяются от видимой улицы, на которой проживает горожанин, до пространства всей страны и даже мира. Главное условие существования – описание внутреннего содержания образа можно определить как знакомое, понятное, в некотором смысле контролируемое и не несущее никакой угрозы. Это связано с тем, что панельные дома (ил. 2, 3) как архитектурный элемент относятся к типовому жилью, чьи модели в разнообразных конфигурациях можно найти в каждом городе России и в других странах.



Ил. 2, 3. Виды панельного дома, 2025.

Источник: группы «Спальные районы» и «Панельки» в социальной сети «ВКонтакте».

Возвращаясь к аффективному маркеру, обратим внимание на дихотомию места и пространства, предложенную Ю-Фу Туаном, где «место – это безопасность, пространство – это свобода» (Туан, 1977, р. 3). Разные модусы переживания человеческого опыта в конкретной физической среде, а также само место (фиксация человека на определенной территории) позволяют выделить границы, что в свою очередь указывает на механизм защиты и, соответственно, появление чувства защищенности в отличие от осмысления безграничности пространства. Исходя из этого, становится понятной попытка освоиться, а точнее – закрепиться в цифровом пространстве.

Человек всё время пытается воспроизвести чувство защищенности. С этого ракурса городская идентичность вбирает в себя смысловую нагрузку, наделяя образ дома защитным паттерном, что помогает определить символические границы цифрового места, ценностные границы внутреннего содержания этого места и важные аспекты существования человека внутри этих границ в пределах оцифрованного мира. Чувство защищенности вызывает положительную эмоциональную реакцию у

человека в его экзистенциальном отношении к месту, запуская механизм сопричастности и прямой связи с этим местом. Из этого рождается еще одно чувство – ностальгия.

В современной трактовке ностальгия определяется как «тоска по прошлому, невозможность вернуться в прошлое, т.е. такое состояние, когда человек в настоящем не чувствует себя как дома» (Горнова, 2024, с. 27). В рамках цифрового города ностальгия носит коллективный характер и является сильным эмоциональным триггером. Это связано с тем, что преобладающее число пользователей пабликов – это люди, чье детство пришлось на конец 70-х – 2000-е годы: активное строительство спальных районов и жилых комплексов с высотной многоквартирной застройкой. Мы можем предположить, что именно это чувство побуждает репрезентировать в социальную сеть образ дома, строящийся из фрагментов панелек, дворов, элементов постсоветской и современной дворовой культуры, связанных с детством: детские площадки, элементы игр на асфальте, дворовые скульптуры, разрисованные машинные шины и т. д. (ил. 4). Эта связь с прошлым фиксирует базис дома как защитного элемента, а также формирует чувство устойчивости в шатком мире цифровых медиа.



Ил. 4. Вид панельного дома и двора, 2025. Великий Новгород.
Источник: группы «Спальные районы» в социальной сети «ВКонтакте».

Таким образом, мы можем выделить образ панельного дома в контексте городской идентичности через аффективные маркеры в виде ведущих чувственных компонентов – чувства защищенности, ностальгии и устойчивости. Они представляют две опоры для горожанина цифрового города, благодаря которым происходит процесс освоения цифрового пространства города и фиксация горожанина в нем. Также отметим, что образ дома может демонстрировать тройной смысловой набор

идентификационных черт: 1) показатель принадлежности к конкретному городу при условии метки (название города, хэштег, геолокация), вызывающий чувство гордости, созданное публикацией фотографии с изображением места (восклицания в комментариях к постам «этой – мой город», «я из “название города”»); 2) показатель принадлежности к общему российскому пространству, где смысл панельного дома определяет страну, родину; 3) принадлежность к единой историко-культурной парадигме в глобальном плане (панельный дом как городской объект существует во многих странах). Это позволяет охарактеризовать образ панельного дома в качестве одного из ключевых аспектов городской идентичности в контексте цифровой культуры.

Заключение

Городская идентичность часто понимается как отличительный компонент места, позволяющий выявить отличительные черты одного места от другого, одного города от другого и указать на различие между локусами. Это закладывает каркас городской идентичности, поскольку город представляет собой симбиоз природных и искусственно созданных элементов, включающий в себя социальные, исторические и культурные особенности. И каждый город будет иметь свой набор этих особенностей, что делает его узнаваемым среди других городов через присущие только ему элементы, ценности и символы, формирующие характеристики места и значения этих элементов. Тем не менее, при рассмотрении самого города как места в контексте цифровой формы существования культуры, к городской идентичности стоит отнести и схожие черты, которые могут отображать единство культурных нарративов, к примеру страны, города, района, дома как общей коллективно освоенной территории внутри цифрового пространства. Оно в свою очередь культивирует представление о городе в симбиозе восприятия визуальных образов места через «синтез разрозненных ощущений, эмоций и переживаний» (Широкова, 2024, с. 42,).

Горожанин, попадая в цифровую среду посредством цифровых медиа (социальных сетей), оказывается в бесконечном потоке обрывочных репрезентаций городских образов, что формирует потребность в организации цифровых сообществ и создании единого образа, несущего в себе близкий большинству пользователей нарратив панельного дома. Образ панельного дома в срезе локального городского контекста предстает в виде единообразной формы жилого пространства человека в физической городской среде. Это позволяет установить идентификационные коды в цифровом пространстве города и придать экзистенциальному пространству пользователя более понятную и конкретно сформированную структуру. Кроме того, целью идентичности в данном случае будет сделать цифровое «место» определенным в неопределенном пространстве цифрового города, то есть промаркировать цифровое пространство, и в этом процессе ключевую роль в российском цифровом сегменте играет образ панельного дома, становящийся определенным местом. Такое положение образа дома позволяет прийти к соразмерному человеку масштабу в пространстве цифровой культуры, которая также формирует алгоритмически выстроенные нарративы без привязки к чувственной форме существования человека. В дополнение к этому образ панельки указывает на коллективную принадлежность цифрового места к определенной культуре и ретроспективную связь с предыдущими эпохами.

Библиография

- Аванесов, С. С. (2025). Идентичность города: визуальное пространство и культурный смысл. *ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики*, 2(44), 8–30.
- Галкин, Д. В. (2012). Digital culture: методологические вопросы исследования культурной динамики от цифровых автоматов до техно-био-тварей. *Международный журнал исследований культуры*, 3(8), 11–16.
- Горнова, Г. В. (2019). *Городская идентичность: философско-антропологические основания*. Амфора.
- Горнова, Г. В., Воронин Д. В. (2024). Локальная идентичность в градостроительном развитии: культурологический инструментарий категоризации смысла. *Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования*, 1(42), 24–28.
- Конева, А. В. (2018). «Цифровая идентичность»: процессы идентификации и репрезентации в сетевой коммуникации. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*, 1, 50–61.
- Маккуайр, С. (2019). *Медийный город: медиа, архитектура и городское пространство*. Strelka press.
- Матузкова, Е. П. (2014). Культурная идентичность: к определению понятия. *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология*, 2, 62–68.
- Соколова, Н. Л. (2012). Цифровая культура или культура в цифровую эпоху. *Международный журнал исследований культуры*, 3(8), 6–10.
- Федотова, Н. Г. (2017). Формирование городской идентичности: факторный и институциональный аспекты. *Журнал социологии и социальной антропологии*, 20(3), 32–49.
- Широкова, О. В. (2024). Визуальная репрезентация исторического города в цифровых медиа. *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города*, 4(1), 39–50. [https://doi.org/10.34680/urbis-2024-4\(1\)-39-50](https://doi.org/10.34680/urbis-2024-4(1)-39-50)
- Эрикссон, Э. (2006). *Идентичность: юность и кризис*. Флинта, МПСИ, Прогресс.
- Apostolou, G., & Tasopoulou, A. (2023). Measuring urban identity. Comparative analysis of previous studies. *Web of Conferences: 4th International Conference on Environmental Design (ICED2023)*. Vol. 436 (pp. 1–8). EDP Sciences. <https://doi.org/10.1051/e3sconf/202343612009>
- Faye, B., & Lacour, C. (2020). Revue d'Économie Régionale & Urbaine 2020/5 Décembre. *Identité urbaine, question d'images: Revue d'économie régionale et urbaine*. Vol. 5. (pp. 803–827). Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/reru.205.0803>
- Haapala, A. (2003). The urban identity: the city as a place to dwell. In Sarapik, V., & Tüür, K. (Eds.), *Place and Location III* (pp. 13–24). Estonian Academy of Arts.
- Hauge, Å. L. (2007). Identity and place: a critical comparison of three identity theories. *Architectural Science Review*, 50(1), 44–51. <http://dx.doi.org/10.3763/asre.2007.5007>
- Oktay, D. (2002). The quest for urban identity in the changing context of the city: Northern Cyprus. *Cities*, 19(4), 261–271. [https://doi.org/10.1016/S0264-2751\(02\)00023-9](https://doi.org/10.1016/S0264-2751(02)00023-9)
- Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. Pion.
- Tuan, Y.-F. (1977). *Space and place: the perspective of experience*. University of Minnesota Press.
- Tzortzi, J. N., & Saxena, I. (2024). Bridging Matera's fragmented identity: unifying disconnected urban spaces. *Land*, 13(11), 1935. <http://dx.doi.org/10.3390/land13111935>

References

- Avanesov, S. S. (2025). Identity of the city: visual space and cultural sense. *ИПАЭХМА. Journal of Visual Semiotics*, 2(44), 8–30. (In Russian).
- Galkin, D.V. (2012). Digital culture: methodological issues of cultural dynamic research: from digital automatic machines to technical-bio-creatures. *International Journal of Cultural Research*, 3(8), 11–16. (In Russian).
- Gornova, G. V. (2019). *Urban identity: philosophical and anthropological foundations*. Amphora. (In Russian).
- Gornova, G. V., & Voronin, D. V. (2024). Local identity in urban development: cultural tools for categorizing meaning. *Omsk State Pedagogical University Bulletin. Humanitarian studies*, 1(42), 24–28. (In Russian).
- Koneva, A. V. (2018). «Digital identity»: processes of identification and representation in network communication. *Pushkin Leningrad State University Journal*, 1, 50–61. (In Russian).
- McQuire, S. (2019). *The media city: media, architecture and urban space* (Trans.). Strelka Press.
- Matuzkova, E. P. (2014). Cultural identity: defining the concept. *IKBFU's Vestnik. Series: Philology, Pedagogy, Psychology*, 2, 62–68.
- Sokolova, N. L. (2012). Digital culture or culture in the digital age? *International Journal of Cultural Research*, 3(8), 6–10. (In Russian).
- Fedotova, N. G. (2017). The formation of urban identity: factorial and institutional aspects. *The Journal of Sociology and Social Anthropology*, 20(3), 32–49 (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. [https://doi.org/10.34680/urbis-2024-4\(1\)-39-50](https://doi.org/10.34680/urbis-2024-4(1)-39-50) (In Russian).
- Erikson, E. (2006). *Identity: youth and crisis* (Trans.). Flinta, MPSI, Progress.
- Apostolou, G., & Tasopoulou, A. (2023). Measuring urban identity. Comparative analysis of previous studies. *Web of Conferences: 4th International Conference on Environmental Design (ICED2023)*. Vol. 436 (pp. 1–8). EDP Sciences. <https://doi.org/10.1051/e3sconf/202343612009>
- Faye, B., & Lacour, C. (2020). Revue d'Économie Régionale & Urbaine 2020/5 Décembre. *Identité urbaine, question d'images: Revue d'économie régionale et urbaine*. Vol. 5. (pp. 803–827). Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/reru.205.0803>
- Haapala, A. (2003). The urban identity: the city as a place to dwell. In Sarapik, V., & Tüür, K. (Eds.), *Place and Location III* (pp. 13–24). Estonian Academy of Arts.
- Hauge, Å. L. (2007). Identity and place: a critical comparison of three identity theories. *Architectural Science Review*, 50(1), 44–51. <http://dx.doi.org/10.3763/asre.2007.5007>
- Oktay, D. (2002). The quest for urban identity in the changing context of the city: Northern Cyprus. *Cities*, 19(4), 261–271. [https://doi.org/10.1016/S0264-2751\(02\)00023-9](https://doi.org/10.1016/S0264-2751(02)00023-9)
- Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. Pion.
- Tuan, Y.-F. (1977). *Space and place: the perspective of experience*. University of Minnesota Press.
- Tzortzi, J. N., & Saxena, I. (2024). Bridging Matera's fragmented identity: unifying disconnected urban spaces. *Land*, 13(11), 1935. <http://dx.doi.org/10.3390/land13111935>

Информация об авторе

Широкова Ольга Владимировна
аспирант
ассистент кафедры культурологии
Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого
Российская Федерация, 173003, Великий
Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
ORCID: 0000-0002-1257-6571
e-mail: olashirokova333@gmail.com

Information about the author

Olga V. Shirokova
PhD Student
Assistant of Cultural Studies Department
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya St.,
Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation

ORCID: 0000-0002-1257-6571
e-mail: olashirokova333@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 30.09.2025
Принят к публикации / Accepted 12.12.2025



РОССИЙСКО-АРМЯНСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ



НОВГОРОДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

URBIS ET ORBIS

МИКРОИСТОРИЯ
И СЕМИОТИКА ГОРОДА

2025 | Том 5 | № 2