

ISSN 2312-7899 (print)
ISSN 2408-9176 (online)

ПРАΞΗΜΑ

проблемы визуальной семиотики

2 0 2 2

№ 1 (31)

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ПРАΞΗΜΑ

ПРОБЛЕМЫ ВИЗУАЛЬНОЙ СЕМИОТИКИ

Научный журнал

2022

№ 1 (31)

ПРАΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2022. № 1 (31) [18+]

Главный редактор

В. В. Обухов (Томский государственный педагогический университет)

Заместители главного редактора

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

И. В. Мелик-Гайказян (Томский государственный педагогический университет)

Научный редактор номера

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

Ответственный секретарь

М. С. Горбулёва (Томский государственный педагогический университет)

Редакционная коллегия

Е. В. Афонасин (Институт философии и права СО РАН, Новосибирск)

М. Н. Вольф (Институт философии и права СО РАН, Новосибирск)

И. Н. Инишев (Высшая школа экономики, Москва)

С. Б. Куликов (Томский государственный педагогический университет)

А. М. Лидов (Научный центр восточнохристианской культуры, Москва)

М. Моравчикова (Трнавский университет, Словакия)

К. Е. Осетрин (Томский государственный педагогический университет)

О. В. Рыбчинский (Национальный университет «Львовская Политехника», Украина)

В. В. Савчук (Санкт-Петербургский государственный университет)

Н. И. Сазонова (Томский государственный педагогический университет)

В. А. Суровцев (Томский государственный университет)

В. А. Суханов (Томский государственный университет)

П. Я. Ференски (Вроцлавский университет, Польша)

А. И. Щербинин (Томский государственный университет)

Редакционный совет

Т. Андина (Туринский университет, Италия)

Р. Г. Апресян (Институт философии РАН, Москва)

О. А. Донских (Новосибирский гос. университет экономики и управления)

И. Т. Касавин (Институт философии РАН, Москва)

Л. Карали (Национальный университет, Афины, Греция)

Е. Н. Князева (Высшая школа экономики, Москва)

В. В. Лепяхин (Университет г. Сегед, Венгрия)

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

Н. В. Ссорин-Чайков (Высшая школа экономики, Санкт-Петербург)

И. Топп-Вуйтович (Вроцлавский университет, Польша)

Е. Р. Ярская-Смирнова (Высшая школа экономики, Москва)

Учредитель:

ФГБОУ ВО «Томский государственный педагогический университет»

Адрес учредителя: ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061. Тел.: (3822) 52-17-54

Адрес редакции: ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061. Тел.: (3822) 52-06-17

E-mail: praxema@tspu.edu.ru

Электронная версия журнала: <http://praxema.tspu.edu.ru>

Отпечатано в типографии ТГПУ: ул. Герцена, 49, Томск, Россия, 634061. Тел.: (3822) 31-14-84

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77 – 57493

Министерства связи и массовых коммуникаций Российской Федерации

Подписано в печать: 21.01.2022 г. Дата выхода в свет: 10.02.2022 г. Формат: 70×100/16. Бумага: офсетная.

Печать: трафаретная. Усл.-печ. л.: 9,8. Тираж: 500 экз. Цена свободная. Заказ: 1204/Н

Выпускающий редактор: Л. В. Домбраускайте. Технический редактор: Н. Н. Сафронова

© Томский государственный педагогический университет, 2022. Все права защищены

MINISTRY OF EDUCATION OF RUSSIAN FEDERATION
TOMSK STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY

ΠΡΑΞΗΜΑ

JOURNAL OF VISUAL SEMIOTICS

2022

№ 1 (31)

ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics. 2022. № 1 (31) [18+]

Chief Editor

Valery Obukhov (Tomsk State Pedagogical University, Russia)

Deputy Chief Editor

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

Irina Melik-Gaykazyan (Tomsk State Pedagogical University, Russia)

Scientific Editor of the Issue

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

Executive Secretary

Maria Gorbuleva (Tomsk State Pedagogical University, Russia)

Editorial Board

Eugene Afonasin (Institute of Philosophy and Law, Siberian Branch
of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia)

Piotr Jakub Fereński (University of Wrocław, Poland)

Ilya Inishev (Higher School of Economics, Moscow, Russia)

Sergey Kulikov (Tomsk State Pedagogical University, Russia)

Alexei Lidov (Scientific Center of Eastern Christian Culture, Moscow, Russia)

Michaela Moravchikova (University of Trnava, Slovakia)

Konstantin Osetrin (Tomsk State Pedagogical University, Russia)

Oleh Rybchynskiy (Lviv Polytechnic National University, Ukraine)

Valery Savchuk (Saint-Petersburg State University, Russia)

Natalia Sazonova (Tomsk State Pedagogical University, Russia)

Alexei Scherbinin (Tomsk State University, Russia)

Vyacheslav Sukhanov (Tomsk State University, Russia)

Valery Surovtsev (Tomsk State University, Russia)

Marina Volf (Institute of Philosophy and Law, Siberian Branch
of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia)

Editorial Council

Tiziana Andina (University of Turin, Italy)

Ruben Apressyan (Institute of Philosophy, Moscow, Russia)

Oleg Donskih (Novosibirsk State University of Economics and Management, Russia)

Elena Iarskaia-Smirnova (Higher School of Economics, Moscow, Russia)

Lilian Karali (National and Kapodistrian University of Athens, Greece)

Ilya Kasavin (Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Helena Knyazeva (Higher School of Economics, Moscow, Russia)

Valerij Lepahin (University of Szeged, Hungary)

Tigran Simyan (Yerevan State University, Armenia)

Nikolai Ssorin-Chaikov (Higher School of Economics, St. Petersburg, Russia)

Izolda Topp-Wójtowicz (University of Wrocław, Poland)

Founder:

Tomsk State Pedagogical University

Address: ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061. Tel.: +7 (3822) 52-17-54

Corresponding address: ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061. Tel.: +7 (3822) 52-06-17

E-mail: praxema@tspu.edu.ru

Online version: <http://praxema.tspu.edu.ru>

Printed in the TSPU publishing house: ul. Gerzena, 49, Tomsk, Russia, 634061. Tel.: +7 (3822) 31-14-84

Certificate PI № FS 77 – 57493

by the Ministry of Mass Communication of the Russian Federation

Approved for printing on: 21.01.2022. Date of issue: 10.02.2022. Format: 70×100/16.

Paper: offset. Printing: screen. Edition: 500. Price: not settled. Order: 1204/H

Production editor: L. V. Dombrauskayte. Text designer: N. N. Safronova

© Tomsk State Pedagogical University, 2022. All rights reserved

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	9
-------------------	---

СТАТЬИ

<i>Горнова Г. В.</i> (Национальный исследовательский университет ИТМО, Россия); <i>Федяев Д. М.</i> (Омский государственный педагогический университет, Россия) Город в лабиринте отражений: от ремесленного образца к образу города	12
<i>Аванесов С. С.</i> (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия) Визуальная аксиология пост-киевской урбанистической модели	24
<i>Ференски П. Я.</i> (Вроцлавский университет, Польша); <i>Собонь Г.</i> (Вроцлавский университет, Польша) Несколько замечаний о ценностях и знаках на городских стенах	41
<i>Федотова Н. Г.</i> (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия) Практики визуализации нарративов культурной памяти города: бренд города как миф	54
<i>Пирогов С. В.</i> (Национальный исследовательский Томский государственный университет, Россия); <i>Кашпур В. В.</i> (Национальный исследовательский Томский государственный университет, Россия); <i>Дунаева Д. О.</i> (Национальный исследовательский Томский государственный университет, Россия) Аксиологический компонент в структуре визуальных образов городской среды	75
<i>Панчухин И.</i> (Вроцлавский университет, Польша; Университет Нижней Силезии, Польша) Цыгане в городе: кто это? О языке, идентичности, исключениях и аксиологических стереотипах	90

Бояркина А. В. (Российская академия образования, Россия;
Российский государственный педагогический
университет имени А. И. Герцена, Россия);
Симян Т. С. (Ереванский государственный университет,
Республика Армения)
Синтагмы сюжетных траекторий
в университетской рекреации 103

Сазонова Н. И. (Томский государственный педагогический университет,
Россия);
Фендель Е. Р. (Томский государственный педагогический университет,
Россия);
Артамонов М. В. (Томский государственный архитектурно-строительный
университет, Россия);
Шкляр Я. Ю. (Томский государственный архитектурно-строительный
университет, Россия)
Сибирский монастырь и городское пространство:
проблемы взаимодействия
(на материале Томского Иоанно-
Предтеченского женского монастыря) 127

ЭССЕ

Майничева А. Ю. (Новосибирский государственный университет
архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова, Россия)
Загадка Киренской церкви:
традиционность vs исключительность.
Образно-символический строй
в архитектуре православных церквей 153

Пендикова И. Г. (Омский государственный технический университет,
Россия)
Визуальная семиотика образа Марфы и Марии
в европейской живописи 171

Сведения об авторах 194

CONTENTS

Editorial	9
-----------------	---

ARTICLES

<i>G. Gornova</i> (ITMO University, Russia); <i>D. Fedyaev</i> (Omsk State Pedagogical University, Russia) The city in a labyrinth of reflections: From a craft sample to an image of the city	12
<i>S. Avanesov</i> (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia) Visual axiology of the post-Kiev urban model	24
<i>P. J. Fereński</i> (University of Wrocław, Poland); <i>G. Soboń</i> (University of Wrocław, Poland) A few remarks on values and signs on city walls	41
<i>N. Fedotova</i> (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia) Practices of visualizing narratives of the city's cultural memory: The city's brand as a myth	54
<i>S. Pirogov</i> (Tomsk State University, Russia); <i>V. Kashpur</i> (Tomsk State University, Russia); <i>D. Dunaeva</i> (Tomsk State University, Russia) Axiological component in the structure of visual images of the urban environment	75
<i>J. Panciuchin</i> (University of Wrocław, Poland; University of Lower Silesia, Poland) Who are Roma in the city? About language, identity, exclusions, and axiological stereotypes	90
<i>A. Boyarkina</i> (Herzen University, Russia); <i>T. Simyan</i> (Yerevan State University, Armenia) Syntactics of story trajectories in a university recreation courtyard	103

<i>N. Sazonova</i> (Tomsk State Pedagogical University, Russia);	
<i>E. Fendel</i> (Tomsk State Pedagogical University, Russia);	
<i>M. Artamonov</i> (Tomsk State University of Architecture and Building, Russia);	
<i>Ya. Shklyar</i> (Tomsk State University of Architecture and Building, Russia)	
Siberian monastery and the city space: Problems of interaction (on the example of the Tomsk Saint John the Baptist Convent)	127

ESSAYS

<i>A. Mainicheva</i> (Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, Russia)	
The enigma of the Church of Kyrensk: Traditionality vs exclusivity. The image and symbol structure in the architecture of Orthodox churches	153
<i>I. Pendikova</i> (Omsk State Technical University, Russia)	
Visual semiotics of the images of Martha and Mary in European paintings	171
Authors	194

ПРЕДИСЛОВИЕ

Уважаемые читатели!

Этот номер журнала «ПРАΞНМА» посвящён исследованиям визуально-аксиологических параметров городской среды как в её прошлом, так и в настоящем. Тема номера имеет прямое отношение к проблеме современного понимания, описания и проектирования города как такого культурного конструкта (или «произведения»), который с помощью визуальных форм и средств воплощает базовые экзистенциальные смыслы, фундаментальные ценности и моральные ориентиры человеческого существования. В статье *Галины Горновой* (Санкт-Петербург) и *Дмитрия Федяева* (Омск) исследован один из литературно-философских вариантов «идеального образа» города; авторы демонстрируют, что конструирование образа города будущего находит себе соответствие в ремесленной деятельности, в построении метафизических систем, а также в создании научных теорий. Исследование *Сергея Аванесова* (Великий Новгород) посвящено реконструкции процесса смены ценностных ориентиров в градостроительстве домонгольской Руси; в статье показано, как в XII веке происходило искажение базовой идеи христианского города как «второго Иерусалима» и начинался переход к концепции «третьего Рима». Визуальные формы выражения социальных ценностей в городском пространстве рассмотрены в статье *Петра Якуба Ференски* и *Гжегожа Собоня* (Вроцлав); авторы интерпретируют современные граффити как стратегии передачи ценностей, разделяемых представителями городских сообществ, особенно в период пандемии COVID-19. В статье *Натали Федотовой* (Великий Новгород) представлены результаты исследования практик визуализации нарративов культурной памяти на примере анализа городского бренда как мифа; автор интерпретирует бренд города в качестве способа фиксации исторических ценностей и инструмента осмысления города горожанами. *Сергей Пирогов*, *Виталий Каштур* и *Дарья Дунаева* (Томск) анализируют образ города на материале цифровых следов в социальных сетях; интегральный визуальный образ, который конструируется путём выбора локаций для фотосъёмки, рассматривается в статье как когнитивная модель городской среды, в которой отражаются определённые ценностные отношения и реализуется установка на присвоение городского пространства. Статья *Иоанны Панчухин* (Вроцлав) посвящена исследованию положения цыганского этноса в пространстве современной городской культуры; автор демонстрирует, что отношение к цыганам

сформировано не столько на аксиологическом основании, сколько на базе предрассудков, стереотипов и механизмов социальной маргинализации. В исследовании *Альбины Бояркиной* (Санкт-Петербург) и *Тиграна Симяна* (Ереван) представлены итоги семиотического анализа экстерьерного пространства Парка современной скульптуры филологического факультета Санкт-Петербургского университета; на основе типологии произведений и реконструкции их синтаксических позиций авторы показывают, как культурные, исторические и религиозные ценности становятся константами «мягкой силы» для моделирования национальной, культурной и политической идентичности современных студентов. Роль православного монастыря в формировании городского культурного пространства рассмотрена в статье *Наталии Сазоновой*, *Максима Артамонова*, *Ярославы Шкляр* и *Елены Фендель* (Томск); на примере одного из двух исторических монастырей Томска авторы исследуют вопрос взаимодействия религиозного и светского сегментов городской среды, а также проблеме трансформации, деструкции и реконструкции символической структуры современного города.

EDITORIAL

Dear Readers!

This issue of the ПРАЭНМА journal is dedicated to the studies of visual and axiological parameters of the urban environment both in its past and in its present. The theme of the issue is directly related to the problem of modern understanding, description, and planning of the city as such a cultural construct (or “artwork”), which, with the help of visual forms and means, embodies the basic existential meanings, fundamental values, and moral guidelines of human existence. The article by *Galina Gornova* (St. Petersburg) and *Dmitry Fedyaev* (Omsk) explores one of the literary and philosophical versions of the “ideal image” of the city. The authors demonstrate that the construction of the image of the city of the future finds its correspondence in craft activities, in the construction of metaphysical systems, as well as in the creation of scientific theories. The research by *Sergey Avanesov* (Veliky Novgorod) is dedicated to the reconstruction of the process of changing values in the urban planning of pre-Mongol Rus'. The article shows how the basic idea of a Christian city as a “second Jerusalem” in the 12th

century was distorted and the transition to the concept of a “third Rome” began. Visual forms of expression of social values in the urban space are considered in the article by *Piotr Jakub Fereński* and *Grzegorz Soboń* (Wrocław). The authors interpret modern graffiti as strategies for transferring values shared by members of urban communities, especially during the COVID-19 pandemic. The article by *Natalia Fedotova* (Veliky Novgorod) presents the results of a study of the practices of visualization of cultural memory narratives using the example of the analysis of a city brand as a myth. The author interprets the city brand as a way of fixing historical values and a tool for understanding the city by the townspeople. *Sergey Pirogov*, *Vitaly Kashpur* and *Daria Dunaeva* (Tomsk) analyze the image of a city based on digital footprints in social networks. The integral visual image, which is constructed by choosing locations for photography, is considered in the article as a cognitive model of the urban environment, which reflects certain value relationships and implements the attitude towards the appropriation of urban space. The article by *Joanna Panciuchin* (Wrocław) is dedicated to the study of the position of the Roma ethnic group in the space of modern urban culture. The author demonstrates that the attitude towards Roma is formed based on prejudices, stereotypes, and mechanisms of social marginalization rather than on an axiological basis. The study by *Albina Boyarkina* (St. Petersburg) and *Tigran Simyan* (Yerevan) presents the results of a semiotic analysis of the exterior space of the Park of Contemporary Sculpture of the Philological Faculty of St. Petersburg University. Based on the typology of artworks and the reconstruction of their syntactic positions, the authors show how cultural, historical and religious values become ‘soft power’ constants for modeling the national, cultural and political identity of modern students. The role of the Orthodox monastery in the formation of the urban cultural space is considered in the article by *Natalia Sazonova*, *Maxim Artamonov*, *Yaroslava Shklyar* and *Elena Fendel* (Tomsk). Using the example of one of the two historical monasteries of Tomsk, the authors investigate the issue of interaction between the religious and secular segments of the urban environment, as well as the problem of transformation, destruction, and reconstruction of the symbolic structure of a modern city.

СТАТЬИ / ARTICLES

ГОРОД В ЛАБИРИНТЕ ОТРАЖЕНИЙ: ОТ РЕМЕСЛЕННОГО ОБРАЗЦА К ОБРАЗУ ГОРОДА

Г. В. Горнова

Национальный исследовательский университет ИТМО,
Санкт-Петербург, Россия
gornovagv@yandex.ru

Д. М. Федяев

Омский государственный педагогический университет, Россия
fedyaev@omgpu.ru

Исследуется идеальный, эталонный образ города. Цель статьи – проанализировать соотношение идеального образа города и его подобий, отражений первообраза. Для иллюстрации функционирования образа города в качестве идеального объекта используется образ Эмбера из произведения Р. Желязны «Хроники Эмбера». Задачи статьи: во-первых, теоретически описать, как в произведении Р. Желязны воспроизводится метафизическая конструкция платонизма и неоплатонизма; во-вторых, с помощью методологического подхода аналитической психологии К. Г. Юнга показать, что стремление героя вернуться в свой город можно трактовать как движение по пути индивидуации, в котором происходит актуализация архетипа самости, и как стремление человека достичь полноты бытия; в-третьих, проследить использование метафоры отражения в урбанистическом дискурсе мировой культуры, выражающееся, в частности, в «отражении имён», указать на существование механизма изменения иерархической позиции первообраза и отражения; в-четвёртых, на материале петербургского текста русской культуры продемонстрировать многоаспектность и парадоксальность урбанистических отражений; в-пятых, проследить генетическую связь между градостроением и ремесленной деятельностью доиндустриальной эпохи. Результатом исследования является описание вещной, процессуальной, субъективной и социальной форм воспроизведения образца, в которых совершается восхождение от ремесленного образца к образу города. Предлагается одна из версий начала проектирования города. Делается вывод о сходстве градостроительного проектирования с ремесленной деятельностью, созданием метафизических систем, построением научных теорий.

Ключевые слова: образ города, ремесленный образец, «Хроники Эмбера», метафора отражения.

THE CITY IN A LABYRINTH OF REFLECTIONS: FROM A CRAFT SAMPLE TO AN IMAGE OF THE CITY

Galina V. Gornova

ITMO University, Saint Petersburg, Russian Federation
gornovagv@yandex.ru

Dmitry M. Fedyaev

Omsk State Pedagogical University, Omsk, Russian Federation
fedyaev@omgpu.ru

The article explores the ideal, reference image of the city. The aim of the article is to analyze the correlation of the ideal image of the city with its similarities, reflections of the prototype. To illustrate the functioning of the image of the city as an ideal object, the image of Amber from Roger Zelazny's work *The Chronicles of Amber* is used. The objectives of the article are: (1) to carry out a theoretical description of the metaphysical construction of Platonism and Neoplatonism reproduced in Zelazny's work; (2) to show, with the help of the methodological approach of Carl Gustav Jung's analytical psychology, that the hero's desire to return to their city can be interpreted as a movement along the path of individuation, in which the archetype of the self is actualized, and a person's desire to achieve the fullness of being is realized; (3) to trace the use of the metaphor of reflection in the urban discourse of world culture, expressed, in particular, in the "reflection of names", to reveal the mechanism of changing the hierarchical position of the prototype and reflection; (4) to demonstrate the multidimensional and paradoxical nature of urban reflections on the material of the Saint Petersburg text of Russian culture; (5) to trace the genetic link between urban planning and handicraft activities of the pre-industrial era. The result of the study is a description of the material, procedural, subjective, and social forms of reproduction of the sample, in which the ascent from the craft sample to the image of the city is made. One of the versions of the beginning of city design is proposed. The conclusion is made about the similarity between urban planning design and handicraft activity, the creation of metaphysical systems, and the construction of scientific theories.

Keywords: image of city, craft sample, *The Chronicles of Amber*, metaphor of reflection.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-1-12-23

Мир, представленный образцами и их подобиями, живёт в философии Платона: каждому классу (или роду) объектов соответствует идея. Идея есть сущность класса, причина бытия, общее,

присущее каждому объекту, понятие, выражающее сущностные характеристики. В. Ф. Асмус указывает: «"Идея" Платона сближается со смыслом, какой это слово под прямым влиянием Платона получило в обычном обиходе языка у цивилизованных народов. В этом своём значении "идея" Платона – уже не само бытие, а соответствующее бытию понятие о нём, мысль о нем. Это – обычный смысл слова "идея" в нашем мышлении и в нашей речи, где "идея" значит именно понятие, замысел, руководящий принцип, мысль и т. п.» [Асмус 1965, 141]. Для бога – «демиурга» – идеи являются образцами, пользуясь которыми он творит объекты из материи. Бог, таким образом, действует подобно обычному афинскому ремесленнику. В другом своём качестве бог создаёт идеи. Идеи могут быть более или менее общими, находиться в отношении подчинения и соподчинения. На вершине предполагаемой (но не разработанной Платоном) пирамиды идей находится идея блага.

В известном литературном произведении жанра фэнтези метафизическая конструкция Платона почти буквально реализована применительно к городской реальности. Это «Хроники Эмбера» Роджера Желязны. Эмбер – город-оригинал, *идея* Города. Все остальные города – его отражения, и далее – отражения отражений. В каждом городе имеется что-то, от него взятое, хотя бы частица Эмбера. Мысленно спускаясь по лестнице соподчинения отражений, можно добраться до финала – Хаоса. Хаос по Платону – важнейшая характеристика материи. Он не прописан сколько-нибудь подробно и «убедительно» в «Хрониках», что вполне соответствует пониманию хаоса Платоном: хаос есть отсутствие всякой формы, всякой определённости. Едва ли хаос поддаётся описанию. Остаётся только добавить, что вся конструкция является плодом творчества сумасшедшего, но гениального художника.

Характерно, что, прочитав «Хроники» от начала до конца, мы не найдём сколько-нибудь подробного описания Эмбера, – при изоляции вызываемых им бурных эмоций. Главный герой, на долгое время потерявший память, после её пробуждения вспоминает: «Эмбер был самым великим городом, который когда-либо существовал или будет существовать. Эмбер был всегда и всегда будет, и любой другой город, где бы он ни находился, когда бы он ни существовал, был всего лишь отражением одной из теней Эмбера в одной из его фаз. Эмбер, Эмбер, Эмбер! Я помню тебя. Я никогда тебя больше не забуду. Я думаю, в глубине души я и не забывал тебя никогда все эти долгие века, пока я путешествовал по отражению Земля, потому что часто по ночам сны мои тревожили видения твоих зелёных и золо-

тых пиков, башен, твои разлетающиеся террасы. Я помню твои широкие улицы и проспекты, цветы золотые и красные. Я помню сладость твоего воздуха, башни, дворцы – все прелести, которые в тебе были, есть и всегда будут» [Желязны 1992, 90]. Едва ли приведённый здесь вихрь впечатлений поможет читателю, к примеру, представить себе хотя бы самый грубый план Эмбера. Дальнейшее чтение романа не добавляет определённости. Мы узнаём, что поблизости от города располагался роскошный Арденнский лес, путь к нему пролегал по горе Колвир, под городом шумело море.

Другой значимый в романе город, Авалон, представлен в той же эмоциональной форме. Герой вспоминает «его серебряные башни, его тень и прохладные воды, в которых звёзды сверкали по ночам, как костры, а днём было зелено, как бывает весной. <...> Гордые иноходцы, благородный металл, мягкие губы, тёмный эль...» [Желязны 1992, 200]. Бурно эмоциональный, но совершенно «неконкретный» характер описаний городов в литературной версии платонизма заставляет вернуться к Платону и его последователям. В этом возвращении к платонизму важно всё время удерживать внимание на основном тезисе произведения Желязны: город Эмбер – единственный истинный мир, способный создавать отражения – тени этого истинного мира. Чем дальше отражение находится от Эмбера, тем больше в нём онтологических искажений.

Платоновское благо, находящееся на вершине мира идей, абстрактно. Ещё более абстрактна ключевая категория метафизики его последователя Плотина – Единое и в то же время Первоединый. Комментируя содержание этой категории, Б. Рассел пишет, что «Первоединый несколько туманен. Он иногда называется Богом, иногда – Благом; он превосходит бытие, которое следует сразу за Первоединым. Мы не должны приписывать ему предикаты, но говорить только “Он есть” <...> Иногда Первоединый кажется похожим на аристотелевского Бога: нам говорят, что Бог не нуждается в произведённом им и игнорирует созданный мир. Первоединый является неопределяемым, и что касается его, то больше правды в молчании, чем в любых словах» [Рассел 1994, 275–276].

В лабиринте отражений, созданных Желязны, Эмбер находится на позиции Первоединого, порождающего Многое в процессе эманации первообраза. Гадамер указывал, что самой сущностью эманации является то, «что эманурует переизбыток, а сам источник эманации при этом не умаляется», и что именно эта идея взорвала область греческой субстанциальной онтологии: если Единое по истечении из него Многого не уменьшается, то это свидетельствует

об увеличении, приросте бытия [Гадамер 1988, 188]. В этой метафизической конструкции Эмбер – не только идея Города, но и сама полнота бытия. Возможно, яркие эмоции главного героя объясняются именно этим – тоской по утраченной полноте бытия. Авалон же был максимально близким отражением Эмбера, созданным тоскующим по Эмберу героем, и даже имел способность отбрасывать свои собственные отражения. М. К. Мамардашвили, рассуждая о полноте бытия, прибегает к метафоре отражений: полнота бытия применительно к отдельному человеку рассыпается в осколках зеркала. Задача человека – собрать свои отражения: «собрание себя в точке, целиком» есть способ достичь полноты бытия, стать свободным [Мамардашвили 1996, 42–43]. Полноты бытия нельзя достичь эмпирически, нужны символы, образы, даже технические конструкции – «машины переживания», позволяющие выявить завершённый смысл. Так, Мамардашвили поясняет наличие спектакля внутри спектакля в шекспировском «Гамлете» тем, что Гамлету для собрания себя нужно отражение. Пьеса, которую он ставит, – это машина переживания, рождающая катарсис и выявляющая смысл. Такая символическая машинерия – дело философии, «полнота бытия не может быть достигнута эмпирически <...> физически или эмпирически нельзя собрать все осколки зеркала, в которых мы существуем и отражаемся. Но можно организовать своё бытие определённым образом через предоставляемые нам средства, а такими средствами являются произведения искусства, произведения мысли, культурные произведения. Благодаря им, и через их символы, и через их небуквальный смысл мы можем жить человечески» [Мамардашвили 1996, 48]. Таким образом, одной из возможных точек сборки целостности человека является город, идея Города.

У Желязны есть вскользь брошенная ремарка: любой человек, обладай он знанием, может достичь своего Эмбера. Следуя логике наших рассуждений, настойчивое стремление человека вернуться в свой город – это стремление обрести целостность, смысловую завершённость.

В контексте собрания целостности эту линию размышлений можно продолжить обращением к аналитической психологии К. Г. Юнга: человек обретает целостность, личностную зрелость на трудном пути индивидуации, итогом этого пути становятся интеграция сознательного и бессознательного и актуализация архетипа самости. Чаще всего в качестве символа самости Юнг приводит мандалу (модель Вселенной), сакральную геометрическую фигуру, в разных вариантах которой в круг может быть вписан квадрат,

внутри которого снова будет располагаться круг, иногда в центре мандалы может находиться крест.

Эта схема напрямую отсылает нас к истории градостроительства – планировочная структура древних городов построена на квадрате, круге, кресте. К. Линч, анализируя планировку древнекитайских и древнеиндийских городов, не только описывает её урбанистической предельной метафорой «город-космос», но и делает вывод, что магическая модель Вселенной стала основой планировочной схемы этих городов (иерархическая организация пространства, сакральный центр в замкнутом ограждении, осевая линия для ритуальных процессов). «Форма города – психологическое орудие власти, и проектирование этого могущественного и глубоко закодированного инструмента осуществлялось в логике магического соответствия» [Линч 1986, 74]. Однако у Юнга по всему корпусу его статей рассыпаны упоминания города (абстрактного города) и конкретных городов, которые он при анализе сновидений однозначно трактует как архетип самости, соединяющий все разорванные части личности, – это Новый Иерусалим, просто незнакомый сновидцу город, Толедо и другие города [Юнг 2020, 147–188].

В мировой культуре метафора отражения является одной из самых часто используемых в урбанистическом дискурсе. Классические примеры: Небесный Иерусалим, бледными копиями (отражениями) которого являются все земные города. Названия городов Нового Света отражают имена городов Света Старого, прибавив себе приставку «новый»: Нью-Йорк, недолгое время бывший Новым Амстердамом, Нью-Орлеан, канадский Нью-Вестминстер, мексиканский Нуэво-Ларедо, отсылающий к испанскому Ларедо, кубинский Нуэво-Херона, намекающий на каталонскую Жирону. И где-то первообраз и отображение начинают спорить за культурное первенство. «Отражаться друг в друге – значит всё время меняться местами» [Гадамер 1988, 538]. В идеологеме «Москва – третий Рим», которая в духе провиденциализма обосновывает имперскую идентичность России, определяя Москву как третье отражение Рима [Аванесов 2017, 33–36], содержится неявное заявление об обмене местами и изменении иерархической позиции отражения и первообраза.

В петербургском тексте русской культуры мотив отражения, двойничества, отзеркаливания – один из ведущих. Когда Пётр любовно называл своё творение парадизом, вряд ли это была отсылка к Новому Иерусалиму, скорее – представление о будущем эталоне уюта, земном рае, райском уголке, что в настоящем было трудно

вообразить на гигантской строительной площадке, которую представлял город во время жизни Петра I. Мотив близости к раю, видимо, чётко осознавался в момент создания города, и здесь тоже не обошлось без отражения, в данном случае – Рима, города апостола Петра, в чьём ведении находятся ключи от рая. На гербе Санкт-Петербурга – два скрещённых якоря, морской и речной, на гербе Ватикана, религиозного центра города и мира, – два скрещённых ключа: от города и от рая. Это сложный образ, объединяющий, с одной стороны, уют парадиза, а с другой – спорящий с Москвой о том, «кто здесь власть» и где же сейчас находится пресловутый Рим и столица империи.

В «земном» измерении повседневной жизни Петербург строился по образу и подобию Амстердама, классический пример – линии Васильевского острова, первоначально спроектированные Доменико Трезини как судоходные каналы Амстердама. Продолжают эту череду петербургских отражений Венеция, Пальмира. Реки, каналы, мосты Петербурга делают понятным его именование Северной Венецией. Но Пальмира – древний город в сирийской пустыне, город пальм, оазис, караванный город? Это отражение парадоксально. М. Б. Пиотровский находит основания для такого отражения: величие судьбы, воплощение красоты, Зенобия и Екатерина Великая и другие пересечения. Пальмира – символ античной красоты, Петербург – воплощение красоты в России, оба города стоят на границе стихий – песка и моря, построены там, где строить не надо, и выживают вопреки всему [Пиотровский 2021].

При ближайшем рассмотрении оказывается, что известные метафизические системы имеют в основании нечто не только абстрактное, но и не существующее, то, чего нет в смысле вещно-реального бытия, доступного чувствам и допускающего точные определения. Примерами могут служить идея (Платон), форма (Аристотель), духовная субстанция (Декарт), единая субстанция (Спиноза), чистое бытие (Гегель), материя (Энгельс и Ленин). Наука в современном значении этого термина, зародившаяся в XVII столетии, как справедливо считается, опирается на опыт, ограничивая полёт умозрительных построений. Тем не менее высшей формой научного знания выступает теория, а в основе каждой теории как в точных, так и в гуманитарных науках обнаруживается идеальный (или идеализированный) объект – то, чего нет. Опыт позволяет конкретизировать идеальную основу, даёт ей содержание, но без идеального объекта теория не обходится, сколь бы странным для непосвящённых он ни представлялся.

Если метафизика и конкретные науки имеют существенное сходство в своих основаниях и развёртывании при всём многообразии метафизических систем и наук, почему бы не предположить, что этот путь хотя бы отчасти намечается и в некоторых других видах интеллектуальной деятельности, в частности в проектной, к которой мы отнесём и градостроительную деятельность. Пытаясь проследить элементы сходства, стоит учесть, что выдвигание того или иного основания метафизики может содержать эмоциональную составляющую. К примеру, Гегель уподоблял чистое Бытие (при его тождественности с Ничто) Бrame и Богу [Гегель 1929, 144]. Известно, что переживание божественного может быть в высшей степени эмоциональным. Создание проекта вполне может включать эмоциональную составляющую.

Исходной точкой создания образа будущего города может оказаться неявная, неточная, абстрактная форма образца, эмоционально переживаемая, – аналог исходной метафизической категории и идеального объекта. Она тяготеет к метафорической форме выражения – вернемся ещё раз к Северной Пальмире. Реальная Пальмира едва ли могла служить образцом для градостроителей XVIII–XIX столетий, её археологические раскопки начались в 1920-е годы. Расцвет Пальмиры пришёлся на первые века нашей эры, красота и величие города поражали современников. Это впечатление, дополненное неясными и неточными описаниями и изображениями, прошло через века. Некоторые образцы монументальной римской архитектуры сохранились, но они не могли дать сколько-нибудь точного представления о Пальмире в целом. М. Б. Пиотровский обращение к образу Пальмиры при строительстве Санкт-Петербурга называет «архитектурой по памяти», постижением по книгам; можно дополнить, что это архитектура по воображению, в котором соотносятся, взаимоотражаются образ и образец.

Мы попытаемся предложить одну из версий начала проектирования города, а также показать его связь, «сродство» с другими видами деятельности. Градостроение генетически и отчасти содержательно восходит к ремесленной деятельности доиндустриальной эпохи. Именно ремесленной – в силу того обстоятельства, что машинно-серийное производство городов ещё не было освоено. Ремесло означает: работу, выполняемую рукой; в более узком смысле – промысел, составляющий постоянное занятие, для исполнения которого преимущественно необходима ручная ловкость, *ars mechanica*, в отличие от искусства и низших видов ручного труда. Характерными признаками ремесла традиционно считают применение простых

орудий труда, решающее значение личного мастерства ремесленника, индивидуальный характер производства (ремесленник работает один или с ограниченным числом помощников) [Зомбарт 1906, 43].

Сущностной характеристикой ремесла является его традиционалистский, канонический характер. В своей деятельности ремесленник стремился к воспроизведению некоторого образца, эталона изделия. Способ деятельности по образцу был найден в глубокой древности, когда человек, преобразуя и познавая мир, вынужден был действовать методом проб и ошибок. Успешное действие вместе с его вещественным результатом закреплялось и воспроизводилось. В течение длительного времени – до начала машинного производства – закон подобия был основным законом трудовой деятельности.

Образец существовал и воспроизводился в нескольких формах. В первую очередь это буквально вещь, принятая за эталон, подлежащая воспроизведению, наиболее совершенный образец продукта труда. В Средние века считалось даже, что образцовые формы вещей предусмотрены божественным промыслом. Кроме вещной имеется также процессуальная форма, то есть устойчивая совокупность действий, выполнение которой обеспечивает успех всей деятельности по изготовлению изделия. В данном случае образец выступает как рецепт: как именно и в какой последовательности следует действовать, чтобы в результате получилось образцовое изделие. Эту форму можно также назвать технологической.

Особого внимания заслуживает субъективная форма образца. Правда, здесь в силу явной недостаточности материала (писать ремесленники не любили) мы можем высказать лишь некоторые предположения. Очевидно, что знание, полученное методом проб и ошибок, является в своей основе операционным, а не предметным. Это в первую очередь знание о том, как изготовить тот или иной предмет, как добиться успеха в конкретной ситуации, но не о том, что он собой представляет, какова его сущность. Тем не менее ремесленник подкреплял операционное знание предметным, формировал некоторую объяснительную конструкцию, позволяющую схватить суть процессов, с которыми он имел дело.

Необходимость воспроизведения образцов способствовала образованию объединений ремесленников. Ремесленник-мастер, его ученики и подсобные работники образуют первичную ячейку, в которой осуществляется труд. Совокупность таких ячеек, производящих однородную продукцию на основе общих для всех рецептов-

образцов, образует корпорацию ремесленников – коллегию, цех, гильдию и др. Корпорация осуществляет функцию контроля за точным воспроизведением образца каждым ремесленником, за процессом обновления состава мастеров. В Средние века ученик становился мастером, если ему удавалось изготовить шедевр – изделие, не уступающее образцовому. Корпорация ремесленников является, образно говоря, социальной формой существования образца.

Логического завершения «образцовый» стиль достиг в Средние века, когда структура деятельности, характерная для ремесла, распространилась на все социальные слои. Едва ли можно с достаточным основанием утверждать, что все подражали ремесленникам, – единство культуры задавало и единство структуры деятельности. К примеру, рыцарство занято деятельностью, далёкой от ремесла, но тоже живёт и действует по образцу. «Жизнь рыцаря есть подражание», – пишет Й. Хёйзинга [Хёйзинга 1988, 14]. В качестве объектов подражания могли выступать герои античности, рыцари Круглого стола или же вполне реальные личности, прославленные своей доблестью, но при этом каждый кому-то подражал. Субъективной форме образца соответствовала удивительная способность видеть в своих собственных поступках, как и вообще в происходящем вокруг, не то, что есть на самом деле, а то, что должно быть согласно рыцарскому идеалу.

Много общего с ремеслом обнаруживается у учёных мужей. В социальном плане учёность уподоблялась рыцарству: за докторским титулом признавались те же права, что и за званием рыцаря. Получение письма с научным вопросом приравнивалось к вызову на поединок, ответить на него было делом чести. Здесь аналогом вещной формы образца был канонизированный текст, считающийся безусловно истинным. В литературе, посвящённой Средневековью, часто приводится один сюжет: два знаменитых доктора, прогуливаясь по саду, спорят о том, есть ли у крота глаза. Услышавший спор садовник, горя желанием услужить, вмешивается в разговор и предлагает немедленно принести крота, живущего в саду, чтобы истина была установлена. Ему отвечают: ни в коем случае! Мы спорим о том, есть ли в принципе у принципиального крота принципиальные глаза... Обычный комментарий сводится к тому, что между познанием и практикой существовал разрыв, опытная проверка для учёных мужей не имела никакого веса, поэтому они не изучали природу непосредственно, а искали ответы на все вопросы в Библии и трудах авторитетных авторов. Все это совершенно справедливо, но

из приведённого сюжета следует ещё один вывод: логика познавательного действия совпадала с логикой трудового действия. Учёный интерпретирует текст подобно тому, как ремесленник деятельно «интерпретирует» образец. Аналогом процессуальной формы образца являются правила интерпретации, субъективной формы – то неявное содержание, которое удалось извлечь из текста. Наконец, шедевру-подвигу соответствовала защита диссертации, – до сих пор в этой процедуре сохранилось нечто воинственно-средневековое.

В сотворении городов образцы явно присутствуют, но их очертания, как и возможности воспроизведения, не столь точны, сколь это достижимо при изготовлении единичных изделий. Нередко градостроители ориентируются на совершенно определённый город, созданный ранее, нередко на свои идеализированные представления об эталонном городе. Схожесть «изделия» и образца достигается, но неизбежные отклонения определяются спецификой природной и социальной среды.

Таким образом, создание образа будущего города в некоторых существенных чертах близко: ремесленной деятельности; созданию метафизических систем; построению научных теорий.

Восхождение от ремесленного образца к образу города может опираться на вещную, процессуальную, субъективную или социальную форму воспроизведения образца. Вещная форма может быть представлена планировочной схемой и архитектурными доминантами, процессуальная – основными градостроительными решениями и последовательностью воплощения этих решений в градостроительном развитии, социальная – согласованием интересов профессионального сообщества, власти и горожан, субъективная форма воспроизведения образца – в стремлении человека достичь целостности, обрести полноту бытия.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2017 – *Аванесов С. С.* Сакральная топика русского города (3). Семантика интерьера Софийского собора // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 2 (12). С. 30–78.
- Асмус 1965 – *Асмус В. Ф.* История античной философии. М.: Высш. школа, 1965. 320 с.
- Гадамер 1988 – *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогрес, 1988. 704 с.
- Гегель 1929 – *Гегель Г.* Энциклопедия философских наук. Часть I. Логика // Сочинения: в 14 т. М.; Л.: Госполитиздат, 1929. Т. 1. 357 с.

- Желязны 1992 – Желязны Р. Хроники Эмбера. СПб.: Северо-Запад, 1992. Кн. 1–3. 526 с.
- Зомбарт 1906 – Зомбарт В. Промышленность. СПб.: Пушкинская скоропечатня, 1906. 114 с.
- Линч 1986 – Линч К. Совершенная форма в градостроительстве. М.: Стройиздат, 1986. 264 с.
- Мамардашвили 1996 – Мамардашвили М. К. Необходимость себя. Введение в философию. М.: Лабиринт, 1996. 432 с.
- Пиотровский 2021 – Пиотровский М. Б. Две Пальмиры и Альгамбра: лекция проекта «Открытый город». 18.04.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9IEFi15ZstM> (дата обращения: 01.05.2021).
- Рассел 1994 – Рассел Б. История западной философии: в 2 т. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1994. Т. 1. 464 с.
- Хёйзинга 1988 – Хёйзинга Й. Осень Средневековья: исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М.: Наука, 1988. 540 с. (Памятники исторической мысли).
- Юнг 2020 – Юнг К. Г. Тавистокские лекции. М.: ИОИ, 2020. 268 с.

Материал поступил в редакцию 03.10.2021

ВИЗУАЛЬНАЯ АКСИОЛОГИЯ ПОСТ-КИЕВСКОЙ УРБАНИСТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ

С. С. Аванесов

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Россия

iskiteam@yandex.ru

Исследуется аксиологическая трансформация ведущей градостроительной модели русского Средневековья во второй половине XII века. Показано, что строительная программа Андрея Боголюбского, призванная решить задачу архитектурного оформления идеи приоритета Владимира над Киевом, обусловила ориентацию на западные архитектурные образцы, претерпевшие тем не менее очевидную адаптацию к сложившейся русско-византийской художественной традиции. Выражая вполне определённые идеологические приоритеты князя и княжества, городская среда Владимира приобрела визуально фиксированную аксиологическую окраску. Эта новая для Руси аксиология свидетельствует о начавшейся трансформации исходной русской градостроительной модели: перенос святости постепенно теряет свой исключительный культурно-семиотический смысл, приобретая подчёркнутый политический акцент. Именно поэтому город-прототип, потеряв свой сакральный характер, утрачивает и свою прежнюю ценность, а следовательно, подлежит безжалостному уничтожению. Целенаправленная, осмысленная попытка князя Андрея отнять у Киева характер и функцию «Иерусалима», построить новый город как альтернативу старому сакральному центру демонстрирует начавшуюся деструкцию иерусалимской урбанистической матрицы и закладывает первоначальное основание под будущую теорию «третьего Рима».

Ключевые слова: средневековый урбанизм, аксиология города, русские градостроительные модели, сакральная семиотика городского пространства, Северо-Восточная Русь, Владимир, Андрей Боголюбский, романская архитектура, «третий Рим».

VISUAL AXIOLOGY OF THE POST-KIEV URBAN MODEL

Sergey S. Avanesov

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

The article is dedicated to the study of the axiological transformation of the leading urban planning model of the Russian Middle Ages in the second half of the 12th century. The article shows that the construction program of Andrei Bogolyubsky, which was supposed to solve the problem of architectural design of the idea of Vladimir's priority over Kiev, led to an orientation towards Western architectural samples, which, nevertheless, underwent an obvious adaptation to the established Russian-Byzantine artistic tradition. Expressing quite clear ideological priorities of the duke and dukedom, the urban environment of Vladimir acquired a visually fixed axiological peculiarity. This axiology, new for Russia, indicates the start of the original Russian urban planning model transformation: the transformation of sacredness is gradually losing its exclusive cultural and semiotic meaning, and acquiring a vivid political emphasis. That is why the prototype-city, having lost its sacred character, loses its former value and therefore becomes a subject to cruel destruction. The purposeful and meaningful attempt of Duke Andrei to deprive Kiev of the character and function of "Jerusalem" and to build a new city as an alternative to the old sacred center demonstrates the beginning of destruction of the Jerusalem urban matrix and lays the initial foundation for the future theory of the "third Rome".

Keywords: medieval urbanism, axiology of city, Russian urban planning models, sacred semiotics of urban space, North-Eastern Russia, city of Vladimir, Andrei Bogolyubsky, Romanesque architecture, "third Rome".

DOI 10.23951/2312-7899-2022-1-24-40

Градостроительная практика средневековой Руси основывается на идее города как сакрального текста, который создаётся с помощью конкретных архитектурных форм (семантика) и их пространственной композиции (синтаксис). Такой визуальный текст репрезентирует определённые ценности и смыслы, а также продуцирует деятельность в соответствии с этими ценностями и смыслами (прагматика). Иначе говоря, традиционный русский город, то есть город в хронологическом промежутке между крещением Руси и наступлением «имперского» этапа русской истории, конструируется

и функционирует как семиотический топос, «размеченный» с помощью мировоззренчески значимых визуальных ориентиров.

Ключевым, многократно повторяющимся содержанием городского текста в средневековой Руси является Иерусалим – прототип любого христианского города, место сосредоточения святости. Город в Палестине выступает эталоном (образцом) сочетания городской планировки с теми историческими событиями, которые с ней напрямую связаны, а самое главное – с тем сакральным, метафизическим смыслом, которым наполнены эти события. Создание всякого нового города в соответствии с названным урбанистическим эталоном воспринимается как своего рода «перенесение», «распространение» тех смыслов и экзистенциальных ценностей, которые прочно связаны с самой *формой* прототипа. Именно по такой идеологической матрице построены все «новые Иерусалимы», включая, разумеется, и Киев – первую общерусскую столицу, «второй Константинополь».

Иерусалимская урбанистическая модель, положенная в основу русского средневекового градостроительства, выявлена и изучена достаточно подробно. При этом на Руси, как известно, получила распространение ещё одна организационная идея, фиксирующая внимание уже не на Иерусалиме, а на Риме. Концепт «третьего Рима» предполагает серьёзный слом иерусалимской идеи, а именно отказ от представления о *распространении, умножении священного топоса* в пользу представления о *переходе центра власти с места на место* [Аванесов 2017, 33]. Конфликт двух фундаментальных градостроительных идей, связанный с исторической трансформацией мировоззрения и выразившийся в радикальной смене отечественной урбанистической парадигмы, всё ещё недостаточно артикулирован и исследован.

Идея Москвы как «третьего Рима», по-видимому, имела достаточно глубокие исторические предпосылки. Их можно обнаружить не столько в виде готовых концепций, сколько в формах конкретной градостроительной практики, ещё точнее – в той общей идеологии, которая лежала в основании этой практики. Анализируя такую идеологию и её урбанистические приложения в истории русского градостроительства, можно обнаружить своеобразную «римскую» тенденцию, вступающую во всё более активный конфликт с тенденцией «иерусалимской». Первая из них и оформляется к XVI веку в качестве доктрины «третьего Рима», обобщающей и формулирующей уже сложившуюся, но до сих пор логически не обоснованную прагматику.

Первые ростки «римской» урбанистической тенденции можно заметить уже в XII веке, когда культурная установка на общее соответствие иерусалимскому градостроительному эталону начинает уступать политической установке на соперничество с Киевом. Если новгородская градостроительная схема ещё соответствует синхронной иеротопике Киева–Константинополя–Иерусалима, то пост-киевские урбанистические программы начинают от неё отходить. Это ещё, конечно, не сознательное избрание Рима образцом вместо Иерусалима (и «Иерусалимов»); это пока что своего рода «коррозия» базовой модели – та «коррозия», которая от проникновения «римских» мотиваций в «иерусалимскую» парадигму постепенно приведёт к полному отказу от Иерусалима в пользу Рима.

Одним из первых и ярчайших примеров частичного отступления от киевской (или киевско-новгородской) градостроительной идеологии является программа, реализованная во Владимире князем Андреем Юрьевичем Боголюбским (ок. 1111–1174). Будучи посажен отцом в Вышгороде под Киевом, Андрей в 1155 году оставляет этот город и переносит свой княжеский стол во Владимир [Воронин 1967, 15], в то время небольшой «заштатный город» [Солнцев 2016, 90], стремясь утвердить его в качестве нового политического и сакрального центра Русской земли [Вагнер 1988, 199]. Ко времени переезда князя Андрея на Клязьму город Владимир только начинал формироваться, хотя, согласно Никоновскому летописному своду, ещё в 991 году сам креститель Руси князь Владимир Святославич с двумя епископами посетил Суздальскую землю, крестил её обитателей и «основал там город во имя своё» – Владимир: «Въ лѣто 6500. Ходи Володимеръ въ Суздадскую землю, и тамо крести всѣхъ; бѣ же съ Володимеромъ два епископа Фотѣа патріарха. И заложил тамо градъ въ свое имя Володимеръ, на рѣцѣ на Клязмѣ, и церковь въ немъ поставил древяну Пречистыя Богородици <...>. И бысть благочестіе велие, и сіаше вѣра христіанская яко солнце, и день ото дне напредь успѣваше» [ПСРЛ 1862, 64].

Однако сообщения летописей об этом событии вряд ли являются достоверными. Рассказы такого рода относятся «к позднейшим местным преданиям, цель которых – удревнить христианскую историю своего города или края, а ещё лучше – связать её со временами Крестителя Руси» [Карпов 2015, 269–270]. Исследования историков с несомненностью доказали, что на самом деле город Владимир-на-Клязьме был основан Владимиром Мономахом [Гуляницкий 1993, 15], правнуком Владимира Святославича и внуком Ярослава Мудрого, в конце XI или, ещё вероятнее, в начале XII века. Именно

Владимир Мономах возвёл здесь первую крепость в 1108 году, а на её территории, «на высоком краю города над Клязьмой, Мономах построил первую каменную церковь Спаса»; эта крепость и стала «ядром будущей столицы Северо-Восточной Руси» [Воронин 1967, 14–15]. Возможно, предание, приписывающее основание города святому Владимиру Крестителю, начало складываться уже в XII веке, как раз при князе Андрее Боголюбском, по своей воле сделавшем Владимир стольным городом «в противовес древним Суздалью и Ростову» [Карпов 2015, 270–271], что потребовало несколько «удревнить» его историю.

В свою очередь, сын Владимира Мономаха и отец Андрея Боголюбского, князь Юрий Долгорукий, продолжил формирование ядра архитектурного ансамбля Владимира: он построил новый княжеский двор с белокаменной церковью, посвящённой княжескому патрону – святому Георгию¹; этот двор «занял высокую точку на краю южных склонов городской горы к западу от крепости Мономаха» [Воронин 1967, 15]. Однако наибольшая заслуга в реализации собственно владимирской градостроительной программы как таковой принадлежит, несомненно, князю Андрею Боголюбскому, а также его младшему брату, князю Всеволоду Большое Гнездо (1154–1212), который выступил в качестве продолжателя его дела [Гуляницкий 1993, 15]. Именно в этой – в целом пока ещё вполне «иерусалимской» – программе обнаруживаются первые на почве русской урбанистической культуры инородные «римские» тенденции.

Чтобы выявить эти тенденции, необходимо концептуальное осмысление созданной во Владимире городской среды «как единого пространственного комплекса, раскрывающего суть мировоззренческих установок создателей средневековых архитектурных шедевров и самого общества в целом, сознание которого отразилось в данных историко-культурных памятниках» [Солнцев 2012, 275]. Затем требуется обозначить те элементы общего замысла (и, соответственно, конкретные практические шаги по реализации этих элементов), которые вполне соответствуют киевской / иерусалимской градостроительной парадигме, воспроизводят и отчасти развивают её. Наконец, следует выявить такие составляющие владимирской программы, которые находятся в противоречии с иерусалимской градостроительной матрицей, показать их смысловую и аксиологическую природу и определить степень их разлагающего влияния на первоначальную урбанистическую парадигму. Учитывая, что

¹ О проблеме датировки названного храма см.: Воронин 1961, 91–92; Иоаннисян 1985, 142–145.

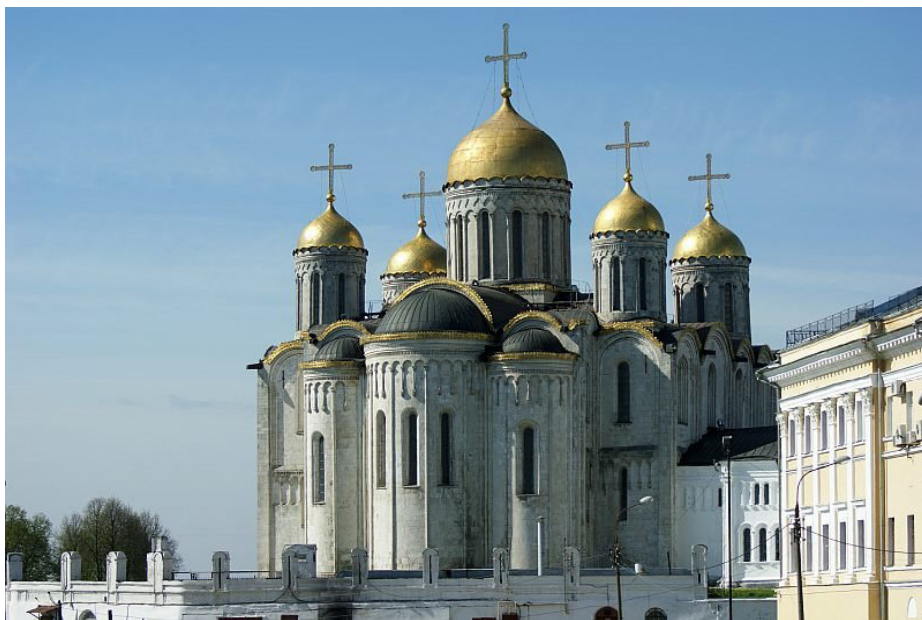
общий характер владимирской градостроительной программы Андрея Боголюбского многократно и достаточно полно описан [Вагнер 1988; Аверьянова 2002], а также признавая, что «иерусалимское» содержание этой программы в научной литературе признано и убедительно аргументировано [Солнцев 2012], постараемся сосредоточить внимание на признаках *деформации* первоначальной модели в направлении её «романизации».

Переезд князя Андрея Юрьевича из Поднепровья в Залесье осмысляется и визуально репрезентируется им самим не как перенос «стола» из одного второстепенного городка в другой, но как *основание новой столицы Руси*. Речь идёт не о случайной прихоти, а о продуманном, «серьёзном программном выборе» [Вагнер 1988, 199], подчиняющем себе все будущие решения и действия князя. Именно в связи с этой базовой концептуальной установкой (миссией) в градостроительной инициативе Андрея оформляются две новые линии, развивающие и одновременно размывающие исходную («иерусалимскую») урбанистическую модель: (1) отход от византийской / киевской архитектурной традиции в сторону европейской «романики» (и дело здесь не столько в формальном созвучии романского стиля и «Рима», сколько в сути происходящей смены вектора – вместо ориентации на образец принимается установка на соперничество с Киевом и Новгородом); (2) акцентуация события основания города как акта *перемещения* эпицентра святости с опорой на *ветхозаветные* образцы (Давид и Соломон, которым уже не устанавливаются, как ранее, христианские соответствия – Константин и Юстиниан, Владимир и Ярослав).

Первый из названных шагов, наглядно демонстрирующих перемену ценностной ориентации с преемственности на конкуренцию, – это перенесение на русскую почву западных (романских) архитектурных образцов. Изначальные строители Владимира – киевские князья Владимир Мономах и Юрий Долгорукий – целиком ориентировались на привычный им византийский архитектурный стиль в его «киевском» изводе. Северо-Восток Руси был для них дальним уделом, «Залесьем», провинцией, тем местом, куда они пристраивали («сажали») младших сыновей. Логично и естественно, что архитектура первых каменных храмов в Суздале (ок. 1101–1102), Кидекше (1152) и Переславле-Залесском (1152–1157) ещё «сохраняла преемственную связь с архитектурой Приднепровья», а строительная техника «не отличалась от применявшейся в Киеве в XI веке» [Максимов 1976, 54], то есть восходила к византийским образцам и приёмам. Иначе говоря, и архитектура, и конструктивные характеристики

первых храмов Северо-Востока демонстрировали *принадлежность* этих земель Киеву – и как политическому центру, и как законодателю художественной традиции.

Храмы Владимиро-Суздальской земли времени Андрея Боголюбского создавались уже «не византийскими, а более редкими на Руси западными зодчими» [Воскобойников 2014, 427]. Прежде всего это было обусловлено стремлением князя Андрея подчеркнуть своё обособление от Киева с его устойчиво византийской традицией, положить начало новой, собственной, независимой традиции. Это была совершенно новая, только что возникшая задача, оформлявшая линию на конкуренцию со старым «центром силы» и замещение прежней культурной доминанты, а не на её умножение путём распространения на новые территории. В этой связи уже первый Успенский собор во Владимире (1158–1160) так сильно отличается от ранее возведённых здесь сооружений, что приходится сосредоточивать внимание «на тех особых задачах, которые вызвали это различие» [Максимов 1976, 59]. Речь идёт прежде всего о величине собора и его архитектурно-конструктивных особенностях, посредством которых выражаются его оригинальные семантические функции.



Ил. 1. Собор Успения Пресвятой Богородицы. Владимир, 1160 / 1189. Фото: Сергей Духанин, 2008. Источник: <http://photogoroda.com/foto-28392-uspenskij-sobor.html>

Собор Успения Пресвятой Богородицы во Владимире (ил. 1) был, с одной стороны, традиционным шестистолпным храмом, как, например, Успенский собор Киево-Печерского монастыря 1073–1076 гг. [Гуляницкий 1993, 16] – эталон подобных церквей на Руси [Раппопорт 1986, 43], однако, с другой стороны, в особенностях его конструкции и внешнего облика уже заметен переход к последующим княжеским храмам Северо-Востока с их отчётливо выраженным вертикализмом. В частности, в интерьере собора его высоту подчёркивает крестообразная в плане форма столпов, а пролёты между ними по своим пропорциям (1:3,75) «более близки к пролётам таких башнеобразных построек, как смоленская Михаило-Архангельская церковь, чем обычных храмов Приднепровья» [Максимов 1976, 60]. Физическая высота Успенского собора равна высоте киевской Софии [Воронин 1967, 44] или даже превышает её [Максимов 1976, 59], что также неслучайно: Владимир должен был по статусу сравняться с Киевом и превзойти его, что и было подчёркнуто величиной главного соборного храма Северо-Востока. При перестройке собора Всеволодом были добавлены галереи и угловые главы, что сделало храм фактически пятинефным, ещё более уподобив его софийским соборам Киева, Новгорода и Полоцка [Комеч 2002, 250], сравнив с ними по силе эмоционального воздействия [Вагнер 1980, XIV]. Так мотив следования образцу дополняется мотивом конкуренции, *перехвата славы*. Старая «иерусалимская» тема начинает диссонировать с новой, «римской».

Однако не только масштаб сакральных сооружений должен был подчёркивать новый порядок устройства Русской земли, её будущую сакральную топографию. Князьями Андреем и Всеволодом этот порядок утверждался также путём ориентации на западноевропейский *архитектурный* опыт. Можно с большой долей уверенности утверждать о привлечении к реализации владимирской градостроительной программы зодчих из Европы, которые принесли на Русь «романские строительные приёмы» [Бондаренко 2017, 502] и западные навыки храмовой декорации. Для выполнения грандиозной программы обустройства новой русской столицы было явно недостаточно «местных мастеров, выросших на строительстве Юрия Долгорукого» [Воронин 1967, 39], но при этом важно, что новые мастера были приглашены вовсе не из Поднепровья, а с Запада: «...и приведе ему Богъ изъ всѣхъ земель мастера» [ПСРЛ 1846, 150]. В их составе не было специалистов в области византийской кирпичной кладки [Воронин 1961, 330]. Это были по преимуществу

мастера белокаменной техники с романского Запада, присланные ко двору князя Андрея якобы императором Фридрихом Барбаросой [Воронин 1967, 39]. Действительно, «язык архитектуры Владимира второй половины XII в. имеет родство <...> с верхнерейнскими постройками, что подтверждает сообщения летописей о приглашении мастеров от Фридриха Барбароссы» [Комеч 1997, 15]. Во всяком случае в ключевых постройках времени Андрея Боголюбского «романские элементы очевидны» [Воронин 1961, 332]. Названный факт демонстрирует суть программного выбора Андрея Боголюбского: путь к усилению самостоятельности Северо-Востока и установлению его господства во всей Русской земле, включая Киевские и Новгородские владения [Максимов 1976, 59]. Привлечение князем Андреем западных мастеров «было в известной мере демонстрацией отказа от киевской помощи и киевских художественных традиций» [Воронин 1967, 39] (ср.: [Воронин 1961, 336]), наглядным выражением смены приоритетов и принятия курса на конкурентную борьбу со старыми столицами, вплоть до их прямого завоевания.

Влияние романского архитектурного стиля на зодчество Владимира второй половины XII века не подлежит сомнению. Аркатурно-колончатые пояса, перспективные порталы, пучковые пилястры и прочие так называемые «романские детали» [Кудрявцева 1975, 30], а отчасти и сами фундаментальные принципы сочетания объёмов указывают на связь построек Андрея Боголюбского с соборами в Вормсе, Шпайере и Майнце [Комеч 2002, 246], замками XII века между Рейном и Эльбой [Воронин 1961, 332–334], собором аббатства Святой Марии в Лаахе [Кудрявцева 1975, 35] и другими романскими сооружениями. Стиль наружной резьбы демонстрирует сходство с пластикой Верхней Италии, Ломбардии² и, вероятно, Балкан [Воронин 1961, 335–336]. При этом европейские заимствования не просто переносятся на русскую почву³, но приспосабливаются к уже сложившейся художественно-выразительной системе.

² Именно Северная Италия сохранила традиции архитектурной декорации фасадов церквей Милана и Равенны IV–VII веков; эти традиции сформировали в Ломбардии особый стиль архитектоники и пластики, заимствованный и освоенный затем немецкой архитектурой рубежа XI–XII веков, создавшей «новый образец синтеза объёмно-пространственного и пластического начал» [Комеч 1997, 14–15]. Итальянские архитектурно-художественные формы выступают «совместными прообразами» как для памятников Верхнего Рейна XI–XII веков, так и для владимирского Успенского собора [Комеч 2002, 245].

³ По одной из версий, европейская архитектурная традиция была перенесена во Владимир уже в адаптированном состоянии, поскольку в качестве *западных* мастеров выступали зодчие из Галича, ранее освоившие романскую традицию, пришедшую к ним, в свою очередь, из Польши [Иоаннисян 1985, 144].



Ил. 2. Храм Покрова на Нерли. Южный портал. Фото: Дмитрий Кашканов, 2019.
Источник: <http://myoldtown.ru/index.php/objects/monuments/nn-monuments/nerl/nanerli-4724>

Так, например, перспективный портал, «излюбленный приём романики» [Кудрявцева 1975, 33], сохраняя свою эстетическую нагрузку и свой семантический смысл (в качестве символа перехода из профанного пространства в сакральное), играет совершенно иную роль в синтаксическом строе владимирского фасада (ил. 2). Здесь он никогда не превращается в главный элемент фасадной композиции, что было, наоборот, общим местом романской архитектуры, в которой размеры портала подчеркнуто преувеличены, как бы противопоставлены другим элементам декора, дверному проёму и всей плоскости стены [Максимов 1976, 82–84]. В храмах Северо-Восточной Руси портал не является «доминантой в композиции фасада» и не имеет такого подчеркнуто обособленного значения, как в романике; он, скорее, «вписывается» в арочный ритм аркатурного пояса, закомарных покрытий и купола», участвуя в создании целостного облика русского крестово-купольного храма [Кудрявцева 1975, 34–35]. Если на Западе портал – это доминанта фасада, не имеющая никакого архитектурного «отзвука» в других формах

экстерьера базилики [Максимов 1976, 82], то на Руси – более скромная, но весьма значимая деталь согласованной общей композиции. Такое расхождение обусловлено, по-видимому, различной трактовкой образа храма на Западе и на Востоке (ср.: [Кудрявцева 1975, 36]). В отличие от идеи строгой иерархичности, свойственной западному богословскому мышлению, определявшему, помимо прочего, и архитектуру храмовых построек, для восточного христианства характерна идея гармонии (синергии), отразившаяся и в компоновке объёмов храма, и в его декоре, а также дополнительно подчёркнутая рельефным изображением собора всей твари на фасадах. Этим и обусловлена специфическая роль портала в совокупном облике владимирского храма.

То же самое можно сказать и о знаменитом боголюбовском кивории, к сожалению, не сохранившемся. Нет сомнений, что октагональный в плане киворий был построен «романскими мастерами, прибывшими ко двору князя Андрея Боголюбского из Германии или из Италии» [Седов 2014, 110]. Однако, хотя князь, можно сказать, в данном случае и «не устоял перед дворцовыми формами романского характера», всё же он использовал их «в весьма своеобразном преломлении» [Вагнер 1988, 199]. Дело в том, что аналоги (или даже прототипы) этого сооружения можно обнаружить именно в византийском культурном ареале. Подобный фиал находился в составе комплекса Софии Константинопольской и был расположен относительно собора так же, как и киворий князя Андрея относительно храма Рождества Богородицы. В том же Константинополе при раскопках в квартале Манганы были обнаружены основания храма монастыря святого Георгия, сооружённого при императоре Константине IX (1042–1059); перед западным фасадом этого большого храма располагался прямоугольный продолговатый атриум, примерно в середине которого на главной оси храма размещался фиал восьмигранной формы с колоннами на углах и бассейном посередине. В отношении боголюбовского кивория эти сооружения могли выступать в качестве принципиальных (хотя, может быть, и не прямых) образцов [Седов 2017, 401]. В сербском монастыре Студеница в конце XII века также был построен «фиал с киворием <...>, стоявший до постройки притвора XIII века в такой же позиции, что и киворий Боголюбова: к западу (с отклонением к юго-западу) от собора»; как и в Боголюбове, этот киворий сооружён «западными, романскими мастерами, но по византийским образцам» [Седов 2017, 401–403]. Похоже, что подобный фиал был установлен князем Даниилом Галицким перед храмом Святой Марии в городе Холм

[Седов 2017, 399], однако случилось это столетием позже. В средневековой Руси, по указанию Вл. В. Седова, известно лишь одно подобное сооружение: в 1409 году по заказу архиепископа Иоанна у Софийского собора в Новгороде был построен каменный «теремец» для освящения воды [Седов 2017, 399]: «Въ лѣто 6917. <...> Постави владыка Иоан теремецъ камень, идеже воду свящаютъ на всякыи мѣсяць» [Насонов 1950, 401]. В дальнейшем такие постройки стали регулярным элементом русского монастырского пространства [Седов 2014, 111]. Весь этот круг восточно-христианских аналогий даёт основания предполагать, что боголюбовский киворий хотя и был создан «романскими мастерами», но по «византийским, православным образцам», которые и имел в виду его главный заказчик [Седов 2017, 403, 412], князь Андрей Юрьевич.

При этом надо иметь в виду, что для князя Андрея задача, судя по всему, заключалась в том, чтобы, явно противопоставив своё строительство киевскому, одновременно остаться в границах общей восточно-православной традиции, восходящей к Византии. Эта позиция князя подтверждается тем, что «мастера князя Андрея во всех своих сооружениях культового назначения прочно держались крестово-купольной системы, хотя их романская выучка того не требовала» [Вагнер 1988, 199]. Те самые зодчие, которые в Западной Европе строили и украшали базилики, здесь возводят типичные для византийского культурного ареала центрические храмы. И, с другой стороны, «при сохранении византийской крестово-купольной системы ни одна постройка Владимира или Боголюбова не может быть названа провизантийской» [Вагнер 1988, 200], отсылая к западным (романским) образцам. В результате мы видим уникальный «сплав византийских и романских форм» [Комеч 2002, 251], в котором русское художественное начало не подавлено западным, но творчески с ним сопряжено.

Эта линия на *контролируемое сочетание инновации с традицией* была удержана и после убийства Андрея Боголюбского в 1174 году. Так, при перестройке Успенского собора Всеволодом в 1185–1189 годах композиция храма «приобрела ступенчатую яркость, характерную для храмов XI–XII веков, в частности для крупнейших из них – Десятинной церкви и Софийского собора в Киеве», в чём можно видеть сохранившееся желание подражать «прославленным зданиям днепровской столицы», а не только стремление «превзойти их» [Воронин 1967, 61–62]. Вертикальные членения главного барабана Успенского собора в виде 24 тонких колонок, соединённых арками, указывают на сознательное подражание таким постройкам

XI века, как киевский Софийский и черниговский Спасский соборы [Максимов 1976, 61]. Ориентация на киевские образцы не была, конечно, полностью и окончательно прервана; она была серьёзно скорректирована сильнейшим романским художественно-стилистическим влиянием.

Наконец, владимирская архитектура периода княжения Андрея Боголюбского характеризуется подчёркнутым вниманием к убранству храмовых фасадов, что составляет основную и, так сказать, «фамильную» отличительную черту произведений зодчества Северо-Восточной Руси (ср.: [Максимов 1976, 80]). При этом романская архитектура не знает такого обилия скульптуры на фасадах⁴. При близости некоторых сюжетов и отдельных изображений к романским «значение скульптурных украшений для фасадов было здесь совсем иным, чем на Западе. Словом, если отдельные декоративные мотивы построек Северо-Восточной Руси XII – начала XIII в. и были близки романским, то методы их применения для повышения художественной выразительности облика зданий были свойственны лишь русской архитектуре» [Максимов 1976, 84]. Однако семиотическая специфика рельефной декорации владимирских храмов эпохи Андрея и Всеволода – это отдельная тема, требующая специальной разработки.

Разгром и разграбление Киева в 1169 году и попытка захвата Новгорода в 1170 (ил. 3) суть прямое военно-политическое выражение «римской» идеологической установки князя Андрея Боголюбского. Владимирский архитектурный ансамбль, в котором каждое сооружение в отдельности и вся их композиция в целом подчинены отчётливой аксиологической установке, строится не только по линии трансфера святости, но и одновременно по матрице *translatio imperii*. Центр русского мира должен перейти на новое место – вслед за его «палладиумом», иконой Пресвятой Богородицы, превратившейся во «Владимирскую» из «Вышгородской». Поэтому и Киев теперь не достоин восхищения, уважения или жалости: киевская «сила» должна перейти на новое место, а старому Киеву уже не бывать. Две разнонаправленные градостроительные модели – иерусалим-

⁴ Этот факт, конечно, нуждается в дополнительном объяснении. Оганес Халпахчян даже «посвятил специальную книгу обоснованию предположения о том, что белокаменные владими́ро-суздальские храмы возводились при активном участии армянских мастеров, хотя это предположение не было принято большинством специалистов по архитектуре древней Руси» [Бондаренко 2017, 502] (см.: [Халпахчян 1977]). Некоторыми учёными предполагается, что с русским Северо-Востоком (как и с Новгородским регионом) активно контактировали армяне-халкидониты [Арутюнова-Фиданиян 2019, 19–22]. О возможных связях владими́ро-суздальских рельефных декораций с искусством Кавказа см.: [Маммаев 2009].

ская и римская – здесь, в культурном пространстве Владимира конца XII века, пока ещё сплетены друг с другом. Однако концепт распространения сакрального топоса уже терпит явный ущерб со стороны идеи перемещения центра силы. Отсюда начинается прямой путь к концепции Москвы как третьего Рима, к попытке вывести «Иерусалим» за пределы столицы при патриархе Никоне и, наконец, к созданию новой, уже однозначно «римской» столицы на берегах Невы.



Ил. 3. Битва новгородцев с суздальцами в 1170 году (Чудо от иконы Богоматери «Знамение»). Сер. XV в. Новгородский государственный объединённый музей-заповедник. Источник: <https://novgorod-iss.kamiscloud.ru/entity/ALBUM/5132663?page=2&index=62>

Итак, строительная программа Андрея Боголюбского, призванная решить задачу архитектурного оформления идеи «приоритета Владимира над Киевом» [Иоаннисян 1985, 145], обусловила ориентацию на западные архитектурные образцы, претерпевшие тем не менее очевидную адаптацию к сложившейся русско-византийской художественной традиции. Выражая вполне определённые идеологические приоритеты князя и княжества, городская среда Владимира приобрела визуально фиксированную *аксиологическую* окраску. Эта новая для Руси аксиология свидетельствует о начавшейся трансформации исходной русской градостроительной модели: перенос святости постепенно теряет свой исключительный культурно-семиотический смысл, приобретая подчёркнутый политический акцент. Именно поэтому город-прототип, потеряв свой сакральный характер, утрачивает и свою прежнюю ценность, а следовательно, подлежит безжалостному уничтожению. Целенаправленная, осмысленная попытка князя Андрея *отнять* у Киева характер и функцию «Иерусалима» [Солнцев 2016, 90], построить новый город как «альтернативу» старому сакральному центру [Солнцев 2012, 276–280] демонстрирует начавшуюся деструкцию иерусалимской урбанистической матрицы и закладывает первоначальное основание под будущую теорию «третьего Рима».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2017 – Аванесов С. С. Сакральная топика русского города (3). Семантика интерьера Софийского собора // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 2 (12). С. 30–78.
- Аверьянова 2002 – Аверьянова Ю. В. Отражение софийной идеи домостроительства в «Повести об убиении Андрея Боголюбского» // Древняя Русь: вопросы медиевистики. 2002. № 1 (7). С. 90–94.
- Арутюнова-Фиданян 2019 – Арутюнова-Фиданян В. А. Контакты древней Руси и Армении. Начало // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. III, Филология. 2019. Вып. 61. С. 11–27.
- Бондаренко 2017 – Бондаренко И. А. Теория в истории архитектуры и градостроительства. СПб.: Коло, 2017.
- Вагнер 1980 – Вагнер Г. К. Старые русские города. М.: Искусство, 1980.
- Вагнер 1988 – Вагнер Г. К. Архитектурная программа Андрея Боголюбского // Древности славян и Руси. М.: Наука, 1988. С. 198–201.

- Воронин 1961 – *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. Т. 1: XII столетие.
- Воронин 1967 – *Воронин Н. Н.* Владимир. Боголюбово. Суздаль. Юрьев-Польской. М.: Искусство, 1967.
- Воскобойников 2014 – *Воскобойников О. С.* Тысячелетнее царство (300–1300): очерк христианской культуры Запада. М.: Новое лит. обозрение, 2014.
- Гуляницкий 1993 – *Древнерусское градостроительство X–XV веков / общ. ред. Н. Ф. Гуляницкого.* М.: Стройиздат, 1993.
- Иоаннисян 1985 – *Иоаннисян О. М.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XIII вв. // *Дубов И. В.* Города, величием сияющие. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1985. С. 140–180.
- Карпов 2015 – *Карпов А. Ю.* Владимир Святой. М.: Молодая гвардия, 2015. (Жизнь замечательных людей).
- Комеч 1997 – *Комеч А. И.* Архитектура Ломбардии и Верхнего Рейна XI–XII вв. (К проблемам русской «романики») // *Византия. Русь. Западная Европа. Искусство и культура.* СПб., 1997. С. 14–15.
- Комеч 2002 – *Комеч А. И.* Архитектура Владимира 1150–1180-х гг. Художественная природа и генезис «русской романики» // *Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век.* СПб., 2002. С. 231–254.
- Кудрявцева 1975 – *Кудрявцева Т. П.* К вопросу о «романских» влияниях во владими́ро-суздальском зодчестве // *Архитектурное наследство.* М.: Стройиздат, 1975. Вып. 23. С. 30–36.
- Максимов 1976 – *Максимов П. Н.* Творческие методы древнерусских зодчих. М.: Стройиздат, 1976.
- Маммаев 2009 – *Маммаев М. М.* Дагестан и Владимиро-Суздальская Русь: к вопросу о сюжетно-тематическом параллелизме в искусстве // *Вестник Института истории, археологии и этнографии.* 2009. № 3. С. 85–113.
- Насонов 1950 – *Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / под ред. А. Н. Насонова.* М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1950.
- ПСРЛ 1846 – *Полное собрание русских летописей.* СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1846. Т. I.
- ПСРЛ 1862 – *Полное собрание русских летописей.* СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1862. Т. IX.
- Раппопорт 1986 – *Раппопорт П. А.* Зодчество древней Руси. Л.: Наука, 1986.
- Седов 2014 – *Седов Вл. В.* Боголюбовский киворий и его византийские аналоги // *Живоносный источник. Вода в иеротопии и ико-*

- нографии христианского мира. М., Ярославль: Филигрань, 2014. С. 110–111.
- Седов 2017 – *Седов Вл. В.* Боголюбовский киворий: фиал и проблема интерпретации комплекса // Святая вода в иеротопии и иконографии христианского мира / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Феория, 2017. С. 397–414.
- Солнцев 2012 – *Солнцев Н. И.* Концепт «Нового Иерусалима» в строительной инициативе Андрея Боголюбского // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 4 (1). С. 275–281.
- Солнцев 2016 – *Солнцев Н. И.* К вопросу об обосновании причин создания архитектурного комплекса во Владимире-на-Клязьме // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2016. № 3. С. 86–92.
- Халпахчян 1977 – *Халпахчян О. Х.* Культурные связи Владимиро-Суздальской Руси и Армении. М.: Стройиздат, 1977.

Материал поступил в редакцию 31.10.2021

A FEW REMARKS ON VALUES AND SIGNS ON CITY WALLS

Piotr Jakub Fereński

University of Wrocław, Wrocław, Republic of Poland
piotr.ferenski@uwr.edu.pl

Grzegorz Sobon

University of Wrocław, Wrocław, Republic of Poland
grzegorz.sobon@uwr.edu.pl

The article contains a theoretical and methodological proposal on how to research and understand the visual aspects of urban space. First of all, the authors present the concept of linking signs and values. This idea was created and developed in the 1970s and 1980s on the ground of Polish cultural studies. Researchers propose to use it to describe the graphic phenomena on city walls. What is commonly considered to be manifestations of vandalism or irrelevant images, inscriptions, and scribbles are, in fact, strategies for the transmission of values that are important for social communities (norms, beliefs, ideas, worldviews etc.). The further part of the text presents a few examples from field studies conducted in several housing estates in Wrocław (Poland). The research was qualitative, and the material was recorded with photo and video cameras. The material was collected in the years 2020 and 2021, during the COVID-19 pandemic, which influenced its content.

Keywords: values, signs, symbols, culture, city, block housing estate.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ЦЕННОСТЯХ И ЗНАКАХ НА ГОРОДСКИХ СТЕНАХ

Пётр Якуб Ференски

Вроцлавский университет, Польша
piotr.ferenski@uwr.edu.pl

Гжегож Собонь

Вроцлавский университет, Польша
grzegorz.sobon@uwr.edu.pl

Статья содержит теоретические и методологические предложения о том, как следует исследовать и понимать визуальные аспекты городского пространства. Представлена концепция смыслового сопряжения знаков

и ценностей. Эта идея возникла и развивалась в 1970–1980-х годах на основе изучения польской культуры. Авторы предлагают использовать её для описания графических феноменов на городских стенах. Те явления, которые обычно считаются проявлениями вандализма или неуместными картинками, надписями и каракулями, на самом деле работают как стратегии передачи ценностей (норм, убеждений, идей, мировоззрений и т. д.), важных с точки зрения городских сообществ и групп. Развитие этой темы в тексте статьи представлено через несколько примеров из полевых исследований, проведённых в некоторых жилых районах Вроцлава (Польша). Исследование было основано на качественных методах, весь материал записан на фото- и видеоканалы. Важно, что этот материал был собран в 2020–2021 годах, во время пандемии COVID-19, что определённым образом повлияло на его содержание.

Ключевые слова: ценности, знаки, символы, культура, город, блочный жилой массив.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-1-41-53

The below article concerning the analysis of visual and axiological components of the urban environment uses a research perspective strictly related to the history and development of research at the Wrocław Cultural Studies Facility that was founded in 1972 by Stanisław Pietraszko. Over the years, he developed his own original concept of culture that led to the conclusion that culture is an aspect of human life where values are the essential causative factors. At the early stage of his considerations, Pietraszko, fascinated mainly by Russian, American and French semioticians, believed that the axiological field is directly related to the world of signs, that is semiotics of human world. These concepts were formulated in the opposition to the then-dominant Marxists theories. The rumor has it that, during the classes, first Wrocław Cultural Studies students performed an experiment on building abstract models of “axems” – units that contain both values and symbols, that form the whole culture (Pietraszko’s focus was far from biology and computer science; however, this could potentially resemble axons – projections of neurons that transmit information to different neurons). The semiotic perspective was not sufficient for Pietraszko. On the one hand, from the functional and technical perspective, this perspective described culture as a communication tool; on the other hand, its understanding of signs allowed to find them in the nature (including animals); hence, the meaning of culture – as something specific to the humankind – seemed to be reduced.

Concepts taken from semiotics have reduced culture to cognitive aspects only (that is, communication), which did not allow to perceive it as a causative factor for human value-related behaviours. Hence, the concept of linking the world of values with the world of signs was born. Assuming that – because of its subjective nature – values and signs cannot exist in the same ontic space, Pietraszko finally rejected the “axiosemiotic” concept of culture – according to him, the latter is a human specific domain, that is impartial and reflected in behaviours and its material and physical effects (culture itself remains non-observable). However, some of the Wrocław researchers have revisited the “axiosemiotic” ideas, finding some axiological elements in the semiotic processes or acts of communication. This is visible in the works of Professor Stefan Bednarek and Professor Paweł Banaś. Published in 1992, *Aksjosemiotyka karty pocztowej* (*Axiosemiotics of Postcard*) and twelve years later *Aksjosemiotyka karty pocztowej II* focus on this subject in particular. According to the tradition of Wrocław Culture Studies, culture should be perceived as a “particular domain, irreducible to any other parts of human world, relatively autonomous, and seen from a unique perspective – the cultural studies perspective” [Bednarek 1999, 39].

In an attempt to present how one could analyse the visual and axiological components of an urban area – following Stanisław Pietraszko – we will assume that the semiotic human activity consisting of “marking” the world is related to something that can be described as existential necessity, on the one hand, and as an equally common human’s axiological orientation, on the other. The theoretical thought developed by Wrocław Cultural Studies researchers contains the relation of transmissions, that is a relation between communication features (“transmission of information”) being part of the civilisational order and values, understood as a unique kind of impartial and objectified factors in human existence, that possess a cultural status. Building on these considerations, we aim to show that they can result in a new cultural interpretation of visual signs and cause a better understanding of those manifestations in the urban area, that is on walls, parts of railway embankments, in tunnels, and most of all on outer walls of urban buildings. The subjects of our research are writings and graphic forms placed on various city facilities. For decades, they have been the point of interests of humanistic and social disciplines (also in Poland: Sulima 2000; Biskupski 2008; Grębowiec 2008; Petrucci 2010), but they have been analysed mainly from the perspective of philology and art criticism (cultural anthropology as well). There was (and still is) a lack of studies that would connect visual interference on walls with the everyday life of members of communities,

describe and interpret its forms and messages in the said axiosemiotic perspective. We believe that a development of research tools is required. These tools should enable to perceive walls and facades as cultural phenomena – places where culture manifests itself as both signs and values.

Between 2015 and 2018, we conducted a research on the issues of visual phenomena in the urban areas in Poland, Russia, and Ukraine. Based on this work, we concluded that there is a need for change in the way how we understand the visual organisation of space. The perspective developed by visual studies requires a broader understanding of the order of values. By doing this, we should be able to integrate the perspective from the critical theories, cultural communication, history of art, and anthropology. This multidimensional approach that combines several research methods should become more consistent due to axiosemiotics. We must stress that scientific literature describing the formation of the urban iconosphere is not free from terminological inaccuracies. There is a lack of theoretical precision – agreements on the semantic scope of concepts and on how particular ideas correspond to each other. Researchers hitherto were focusing on the visuals (techniques, aesthetics etc.) or content (politics, for example). We require a deeper dive exploration of the axiological component of the urban iconosphere that will be relevant to the questions raised today by representatives of material studies, without forgetting about ideas developed within the so-called iconic turn (formed under the influence of Gottfried Boehme and Hans Belting, on the one hand, and W. J. Thomas Mitchell, Nicholas Mirzoeff or David Freeberg, on the other).

Therefore, we rely on the humanities tenet whereby culture relates to the semiotic (information, sign, meaning) and axiological (values) area, and at the same time makes the subject of the research out of the visual order (image, vision, sight). The core task should be to consider possibilities and methods of studying culture through the phenomenon of walls as objects having visual components on which values appear. Writings and graphic forms can be described as – following Pietraszko – observable correlations of culture. The theory of the wall as a subject of cultural studies will be confronted with the results of an exploration carried out in Wrocław housing estates neighbourhoods.

From the perspective of cultural and communication studies, a wall – apart from the primary function to form the space and protect residents – is a space of placing messages. These could be announcements, prohibitions, warrants, slogans, writings, paintings, and all other “notes” intended to spread the idea or standards to regulate the actions

of community members (not only ethical, but also social, aesthetic etc.). Those standards are rooted in the value systems.

One can risk a statement that technically damaged and underfunded facilities have the most additive and attractive surfaces that can be used for creative expression and all kinds of visual interference (more likely to be written on than new buildings). Big blocks of flats made of concrete slabs (*Plattenbau*), due to visibility, are becoming a sort of a modern agora – an element of the public space used to express ideas or beliefs in the form of slogans and symbols. In this case, we deal with the realisation of ethical and aesthetic values and also with manifestations: of identity or of memory (general references to the past).

Residential buildings due to their functionality – as it has already been stressed – belong to the modern civilisation. Building walls, however, provide surfaces for visual realisations – they become cultural drivers that reveal residents' needs, desires, or beliefs (they also contain agitation and ideological manifestations). Therefore, we must ask about the role that surfaces and writings, pictures, stickers, and posters placed on them have in the axiosemiotic sphere. We consider walls to be human products accelerating or aggregating the presence of messages and values related to them. To decode them, apart from axiological and semiotic aspects, the visual aspect is essential. One can say that in the analysed behaviours and their material results, values are somehow updated in the human world and placed in physical and social areas. The categories of the physical and the social are not introduced by accident. We perceive interventions on walls in the spirit of what was written by the Slovenian scholar Mitja Velikonja in the introduction to his work *Post-socialist political graffiti in the Balkans and Central Europe*:

Graffiti can either confirm or problematise the current situation, be a part of a critical or an affirmative visual ideology. <...> They are of the affirmative kind if they are represented only as new fine arts, if they serve as an apology for the social inertia of their authors, and if the inherently political gesture of the graffiti is depoliticised through a mediation of their illegality, publicness, aesthetic disruption, and ideological dissensus. In contrast, they are critical if they remain on external walls and not between four walls, if they destroy aesthetic harmony and the political illusion around them in a Brecht-like manner, if they provoke people into participation, into an aesthetic and ethical awakening. If they are "against apathy" <...>. This is what happens with autonomous graffiti creativity or, as I call it, "the emancipation of aesthetics" ("aesthetic regime of the arts" in Rancière's terms) or its usefulness or "the aesthetics of emancipation" ("ethical regime") [Velikonja 2019, 21].

We state that, what is commonly taken as an act of vandalism or irrelevant scribbles, is, in fact, a part of an urban strategy to create a community. Street art – in its broadest understanding as a set of various aesthetics realised on the urban walls (e.g., writings, graffiti, murals, posters, stickers, scratched slogans) – is analysed from the perspective of visual interference that becomes a sphere of manifesting values that are essential to the forming of an identity (often by referring to the past and quasi-legislating the so-called collective memory). What is also important, street art is one of the most common forms of humanising common areas. We understand this as an act of transformation of a particular place by its users to make it less alien/more own. This process seems to be especially important in neighbourhoods consisting of big blocks of flats. Images created anonymously with a spray paint are targeted to use the communication capability of walls. Building walls are used to spread images and slogans that are rooted in the value systems (often contradictory); hence, the mentioned “humanisation” brings us closer to the “understanding of the scale of needs of residents, quality of life and living, value of natural and historical environment, value of social interactions and creation of local urban communities, more than any concepts so far” [Borowik 2003, 55]. In Wrocław, like in other cities, we can observe a variety of spatial plans tied to the specific strategies of urban aesthetics. Two most important ones are under the power of the authorities – the “flagship” spaces that dominate mainly in the central areas of the city, or the recreational spaces, and those that are driven by the economic interests (developers). The main goal of the visual organisation of the latter is limited to profits. In both examples of urban areas, we can observe several forms of visual resistance, in most cases low-cost writings and symbols. We can consider them to be the opposition against the mainstream city theme (images and stories created by the authorities or wealth). In most cases, they are created by members of marginalised groups (due to the gender, race, ethnicity, social class, religion, or subculture etc.) who struggle for visibility in the city. There is also another kind of strategy fallen into processes of creation of urban aesthetics and related to the mentioned before “humanisation”, “settling in” or “taking over/adapting” of the space. In this case, elements of the “bottom up” urban aesthetics are created on every available resource, including apartment block surfaces, garages, dumpsters, benches, tunnels leading to backyards, parts of carpet hangers, backs of traffic lights, staircase handrails, electric boxes, sanitary rooms, intercoms, and other elements of housing infrastructure.

The analysed empirical body of evidence was collected during the period of several last months (autumn 2020 and spring and summer 2021)

in twelve Wrocław neighbourhoods that are known for the modernistic block architecture from the period of the Polish People's Republic (PRL). We managed to document the objects on over one thousand photographs. Wrocław, destroyed at the end of World War II, was suffering from significant housing shortage. "Those housing estates offered standardised, theoretically accessible for everybody, and well equipped and also modern (for the time) flats, which, among other socialist countries, made them a true showcase of socialism and material manifestation of the regime's idea of egalitarianism" [Szafrńska 2016, 11]. After 1989 the perception of housing estates has changed – hardly anyone dreamed about possessing a flat in prefabricated tower blocks. As Andrzej Jawlowski writes, for middle and younger generations "housing estates are mass, forcibly produced architecture. Ugly designs, low standards, bad realisation <...> housing estates are bad, residents do not care about common property, so there is no surprise that the housing estates areas are in worse condition, more devastated" [Jawlowski 2010, 119]. Nowadays, the advantages of this PRL's housing legacy are being discovered. This is how Beata Chomatowska, an author of the book *Betonia* (the title derives from the word "beton", concrete) describes it: "I am not saying that every neighbourhood created in that era is an oasis and that every new developer's realisation is a nightmare; however, when we compare the new buildings <...> with the housing estate from the seventies that was created according to the plan we can be surprised. It suddenly turns out that between the tower blocks we are still able to breath" [Pawłowski 2019].

As we have already stated, because of warfare ("Festung Breslau"), the vast majority of pre-war architecture was totally damaged. The southwest districts, in fact, vanished. The areas between Stare Miasto (Old Town) and the Maslice district became desolated and filled with ruins, where later big block housing estates were built, like Szczepin, Gadow Mały, Popowice, Osiedle Kosmonautów. Going south, we can find Kuzniki, Nowy Dwór or Muchobór Mały and Muchobór Wielki. Housing estates were raised along Powstanców Śląskich Street or on the Gaj area. Also, in the northern part of city that was saved from the warfare, similar estates were built, like Rozanka, Karłowice, Jan III Sobieski estate or Krzywoustego. First material selection was made based on initial content categorisation. Of course, some current themes appeared – related to the ongoing COVID-19 pandemic, anti-abortion law riots, gender and sexual orientation equality matters, historical and national pride references, along with football clubs' slogans, religious themes, poetry, love confessions or with drugs and addictions. All of this relates to the process of "humanisation" or "settling in" of the space by residents. It is also a reflection of fight for values.



Fig. 1. Ironic writing “Never there will be a summer like that”.
Photo: © Grzegorz Soboń, Wrocław, 2021

Because of the specific time when the research was conducted, we have observed concerns about the return of the pre-pandemic world. This was made with references to many cultural texts. Among others, quotes from popular songs were used. We can refer the ironic writing “Never there will be a summer like that” connected with the pictorial representation of the virus (Fig. 1) to this category. It was a quote from a poem and a song of the popular Polish band Świetliki, led by the poet and singer Marcin Świetlicki. “Filandia”, as this is the official title of the mentioned song, was performed with a guest appearance of the popular actor Bogusław Linda. The perversity of this writing is based on the fact that the actor sings in a sentimental (and humorous) way that “A cigarette will never have a taste like that, and vodka will never be as cold and nutritious. Never there will be girls pretty like those such tasty cookies. Our national team will never achieve results like that. Never again. Never will we have such a cold meat, such Coca-Cola, such mustard, and such milk. Never there will be a summer like that.” Over time, during the COVID-19 pandemic, more politically driven writings began to appear, like: “fight virus”, “fuck covid 19” or “where is the flu?”



Fig. 2. Example of a message of a radical political group.
Photo: © Grzegorz Soboń, Wrocław, 2021

As we have already stated, walls are filled with various manifestos that prove the identification with the particular area – housing estate, district, city, region or country. The same can be observed in Wrocław. The mentioned content is often related to terms of admiration, for instance of local sport clubs. In case of Wrocław housing estates, this is mainly about the colors of the football club WKS enriched with Lower Silesian and Polish coats of arms. The imaging of national history is connected with the region that after World War II was incorporated into Poland. This is meant to expose own identity, subjectivity, presence and being part of the community. The area of old Breslau often includes the memory of the Warsaw Uprising (1944). When analysing the virtual content from the walls, memory is understood as a part of the process of establishing what is worth of commemoration, especially what is important for the nation (but also what shall be forgotten – silenced). Visual interference can act as the “order of remembering” about big achievements of the sons and daughters of the nation but also as the repressive erasure or cancellation, for example, of the collective heritage of the Polish People’s Republic (1944–1989). Housing estates like Gadowa

or Krzywoustego (named after a Polish duke who between the 11th and 12th centuries fought against Germans and the Czech) becomes a stage for competitive or even combating ideas. Some cultural studies researchers have the opinion that those are representatives of social forces that believe to be the spokespeople of the one and only truth about life and society. They are not visual creators, but rather distributors of the truth that they want to have the exclusive right on. A good example are messages of radical political groups, often filled with symbols (Fig. 2). Images are overwritten to soften messages of the other side. This is a form of negation of what is false and harmful. Walls are areas of a fight for the monopoly for the truth and for people's hearts and minds (power, hegemony etc.).



Fig. 3–4. Anti-abortion views.
Photos: © Grzegorz Soboń, Wrocław, 2021

Slightly different values are realised and different references to the universal truth are visible in signs and images related to the All-Poland Women's Strike (Ogólnopolski Strajk Kobiet). These protests were performed in a form of marches that blocked the main streets in Wrocław and other main cities in Poland in the autumn of 2020. Resistance against a new law implemented by the government that almost fully prohibits abortion continued on the walls: "Woman's hell", "Enough!" "Choice not Prohibition!", "Our streets, our wombs". The writings were accompanied with the sign of a distinctive lightning that expresses anger, wrath, power, energy, and resistance. Interestingly, "pro-life" organisations showed their resistance with changing "Enough" into "Enough of abortion" and adding a ground symbol to the lightning. Over time, the ground image became an autonomic symbol, placed on walls in the

form of stickers showing anti-abortion views (Fig. 3–4). Another theme that was widely observed on the walls was the homophobia of the Polish Government. After several declarations of politicians who discriminated same-sex relationships (“those are not people, it’s ideology”), walls were filled with the content from both people accepting same-sex relationships and their opponents. The rainbow symbol was embedded into the Marian iconography and the umbrella associated with the women’s strike, including LGBTQ+ supporters, is meant to protect from the rainbow (Fig. 5).



Fig. 5. The rainbow symbol and the umbrella.
Photo: © Grzegorz Soboń, Wrocław, 2021

This brief and only exemplary review of the visual interference – meant to show the axiosemiotic capability of the analysis – will be concluded with an overview of a certain type of manifestations that can relate to something that, following the Israeli sociologist Eva Illouz, may be described as an act related to the free market of love [Illouz 2016]. Based on our research, and also considering the statistical information about suicides in Poland (mainly among young males), for many of the less prosperous residents of the already mentioned Wrocław housing estates, mainly for those growing up in troubled families (economic

issues, conflicts, drugs, violence), often ending their education at the compulsory schooling level, without a stable source of income and with no professional perspective, often affected by various addictions, love becomes one of the most important, superior values. A romantic relationship is – unlike the political or business world – the only truth relationship. Even superficial sexism or machismo does not cover the faith in romantic feelings combined with sexual fulfillment. Raw, modernist walls become the surface of residents' romantic confessions, often combined with expressions of hope. House walls are filled with not only simple symbols like “M + B = heart”, or specific love confessions (“I love you Jessica”), but also with images that simply affirm love (Fig. 6). In Wrocław areas, this is still mainly limited to straight relationships; however, emerging, mainly due to the ideological struggles, rainbow flags can change this situation.



Fig. 6. Images that simply affirm love.
Photo: © Grzegorz Soboń, Wrocław, 2021

This article and the examples presented are only a minor contribution to the deeper problem and broader analysis of visual materials available on urban walls. For the creators of the mentioned images, the interference on the walls is more than an aesthetic factor. It is about the series

of values that are reflected and realised in their actions. In this case, it is not about enriching existing objects with a new functionality, for example purely communicative. The message is important because of values that are associated with it. Walls, as physical objects, are subjects of researchers' interests only in their "secondary functions" (like for ornithologists, chiropterologists or bryologists). Walls are surfaces for signs placed by residents. Those signs are correlated with values – they update them. Those various forms of visual interferences clearly point at the emerging values. Researchers can treat them as casual factors for the human behaviour, as correlates within objects that are effects of mentioned behaviours, and lastly as "indicative" signs and images that refer to values.

REFERENCES

- Bednarek 1999 – Bednarek, S. (1999). Czy kulturoznawstwo jest do życia konieczne potrzebne? *Kultura Współczesna*, 2 (20), 36–39. URL: https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/7._stefan_bednarek_-zy_kulturoznawstwo_jest_do_zycia_konieczne_potrzebne.pdf
- Borowik 2003 – Borowik, I. (2003). *Blokowiska – miejski habitat w oglądzie socjologicznym. Studium jakości wrocławskich środowisk mieszkaniowych*. Arboretum.
- Illouz 2016 – Illouz, E. (2016). *Dlaczego miłość rani? Studium z socjologii*. Krytyka Polityczna.
- Jawłowski 2010 – Jawłowski, A. (2010). Miasta Polski w oczach młodych. Postrzeganie przestrzeni miejskiej przez przyszłych specjalistów. In P. Krzycki & J. Bielecka-Prus (Eds.), *Przemiany miast polskich po 1989* (pp. 111–121). WSPA.
- Pawłowski 2019 – Pawłowski, Ł. (2019). *Bloki z PRL lepsze od apartamentowców? Kultura Liberalna*. URL: <https://kulturaliberalna.pl/2019/08/06/chomatowska-betonia-blokowisko-betonoza-miasto-wywiad/>
- Szafrańska 2016 – Szafrańska, E. (2016). *Wielkie osiedla mieszkaniowe w mieście postsocjalistycznym. Geneza, rozwój, przemiany, percepcja*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Velikonja 2019 – Velikonja, M. (2019). *Post-socialist political graffiti in the Balkans and Central Europe*. Routledge.

Translated by Szymon Swoboda

Received: 30 October 2021

Материал поступил в редакцию 30.10.2021

ПРАКТИКИ ВИЗУАЛИЗАЦИИ НАРРАТИВОВ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ ГОРОДА: БРЕНД ГОРОДА КАК МИФ

Н. Г. Федотова

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

Изучаются практики визуализации нарративов культурной памяти города на примере анализа бренда как мифа. Актуальность исследований указанной тематики подтверждается повышенным научным интересом к тем феноменам, которые символически детерминируют городскую реальность, а также эпизодичностью исследований, связанных с изучением проблематики культурной памяти города. Особую роль в процессах репрезентации образов городского прошлого играют нарративы, представляющие собой символический репертуар фрагментов культурной памяти города. В связи с этим бренд города рассматривается как миф, который через доступную символику визуальных форм передаёт и поддерживает идею города для различных аудиторий, вызывая устойчивые ассоциации, идентифицирующие город посредством культурных смыслов. Рассматривая три уровня наррации, автор раскрывает различные аспекты функционирования бренда-мифа в городской среде: а) формирование устойчивой идентификации места и его «отличимости»; б) конструирование культурного коллажа, части которого в хронологии и в пространстве образуют связные тексты города; в) реализация социальных практик, направленных на рефлексию и интерпретацию замысла бренда. Поскольку нарративный текст предполагает наличие смысловых последовательностей, то идея бренда должна быть представлена в городской реальности путём регулярной дешифровки заложенных в бренде смыслов. В качестве иллюстрации к выдвигаемым тезисам автор обращается к трём типам практик брендинга городов, которые визуально манифестируют разные способы уникальности места: бренд-миф города, основанный (1) на народных промыслах и культурных традициях, (2) на исторических событиях, (3) на сакральных значениях природы. Символическая природа мифа позволяет рассматривать бренд города как одну из практик визуализации нарративов, конструирующих городскую реальность через образы культурной памяти города. Исходя из этого, новизной статьи можно признать попытку рассмотреть визуальные носители городского мифа как современные способы репрезентации нарратива, которые с помощью доступных форм «упаковывают» сложные смыслы культурной памяти города в простые и понятные большинству формы. При этом мифологическая природа бренда делает его мощным детерминантом структурирования культурных смыслов, а следовательно, фактором конструирования городской реаль-

ности. Автор подчёркивает, что в результате и сам бренд города следует рассматривать не столько как средство повышения привлекательности места, сколько как инструмент осмысления города для горожан. В связи с этим брендинг города представляет собой одно из направлений символической политики региональных элит.

Ключевые слова: город, ценности, смыслы, бренд города, культурная память, нарративы памяти.

PRACTICES OF VISUALIZING NARRATIVES OF THE CITY'S CULTURAL MEMORY: THE CITY'S BRAND AS A MYTH

Natalia G. Fedotova

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

The article is dedicated to the study of practices of visualizing narratives of the city's cultural memory on the example of the analysis of brand as a myth. The relevance of the research on the practices of visualizing narratives of the city's cultural memory is confirmed by the increased scientific interest in the phenomena that symbolically determine the urban reality, as well as by the episodic nature of research related to the study of the city's cultural memory. According to the author, narratives that represent the symbolic repertoire of fragments of the city's cultural memory play a special role in the processes of representation of images of the city's past. In this regard, the city brand is considered as a myth that conveys and supports the idea of the city for various audiences through the accessible symbolism of visual forms, evoking stable associations that identify the city through cultural meanings. Considering three levels of the narrative, the author reveals various aspects of the brand-myth functioning in the urban environment: a) the formation of a stable identification of the place and its "distinctiveness", b) the construction of a cultural collage, parts of which form coherent texts of the city in chronology and in space, c) the implementation of social practices aimed at the reflection and interpretation of the brand idea. Since the narrative text assumes the presence of semantic sequences, the brand idea should be presented in the urban reality by regularly deciphering the meanings embedded in the brand. As an illustration of the proposed theses, the author refers to three types of city branding practices that visually manifest different ways of place uniqueness: the brand myth of the city, based (1) on folk crafts and cultural traditions, (2) on historical events, and (3) on the sacred meanings of nature. The symbolic nature of myth allows considering

the city brand as one of the practices of visualizing narratives that construct urban reality through images of the city's cultural memory. The visual media of the urban myth represent one of the modern ways of representing the narrative, which, using accessible forms, "packs" complex meanings of the city's cultural memory into simple forms understandable for most people. Meanwhile, the mythological nature of the brand makes it a powerful determinant of structuring cultural meanings and therefore a factor in constructing urban reality. The author states that brand should be considered not only as a means of increasing the attractiveness of the place, but as a tool of understanding the city for citizens. In this regard, city branding is one of the directions of the symbolic policy of regional elites.

Keywords: city, values, meanings, city brand, cultural memory, memory narratives.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-1-54-74

Исследования процессов и форм репрезентации нарративов о коллективном прошлом занимают всё более весомую нишу в научном дискурсе гуманитариев, что отчасти связано с «коммеморативным бумом» и стремительным развитием междисциплинарных исследований, сложившихся вокруг Memory studies. Теперь уже не вызывает сомнений тезис Дж. Олика о том, что коллективное прошлое, по сути, выступает той площадкой, «на которой можно бороться не только за интересы и ресурсы <...>, но и за ту самую идентичность, которая в первую очередь поддерживает и организует эти интересы» [Olick 2016, 49]. В связи с этим коллективная память теперь рассматривается как определённый способ конструирования людьми своего прошлого [Сафонова 2018, 16], интерпретации этого прошлого и отношения к нему со стороны того или иного коллектива.

Социальная обусловленность коллективной памяти была доказан М. Хальбваксом, который подчеркивал, что «существуют коллективная память и социальные рамки памяти» [Хальбвакс 2007, 30], а значит, существует коллектив, аккумулирующий и управляющий прошлым. Коллективная память, согласно П. Нора, это «не воспоминание, но общая экономия и управление прошлым» [Нора 1999, 84]. Управлять коллективным прошлым могут различные социальные группы, объединённые общей памятью и обладающие общей идентичностью. Такой тип памяти, который отличается свойством идентификации коллектива и имеет символическую

природу (основан на символических медиаторах, транслирующих и аккумулирующих образы прошлого), вслед за Я. Ассманом принято называть *культурной памятью*. По его мнению, культурная память представляет собой тот институт, который «проявляется, объективируется и накапливается в символических формах, которые, в отличие от звуков слов или появления жестов, являются стабильными и ситуативно-трансцендентными» [Assmann 2011, 17].

Одно из социальных измерений, или срезов, культурной памяти связано с городом, поскольку город имеет свою идентичность, общее для коллектива прошлое, а также ресурсы и институты для хранения фрагментов памяти, коммеморации и управления этим прошлым. Если придерживаться культурологической позиции немецкой школы, то культурную память города следует понимать как сложное пространство хранения, трансляции и актуализации культурных смыслов города. Такого рода смыслы «представляют собой значимые для горожан элементы культуры города (символы, образы, мифы), являющиеся единицами хранения культурной памяти, которые символически маркируют городскую среду» [Федотова 2019, 45]. Важно отметить, что память города является продуктом «коллективных нарративов и символов, находящихся в распоряжении индивидов, а также социальных инструментов для их хранения и передачи» [Олик 2018, 24].

Изучение того, как и с помощью чего представлены эпизоды культурной памяти города в социальной реальности, позволяет раскрыть особенности структурирования образов прошлого в настоящем и объяснить специфику городских коммеморативных практик, которые так или иначе связаны с вопросами о том, *что* помнить и *как* помнить. Репрезентанты коллективной памяти разнообразны, но особую роль в представлении прошлого, как мы показали выше, играют нарративы. В частности, в работах Дж. Верча демонстрируется, что память материализуется, объективируется в настоящем с помощью нарративов [Wertsch 2009], которые конструируют коллективные идентичности.

Нарратив как способ репрезентации культурной памяти города

Символическая природа культурной памяти города позволяет рассматривать её как резервуар хранения и репрезентации городских нарративов. Согласно Я. Ассману, культурная память нуждается

в символической опоре, поскольку в ней прошлое не сохраняется как таковое, а, скорее, гальванизируется (воскрешается) в символах, которые освещают изменяющееся настоящее [Assmann 2011, 19].

Городские нарративы представляют собой символический репертуар фрагментов культурной памяти города. Их основное свойство заключается в способности транслировать значимые культурные смыслы, позволяющие идентифицировать город, связывать горожан и формировать их сопричастность городу. Современные исследователи подчеркивают, что с помощью нарратива «мы организуем нашу память, намерения, жизненные истории» [Брокмейер, Харре 2000, 29], поскольку важнейшее свойство нарратива заключается в том, что он представляет, выражает коллективный опыт. Помимо трансляционной функции, городские нарративы, как и любые другие нарративы, объясняют прошлое, а также наделяют смыслом настоящее. Нарративы «формируют и транслируют представления о происхождении данного социума (рода, племени, нации), важнейших событиях, славят героев, внушают гордость за своих предков, задают образцы нравственного поведения, отличия от соседей и чужеземцев <...>, символизируют действительность, наполняют её смыслом, задают шаблоны и образцы интерпретации» [Тульчинский 2016 а, 68].

Одним из наиболее понятных нарративов для большинства людей является миф, который представляет собой эмоционально окрашенный сюжетный текст, доступно объясняющий фрагменты коллективной памяти и участвующий в процессах интерпретации прошлого и настоящего. По мнению учёных, миф представляет собой ядро репертуара актуализированного прошлого как совокупности «исторических событий, фигур и символов, которые наделяются смыслами, в той или иной мере значимыми для современных политических и культурных практик» [Малинова 2018, 32]. Следовательно, рассматривая миф как нарратив, важно подчеркнуть его значимость в социальном конструировании настоящего. По мнению Г. Гилла, мифы «порождают социальную солидарность и идентичность, создавая образы прошлого <...>, связывая прошлое и настоящее таким образом, чтобы придать смысл текущему положению дел» [Gill 2013, 4]. Нарративный характер мифа делает его одной из важнейших символических форм, которые способны преодолевать ситуации неопределённости для коллектива людей, когда реальность становится осмысленной, читаемой, узнаваемой. Как отмечает Г. Тульчинский, мифическое не утратило своей значимости в наши дни, поскольку «миф, как и транслирующее его общественное мнe-

ние, остаётся условием осмысления действительности, определяющим понимание, оценки, мотивацию, решения, поступки» [Тульчинский 2016 б, 11]. Миф транслирует устойчивые смысловые структуры, объясняющие процессы реальности и задающие векторы её интерпретации.

В рамках культурной памяти города актуальный миф объясняет образы городского прошлого и способствует осмыслению города в контексте воспроизводимой реальности. Через поддерживаемую мифологию, которая структурирует коллективные представления о городе, образы городского прошлого понимаются современниками в определённом свете, что способствует приращению культурных смыслов.

Репрезентантами мифа являются различные практики, представляющие образы городского прошлого, среди которых как вербальные, так и визуальные способы передачи нарративов. По мнению учёных, «трансляторами мифологической информации являются не только вербальные тексты, но также изобразительные, монументальные, архитектурные, ландшафтные <...>; есть способы “мифологически означить” любой их элемент (сопутствующей надписью, иконической эмблемой, символом и т. д.)» [Неклюдов 2000, 18]. Следовательно, мифологическая природа присуща тем визуальным знакам города, которые сконструированы для того, чтобы рассказать о сущности, истории, специфике города, формируя его идентификационный код.

Одним таких знаков является бренд города, для которого в качестве маркера выступает визуальный знак (логотип, символ). Его назначение состоит в том, чтобы через символику передать (и поддержать) идею города для различных аудиторий. Следует при этом отметить, что особенностью любых мифологических сообщений является то, что они «передаются путём поддержания вокруг какого-либо вещественного объекта (как природного, так и рукотворного) относительно устойчивого ассоциативного поля мифологических значений» [Неклюдов 2000, 18]. Действительно, бренд города представляет собой знак, который сконструирован с целью детерминации устойчивых ассоциаций, идентифицирующих город, а логотип города содержит в себе смыслы, нередко отсылающие к фрагментам культурной памяти города.

Следовательно, рассматривая миф в качестве способа символизации действительности, следует предположить, что бренд города через актуализацию визуальных образов культурной памяти конструирует городскую реальность. Бренды городов транслируют целевым

аудиториям уникальные культурные смыслы с помощью актуализированных нарративов, рассказывая об идее и судьбе города, «духе места» и его отличиях, формируя тем самым культурный код города. Бренд города как миф – это особого рода язык, оперирующий образами городского прошлого, тем самым символически конструируя осмысленную, понятную городскую реальность.

Методологическая стратегия познания визуальных практик репрезентации культурной памяти города

Исходя из вышеизложенного, одним из направлений исследования способов репрезентации культурной памяти города является анализ практик визуализации городских нарративов, детерминирующих процессы восприятия в обществе фрагментов городского прошлого. К практикам визуализации городского нарратива, по нашему мнению, относится и бренд города, включающий, помимо прочего, изображение символических маркеров, которые транслируют доминирующие культурные смыслы города. Для проведения научного анализа процесса функционирования бренда как носителя культурной памяти города в настоящей работе используется методологическая стратегия, которая обусловлена спецификой исследования способов репрезентации культурной памяти города.

Исследовательская методика предполагает опору на междисциплинарный подход, поскольку заявленная проблематика имеет отношение к ряду научных областей, так или иначе связанных с анализом процессов генерирования культурных смыслов, которые представлены в городских нарративах. Интеграция культурологических, философских, социологических аспектов проблемы в единый контекст направлена на достижение междисциплинарного синтеза при исследовании бренда как носителя символической информации о городе. Вместе с тем реализация подобной стратегии возможна с опорой на коммуникативный подход, позволяющий рассматривать процессы структурирования городской наррации как движение культурных смыслов города во времени и пространстве. Согласно коммуникативному подходу, репрезентация культурной памяти города осуществляется именно в процессах коммуникации, во время которых накапливаются, актуализируются, интерпретируются, осмысляются те или иные эпизоды городского прошлого, происходит визуальное кодирование значимой для города информации.

Не менее эвристичным для междисциплинарного изучения визуальной составляющей городского нарратива является акцент на теоретико-методологических положениях постструктуралистской философии, которая актуализирует изучение непрерывного процесса символизации реальности, что позволяет акцентировать внимание исследователя на символической природе памяти и процессах её репрезентации, а также на символических средствах коммуникации, сконцентрированных, как правило, в мифологии. Такого рода методологическая позиция позволяет оперировать конструктивистскими принципами структурирования культурных смыслов города, а сам конструктивизм нацеливает рассматривать культурную память города как динамичный конструкт.

Для семантического изучения визуальных нарративов города, к которым относится и городской бренд, а также выявления специфики процессов трансляции памятной информации в визуальном знаке методология данного исследования дополнена структурным анализом нарративов брендов российских городов.

Бренд города, городская идентичность и культурная память города

В современном мире бренд «фактически становится социальным мифом – способом и средством осмысления человеком действительности и ориентации в ней» [Тульчинский 2013, 37]. Бренд города в этом случае приобретает не столько экономическое, сколько культурное и мифотворческое значение. Он представляет собой знак, транслирующий определённые ценности города, и тем самым тесно коррелирует со структурами культурной памяти города, участвует в процессах идентификации горожан и в процессах управления прошлым.

Устойчивый и узнаваемый бренд города формирует символическую основу для осмысления, понимания города, а также оценки и интерпретации городского настоящего. Отсюда брендинг города приобретает функцию мифотворчества, поскольку целью создания бренда становится процесс объяснения идеи города через нарратив и формирование определённых культурных смыслов, задающих социальные стереотипы, включая и те из них, которые вызывают лояльность к городу.

С помощью бренда происходит репрезентация городских ценностей для горожан, туристов, потенциальных жителей. Другими

словами, актуализируются нарративы культурной памяти города, создающие новую реальность места, направленную на создание привлекательности города в глазах различных целевых аудиторий. Бренд города в этом случае, как и любой другой миф, представляет собой один из детерминантов, структурирующих городскую реальность, формируя определённые смыслы, эмоции и оценки по отношению к городу.

К подобным выводам пришёл коллектив российских учёных, которые рассмотрели данную проблему с позиции социального и политического конструктивизма. Город, исходя из этой позиции, рассматривается как смысловой мир, который символически сконструирован и реально воплощён в коммуникативных практиках [Щербинин и др. 2018]. В этом случае брендинг представляет собой один из способов мифологического конструирования социальной реальности городов.

Вместе с тем, когда мы понимаем бренд города как миф, для нас становится очевидным его тесная корреляция с процессами формирования городской идентичности. Бренд города – это всегда сообщение об уникальности места, основанное на тех или иных артефактах или событиях, которые нарративно представлены в его идее, поскольку помимо визуального выражения бренд содержит в себе глубинные культурные смыслы.

Феномен территориального бренда неотделим от таких категорий, как *ценности, доверие, впечатления*, задающих символическую и эмоциональную связь между городом и человеком. Следовательно, бренд города нередко появляется как результат поиска нарративов в виде символических «следов» города, скрепляющих прошлое города и его настоящее. Объектом внимания исследователей всё чаще становится та самая «точка взаимодействия – восприятие города, сформированное каждым человеком, который сталкивается с городом» [Kavaratzis 2004, 63]. Встреча человека с городом и осмысление города нередко происходят через представление о городе, заключаемое в его визуальном образе. Следует согласиться с мнением о том, что «современные маркетологи нередко игнорируют сложность бренда места» и не учитывают его глубокую концептуализацию [Zenker 2011, 40]. Поэтому исследователи территориального бренда интерпретируют его не столько с помощью экономических, географических и прочих «физических» показателей территории, сколько с позиции процесса восприятия места и впечатлений от него со стороны целевых аудиторий [Zenker 2011, 42].

Как полагают российские исследователи, брендинг представляет собой род управления его собственной коммуникацией «с целью сделать бренд успешным, т. е. мыслимым и узнаваемым» [Щербинина 2018, 199], поскольку в результате брендинговых стратегий формируется эффект идентификации города, а город «обретает, поддерживает и усиливает идентичность уже своего, изнутри принятого, бренда» [Щербинина 2018, 201].

С другой стороны, городская идентичность не возникает спонтанно, она формируется на уникальных характеристиках города, которые создаются культурным контентом (cultural content) [Govers, Go 2002, 49–59]. Специалисты в области брендинга подчёркивают, что городская идентичность есть не что иное, как особое конкурентное преимущество, основа для бренда места и создания его репутации [Anholt 2008]. Следовательно, городская идентичность конструируется через дешифровку мифологической индивидуализации города, заложенной в бренде города, которая определяет его отличие от других городов.

Таким образом, мы полагаем, что бренд как маркер городской идентичности не только отделяет данный город от прочих городов, но и визуально выражает городской нарратив, а следовательно, участвует с помощью понятных знаков в процессах трансляции смыслов культурной памяти города и, в конечном счёте, осмысления и понимания города. Мифологические ассоциации с городом работают на формирование чувства привязанности к городу, которое в итоге становится символическим товаром, обеспечивая позитивность восприятия города в глазах горожан. Именно представления людей с их впечатлениями и мыслями становятся связующим звеном между отличимостью (deferens) города и визуальным выражением бренда. В связи с этим, благодаря городским нарративам, мы легко понимаем и узнаём города, формируем определённое отношение к ним.

Идентичность города передают различные нарративы, основанные на исторических событиях, легендах о символах города, на биографиях об известных личностях и персонажах города и т. д.

Обращаясь к опыту российских городов, следует заметить, что в брендах визуализируются знаковые исторические события (например, 1000-летие Ярославля), природные объекты (полярная ночь в Мурманске, стрелка в Нижнем Новгороде), уникальные промыслы (самовар и пряник в бренде Тулы) (ил. 1), сказочные персонажи, часть которых официально закреплена в «Сказочной карте России», и т. д., которые апеллируют к различным фрагментам

культурной памяти города. В этом случае культурная память города является ключевым детерминантом городской идентичности, поскольку она формирует городскую общность на основе общей судьбы города и связи прошлого с настоящим [Федотова 2019, 46]. Как показала А. Ассман, идентичность формируется через общее прошлое, благодаря которому укрепляются ценности, самосознание и деятельная активность сообщества [Ассман 2016, 32]. Неслучайно многие бренды российских городов были разработаны путём актуализации тех или иных эпизодов культурной памяти города, которые в символических формах представляют нарративы образов городского прошлого.



Ил. 1. Бренд города Тула. Источник: <https://myslo.ru/news/tula/v-oblastnom-pravitelstve-prodolzhaetsya-otbor-proektov-brenda-tulskoy-oblasti>

Уровни наррации в городских брендах

Рассмотрим некоторые примеры результатов брендинга российских городов, различных по масштабу и географическому расположению на карте страны, а также используем для нарративного анализа логотипы брендов этих городов, которые представлены иллюстрациями в настоящей работе.

В качестве практик визуализации нарративов культурной памяти города рассмотрим опыт брендинга российских городов, где визуальный элемент бренда может быть представлен как репрезентант мифологической информации о городе.

Бренд города, как правило, имеет визуальное оформление, и видимая сторона бренда представляет собой один из способов объективации мифа. Но стоит заметить, что визуализация бренда – это лишь его необходимая часть, которая преимущественно представлена в различных форматах современных коммуникативных про-

цессов: на официальных документах и страницах онлайн-ресурсов, на сувенирной продукции и товарах местного производства и пр.

Для того чтобы понять, как встроен миф в городскую реальность, воспользуемся методологией Г. Тульчинского, полагающего, что любой нарратив (включая миф) представлен в реальности в следующем порядке:

а) демонстрация факта;

б) агрегация фактов в хронологические и каузальные связи как основа сюжета нарратива;

в) толкование этого целого фактов, рефлексия, раскрывающая смысл нарратива, замысел происходящего [Тульчинский 2016 б, 9].

Рассматривая бренд как миф, следует заметить, во-первых, что в этом случае визуальное выражение бренда (наличие изображений и слов) есть демонстрация идеи города в формах и цветах, нередко сопровождающихся девизом, слоганом. Например, бренд Казани в 2015 году был представлен как результат визуализации ключевых ценностей данного города – традиции, дружбы, семьи и любви, которые нашли своё отражение в архитектурных сооружениях города. Элементы данных сооружений легли в основу бренда Казани (ил. 2), а за его основу был принят национальный орнамент Татарстана. Разработчики бренда поставили для себя цель рассказать о культуре жителей Казани через современный и узнаваемый стиль. Таким образом, с помощью первого уровня наррации бренд формирует перспективу устойчивой идентификации и отличий города, лаконично передавая уникальную информацию о месте с целью заслужить доверие целевых аудиторий.



Ил. 2. Бренд города Казань. Источник: <https://m.business-gazeta.ru/photo/425240>

Во-вторых, немаловажным аспектом «встраивания» бренда в городскую реальность является наличие определённых последовательностей в разработке, презентации, поддержке бренда, а также наличие причинно-следственных связей, обуславливающих влияние бренда на изменение культурных смыслов, с помощью которых город осмысляется, воспринимается, оценивается. Бренд в этом случае выступает как культурный коллаж, части которого в хронологии и пространстве образуют связные тексты города. На этом уровне нарратии город, как правило, придерживается стратегий интеграции бренда в различные практики города (например, логотип бренда сопровождает события города, его принимают и используют в индустрии или политических практиках). Без поддержки бренда со стороны жителей и институциональных структур города функции мифа останутся на первом уровне нарратии.

Наконец, в-третьих, бренд как миф может существовать не только путём закрепления визуальной символики на элементах окружающей действительности (на материальных объектах или в виртуальном пространстве), но и путём реализации социальных практик, направленных на рефлексию и интерпретацию замысла бренда. Поскольку нарративный текст предполагает наличие смысловых последовательностей, идея бренда должна быть представлена в городской реальности путём регулярной дешифровки заложенных в бренде смыслов.

В качестве интерпретаторов и социальных репрезентантов городского нарратива, заключённого в бренде, нередко выступают журналисты, политики, блогеры, ведущие телевизионных передач или туристы, оставляющие отзывы о городе. При интерпретации бренда как мифа происходят социально-нормативное и культурное закрепление смыслов города, которые транслирует бренд, формирование стереотипов, с помощью которых он осмыляется. В 2015 году был разработан бренд города Клин (ил. 3), победивший на одном из фестивалей по маркетингу мест, основанный на значимости для города творчества П. И. Чайковского, который здесь прожил много лет. Однако, кроме этого, нарративы, положенные в основу бренда, включали в себя сквозные смыслы музыки, соединяющие творчество великого композитора и современных жителей. Так появился бренд Клина, рассказывающий о городе как о месте, которое чисто звучит (от произведений П. И. Чайковского до звона елочных игрушек и звуковых дорожек города), в интерпретации которого задействованы различные институты и стейкхолдеры.



Ил. 3. Бренд города Клина. Источник: <http://inklincity.ru/novosti/aktualno/clin-i-zvukovaya-volna-stali-tovarnym-znakom>

Следует заметить, что третий уровень наррации бренда является ключевым, и именно он конструирует репрезентативный потенциал культурной памяти города, является проводником культурных смыслов, которые объясняют прошлое и напрямую детерминируют осмысление современного города. Идея города, заключённая в нарративе, делает бренд проводником коллективного прошлого, тогда как процессы брендинга или ребрендинга актуализируют новые структуры социального мифа и тем самым меняют коллективные представления о городе.

Анализ визуального оформления городских брендов России показал, что многие из них используют изображения как средство передачи нарративной информации. Цвет и форма логотипа, шрифт слогана, картинки и фактура – всё это является художественным выражением рассказа об уникальности города. Вместе с тем бренд «манифестирует идентичность, публично заявляет об уникальности города» путём апелляции к уникальности чего угодно: «местности, ландшафта, истории, культурных традиций, инноваций, музыки, знаменитого события, кухни, образования, климата, дизайна и т. п.» [Щербинина 2018, 200].

Визуализация городского мифа в логотипах бренда

В качестве примера рассмотрим три логотипа брендов-мифов российских городов, которые визуальным образом манифестируют разные способы уникальности места.

а) Бренд-миф города, основанный на народных промыслах и культурных традициях

Нередко российские бренды городов, повествуя о местной индивидуальности, в основе идеи города опираются на нарративы о тех традиционных ремёслах и промыслах или иных культурных традициях, с которыми сложились устойчивые ассоциации как у жителей города, так и у представителей внешней среды. Бренд в этом случае рассказывает о традиционных культурных практиках города как различных элементах городской аутентичной культуры: от народных праздников (фестивали, фольклорные праздники) до гастрономических изделий города (пряники, торты, пельмени и пр.). Нередко такие культурные традиции отражают глубинные слои культурной памяти города, которые актуализируются в поддерживаемых городских мифах, и бренд города становится одним из факторов, в которых визуализируются нарративы, образованные вокруг производства народных традиций, тем самым объективируется фрагмент значимой культурной памяти города.

В частности, бренд города Вологда (ил. 4) содержит в себе не только традиционные элементы вологодского кружева (народный промысел Вологодской земли), но и идею птицы, выраженную в логотипе посредством кружевных линий. Бренд Вологды объединил в себе традиционность культуры самой Вологды и культурные практики малых городов Вологодской области, позиционирующих себя в статусе «души Севера» (например, морозный Великий Устюг).



Ил. 4. Бренд города Вологда. Источник: <https://www.sostav.ru/publication/brend-dnya-vologda-v-kruzhevakh-10458.html>

Разработчики идеи бренда Вологды преследователи цель через миф об объединяющей силе патриархальных традиций и православных устоев вологжан сформировать понятный текст, вызывающий у горожан гордость за свой город и служащий основой для формирования сопричастности друг с другом и с городом. Бренд-миф Вологды рассказывает (и одновременно манифестирует) глубинную идею о почитании городом многолетних духовных традиций, о намерении сохранить и актуализировать богатое культурное наследие. Подобные нарративы передаются, в частности, путём изображения птицы, поскольку именно птица как важный для славянской культуры знак имеет особое значение для русского народа (например, сказочная птица, которая олицетворяет духовную красоту и доброту русского человека). При этом на бренде изображена не просто птица, а голубь, образ которого может быть интерпретирован в качестве посланника Бога, что позволяет говорить о значимости православия для горожан. Визуализация подобного рода нарративов, формирующая соответствующие коллективные представления о городе как о православной душе русского Севера, в результате «работает» на осмысленность и понятность идеи города, делает актуальными значимые для города образы прошлого. Иными словами, бренд Вологды выполняет функцию мифа – объясняет город и создаёт устойчивые смыслы в понятных и доступных для большинства формах.

б) Бренд-миф города, основанный на исторических событиях

Российские города, имеющие богатую культурную память и хранящие славные страницы многолетней истории, эпизоды уникального прошлого, нередко актуализируют в современных социальных практиках нарративы о своей исторической судьбе, формируя тем самым городскую реальность через апелляцию к значимости фрагментов коллективного прошлого. К таким городам относятся те, которые имеют восьми- или даже десятивековую историю. Причём визуальные объективаторы этих нарративов могут быть встроены в городскую среду (например, с помощью памятников архитектуры), отсылая своими формами к историческим образам культурной памяти города. Однако наиболее гибкой практикой визуализации нарративов следует назвать именно брендинг, который обладает способностью генерации и актуализации культурных смыслов города. В этом случае культурная память города может рассматриваться как резервуар нарративов, повествующих о разных событиях городского прошлого.



Ил. 5. Бренд города Великого Новгорода. Источник: <https://news.novgorod.ru/news/ovno-novgorodskiy-brend-popal-v-idioteku-studii-artemii-lebedeva--166291.html>

Например, бренд Великого Новгорода (ил. 5), созданный в 2009 году к очередному юбилею города, состоит из верхней фактурной части, которая выполнена в бордовых тонах, и нижней вербальной части, транслирующей доминирующий на тот момент слоган города «Великий Новгород – Родина России». Бренд-миф Великого Новгорода символически связан со несколькими нарративами, которые актуализируют ряд эпизодов городского прошлого. Во-первых, вербальная часть бренда апеллирует к историческому факту зарождения российской государственности на территории древнего города, поскольку именно тут располагалась первая резиденция русского князя Рюрика. Во-вторых, сама форма бренда визуальнo транслирует значимый нарратив об одном из ключевых для города символов архитектуры, а именно куполе Софийского собора, который вобрал в себя все аспекты богатого исторического наследия России, почитаемого и культивируемого современными новгородцами. В-третьих, цвет бренда отсылает к мифологической информации о красных стенах Кремля – архитектурного памятника, который символизирует сердце города как средоточие культурных смыслов, связанных со славным прошлым новгородской республики и духом демократизма древних новгородцев.

в) Бренд-миф города, основанный на ценностях природы

Среди российский практик брендинга нередко присутствуют такие, которые основаны на уникальности природных факторов и ресурсов и на этом основании становятся ключевым аспектом

в формировании индивидуального культурного кода города. Ценность природы характерна для мифологии не только славянских народов, но и многих других представителей древних культур (восточных, европейских, южноамериканских и пр.). Уникальные природные характеристики рек и озёр, гор, флоры и фауны и прочего составляют коллаж нарративов, которые представляют совокупность доминирующих культурных смыслов, рассказывающих о городе.



Ил. 6. Бренд города Нижнего Новгорода.

Источник: <https://belhimross.ru/prodvizhenie-brenda-goroda/>

Так, бренд Нижнего Новгорода (ил. 6), помимо демонстрации характерных для города культурных практик – хохломской росписи, цвета кремлёвских стен – содержит в себе и визуализацию стрелки (место встречи двух рек – Волги и Оки). Актуализация ценности данного природного явления – слияния двух великих российских рек – тесно связана с нарративами о нижегородских ярмарках, что в нижегородском бренде сформировало идею о его значимости в жизни города. Во многом за счёт брендинга и иных практик актуализации нарративов, связанных с этим природным явлением, в городе была обустроена данная территория. Говоря иначе, первый уровень нарратива бренда (формирование отличий города и их демонстрация) путём воспроизводства и поддержки актуальных фрагментов прошлого, связанных с природными особенностями города, перешёл во второй через благоустройство зон вокруг стрелки (на карте появилась Нижегородская стрелка).

С другой стороны, в бренде Мурманска (ил. 7) иначе отражены нарративы, передающие характерные природные особенности города. Лаконичность бренда-мифа выражена в визуальной передаче с помощью ярких и насыщенных цветов основных культурных смыслов Мурманска, повествующих об арктическом портовом городе, таких как море, северное сияние, морская рыба, полярная ночь, Арктика (от сине-голубых до лососёвых тонов).



Ил. 7. Бренд города Мурманска. Источник: <http://www.advertology.ru/article142699.htm>

Помимо этого, бренды-мифы городов могут быть основаны также на визуализации иных нарративов, связанных с самыми разными аспектами городской идентичности, – от повествований о значимых персонажах или известных личностях до мифов о возникновении города или его экономическом чуде.

Выводы

В заключение отметим, что символическая природа мифа позволяет рассматривать бренд города как одну из практик визуализации нарративов, конструирующих городскую реальность через образы культурной памяти города. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что визуальные носители городского мифа представляют собой один из современных способов репрезентации нарратива. Эти носители наглядно «упаковывают» сложные смыслы культурной памяти города в простые и понятные большинству формы. При этом мифологическая природа бренда делает его мощным детерминантом структурирования культурных смыслов и тем самым важным фактором конструирования городской реаль-

ности. Следовательно, сам бренд как таковой следует рассматривать не столько как средство повышения привлекательности места, сколько как инструмент осмысления города для горожан.

При этом нужно подчеркнуть, что, оперируя процессом наполняемости той или иной символической информацией как бренда города, так и других носителей культурной памяти города, важно не забывать о социальных рисках. Конструктивистская позиция по отношению к городским нарративам, которые способны актуализировать определённые фрагменты культурной памяти города, открывает возможность реализации целенаправленного процесса управления прошлым, а значит, и настоящим. Сложность данного процесса обусловлена моральными принципами и необходимостью выработки этики коллективной памяти, которая бы не позволила допустить манипулятивных технологий по отношению к практикам городской коммеморации. Таким образом, брендинг города представляет собой одно из направлений символической политики региональных элит, требующей особого подхода, который бы учитывал мнения и ценности разных целевых аудиторий города.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ассман 2016 – Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой / пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- Брокмейер, Харре 2000 – Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 29–42.
- Малинова 2018 – Малинова О. Ю. Политика памяти как область символической политики // Методологические вопросы изучения политики памяти. М.: ИНИОН РАН, 2018. С. 27–53.
- Неклюдов 2000 – Неклюдов С. Ю. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России. М., 2000. С. 17–38.
- Нора 1999 – Нора П. Эра коммемораций // Франция – память. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. С. 64–94.
- Олик 2018 – Память – это не вещь и предмет. Память – это непрерывный процесс: интервью с Дж. Оликом // Историческая экспертиза. 2018. № 4 (17). С. 22–49.
- Сафонова 2018 – Сафонова Ю. А. Memory studies: эволюция, проблематика и институциональное развитие // Методологические вопросы изучения политики памяти. М.: ИНИОН РАН, 2018. С. 11–26.
- Тульчинский 2013 – Тульчинский Г. Л. Total Branding: мифодизайн постинформационного общества. Бренды и их роль в современном

- бизнесе и культуре. СПб.: Филол. фак., Фак. свободных искусств и наук С.-Петербур. гос. ун-та, 2013.
- Тульчинский 2016 а – *Тульчинский Г. Л.* Наррация в символической политике: уровни и диахрония // Символическая политика. М.: ИНИОН РАН, 2016. Вып. 4. С. 65–83.
- Тульчинский 2016 б – *Тульчинский Г. Л.* Символическая презентация прошлого: нарративы, уровни, формы // Человек. Культура. Образование. 2016. № 2 (2). С. 6–26.
- Федотова 2019 – *Федотова Н. Г.* Визуальные носители культурной памяти города (на примере Великого Новгорода) // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 2 (20). С. 42–62.
- Хальбвакс 2007 – *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Новое изд-во, 2007.
- Щербинин и др. 2018 – *Щербинин А. И., Щербинина Н. Г., Севостьянов А. В.* Конструирование города-бренда. М.: Аспект-Пресс, 2018.
- Щербинина 2018 – *Щербинина Н. Г.* Особенности позиционирования города-бренда в цифровую эпоху // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. № 3 (17). С. 192–201.
- Anholt 2008 – *Anholt S.* Editorial Place branding: Is it marketing, or isn't it? // Place Branding and Public Diplomacy. 2008. Vol. 4 (1). P. 1–6.
- Assmann 2011 – *Assmann J.* Communicative and Cultural Memory // Cultural Memories. The Geographical Point of View / P. Meusburger, M. Heffernan, E. Wunder (eds.). London, New York, 2011. P. 15–27.
- Gill 2013 – *Gill G.* Symbolism and Regime Change in Russia. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Govers, Go 2002 – *Govers R., Go F.* Place Branding: Glocal, Virtual and Physical Identities, Constructed, Imagined and Experienced. London: Palgrave Macmillan, 2002.
- Kavaratzis 2004 – *Kavaratzis M.* From city marketing to city branding: towards a theoretical framework for developing city brands // Place Branding and Public Diplomacy. 2004. Vol. 1 (1). P. 58–73.
- Olick 2016 – *Olick J. K.* The sins of the fathers. Germany, Memory, Method. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Wertsch 2009 – *Wertsch J. W.* Collective Memory. Memory in Mind and Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Zenker 2011 – *Zenker S.* How to catch a city? The concept and measurement of place brands // Journal of Place Management and Development. 2011. Vol. 4 (1). P. 40–52.

Материал поступил в редакцию 27.10.2020

Материал поступил в редакцию после рецензирования 31.05.2021

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ В СТРУКТУРЕ ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

С. В. Пирогов

Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Россия
pirogoff@ngs.ru

В. В. Кашпур

Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Россия
vitkashpur@mail.ru

Д. О. Дунаева

Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Россия
ddo@data.tsu.ru

Исследование выполнено при поддержке Программы развития ТГУ
«Приоритет-2030»

Статья посвящена возможностям изучения ценностного отношения к городской среде на материале пользовательского контента в социальных сетях. Визуальный образ города в контексте цифровых следов рассматривается как когнитивная модель городской среды, в которой отражаются интерпретативные и проективные конструкции – субъективные представления о локусах среды, которые становятся освоенными «местами», выражают определённые ценностные отношения и ожидания субъектов восприятия. Показано, что контент социальных сетей реализует прежде всего коммуникативную функцию – взаимные отношения между пользователями, а также пользователей с самим городом. Утверждается, что межличностная коммуникация и коммуникация с городом являются условием как построения личностной идентичности, так и существования и изменения самого города, который существует в том числе и как городская идентичность, как освоенные места городского пространства. Выявленная тенденция апроприации городской среды вполне отчётливо выражена в визуальных материалах городских сообществ, что является новым и значимым явлением. Анализ пользовательского контента в социальных сетях показывает, что фотографии слабо репрезентируют витальные ценности горожан, связанные с вопросами их бытовой жизнедеятельности, однако в них выражаются экзистенциальные потребности жителей города. Доминирующей ценностно-смысловой тональностью оценки городской среды является возможность её личностного освоения и присвоения.

Ключевые слова: образ города, аксиологический анализ, городская среда, социальные сети.

AXIOLOGICAL COMPONENT IN THE STRUCTURE OF VISUAL IMAGES OF THE URBAN ENVIRONMENT

Sergey V. Pirogov

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation
pirogoff@ngs.ru

Vitaly V. Kashpur

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation
vitkashpur@mail.ru

Daria O. Dunaeva

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation
ddo@data.tsu.ru

The article is dedicated to the possibilities of studying the axiological attitude towards the urban environment on the basis of user-generated content in social networks. The visual image of the city in the context of digital footprints is considered to be a cognitive model of the urban environment, which reflects interpretative and projective constructions – subjective ideas about the environment loci that become adopted “places” and express certain axiological attitudes and expectations of individuals. The article shows that the content of social networks implements, first of all, a communicative function – between users, and between them and the city itself. Interpersonal communication and communication with the city are conditions for constructing personal identity and for the city existence and change. The city exists, in particular, as an urban identity, in forms of adopted places of urban space. The described tendency of the urban environment appropriation is quite clearly expressed in the visual materials of urban communities, which appear as a new and significant phenomenon. The analysis of user-generated content in social networks shows that photographs poorly represent the city dwellers’ vital values of everyday life, but they express their existential needs. The dominant value-semantic meaning of the urban environment is its ability to be developed and appropriated by a person.

Keywords: city image, axiological analysis, urban environment, social networks.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-1-75-89

Введение

Образ города, возникающий в сознании горожан, становится важным инструментом развития городской среды, поскольку он

содержит ценностные установки поведения, которые необходимо учитывать в управленческих решениях по развитию города. В этом плане объектом изучения становятся не только прямые высказывания горожан о том, как они относятся к окружающей их среде, но и визуальный контент, который содержится в социальных сетях. Цель данной статьи – проанализировать фотографии городской среды в социальных сетях на предмет представлений горожан о качестве городской среды, выявить те имплицитные критерии её оценки, которые определяют интегральное отношение к ней. Достижение данной цели видится через реализацию следующих задач: различение прагматического и аксиологического аспектов отношения к городской среде; рассмотрение концептуальных подходов к изучению качества городской среды и применение понятийных средств феноменолого-когнитивной концепции города для анализа визуальных материалов; аксиологический анализ визуального контента социальных сетей.

1. Модусы явленности городской среды и отношения к ней

Городская среда имеет двойственный характер: это одновременно и объективная реальность артефактов и процессов, и когнитивная реальность, то есть реальность знаний и представлений о городской среде. Поведение людей обусловлено не только теми объективными возможностями, которые предоставляет город, но и субъективными представлениями и оценками этой среды. Образ города, который формируется в сознании горожан, является особым фактором их поведения. Он конструируется личностью из значимых для неё фрагментов реальности и оформляется в представление о некотором порядке, некотором характере городской среды, который релевантен структуре личности.

Представления о городской среде не являются лишь отражением её объективных свойств, а содержат интенцию на определённый образ жизни, на систему определённых значений и смыслов. Можно сказать, что образ города – это своеобразный миф [Аванесов 2020, 60–61], в котором переплетается объективно существующее, существовавшее в прошлом и то, что требует своего осуществления. Как известно, миф активен: он побуждает человека в определённым действиям. Специфика действия образа города как фактора поведения заключается в том, что он возникает как синтез информации, поступающей из различных источников, но, сформировавшись,

приобретает некоторую структуру, которая определяет, организует как дальнейшее восприятие, так и поведение. «Переживание города есть особая бытийная форма жизненного и культурного освоения и присвоения города, в которой осуществляется процесс перехода в субъективный внутренний мир человека объективированных форм проявления сущности города» [Горнова 2006, 20]. В образах города присутствует не только рациональное знание горожан о городе, но и их желания, воспоминания, переживание той среды, в которой они живут, образы мечты и мифологии.

Таким образом, в различных формах репрезентации города (высказываниях, фотографиях, рисунках и др.) различимы два аспекта: прагматический – отношение к месту жительства с позиции пользы, витальных параметров среды, и аксиологический – отношение к образу жизни с позиции структуры личности, её потребностей, интересов, ценностей. Первый аспект характеризует ориентации горожан на достижение определённого *уровня жизни*. Второй характеризует личностную позицию горожанина и в конечном итоге ориентацию на определённое *качество жизни*.

2. Понятие качества городской среды и инструменты его анализа

В изучении качества городской среды различимы три концептуальных подхода.

Первый подход представляет собой ретрансляцию понятия качества жизни в сферу городских исследований. Основным инструментом анализа и оценки здесь является индекс качества городской среды. Сюда же можно отнести оценку качества среды на основе оценки благосостояния [Чурсина 2014]. Здесь появляется субъективное измерение, поскольку оценка – как уровня, так и источников благосостояния – может основываться на разных критериях. Субъективным показателем благосостояния граждан является удовлетворённость социально-экономическими параметрами: жильём, работой, инфраструктурой и т. п. [Щекотин и др. 2020]. Это достаточно традиционное направление исследования качества городской среды.

Второй подход можно назвать проблематизирующим; его суть – фиксация каких-либо проблем проживания на конкретной городской территории. Здесь фокус внимания исследователя смещается с объективных параметров среды на её психологические характеристики: наличие фрустрирующих обстоятельств, степень социально-

психологического комфорта. Критерии социально-психологического комфорта могут быть самыми разными: функциональная насыщенность территории, степень и характер уличной активности, баланс публичности и приватности, безопасность, социально значимые дистанции, размеры жилых пространств и др. Основой оценки городской среды в этом концептуальном подходе являются *ценности* городского и не городского образа жизни, поскольку городская среда создаёт как возможности для развития и самореализации, так и проблемы для этого [Пунина, Ромашова 2010]. Каждый горожанин сам решает, чего здесь больше. Отдельным направлением исследований являются психология зрительного восприятия и эстетическая выразительность городской среды [Ежова 2005]. Визуальные дискурсивные маркеры расширяют содержание городской среды, которая становится «шире реальности», приобретает множественные репрезентации, не всегда очевидные, но влияющие на индивида и социального субъекта [Фёдоров, Левиков 2015].

Третий концептуальный подход к изучению субъективной оценки качества городской среды горожанами исходит из тезиса, что качество – продукт не только восприятия, но и интерпретации локусов среды сквозь призму ценностных установок и биографического опыта. Этот подход можно назвать феноменолого-когнитивным. «В феноменологическом горизонте артикулируется особая процедура конструирования реальности – освоение среды обитания. Городская среда для воспринимающего субъекта существует не сама по себе, а носит реляционный характер: все предметы среды существуют как элементы событий, значимых для субъекта восприятия» [Пирогов 2013, 60]. Предметом анализа здесь является образ среды как некоторая искусственная визуальная конструкция места. Конструирование визуального образа является процессом выделения отдельных фрагментов реальности, надления их смыслом. В этом подходе к образу среды внимание акцентируется на том, что из окружающей реальности горожане выделяют значимые и актуальные для них фрагменты, релевантные (имеющие непосредственное и важное отношение) тому жизненному миру и той жизненной ситуации, в которых они находятся. Эта реальность неотделима от осознания и переживания городской среды и не существует вне процесса отношения к ней. Главным критерием качества городской среды в этом подходе является её «дружественность» по отношению к жителям, благоприятность города для проживания, развития возможностей человека и реализации его жизненных планов [Горина, Бурдяк 2015].

3. Аксиологический анализ визуального контента социальных сетей

Горожане регулярно транслируют своё отношение к городу в процессе повседневных социальных практик, которые в первую очередь зависят от ценностных ориентаций жителей города. Средствами такого выражения могут выступать и дискурсы (речевые конструкции), которыми горожане обмениваются в процессе вербальной или невербальной коммуникации, и действия, направленные на изменения городской среды. Местом выражения представлений горожан о качестве городской среды может быть как реальное, так и виртуальное пространство – социальные сети. С развитием цифровизации последние становятся значимой площадкой для самовыражения людей: Интернет даёт возможность говорить открыто, анонимно и в любое удобное время, поэтому в последние годы данные социальных сетей всё чаще используются в качестве источника информации при анализе различных аспектов жизнедеятельности социума [Shchekotin et al. 2021].

Пользовательский контент в социальных сетях содержит в себе, наряду с объективными знаниями, знания другого рода – интерпретативные и проективные когнитивные конструкции: субъективные представления о локусах среды, которые становятся освоенными «местами», выражают отношение и определённые ожидания субъектов восприятия. Можно выделить два основных типа контента в социальных сетях: текстовый (посты и комментарии к ним) и визуальный (фотографии и видеоматериалы). Последний тип контента является более «честным»: люди фотографируют то, что считают важным, что хотят запомнить, продемонстрировать остальным, рассказать о своей сопричастности изображённому. В фотографиях можно явно увидеть аксиологический компонент. Они обладают двойной референтностью: отражают особенности не только объекта фотографирования, но и снимающего – аксиологические основания его выбора объекта и цели фотографирования. «Цифровые следы – это не зеркало поведения офлайн, а проекция, зависящая от многих переменных: интересов пользователя, его ценностей, культурных установок, аффордансов и ограничений той или иной соц-сети и т. д. Однако именно в силу своей зависимости от социальных установок пользователей эти данные ценны для исследователя» [Радченко 2019, 274].

Для выявления ценностей горожан в контексте городской среды, их представлений о важности тех или иных объектов и событий в городе был проведён анализ визуально-дискурсивных материалов

городских сообществ социальной сети «ВКонтакте». Городским считалось сообщество, публикующее информацию о социально-политической жизни города, более половины подписчиков которого указали город Томск в качестве места проживания в личной информации на своей странице в социальной сети «ВКонтакте». Также важным фактором попадания сообщества в выборку выступали его активность (регулярные публикации свежих новостей) и открытость (возможность подписчиков писать посты на стену сообщества или оставлять комментарии). Для анализа было выделено 11 сообществ г. Томска. Далее осуществлялась выгрузка всех фотографий за 2021 год из постов на стене этих сообществ с помощью стандартного метода работы с интерфейсами прикладного программирования социальных сетей (application programming interface, API), в результате была сформирована база данных, состоящая из 3 500 фотографий. Из базы было отобрано 200 фотографий с изображениями г. Томска, собравших наибольшее количество реакций пользователей (их цифровых следов – лайков, репостов, комментариев).

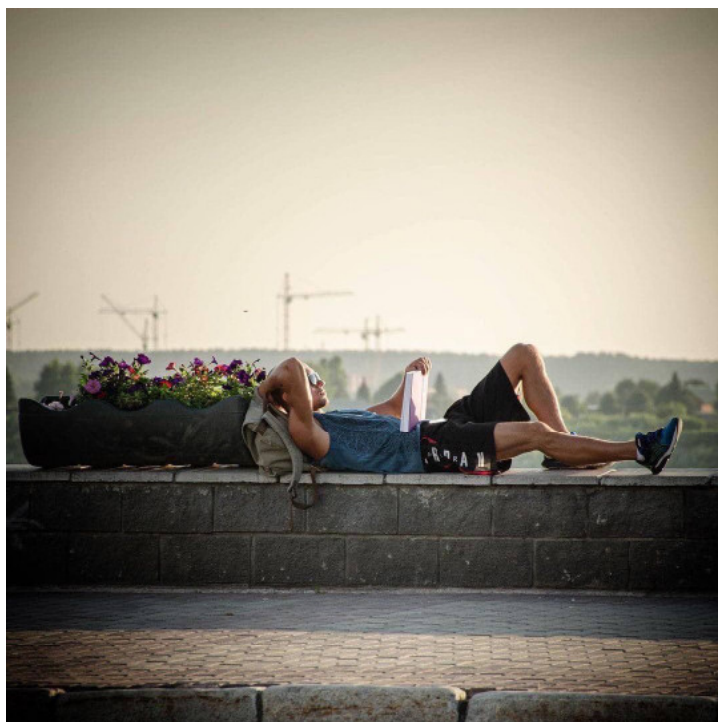
Стоит отметить, что исследование носило поисковый характер, его основной целью выступало определение специфики проявления ценностных ориентаций горожан в фотографиях, публикуемых в городских сообществах социальной сети. При анализе материалов был использован мультимодальный подход, соединяющий в себе анализ текста и изображения [Leeuwen, Jewitt 2004], а также методики визуального анализа М. Бэнкса и К. Олехницкого [Banks 2001; Olechnicki 2003].

В результате аксиологического анализа фотографий можно сделать вывод, что существует значимое отличие образов, запечатлённых на фотографиях в социальной сети, как от официальных образов города, включающих в себя, как правило, городскую символику, так и от туристических, представленных фотографиями, на которых обычно изображены основные достопримечательности города. Если первые отражают официальный идеологический миф города, то вторые направлены на выражение или конструирование коллективных идентичностей (ил. 1).

Доминирующим ценностно-смысловым контекстом фотографий, размещённых в городских сообществах в социальной сети, является тема соразмерности и диалогичности человека и города. Городская среда здесь – «рама», фон, задающие дискурс «Город для людей» (Я. Гейл). Ценностно-смысловая тональность большинства фотографий соответствует основному тезису концепции Я. Гейла: универсальной отправной точкой конструирования и оценки городской среды должен быть её человеческий масштаб [Гейл 2012] (ил. 2).



Ил. 1. Граффити-портрет Григория Потанина в Академгородке Томска.
Источник: https://vk.com/tomskie?w=wall-26762265_659696



Ил. 2. Набережная реки Томи.
Источник: https://vk.com/ya_tomich?w=wall-60442626_731968

Модернистское представление о городе как о «машине роста», как о пространстве социальных достижений и материальных возможностей сменяется сюжетами повседневной жизни, психоэмоционального комфорта, благоприятного для размышления о личностной идентичности на фоне исторического городского ландшафта. Происходит то, что Гейл называл «отвоеванием общественного пространства» [Гейл, Гемзо 2012, 21] в пользу пространства частной повседневной жизни. Дискурс достижений уходит, появляется ценность межличностной коммуникации через рассматривание и обсуждение городских «мест». М. Оже даёт следующее определение данному термину: «Если место может определяться как идентифицирующее, связующее (диалоговое) и историческое, то пространство, которое не может себя определить как идентифицирующее, или как связующее, или как историческое, будет определяться как не-место» [Скопина 2013, 68]. «Место» – связующее звено между физическим пространством города и горожанами [Augé 1992]. Оно возникает в процессе повседневных практик, в том числе коммуникативных, поэтому место динамично, постоянно формируется под воздействием общих дискурсов. В духе концепции производства пространства А. Лефевра пространство может считаться местом, если горожане придают ему смысл и значение, – это, пожалуй, самое главное условие [Lefebvre 1991]. Также можно отметить, что место должно быть аутентичным, помогать человеку с самоидентификацией, иметь связь с прошлыми важными событиями в его жизни, отвечать его ценностям.

Межличностная коммуникация и коммуникация с городом является условием существования и изменения самого города, который существует в том числе и как городская идентичность. «Если взгляд, мысль, чувства повседневной жизни не “зацепляются” за материальное тело города, то исчезают и “эйдосы” города» [Дяхин 2011].

Анализируемые визуальные материалы почти не содержат главных архитектурных маркеров официального города: вузов, церквей, крупных архитектурных объектов (набережной, площадей и т. п.). Преобладающими сюжетами визуальных материалов городских сообществ являются уютность старого города, гармония урбанистического и природного ландшафтов, историческая ретроспектива улиц (ил. 3).

Антропологический акцент в восприятии городской среды проявляется также в том, что значимыми темами для обсуждения являются темы «Дети в городе» и «Вандализм в городской среде».



Ил. 3. Проспект Ленина.

Источник: https://vk.com/public26762265?w=wall-26762265_659345

Проблемы инфраструктуры и ЖКХ, о которых в традиционных массовых опросах респонденты говорят в первую очередь, не выступают на первый план в фотографиях, так же как и протестные акции, хотя они и присутствуют в визуальных материалах городских сообществ. Тема благоустройства городской территории, которая в опросах также нередко выходит на первый план, слабо представлена в визуально-дискурсивных материалах городских сообществ. Таким образом, можно говорить о том, что фотографии слабо репрезентируют витальные ценности горожан, связанные с вопросами их бытовой жизнедеятельности, однако в них выражаются экзистенциальные потребности жителей города – желание иметь связь с прошлым, с историей города, эстетическая составляющая, эмоциональное спокойствие и благополучие, личный опыт жизни в городе и т. п. Особую важность для горожан имеет такой аспект самореализации, как возможность влиять на среду проживания, то есть «реализовывать свои ценностно-смысловые представления о том, каким должен быть город» [Дунаева 2021, 145].

Доминирующей ценностно-смысловой тональностью оценки городской среды являются возможности её личного освоения и присвоения – апроприации, в терминологии М. де Серто [Серто 2013]. По его мнению, в повседневной жизни происходят постоянная и слаборефлексивная интерпретация мест, освоение и выборочное присвоение городской среды. Но, по существу, происходит переопределение пространства. Новое видение и проговаривание контекста производят новый смысл действия. Апроприация имеет два аспекта: личный – самоопределение в пространстве, и социально-отношенческий – определение характера взаимодействия с другими акторами сети отношений, реализация права на город (ил. 4).

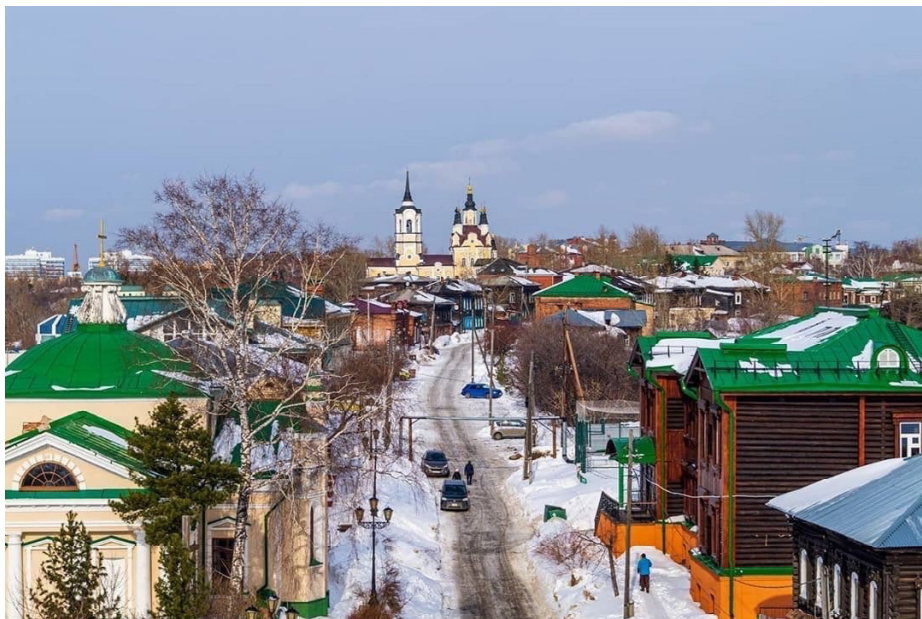


Ил. 4. Субботник в Сквере Памяти.

Источник: https://vk.com/public60130670?w=wall-60130670_2176380

Тенденция апроприации городской среды вполне отчётливо выражена в визуальных материалах городских сообществ, что является, по нашему мнению, новым и значимым явлением. «В последние годы в крупных российских городах всё чаще происходит столкновение противоборствующих логик определения ценности городского пространства. Для городских властей данное пространство может выступать в качестве ресурса развития города, улучшения его имиджа и привлечения новых инвестиций. Для представителей

бизнеса – ресурсом извлечения прибыли, а для горожан – местом их повседневного существования и памяти» [Тыканова, Хохлова 2013, 105]. Не потому ли в визуальных материалах городских сообществ так много фотографий старого города?



Ил. 5. Воскресенская гора, улица Бакунина.

Источник: https://vk.com/public35689602?w=wall-35689602_268425

В завершение представляем наиболее релевантный для анализируемой совокупности визуального материала снимок (ил. 5). Автором он был назван так: «Одна из самых атмосферных улочек старого Томска», – и с этим согласились участники обсуждения.

Заклучение

Ценностный компонент образов городской среды в социальных сетях отличается как от официальных образов города, так и от туристических. Доминирующим ценностно-смысловым контекстом фотографий, размещённых в городских сообществах в социальной сети, является тема антропологической значимости городской среды: возможности её личного освоения и присвоения. Контент социальных сетей реализует прежде всего коммуникативную функцию взаимной связи между пользователями, а также пользователей

с самим городом. Межличностная коммуникация и коммуникация с городом являются условием как построения личностной идентичности, так и существования и изменения самого города, который существует в том числе и как городская идентичность, как освоенные места городского пространства. Тенденция апроприации городской среды вполне отчётливо выражена в визуальных материалах городских сообществ, что является, по нашему мнению, новым и значимым явлением. Дискурс материальных достижений уходит, появляется ценность межличностной коммуникации через рассмотрение и обсуждение городских «мест».

Можно говорить о тенденции смены парадигмы восприятия городской среды: на смену витальным ценностям приходят экзистенциальные. Сюжеты материальных и социальных проблем присутствуют в контенте социальных сетей, но не доминируют. Представление о городе как о пространстве социальных достижений и материальных возможностей сменяется сюжетами повседневной жизни, психоэмоционального комфорта, благоприятного для размышления о личностной идентичности на фоне исторического городского ландшафта.

На фотографиях в социальных сетях всё чаще можно заметить сюжеты, объекты и события, которые отражают историю города, эстетическую составляющую городских мест, повседневную жизнедеятельность горожан. Можно утверждать, что посредством публикации фотографий осуществляется репрезентация экзистенциальных ценностей жителей города (комфорт, эмоциональное спокойствие и благополучие, ощущение связности с прошлым). Таким образом, в аксиологически окрашенных визуальных материалах выражаются и фиксируются притязания горожан на городскую среду.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2020 – *Аванесов С. С.* Город как культурный миф // Миф в истории, политике, культуре. Севастополь: Филиал МГУ им. М. В. Ломоносова в Севастополе, 2020. С. 57–61.
- Гейл 2012 – *Гейл Я.* Города для людей. М.: Альпина Паблишер, 2012.
- Гейл, Гемзо 2012 – *Гейл Я., Гемзо Л.* Новые городские пространства. М: Концерт Крост, 2012.
- Горина, Бурдяк 2015 – *Горина Е. А., Бурдяк А. Я.* Взгляд на качество жизни населения сквозь призму городской среды // Социология города. 2015. № 2. С. 11–31.

- Горнова 2006 – *Горнова Г. В.* Переживание города // Гуманитарные исследования: ежегодник. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2006. С. 15–21.
- Дахин 2011 – *Дахин А. В.* Город как место памятования // Аналитика культурологии. 2011. № 19. С. 164–172.
- Дунаева 2021 – *Дунаева Д. О.* Дискурсивные практики горожан как коммуникативный механизм формирования интерсубъективного образа комфортного города (опыт полевого исследования) // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2021. № 60. С. 137–151.
- Ежова 2005 – *Ежова Н. А.* Параметры комфортности личности в городском визуальном ландшафте // Аналитика культурологии. 2005. № 2 (4). С. 43–58.
- Пирогов 2013 – *Пирогов С. В.* Контуры визуальных исследований города // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 376. С. 59–63.
- Пунина, Ромашова 2010 – *Пунина К. А., Ромашова М. В.* Визуальные маркеры города: к вопросу формирования городской идентичности // Вестник Пермского университета. Политология. 2010. № 4 (12). С. 56–64.
- Радченко 2019 – *Радченко Д. А.* После бала: как оценить эффекты благоустройства при помощи антропологии // Фольклор и антропология города. 2019. № II (3–4). С. 270–291.
- Серто 2013 – *Серто М.* Изобретение повседневности / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в С.-Петербурге, 2013.
- Скопина 2013 – *Скопина М. В.* Феномен «места» и «не-места» в постиндустриальном городе // Вестник МГСУ. Научно-технический журнал по строительству и архитектуре. 2013. Т. 8, № 1. С. 66–71.
- Тыканова, Хохлова 2013 – *Тыканова Е., Хохлова А.* Траектории самоорганизации локальных сообществ в ситуациях оспаривания городского пространств // Социология власти. 2014. № 2. С. 104–122.
- Фёдоров, Левиков 2015 – *Фёдоров А. В., Левиков В. В.* Городское пространство как система визуальных дискурсивных маркеров // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 1 (3). С. 51–55.
- Чурсина 2014 – *Чурсина Ю.* «Уехать от» vs «Уехать для». Качество городской среды как фактор миграционных установок населения // Социология власти. 2014. № 2. С. 142–164.
- Щекотин и др. 2020 – *Щекотин Е. В., Мягков М. Г., Гойко В. Л., Каштур В. В., Коварж Г. Ю.* Субъективная оценка (не)благополучия населения регионов РФ на основе данных социальных сетей //

- Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2020. № 1. С. 78–116.
- Augé 1992 – Augé M. Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- Banks 2001 – Banks M. Visual Methods in Social Research. London: Sage, 2001.
- Lefebvre 1991 – Lefebvre H. The production of space. Wiley-Blackwell, 1991.
- Leeuwen, Jewitt 2004 – Leeuwen T., Jewitt C. The Handbook of Visual Analysis. URL: <https://methods.sagepub.com/book/the-handbook-of-visual-analysis>
- Olechnicki 2003 – Olechnicki K. Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2003.
- Shchekotin et al. 2021 – Shchekotin E., Goiko V., Myagkov M., Dunaeva D. Assessment of quality of life in regions of Russia based on social media data // Journal of Eurasian Studies. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/18793665211034185>

Материал поступил в редакцию 23.08.2021

Материал поступил в редакцию после рецензирования 10.12.2021

**WHO ARE ROMA IN THE CITY?
ABOUT LANGUAGE, IDENTITY, EXCLUSIONS,
AND AXIOLOGICAL STEREOTYPES**

Joanna Panciuchin

University of Wrocław, Wrocław, Republic of Poland
University of Lower Silesia, Wrocław, Republic of Poland
joanna.panciuchin@uwr.edu.pl

Over several centuries, powerfully impactful stereotypes and cultural clichés have clustered around Roma and become anchored not only in colloquial language or popular culture, but also in the discourse of politicians, officers, and local and nationwide administration workers, as well as surfacing in some research publications. For this reason, it is crucial to scrutinize multiple myths about the homogeneity of this group, its nomadic character, and its reluctance to integrate, along with the ascription to its members of some allegedly intrinsic traits which are commonly perceived as negative (e.g., laziness, deceitfulness, propensity for crime, and/or inclination to beggary). These stereotyped perceptions are discussed in my article, where I build on critical Romani studies to propose an alternative framework in which to approach the historical genesis ascribed to Roma. At the same time, I depict the distinctive cultural situation of this group, which is bound up with the specificity of the Romani language and the traditional unwritten moral code, called *Romanipen*. I also offer a brief account of the persecution-marked history of various Roma groups. In doing this, I draw on the notion of Romaphobia. In this article, I look at language, in this case the Romani language, as a phenomenon that contributes to the exclusion of a cultural group that uses it on a daily basis. It is a linguistic-cultural and political history of alienation, subordination and marginalization.

Keywords: Roma, city, language, exclusion, Romaphobia, minority, stereotypes, values.

**ЦЫГАНЕ В ГОРОДЕ: КТО ЭТО?
О ЯЗЫКЕ, ИДЕНТИЧНОСТИ, ИСКЛЮЧЕНИЯХ
И АКСИОЛОГИЧЕСКИХ СТЕРЕОТИПАХ**

Иоанна Панчухин

Вроцлавский университет, Польша
Университет Нижней Силезии, Польша
joanna.panciuchin@uwr.edu.pl

За несколько веков вокруг цыган сформировались мощные стереотипы и культурные клише, которые укоренились не только в разговорной речи

или народной культуре, но и в дискурсе политиков, служащих, местных и общенациональных административных работников, а также в некоторых опубликованных исследованиях. По этой причине крайне важно тщательно исследовать многочисленные мифы об однородности данной группы, её кочевом характере и нежелании интегрироваться в местные сообщества, а также стремление приписать её членам некоторые якобы внутренне присущие черты, которые обычно воспринимаются как отрицательные (например, лень, лукавство, склонность к преступлениям и / или к попрошайничеству). Эти стереотипные представления обсуждаются в моей статье, где я основываюсь на критических исследованиях цыган, чтобы предложить альтернативную основу для подхода к предполагаемому историческому генезису цыган. В то же время я описываю особую культурную ситуацию этой группы, которая связана со спецификой цыганского языка и традиционным неписанным моральным кодексом, называемым *Романипэ*. Я также предлагаю краткий отчёт об отмеченной преследованиями истории различных групп цыган. При этом я опираюсь на понятие ромафобии. Я рассматриваю язык, в данном случае цыганский язык, как явление, способствующее обособлению культурной группы, которая использует его ежедневно. Это лингвокультурная и политическая история отчуждения, подчинения и маргинализации.

Ключевые слова: цыгане, город, язык, культурное обособление, ромафобия, меньшинство, стереотипы, ценности.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-1-90-102

There is no short answer to the question of who Roma are, but it is not what this article is about either. I will reflect on language as something that separates, excludes, or constitutes a tool of exclusion, and the related stereotypes and prejudices of a racist nature. It will be a linguistic-cultural and political history of alienation, subordination and marginalization. Roma are an extremely diversified ethnic group which is sometimes referred to as a “non-territorial nation.” As such, Roma are neither monolithic nor homogeneous. Their characteristics and migration-marked history defy any rigid typological frameworks. Typically, Romani-studies works open with an outline of the genesis of Roma, wherein their genealogical roots are traced back to India. Given that Roma have lived in Europe for several centuries, I do not believe that this ancient history would have a substantial bearing on my study, which is limited to a small, contemporary Romani community in the city of Wrocław. Particulars of this distant past do not represent a necessary starting point for depicting this community. Researchers associated with critical Romani

studies point out that, in fact, the focus on the Indian lineage of Roma results in the reproduction of the clichéd notions of their “strangeness” – of them being “not from here,” that is, not from Europe [Czarnota et al. 2020]. When encountering such statements, one is tempted to ask which of the nations that currently inhabit the European continent actually did not “wander over” to these parts from somewhere else. Constructing narratives about Roma in this way patently exoticizes this ethnic group, with European literary culture boasting a long tradition of representing “Gypsies” as exotic. Such exoticization, however, is not the only effect because the constant citing of the otherness of Roma as their distinctive feature excludes them from the circle of “real” and “legitimate” Europeans. This is one reason behind the perpetuation of the stereotyped perception of Roma as a nomadic people, with being nomadic considered by some authors (often quite inadvertently) as their inalienable cultural characteristic or even their genetic propensity. This evident discursive practice powerfully reinforces the sociopolitical marginalization of this group. The language which is employed to describe Roma has affected their past and present social position, which has made them the target of an array of mechanisms that can be described as violence-based. I examine the implementation of some of such mechanisms below.

Statistics indicate that Roma are at the moment the largest ethnic minority in Europe, with their number oscillating between ten and twelve million people [Kledzik, Pawełczak 2014, 363]. These figures are estimates because EU countries do not systematically collect data on Roma, and, additionally, members of this minority often do not recognize their ethnic belonging, conceal it, and/or fail to officially register their stay in EU countries for fear of legal and administrative consequences (not to mention the lack of knowledge of the local language and procedures in place). All these factors make it practically impossible to accurately establish the size of the minority [Śledzińska-Simon 2011, 11–12]. As already emphasized, the group is dispersed across several countries, and envisaging it as one undiversified community is misguided. The umbrella term “Roma” encompasses numerous subgroups which differ in lifestyle, economic and social status, attitude to tradition, religious observances, etc. Additionally, the language spoken by Roma, that is, Romani, is itself far from homogeneous. The fact that it is still an unwritten language without a universally recognized literary standard has prompted the emergence and rise of its multiple varieties and dialects. They are so divergent that communities inhabiting adjacent areas or regions often have difficulty communicating with each other. All this should make researchers wary of the notion of “Romaness,” constructed

as a determinant of the collective and individual identity of Roma. Emilia Kledzik and Paweł Pawełczak stress that “Romaness” conceived of as “a monolithic set of values cultivated by all those whom non-Roma consider to be Roma exemplifies a constructed identity imposed on groups which not only speak different languages, but also are often in conflict with and deny each other’s right to *Romaness*” [Kledzik, Pawełczak 2014, 364]. If any kind of ethnic communality is indeed cultivated among Roma, it is to be found among the still sparse Romani elites whose members are university-educated. Nevertheless, most Roma subgroups quite strongly emphasize their autonomous status, both in relation to non-Roma and vis-à-vis other Roma communities [ibid.].

Complex and multifarious as it is, Romani culture is to a large extent based on *Romanipen* (“Romaness” or “Gypsyhood”), that is, an unwritten and uncodified set of laws the non-observance of which brings about various consequences for an individual (or a group of people) within their community. One of the pivotal distinctions is between Roma and non-Roma people, called gadjos (or gadje), as *Romanipen* does not apply to one’s relations and dealings with non-Roma. According to the traditional rules, Roma should not cultivate contacts with gadjos, that is, with strangers – those who do not deserve respect¹. *Romanipen* includes models of conduct², rules of in-group coexistence, taboos, and sanctions. Because customary law is regarded by Roma as supreme, they give precedence to the traditional principles of life over the legislation of respective countries they inhabit. This may provoke multiple misunderstandings between Romani communities and state/local authorities, and between Roma and the social majority. For groups that observe traditional principles, the avoidance of external contacts often makes the community more hermetic. As a result, gadjos are all the more inclined to perceive “Gypsies” as inaccessible or impenetrable. As a result of the numerous myths and stereotypes that have clustered around Roma over ages, they are believed to be not only mysterious but also hostile “specimens”. Importantly, however, not all members of Romani communities adhere to the *Romanipen* rules with equal rigidity. While *Romanipen* is undoubtedly part of the culture of this group as a whole, Roma are not immune to the influences of majority societies, which prompt them to update and remodel their traditional ways of life. Respective Romani groups produce their own modified versions of *Romanipen*, and, consequently, their customs vary quite considerably [Kledzik, Pawełczak 2014, 366–367].

¹ A Rom whose lifestyle violates the prescripts of *Romanipen* may also become a gadjo. See: Romapedia: <http://romopedia.pl/index.php?title=Romanipen>

² As understood in cultural anthropology.

Because *Romanipen* has never been written down, describing it in accurate detail is a major challenge. “Manifesting that one is a Rom” is counted among its primary rules [Szewczyk 2016, 43]. This principle is directly bound up with speaking Romani, as this language is one of the fundamental modes of expressing Romani identity. Despite long years of dwelling in Romania, Poland, or any other country, Roma use Romani to communicate with other members of their community. It should also be spoken to clearly mark one’s difference from gadjos [ibid.]. A clan-like structure and allegiances are typically cited by Romani-studies sources as another unifying aspect of Romani communities. Fidelity and loyalty to one’s family, which is apparently one of the most precious values to Roma, is also inscribed in *Romanipen*. Blood bonds hold this group together and cement its togetherness. The eldest family members serve as the first teachers who transmit the knowledge of customs and tradition to children. Also, Roma communities are characteristically endogamous, which means that they abide by the cultural principle saying that one should marry within one’s group. This consolidates the separateness of the community and prevents the loss of its members. Belonging to a given family is bound up with social prestige or the lack thereof. One’s descent is also an essential determinant of one’s economic standing [Kledzik, Pawełczak 2014, 365]. *Phuripen*, another crucial rule, concerns expressions of respect for the eldest family members, where family, as understood by Roma, is emphatically not limited to parents and children, unlike in majority societies. Family stands for the entire extended line or clan, and its members do not necessarily live in the same place. The eldest community members are deferred to by the younger ones, and age is one of the central factors in the social structure of the group. Because of the fundamental orality of Romani culture, the eldest are the repositories of cultural knowledge. Sustaining the community is among the most important identity processes. It is in their community and in their families that Roma find support and help. This is indicated by two other principles which, though less axial than those listed above, are still significant and meaningful: truthfulness (*čačipen*) and hospitality (*pativalo*) [Szewczyk 2016, 44].

The system of customary law is also associated with the *mageripen* code, with “defilement” or “tainting” as its fundamental notion. A person who breaches the rules is regarded as “defiled” – guilty and ritually impure. Those defiled are in various ways (and to various degrees) excluded from the daily goings of the community [Bryczkowska-Kiraga 2006, 100; Kwadrans 2015, 201]. Thus, the world is split into things which are both physically (e.g., corporeally) and ritually pure and impure

[Kledzik, Pawełczak 2014, 365]. In the most conservative communities, *mageripen* is upheld as an ensemble of binding moral and legal rules, while less rigorous communities tend to regard it as a set of guidelines on ethics and mores. Nevertheless, *mageripen* has a pronounced controlling function. If a rule is flouted, guilt and punishment are decided by dedicated internal institutions: *Šzero Rom* or *Kris*, depending on the community. *Mageripen* is supposed to “regulate a Rom’s relations with strangers (who are impure by their being non-Roma and by their non-observance of *Romanipen*), with women (made impure by their reproductive physiology), with the defiled and defiling objects and animals” [Szewczyk 2016, 45]. In the context of femininity-related defilements, it should be borne in mind that Romani communities are essentially patriarchal. Women are responsible for domestic chores and take care of children. Men make decisions and rule family life. It is on entering marriage that girls come to be acknowledged as mature community members. Marriage is in most cases concluded exclusively in an intra-community ceremony [Kledzik, Pawełczak 2014, 365], as a result of which Roms and Romnis often are not recognized formally as spouses.

As mentioned above, the notion of “Romaness” is frequently used in a superficial way to depict the identity of Roma. “Nomadism” is a similarly frequent and superficial association. Nomadism, which is attributed to this group, is linked to a range of stereotyped perceptions of this ethnic minority. In the popular imaginary, nurtured among other things by cultural production (films, literature, poetry, music, etc.), Roma’s heightened mobility connotes freedom, romanticism, a desire to find out about the world, and the incapacity or inability to put down roots in one place. In the context of thus-conceived nomadism, narratives about Roma abound with entrenched topoi, such as camps, trains of Gypsy caravans, singing, and also reluctance to commit to a job or to use the right to education. Emphatically, repeated resettling and being always on the move have often been caused by dire socioeconomic conditions and persistent persecution, which Romani communities have confronted and are still exposed to [Szewczyk 2016, 51–54]. As Andrzej Mirga and Nicolae Gheorghe explain, “being widely dispersed throughout Europe and even beyond it, the Roma have no territory of their own. Being a minority everywhere, they share a similarly imposed identity characterized by political and social marginalization and stigmatization. Their social roles and positions are, accordingly, described as pariah, middleman, or marginal, and as such they are both the subject of rejection and the target of assimilationist policies. <...> [The Roma] remain in an underprivileged, subordinate, and inferior position in society, as is evidenced

by their humiliating social, economic, and living conditions” [Gheorghe, Mirga 2001]. Rather than from any distinctiveness of alleged “Romaness,” this status results from the centuries-long experience of discrimination, marginalization, and, for some Romani groups, even extermination. For example, the state law in Romania made Roma slaves of wealthy landowners and the church from the 14th century until as recently as the 1850s. Indeed, the history of Europe is replete with applications of violence and coercion mechanisms against this ethnic group. For instance, as early as in 1471, Switzerland (where Roma hunts were held) introduced anti-Roma laws, which propelled violence, exiles, deportations, and executions on no other grounds than one’s Romani origin. Other countries soon followed. The 16th century witnessed mass expulsions of Roma from the Holy Roman Empire, France, and England. The English legislation adopted during the reign of Elizabeth I made being Roma illegal and punishable with death, also for children conceived by Romani married couples. In Spain and Hungary, Roma were forcibly relocated and forbidden to speak Romani. In this way, they were supposed to be stripped off their cultural identity and, so to speak, to “blend in” with majority societies. In the Nordic countries, Romani males were killed, and women and children were chased away. In 1830 and 1926, respectively, Germany and Switzerland launched schemes under which Romani children were compulsorily brought up by non-Roma families. Research has shown that numerous stereotypes about Roma which are part of our contemporary narratives had become deeply entrenched across Europe by the 17th century. Such stereotyped notions include inborn criminal propensities, falsity, immorality, and aversion to stable occupations. As nation-states began to arise and consolidate in the 19th century, anti-Roma hostility only exacerbated. Roma came to be referred to as an “inferior” and “lower” race, falling outside of the idea of a “pure” race [Śledzińska-Simon 2011, 11–14; Kott 2019]. Meanwhile “the development of the modern capitalist market economy engendered the belief that the Romani lifestyle was backward and unproductive and that, as such, it should be banned” [Kott 2019]. As the perception of Roma as people with inherent criminal leanings aggravated, the German and French police were encouraged to trace and register all activities undertaken by Roma in their respective countries before World War I. Anti-Roma policies ranked among social priorities at the time, and the public was informed that police officers took care to prevent the spread of what was derogatively referred to as “the Gypsy plague” [ibid.].

World War II marked a critical moment in anti-Roma violence. The available data do not suffice to accurately calculate the toll that the

Holocaust took on Roma. While the statistics based on the accessible archival records indicate from 100,000 to 250,000 victims, indirect sources suggest that as many as 1.5 million Roma were killed during the war. Five hundred thousand victims is the figure commonly regarded as realistic. Emphatically, the Porajmos (the Devouring), or the mass killing of Roma and Sinti (collectively labeled by the Nazis as *Zigeuner*, that is, Gypsies), took different courses for different Roma or Sinti groups. Sławomir Kaprański reports,

<N>umerous Romani communities were almost entirely killed. At the same time, other groups did not face persecution at all, or were only mildly afflicted by it. The former category included Romani groups in Germany, Austria, Croatia, Bohemia and Moravia, the Netherlands, Latvia, Lithuania, Estonia, and some other occupied parts of the USSR, which lost between 50 and 90 % of their members. Other groups in these countries and some communities of Polish, Serbian and Hungarian Roma lost between 20 and 30 % of their members. At the same time, there were Romani communities in Romania, Italy, France, and Slovakia which lost fewer than 10 % of their members, or were barely targeted by genocidal persecution, which was the case for Bulgarian Roma [Kaprański 2020, 19].

One would be tempted to believe that the Porajmos was a critical and last moment in the history of European violence against Roma.

However, new discrimination forms against Roma appeared in the aftermath of World War II and, especially, of the establishment of the communist bloc. As early as in the 1950s, Central and East-European countries began to implement drastic assimilation policies. Depicted as part of their inborn nomadism, the mobility of Roma was prohibited as a fundamental threat to the assimilation of this group. Romani groups were ordered to settle down, and Roma were placed in communal apartment blocks and forced to work under productivization campaigns. Discrimination and segregation were also practiced in education. Romani children had special curricula put in place for them which were based on race-related considerations, rather than on the particular needs of students. A disproportionately large percentage of Romani children were committed to special schools and correctional facilities. In the course of time, these policies resulted in increased numbers of low-qualified or unemployed Romani adults. As a consequence of deteriorating living conditions, the so-called "Romani ghettos" [Gheorghe, Mirga 1998, 18–22] came into being in Romania and Slovakia. A range of practices strongly redolent of the Porajmos was also instituted, which is perhaps most vividly exemplified by the mandatory sterilization of Roms and

Romnis in Czechoslovakia (from 1958 on). Most birth-control interventions in Romani communities were performed between 1972 and 1991. According to estimates, tens of thousands of people were forced to undergo this procedure. In 2004, the European Roma Rights Centre sounded alarm saying that Romnis in the Czech Republic were still sterilized without their knowledge, let alone consent [Zlamalova 2014].

The democratic transition and, subsequently, the development of capitalism in the countries of the former communist bloc triggered other processes that furthered the marginalization of Romani groups. The emergent free-market economy, involving competition for jobs, combined with decreasing commitment of the states to welfare to make poverty worse and more ubiquitous among Roma. The fall of regimes, the emergence of a new reality, the privatization of companies, the changing rules of the distribution of accommodation, and the budding nationalist tendencies all fueled subsequent waves of migrations of Romani groups to Western Europe [Gheorghe, Mirga 1998, 22–24]. In this study, with its focus on Roma of Romanian descent who have lived in Wrocław since the 1990s, it is essential to grasp the socioeconomic context of the post-transition era in Romania. I will address it in the following section.

Yet, before concluding my article, let me examine the attitude of modern majority societies to people of Romani descent and, in particular, the phenomenon known as Romaphobia. In March 2021, the Market and Social Research Institute (Polish: Instytut Badań Rynkowych i Społecznych) polled Poles about their attitudes to other national and ethnic groups inhabiting Poland. In the survey, 68 % of the respondents declared a dislike of Roma. This was the second-worse score, with Arabs being the only less-liked ethnic group in Poland, as the mere 28 % of those polled stated that they liked Arabs³. For many years now, Roma have been recognized as a group inviting the greatest dislike from the public. Their presence often breeds anxiety and a sense of threat among majority society, which is connected with a range of persisting stereotypes about Roma and to the fear of the other, the stranger. According to McGarry, it is this irrational fear that fundamentally underpins Romaphobia, which he calls “the last acceptable form of racism” [McGarry 2017], an insight worth repeating at this point. Prejudice against Roma is also described by other monikers, such as, for example, “anti-Tsiganism” and “anti-Gypsyism” in English, and “antycyganizm” in Polish. However, these terms are derived from “Tsigan,” “Gypsy,” and “Cygan,”

³ See: <https://natemat.pl/345803,sondaz-sympatii-polakow-lubimy-amerykanow-arabow-icyganow-juz-nie>

names which are offensive in and of themselves, and additionally do not convey as clearly as Romaphobia does the fear that is the major engine powering negative attitudes to this community. The structure of the term mirrors that of “homophobia,” “Islamophobia,” and “xenophobia.” McGarry stresses that this collective fear of Roma is founded on the spatial and symbolic separation of Roma and non-Roma. As the impression of strangeness and exoticism of Roma has been consistently nurtured, and along with it suspicion and distrust, conjectures have morphed into socially accepted “facts,” reinforcing the belief held by non-Roma that Romani communities are distinct, secretive, and not trustworthy [McGarry 2017, 2–6]. McGarry posits an intriguing thesis, namely that “Roma communities have been used by nation-builders and state-builders to furnish material power and to generate ideas of solidarity, belonging and identity that have served to exclude Roma from mainstream society” [McGarry 2017, 6]. This is intimately linked to the concept of constructing nation-states in conjunction with fostering and sustaining the identity of European citizens in the context of boundedness with particular traditions and territories. Roma were never included in these processes on the basis of, among other factors, nomadism, which was attributed to them along with a reluctance to put down roots and otherness caused by their Indian origin, as mentioned above. This provided a convenient starting point for the multifarious exclusion of Roma as those who “are not our folk.” McGarry argues that the Romani community as a nation without territory did not “fit into” the model of nation-states. Consequently, it was troublesome in the context of efforts to construct a European order founded on nationalism, which for its part has a lot in common with racism and intolerance of “strangers” and “others.” McGarry marshals several similarities between Romaphobia and other forms of racism and xenophobia in Europe, including anti-Semitism and Islamophobia [McGarry 2017, 7–8].

With McGarry’s framework in mind, one must not forget that Roma have been excluded not from one particular nation, but from all European nations. This strongly suggests that Romaphobia is endemic to Europe [McGarry 2017, 250]. The consequences of the processes that ousted Romani groups from national communities have persisted until today. Romaphobia is the “last acceptable form of racism” in Europe in the sense that it is still tolerated and accounted for by citing other reasons than racially-driven prejudice: “Policy interventions that exclude and persecute Roma, such as ethnic profiling, are justified by the state and society due to the discourses of abjection which reify Roma populations” [McGarry 2017, 247]. Romaphobia surfaces not only in the

attacks of right-wing extremists on Romani households, in the segregation of Romani children at schools, in mass evictions of Romani communities, or in forced sterilization. It is also emphatically heard in daily conversations of non-Roma and in statements delivered by officials and politicians; it is patently seen in newspaper headlines. It lurks in the lack of proper legal frameworks and integration schemes as well [ibid.]. Nevertheless, Romaphobia still tends to be glaringly evident and grounded in the law. For example, during his 2007 presidential campaign, Nicolas Sarkozy repeatedly stressed that there were too many foreigners in France, which put the national identity of the French at risk. He primarily meant people, including Roma, of Romanian and Bulgarian extraction who used welfare support offered by the state. Importantly, both Romania and Bulgaria joined the European Union in 2007. In the wake of Sarkozy's victory in the election, deportations of members of Romani communities became more frequent and came to feature as a part of an anti-immigrant political game. With media as one of the actors involved, stereotypes about Roma's laziness, criminal inclinations and reluctance to integrate were sustained and bolstered. Their settlements would be dispersed, and they would put on planes to Romania and Bulgaria. Between 2007 and 2009, France sent an estimated 10,000 to 12,000 Roma back to their countries of origin. However, most of those deported have come back to France, which implies that the "migration-deportation-return" cycle is firmly in place [Pomiecinski, Chwiediuk 2017, 7–8]. In Italy in the same period, a surge of anti-Roma media coverages regarding crimes committed by Romani people coalesced with pressures from right-wing parties to make then-PM Romano Prodi⁴ back a regulation "which allowed prefects of police exercise their own discretion in decisions to deport EU nationals who posed threat to the public order" [Pomiecinski, Chwiediuk 2017, 12]. In this case, people of Romani origin were the main targeted group, and the regulation came into force a few days after an Italian woman had been killed by a "Romanian Gypsy," as reported by the press and Internet news outlets in the atmosphere of anti-immigrant hysteria. The deportation lists drafted by the power of this decree included first and foremost Roma of Romanian descent [Pomiecinski, Chwiediuk 2017].

The problem of Romaphobia discussed here is strictly in line with the assumptions of the critical race theory. The social marginalization of Roma, which surfaces on the discursive level and in the modes in which legal and administrative mechanisms are constructed, directly indicates implicit and explicit forms of racism exercised against this group. The

⁴ During his tenure spanning 2006 and 2008.

domination of white individuals is replicated in relations with Romani populations. While the pursuits of NGOs, support schemes, and educational programs help overcome this entrenched domination pattern, centuries-long mechanisms of violence and exclusion are not easily eradicated. At the same time, anti-Roma racism is rather seldom straightforwardly addressed. It would be much easier to overcome if its existence were commonly acknowledged.

REFERENCES

- Bryczkowska-Kiraga 2006 – Bryczkowska-Kiraga, K. (2006). Situation of Roma groups in Poland in the cultural and educational context. In *The Andragogical Yearbook* (pp. 99–108).
- Czarnota et al. 2020 – Czarnota, K., Kledzik, E., & Witkowski, P. (2020, December 11). Online debate: Laboratory of Violence. *A meeting around the book and topics of new racism*. URL: <https://www.facebook.com/zemsta.fredry5/videos/389967102240715>
- Gheorghe, Mirga 2001 – Gheorghe N., Mirga A. (2001). *The Roma in the Twenty-First Century: A Policy Paper*. Eurozine. URL: <https://www.eurozine.com/the-roma-in-the-twenty-first-century-a-policy-paper/>
- Kapralski 2020 – Kapralski, S. (2020). Non-discursive traumatic memory and collective identity. Roma in the face of the extermination experience. *Cultural Studies*, 24 (2), 13–36.
- Kledzik, Pawełczak 2014 – Kledzik, E., & Pawełczak, P. (2014). The situation of the Roma minority in Poznań at the turn of the 20th and 21st centuries in the context of marginalization. In Z. Galor, B. Goryńska-Bitner, & S. Kalinowski (Eds.), *Living on the edge – The social margins of a big city* (pp. 363–384). Societas Pars Mundi.
- Kott 2019 – Kott, M. (2019). *Introduction to the Romani genocide*. Eternal Echoes. URL: <https://www.eternalechoes.org/pl/for-the-classroom/introductory-articles/the-romani-genocide>
- Kwadrans 2015 – Kwadrans, Ł. (2015). *Romapediā – Encyclopedia of knowledge about Roma*. Foundation for Social Integration.
- McGarry 2017 – McGarry, A. (Ed.). (2017). *Romaphobia: The last acceptable form of racism*. Zed Books.
- Pomieniński, Chwiedziuk 2017 – Pomieniński, A., & Chwiedziuk, A. (2017). Roma – strangers everywhere. The example of France and other European countries. *National Affairs*, 49, 1–15.
- Szewczyk 2016 – Szewczyk, M. (2016). *The European Union and Roma. System towards ethnic culture*. Rzeszów, Tarnów.

- Śledzińska-Simon 2011 – Śledzińska-Simon, A. (2011). Outline of the legal and social situation of Roma in Europe. In A. Frąckowiak-Adamska, & A. Śledzińska-Simon (Eds.), *Legal and social situation of Roma in Europe* (pp. 11–37). Wrocław.
- Zlamalova 2014 – Zlamalova, J. (2014, October 21). *The Czech Republic will pay for the illegal sterilization of Roma*. Wyborcza. URL: https://wyborcza.pl/1,75399,16836149,Czechy_zaplaca_za_bezprawna_sterylizacje_Romek.html

Received: 01 October 2021

Материал поступил в редакцию 1.10.2021

СИНТАГМЫ СЮЖЕТНЫХ ТРАЕКТОРИЙ В УНИВЕРСИТЕТСКОЙ РЕКРЕАЦИИ

А. В. Бояркина

Российская академия образования, Москва, Россия
Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
al.bojarkina@mail.ru

Т. С. Сиян

Ереванский государственный университет, Ереван, Армения
tsimyan@ysu.am

Статья посвящена семиотическому анализу экстерьерного пространства на примере Парка современной скульптуры дворика филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Актуальность дискурса заключается в том, что культурно-семиотическое описание университетского пространства может стать импульсом для подобных локальных исследований первого уровня, а на основе проанализированного эмпирического материала могут быть выведены культурно-семиотические константы университетского пространства, а также структура социальной и культурной памяти (второй уровень). Авторы статьи опираются на семиотические методы исследования. Анализируются не только семантические и прагматические аспекты организации пространства как целостного текста, но и проявляющиеся синтагматические цепочки или траектории. Особое место уделяется утилитарным функциям некоторых скульптур. Эмпирический материал описан также с типологической точки зрения и кластеризован по различным параметрам, темам, траекториям: скульптуры представителей культуры, литературных героев, транснациональные скульптуры, учёные и философы, прагматичные скульптуры, скульптуры как индикаторы факультетов и кабинетов, религиозные скульптуры, осмысление времени и истории в парке, исторические скульптуры, прагматика парка. Типологизация эмпирического материала показывает структурные и тематические контуры пространства, выявляются важные маркеры социальной памяти и важность их мультипликации, передачи следующему поколению. Анализ эмпирического материала показал, что университетский парк семантически и прагматически нагружен: каждая скульптура становится объектом расшифровки и осмысления реципиентов. Каждое поколение студентов, знакомясь с социальной, культурной и исторической памятью, формирует свои традиции, продуктом которых являются также «суеверные» памятники, приносящие удачу. Университетский парк становится пространством отдыха, романтических встреч и интеллектуального познания. Благодаря «вдохновителям-авторам» (Богданов, Аветисян) он стал «интерьерным» пространством на пленэре, овеществлённым

примером концепции «обучение–воспитание». Кроме того, культурные артефакты придают университетскому пространству новую функцию – музея под открытым небом, в котором акцентируются не только различные культурные и религиозные пласты, но и исторические события. Закодированные культурные, исторические, религиозные ценности становятся важными константами «мягкой силы» (soft power) для моделирования национальной, культурной и политической идентичности, которая в экстренных (военных) ситуациях проявляется в чувстве патриотизма.

Ключевые слова: Санкт-Петербург, аксиология городского пространства, университет, университетское пространство, прагматика парка, памятники культуры, семантика скульптур, прагматика скульптур, социальная память, культурная память, историческая память.

SYNTACTICS OF STORY TRAJECTORIES IN A UNIVERSITY RECREATION COURTYARD

Albina V. Boyarkina

Russian Academy of Education, Moscow, Russian Federation
Herzen University, Saint Petersburg, Russian Federation
al.bojarkina@mail.ru

Tigran S. Simyan

Yerevan State University, Yerevan, Republic of Armenia
tsimyan@ysu.am

The article is dedicated to the semiotic analysis of the exterior space using the example of the contemporary sculpture park in the courtyard of the Faculty of Philology, Saint Petersburg State University. The relevance of this discourse is in the fact that a cultural-semiotic description of the university space can become an impetus for such local studies of the first level. In addition, due to the analyzed empirical material, cultural and semiotic constants of the university space, as well as the structure of social and cultural memory, are derived (second level). The article was written using a semiotic method. The semantic and pragmatic aspects of the sculptures are analyzed as not only a holistic text, but also emerging syntagmatic chains. A special place is also given to the pragmatic (superstitious) sculptures of the university space, to which students attribute miraculous qualities. The empirical material is also described in a typological way. The sculptures are clustered according to different parameters and themes: sculptures of cultural representatives, literary heroes of the park, transnational sculptures of the park, scientists and philosophers of the park, pragmatic sculptures of the park, sculptures of the park as indicators of faculties

and offices, religious sculptures of the park, comprehension of time and history in the park, historical sculptures of the park, pragmatism of the park. The typologization of the empirical material shows the structural and thematic outlines of the exterior of the space and identifies important markers of social memory and the importance of its animation and transmission to the next generation. In addition, it is proposed that Russian researchers would conduct studies of the third level – this is the level of the description and analysis of the typology of the university space not only of Russian universities, but also of universities in the countries of the Soviet and post-Soviet space. The analysis of the empirical material shows that the university park is semantically and pragmatically loaded. Each sculpture becomes an object of decoding and comprehension by recipients. Moreover, each new generation of students gets acquainted with the social, cultural and historical memory; forms their own traditions, such as “superstitious” monuments bringing luck. The university park, in fact, becomes a space for relaxation, romantic and intellectual exploration. Thanks to the inspiring authors (Bogdanov, Avetisyan), the university park has become an “interior” space in the open air, a materialized example of the concept of “education-upbringing”, since there are many sculptures dedicated to famous figures of culture, literature, as well as literary heroes, key historical events. In addition, cultural artifacts endow the university space with a new function – an open-air museum, which includes not only different cultural and religious layers, but also historical events such as the Great Patriotic War and the tragic events of the Soviet era (repressions). All the encoded cultural, historical and religious values, in fact, become important soft power constants for modeling the national, cultural and political identity, which in emergency (military) situations manifests itself as a sense of patriotism.

Keywords: Saint Petersburg, axiology of city space, university, university space, pragmatics of park, cultural monuments, semantics of sculptures, pragmatics of sculptures, social memory, cultural memory, historical memory.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-1-103-126

Введение

Если городское пространство как макропространство в научном дискурсе описывается довольно часто, то экстерьерное университетское пространство как микропространство до сих пор остаётся открытым для исследования. Можно назвать лишь несколько отдельных фокализованных русскоязычных критических работ по анализу университетского пространства с помощью семиотического метаязыка. К такому дискурсу можно отнести работы профессора С. Аванесова и несколько докладов, прочитанных на конференции

«Визуальная антропология – 2019. Город-университет: жизненное пространство и визуальная среда» в Новгородском государственном университете им. Ярослава Мудрого, а также работы авторов данной статьи [Аванесов 2019; Бояркина, Симян 2020; Симян 2020 а; Симян 2020 б; Симян 2021].

Актуальность названного дискурса заключается в том, что культурно-семиотическое описание университетского пространства может стать импульсом для подобных локальных исследований (первый уровень). Позднее, на основе проанализированного эмпирического материала, можно определить и сформулировать культурно-семиотические константы университетского пространства, а также структуру социальной и культурной памяти, проявляющейся на территории российских университетов (второй уровень анализа). Дальнейший анализ может вывести исследователя на уровень типологии университетских пространств не только российских университетов, но университетов стран советского и постсоветского пространства¹. При этом эмпирический материал изначально описывается и осмысливается в трёх измерениях: пространство, время и ценности².

Организация окружающего пространства университета, архитектурные сооружения, расположение аудиторий, элементы декора, скульптура и живопись в университете как семиотизированные «маркеры» являются, казалось бы, второстепенными факторами университетской жизни. Но со временем они формируют культурно-семиотическое пространство, которое неизбежно воздействует на студента не только во время учёбы, но и во время всей его дальнейшей жизни. В этом смысле Санкт-Петербургский государственный университет и, в частности, филологический факультет, его интерьер и экстерьер, представляют собой уникальный пример гармоничного сочетания культурных традиций города и педагогического потенциала культурно-образовательной среды университета. Исследование экстерьерного пространства парка филологического факультета СПбГУ позволяет сделать предположение, что оно, в свою очередь, становится важным маркером для реконструкции культурной и социальной памяти университетского пространства в целом. В данной статье для анализа выбраны культурные артефакты экстерьерного пространства, выполняющие одну из функций университетского образования – «обучение культуре

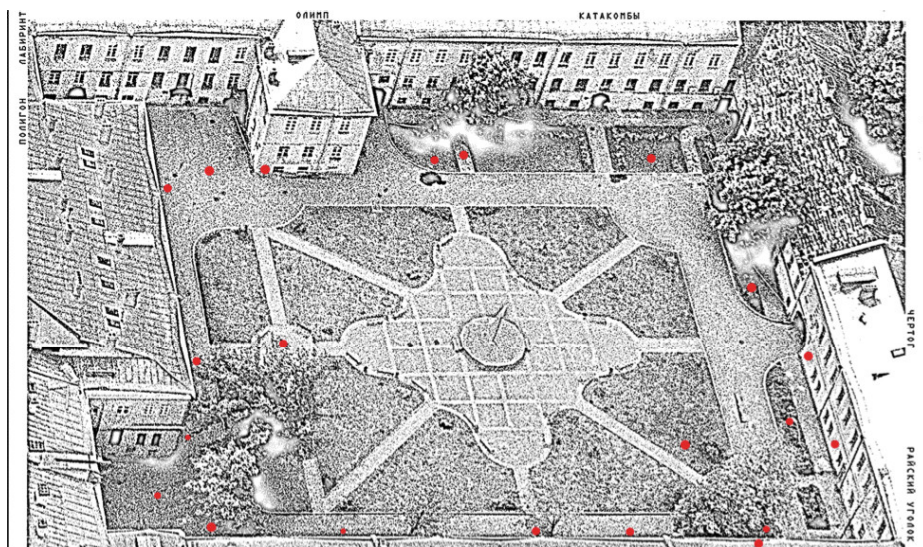
¹ Пример Ереванского государственного университета (Армения) см.: [Симян 2020 а; Симян 2020 б].

² См. подробнее: [Аванесов 2018].

или передача новому поколению системы зрелых представлений о мире и человеке, выработанной предшествующими поколениями» [Ортега-и-Гассет 2005, 37].

Структура парка и его скульптуры

Проект здания, в котором теперь располагаются филологический и восточный факультеты СПбГУ, а во дворе – Парк современной скульптуры, был подготовлен Доменико Трезини³, закладка его фундамента относится к 1727 году. По замыслу зодчего, внутренний двор имел квадратную форму, которая ограничивалась двух- и трёхэтажными строениями по периметру. Парадный вход планировался со стороны Невы. Здание и пространство двора несколько раз перестраивались. Так, после приостановки строительства в 1728–1732 годах, к 1734 году была построена основная часть здания со стороны Невы. В 1759–1761 годах архитектор И. Г. Борхард завершил работу по строительству оставшихся частей здания, а в 1840–1849 годах архитекторы А. Ф. Щедрин и В. И. Кокорев перестроили основной корпус и выполнили работы по надстройке флигеля во дворе [Ендольцев 2002, 3–6].



Ил. 1. План дворика филфака. Источник: <http://genling.spbu.ru/dvor/dvor.htm>

³ Имя знаменитого архитектора не забыто: в честь зодчего на территории дворика была открыта мемориальная доска с его портретом [Богданов, Лутовинова 2002, 62].

Форма дворика филфака напоминает патио, которое надёжно укрыто от суеты города (ил. 1). Миниатюрный парк имеет геометрически правильную планировку с явной симметрией общей композиции. Вместо фонтана в центре располагается цветочная клумба с металлическим флагштоком, от которого расходится восемь лучей. Но если в классическом парке «эстетизации подвергались не только растительные “редкости”, экзотические цветы и деревья, но и хозяйственные постройки» [Лихачёв 1998, 22], то во дворике филфака акцент падает на высокую семиотичность скульптур, их состава и расположения относительно друг друга. При этом дворик филфака имеет и признаки классического парка: здесь располагаются экзотические деревья (например, сакура, с которой связаны студенческие поверья), фонтан, лабиринт (в примыкающем дворе), книги (различные надписи, фрагменты текстов, изображения книг), «птичник» и «зверинец» (анималистические скульптуры). Для парка типичен не только его «обучающий» характер с большой концентрацией «значимых объектов», но особый шуточный тон (в петровских парках в стиле голландского барокко – это всевозможные шутихи, забавные фонтаны и места для уединения) [Лихачёв 1998, 123–125]. В этом по структуре классицистическом парке филологического факультета СПбГУ установлены различные скульптуры, барельефы, мемориальные доски и инсталляции. В продолжение исследования микротопонимов, ассоциативных наименований аудиторий филологического факультета СПбГУ [Бояркина, Симян 2020] в данной статье по тематическим траекториям и в семиотическом ключе проанализирован Парк филологического факультета. Среди студентов и преподавателей именно этот парк считается «душой» факультета, в тёплое время года студенты здесь проводят перемены, а преподаватели иногда и занятия.

1. Траектория иронии и флирта

Первые скульптуры на территории дворика стали устанавливать в честь 300-летия Санкт-Петербурга по инициативе декана факультета Сергея Игоревича Богданова и скульптора Альберта Аветисяна. Парк должен был стать плацдармом для талантливых скульпторов, представляющих своё искусство реципиентам-студентам, «которым необходимо это искусство, у которых есть потребность любоваться прекрасным» [Богданов, Лутовинова 2002, 61]. Официальное открытие Парка состоялось 21 октября 2002 года презентацией скульптуры

«Размышление о Маленьком принце» Арсена Аветисяна (1971–2004), идейного вдохновителя создания Парка. Именно Маленький принц, расположенный в центре дворика, является негласным символом филфака (ил. 2). Эта скульптура выступает «центральным» знаком и смысловым носителем экстерьерного пространства парка, так как расположена прямо на пересечении четырёх центральных пешеходных линий, выложенных брусчаткой. Эта центральная скульптура, установленная напротив выхода во дворик, структурирует вокруг себя всё пространство и настраивает не на серьёзную, а на лёгкую игровую волну.



Ил. 2. Скульптура «Размышление о Маленьком принце». Фото авторов

Как метко отмечает Ержи Фарыно, центральная скульптура является аллегорией «пристального чтения» (close reading) [Фарыно 2017, 9], но на прагматическом уровне эта «филологическая» скульптура является социальной «рекламой», поскольку косвенно отсылает, во-первых, к тексту Сент-Экзюпери (книга и маленький принц на третьем фолианте), во-вторых, к затронутым этическим проблемам художественного текста, в-третьих, сама скульптура, кроме артефакта, становится социальной рекламой для студентов. Реклама «обёрнута» в интеллектуально-игровое послание. Жест шута (рука под подбородком) говорит о вдумчивом чтении.

Выбор героя – шута – филологу нетрудно объяснить. Шут является парадоксальной фигурой, он интеллектуален, с чувством иронии и даже сарказма. Кроме того, к его словам прислушиваются, но за это его и наказывают. Он балансирует между Сциллой и Харибдой, игрой и реальностью, видит и раскрывает пороки, ложь, обман, самодурство. Шут берёт на себя этическую ответственность за исцеление больного, лживого общества. По сути, носители культуры, ответственные интеллектуалы производят тексты, имеющие «психотерапевтическую» функцию. Код скульптуры мы видим ещё и в следующем: любой филолог, носитель культуры, чтобы не впасть в депрессию, должен иметь в своём арсенале маску шута. Иными словами, он должен уметь вживаться в роль шута, моделировать игровое пространство, чтобы нейтрализовать конфликты, сохранять гармонию и смотреть на вещи на метауровне (юмор), без агрессии, проявляющейся на словесном уровне в модусах иронии и сарказма. Иначе говоря, шут выступает как взрослый ребёнок, имеющий в своём арсенале и интеллектуальное, и игровое начало.

Игровое в экстерьере университета можно видеть и на другом примере – в композиции А. Аветисяна «Перекур» (2005), за которую автор получил несколько премий (ил. 3). Она посвящена всем курильщикам. Эта скульптура является частью художественного цикла «Цирк приехал», центральной фигурой которого является шут, информирующий с помощью горна о цирковом представлении [Аветисян 2004, 81]. Но семантически и композиционно «Перекур» перекликается со скульптурами «Шутливое удовольствие» (1999), «Кофейная церемония II» (2002), «Кофе-брэйк» (2002) (см.: [Аветисян 2004, 29, 58, 59, 62, 63]). Скульптура «Перекур» воспринимается реципиентами в интертекстуальной связи, как продолжение карнавальной линии. «Перекур» отсылает также к флирту как виду эмоциональной игры, отдыху от лекций. Иными словами, скульптура функционирует в рабочем / учебном пространстве, создавая атмосферу карнавала и, соответственно, отдыха.

Игровое / флиртовое выражено на территории Парка благодаря следующей скульптурной синтагматической «фразе», или траектории: «Размышление о Маленьком принце» – «Перекур» – «Мадам Баттерфляй». Если рассмотреть расположение этих скульптур в пространстве, то мы увидим, что «герои» находятся в соотношении визуального диалога. Девушка-шут «Перекура» смотрит на шута, размышляющего над текстом Сент-Экзюпери, то есть она на телесном уровне «флиртует» с одним шутом, но ментально тянется к другому, более интеллектуальному персонажу. В свою очередь,

партнёр «Перекура» визуально обращён к «Мадам Баттерфляй» (Альберт Аветисян, 2003)⁴, то есть к главной героине оперы Дж. Пуччини. Эта скульптура отсылает (на основе книги) к любимой женщине американского лейтенанта Бенджамина Франклина, гейше Чио-Чио-Сан, известной как Мадам Баттерфляй (ил. 4).

Следует отметить, что шуты Аветисяна придают пространству университета дополнительные смысловые оттенки на уровне прагматики. Арсен Аветисян считал шутов интернациональными фигурами: «Во всём мире люди одинаково смеются над Панчем, Петрушкой, Пиноккио, Арлекином. И шуты совсем не просты, как хотят казаться, потому что они раньше многих понимают этот факт. Страсти, разжигаемые так называемыми трагиками всех мастей, нужно гасить добротой, улыбкой, смехом, возвращая людей к истинному их назначению» [Аветисян 2004, 71–72]. По сути, слова Аветисяна являются основным посланием реципиентам – студентам и преподавателям, в котором заключено пожелание, чтобы они походили на шутов, решая проблемы в позитивном ключе, тем самым предлагая один из методов «психологического айкидо» [Литвак 2011].



Ил. 3. Скульптурная композиция «Перекур». Фото: Ирина Лебедева. Источник: <https://lira75.tourister.ru/photoalbum/31016>



Ил. 4. Скульптура «Мадам Баттерфляй». Источник: <https://www.flickr.com/photos/brambeus/23808343843>

⁴ См. скульптуру-первоисточник «Мадам Баттерфляй» (1999) [Аветисян 2009, 12].

2. Траектория культурной и литературной памяти

2.1. Траектория культурной памяти Парка

В Парке размещены памятники известным поэтам и писателям: Антиоху Кантемиру, Александру Блоку, Анне Ахматовой, Иосифу Бродскому и испанскому поэту Мигелю Эрнандесу.

Непосредственно с университетским контекстом связан Александр Блок (скульптор Е. Ротанов, 2002), который родился и провёл несколько лет в Ректорском флигеле Санкт-Петербургского университета (был внуком ректора, профессора А. Н. Бекетова), а затем окончил историко-филологический факультет. Как видно, выбор скульптуры отсылает к историческому факту об известном поэте, имеющем непосредственную связь с территорией и историей университета, а фигура скульптуры (ил. 5) отсылает к мотивам и стилю его творчества: утончённость, трепетность и хрупкость [Богданов, Лутовинова 2002, 109].



Ил. 5. Памятник А. Блоку. Источник: https://yandex.ru/maps/org/пamыатник_александру_александровичу_блоку

В той же логике «звучит» памятник Анне Ахматовой (скульптор В. Трояновский, 2004), которая долгое время жила на Васильевском острове. Скульптура психологически маркирована. Фигура отображает внутреннее состояние одинокой и грустной женщины, сидящей в закрытой позе: руки и ноги скрещены. Такая поза говорит о закрытости ко всему внешнему, о человеке, ушедшем в свой внутренний мир. Иными словами, это памятник рефлексирующей женщине, прожившей жизнь в нелёгкие годы исторических катаклизмов.



Ил. 6. Скульптура «Бродский вернулся». Фото: А. Пронин. Источник: <https://spbdnvnik.ru/news/2018-07-29/park-sovremennoy-skulptury-kak-begemotih-tonya-pomogaet-nayti-zheniha>

Довольно спорным считается концептуальная скульптура «Бродский вернулся» (скульптор К. Симун, 2005): на небольшой открытой площадке перед входом в столовую прямо на асфальте установлена скульптура, изображающая старый чемодан, на котором к обломку плиты прикреплена бронзовая голова поэта (ил. 6). По замыслу автора, чемодан, центральный мотив скульптуры, олицетворяет жизненный и творческий путь поэта, ссылку и вынужденную иммиграцию в США. Бродский мечтал вернуться в свой город («Ни страны, ни погоста / Не хочу выбирать / На Васильевский остров / Я приду умирать»), но не успел, и этот памятник стал первым посвящением поэту на родине. «Возвращение» Бродского мы видим уже только

на уровне скульптуры. Эта идея передана через символическую демаркационную линию. Подобная тема художественно осмыслена и в творчестве Сергея Довлатова – в романе «Чемодан». Чемодан как вещь границы стал литературным приёмом для рассказчика-Довлатова, рисующего советскую эпоху, реалии и историю собственных вещей, связывающих его с прошлым: «Чемодан был фанерный, обтянутый тканью, с никелированными креплениями по углам. Замок бездействовал. Прошлое обвязать мой чемодан бельевой верёвкой. Когда-то я ездил с ним в пионерский лагерь. На крышке было чернилами выведено: “Младшая группа. Серёжа Довлатов”. Рядом кто-то дружески нацарапал: “говночист”. Ткань в нескольких местах прорвалась» [Довлатов 2019, 8].

Описание чемодана у Довлатова – неисправность замка, бельевая верёвка – отсылает к «советскости», производственной «оригинальности», советской (криминализированной) ментальности, проявляющейся в своеобразной креативности: бельевая верёвка в функции замка. Если внешний вид чемодана Довлатова указывает на СССР, то его внутренний вид – на интеллектуальный «багаж» диссидента: «Изнутри крышка была заклеена фотографиями. Рокки Марчиано, Армстронг, Иосиф Бродский, Лоллобриджида в прозрачной одежде. Таможенник пытался оторвать Лоллобриджида ногтями. В результате только поцарапал. А Бродского не тронул. Всего лишь спросил – кто это? Я ответил, что дальний родственник...» [Довлатов 2019, 8]. Скульптурная композиция «Бродский вернулся», основанная на метонимии (голова, чемодан), занимает неудобное место посреди открытого пространства, она как будто мешает, пешеходы и редкие машины должны аккуратно передвигаться мимо, чтобы не столкнуться со скульптурой. Возникает ощущение, что этому объекту здесь не место. Такое воздействие на реципиентов символично: многие современники воспринимали Бродского как человека лишнего, неудобного, и именно об этом говорят и сама скульптурная композиция, и её местоположение. Иными словами, неуместность скульптуры указывает на жизнь Бродского. Но следует добавить, что голова напоминает ещё и о его духовном присутствии в интеллектуальной жизни Ленинграда / Санкт-Петербурга.

Наряду со скульптурами трёх поэтов XX века – Блока, Ахматовой и Бродского – на территории Парка можно встретить памятник Варламу Шаламову (1907–1982), напоминающий о страшных сюжетах его прозы («Колымские рассказы») и тяжёлом историческом периоде страны в целом, который вырывает зрителя из общей радостной атмосферы праздника культуры и искусства. Из сказанного

можно сделать промежуточный вывод о том, что культурные артефакты на прагматическом уровне апеллируют не только к жизни, карнавалу, но также и к смерти.

Кроме скульптурных изображений видных деятелей культуры, связанных с Санкт-Петербургом, в парке университета можно увидеть памятник Антиоху Кантемиру (1708–1744), который напоминает о русском поэте и представителе раннего Просвещения (скульптор Юрий Канахин, 2003). Скульптура является подарком Республики Молдова Санкт-Петербургу в честь 300-летия города. Сын молдавского князя Дмитрия Кантемира нашёл убежище в России Петровской эпохи, и его литературная и переводческая деятельность прошла здесь (переводы «Персидских писем» Монтескьё, «Посланий» Горация). Отметим, что деятельность Кантемира никак не связана с Санкт-Петербургским университетом и самим городом; соответственно, появление его изображения выпадает из логики Парка. Можно предположить, что бюст Антиоха Кантемира стоит в парке университета по двум причинам: во-первых, это подарок городу, во-вторых, Кантемир сыграл важную роль для русской культуры, соответственно, бюст писателя и дипломата отмечает интерес филологов-русистов к творчеству поэта и его огромному вкладу в развитие не только русской культуры, но и дипломатии.

На территории парка можно увидеть бюст известного испанского поэта Мигеля Эрнандеса (1910–1942), который широко известен советскому и российскому читателю благодаря имеющимся переводам. Также здесь воздвигнут памятник чешскому социологу и философу Т. Г. Масарику (1850–1937), первому президенту Чехословакии, который оказал неоценимую помощь русским интеллектуалам, приютив их в эмиграции после революции 1917 года (скульптор И. Вайце, 2003). На постаменте бюста Масарика читаем: «Я посетил многие страны мира, но должен признаться, что Россия была и остаётся для меня самой интересной страной». Слова чешского философа, бывавшего в Петербурге, в контексте университетского парка функционируют особым образом: это уже не только констатация факта, но и «пропаганда», предназначенная для пользователя-реципиента.

2.2. Траектория скульптур литературных героев Парка

В Парке встречаются скульптуры, посвященные литературным героям, – «Мадам Баттерфляй» (скульптор А. Аветисян, 2003), «Гудливер» (скульптор Т. Юсуфов, 2007); можно увидеть также микропамят-

ник Маленькому принцу – это небольшая деталь скульптурной композиции А. Аветисяна «Размышление о Маленьком принце». Маленький принц сидит на одной из книг читающего и размышляющего шута. Скульптор по этому поводу говорил: «"Маленький принц", мечтатель, философ живёт в каждом из нас. Философское произведение Экзюпери неисчерпаемо. Его можно читать и читать, каждый раз находя что-то новое, созвучное твоей душе» [Аветисян 2004, 50]. Таково послание скульптора современным студентам.

Интеллектуальный «диалог» с реципиентом продолжает скульптурная композиция «Фонтан Любви» (скульптор Г. Постников, 2005), которая изображает Ромео и Джульетту и олицетворяет вечную любовь. Конечно, разъединённый круг символизирует конфликт между двумя семьями (Монтекки и Капулетти), соединить которые может только любовь. Диалог с реципиентом продолжается на уровне не только разъединённого медного круга, но и цитат из текста оригинала.

Другая литературная скульптура – «Гулливёр» – является свободной интерпретацией произведения Джонатана Свифта. Она сделана по принципу «текст в тексте», или по принципу «матрёшки»: отсылает к семейной династии, разным поколениям, к повторяемости феноменов, но только в разных размерах, контекстах и плоскостях. Богданов и Лутовинова вполне обоснованно интерпретируют скульптуру и в психологическом ключе, как попытку рассмотрения собственной сущности со стороны [Богданов, Лутовинова 2002, 95], поскольку Гулливер смотрит на самого себя, а второй Гулливер – на третьего. Подобный психологический «трюк» становится важным компонентом саморазвития и саморефлексии. В контексте Гулливера-человека и окружающего мира следует отметить, что человек проявляется в разных размерах, поскольку он в различных контекстах и отношениях функционирует по-разному, в разных статусах: «маленький» человек, «средний» человек, «большой» человек. Именно на различии размеров играет и Вольтер в своем произведении «Микромегас» (1752), указывая на относительность всего сущего.

Гоголевская тема маркирована двумя скульптурами: «Броненосец Гоголя» и «Нос». Нос как «человекоподобная» фигура на полупустом ромбе не только указывает на пустоту чиновника XIX века, но и предупреждает об этом своего реципиента уже на современном этапе.

Композиция «Подпоручик Киж» (скульптор Ф. Волосенков, 2004) посвящена герою рассказа Ю. Тынянова, написанного на основе

анекдота о Павле I, и раскрывает абсурдность той эпохи [Богданов, Лутовинова 2002, 145–146]. А сама композиция становится, по сути, знаковой в прямом и переносном смысле.

3. Траектория образовательных скульптур Парка

Многие скульптуры и скульптурные композиции имеют скрытую образовательную символику. Так, например, скульптурная композиция «Лабиринт» (авторы С. де Рокамболь и А. Николаева, 2003), расположенная за пределами собственно дворика филфака и состоящая из камней-валунов, присланных университетами-партнёрами, символизирует сложный и извилистый путь к знаниям, который, однако, всегда доводит до цели (ил. 7). Скульптурная композиция «Лабиринт» продолжает тематику прагматических скульптур, апеллирующих к интеллектуальному росту студентов. Закодированный смысл можно прочесть следующим образом: учащийся (студент) за годы своей учёбы перемещается по некоему лабиринту от периферии к центру, от незнания к знанию. Эта скульптура имеет среди студентов и ироничное название – «Кладбище побратимов».



Ил. 7. Композиция «Лабиринт». Фото: А. Пронин. Источник: <https://spbdtnevnik.ru/news/2018-07-29/park-sovremennoy-skulptury-kak-begemotiha-tonya-pomogaet-nayti-zheniha>

Среди транснациональных памятников университетского пространства следует отметить памятник Кошке (2002) на двухметровом гранитном постаменте – как благодарность (и покаяние) кошкам, участвовавшим в экспериментальных работах в области физиологии. На постаменте можно прочесть изречения учёных и деятелей культуры К. Лоренца, Б. Шоу, А. М. Сушко, а также нейробиолога А. Д. Ноздрачёва, написавшего: «Человечество обязано быть бесконечно благодарным кошке, подарившей миру великое множество первостепенных открытий в физиологии» [Богданов, Лутовинова 2002, 149]. В числе транснациональных символов Парка и «Дерево мира» (2006) – символ одной из ключевых ценностей человечества.

4. Траектория настоящего (индексы факультетов)

4.1. Индексы факультетов, кафедр

На территории парка размещены также памятники известным философам, учёным (Конфуцию, тому же Масарику, академику Л. В. Щербе и др.). Памятник Конфуцию (Г. Постников, 2007) был подарен Госсоветом КНР по случаю открытия Института Конфуция в СПбГУ. Заметим, что памятники китайскому философу стоят на территориях многих университетов, например Армении (Лингвистический университет им. Брюсова), Беларуси (Белорусский государственный университет) и др. На постаменте иероглиф «цзы» указывает на часть имени, означающую «учитель» [Богданов, Лутовинова 2002, 97]. Тем самым в университетском пространстве акцентируется фигура учителя, в потенциале играя с разными лексикодами (ассоциациями) реципиентов.

Перед кафедрой фонетики расположилась скульптура «Улитка» (В. А. Петровичев, 2006), символизирующая одноимённый орган слуха, а также неспешность, которая любого студента так или иначе приведёт к цели (ил. 8). По сути, эта скульптура переключается с идеей «Лабиринта». Кроме того, скульптура «Улитка» стала символом кафедры фонетики. Семантический анализ разных означающих французского, английского, венгерского, польского, болгарского языков [Фарыно 2017, 14–15] показал, что связь улитки с филологией (фонетикой) возможна в России, Польше, Болгарии и Германии (Ślimak, Охлюв, Schnecke) и невозможна в Англии и Франции (snail, escargot), поскольку в их языковой картине мира нет подобной аналогии.



Ил. 8. Скульптура «Улитка». Фото авторов

4.2. Траектория прагматичных скульптур парка

«Бегемот» (скульптор В. Петровичев, 2005), а на самом деле, согласно факультетской легенде, бегемотиха Тоня, якобы спасающая от неминуемой гибели влюблённых, – символ благополучия и счастья. Каждая девушка считает своим долгом коснуться её правого уха, чтобы удачно выйти замуж, а молодые люди – левого [Фарыно 2017, 11]. В Древнем Египте бегемот был одной из фигур свиты Сета, убившего Осириса, однако фигура бегемота имела всегда позитивную коннотацию. Таурт великая изображалась в виде вертикально стоящего бегемота с женской грудью. Бегемот стал также оберегом для рожаящих женщин [Богданов, Лутовинова 2002, 113]. Эта семантическая функция активна и в местном нарративе: кто прикоснулся, у того больше шансов на замужество или женитьбу. С XVIII века о бегемотихе Тоне сохранилась легенда: девушка, отчаявшись, бросается в Неву, за ней её возлюбленный, а бегемотиха спасает их. Название скульптурной композиции «Бегемотиха Тоня» было выбрано в результате конкурса среди студентов.

Одним из первых «скульптурных» впечатлений студентов является композиция «Улитка», которая располагается у входа на кафедру фонетики. Практически все студенты начинают своё обучение с вводно-фонетического курса, который проводится здесь, и именно отсюда начинается знакомство студента с факультетом, его креативной микротопонимикой и легендами, связанными с различными скульптурами двора, – «Бегемотихой Тоней», приносящей счастье в личной жизни, «Скамьёй советов» (скульптура Ольги Сагаконь

и Дмитрия Чеботаева, 2006), на которой необходимо принимать судьбоносные решения (с бесом и ангелом с разных сторон) и др.

Авторы перечисленных скульптур создали динамичный артефакт, который функционирует в разных контекстах. Цитата из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» («У человека есть право и возможность выбора; за правым – твой ангел, за левым смущает тебя бес. Послушай их совет и сделай свой выбор») на «Скамье советов» указывает на сакрально-христианские коды понимания композиции, которая имеет ещё два неофициальных названия: «Философская скамья» и «Сплетники».

«Философской скамья» отсылает к когнитивно-волевому аспекту скульптуры с акцентом на проблему выбора. Кроме того, скульптура имеет профанно-утилитарный аспект: каждый студент перед экзаменом должен сесть на скамью, загадать желание или принять какое-либо важное решение. Но без сидящего на скамье данная композиция прочитывается в юмористическом ключе, откуда и неофициальное ироничное название – «Сплетники» [Богданов, Лутовинова 2002, 103]. Другими словами, данная скульптурная композиция интерпретируется и в сакральном (христианском), и в профанном (карнавальном) ключе, сочетает юмор и проблемы психологического (философского) выбора.

К памятникам, функционирующим утилитарно, можно отнести также памятную доску святой блаженной Ксении Петербургской, отлитую в литейной мастерской В. В. Манзевитого в 1991 году (спонсор «Энергомашбанк»), так как «студенты, а особенно студентки, приносят <...> записочки, прося о помощи в экзаменах. Если студент того заслуживает, святая помогает» [Богданов, Лутовинова 2002, 105]. Как видно, христианские ценности активны и в сознании студентов.

Ряд скульптур с высоким уровнем прагматики заканчивается памятником, посвящённым таксе, помогающей сдать экзамены, и памятником академику Л. В. Щербе (скульптор И. Асиновский, 2009), который тоже, по студенческим поверьям, помогает успешно сдать сессию.

5. Траектория религиозных скульптур парка

В 2007 году во дворе Главного здания СПбГУ (здание Двенадцати коллегий), к которому примыкает филфак, был торжественно открыт скульптурный ансамбль «Гефсиманский сад: Жертва. Любовь. Единение» (скульптор А. Мишин, архитектор А. Коновалов); откры-

тие было приурочено к 170-летию университетского храма святых апостолов Петра и Павла. Незадолго до этого момента, в 2004 году, по инициативе филологического факультета здесь была установлена скульптура «Чаша искупления» А. Аветисяна, представляющая собой бронзовую чашу с терновым венцом. Теперь вокруг неё располагаются пять скульптурных композиций на евангельские сюжеты: «Отдых на пути в Египет», «Омовение ног», «Целование Иуды», «Взятие под стражу», «Иисус перед Пилатом». Из тематики композиции можно сделать вывод, что выбранные мотивы призваны активировать в сознании реципиентов христианские ценности и вызвать отвращение к предательству.

Кроме общехристианских тем на территории Парка можно увидеть и локальный маркер, отсылающий к упомянутой местной святой Ксении Петербургской. Мемориальная доска становится знаком для восприятия её жизни с точки зрения «обратной перспективы»: отшельническая жизнь и отказ от богатства трактуются с позитивной стороны и становятся ключевыми посланиями для реципиентов мемориальной доски.

6. Траектория в прошлое и будущее: время и история

6.1. Траектория в прошлое Парка

Единое пространство памяти образовали два знаковых памятника: «В бессмертие ушедшим: 1941–1945», установленный в честь 40-летия Победы в Великой Отечественной войне (скульпторы В. Астапов, С. Астапов, архитектор В. Васильковский, 1985), посвящённый студентам и преподавателям университета, отдавшим свою жизнь за Родину, и «Скошенные», посвящённый студентам и преподавателям – жертвам политических репрессий (скульптор Г. Постников, архитектор Р. Свирский, 2004).

6.2. Траектория в будущее

Ещё до основания Парка на территории двора филфака были установлены две необычные композиции: солнечные часы «Мы навеки» и барельеф «Спираль развития». Солнечные часы «Мы навеки» (скульптор Г. Постников, 2002) символизируют союз филологов и востоковедов (в здании на Университетской набережной располагаются сразу два факультета – филологический и восточный).

Циферблат часов представляет собой копию европейского оригинала XVIII века, который обрамляют греческий шлем, сова и змея, символы мудрости, атрибуты Афины-Минервы. Само название барельефа и аллюзия на атрибуты Афины на прагматическом уровне работают как основная формула-послание: если мы хотим быть вечными, мы должны быть мудрыми, сильными, рационально распределять время и управлять собой во времени.

Вторая композиция – барельеф «Спираль развития» (скульптор Г. Постников, 2002), на котором изображены шесть зданий (ил. 9): в центре – дворец Петра II, далее справа налево – Смольный собор, дом на набережной лейтенанта Шмидта, дворец Бобринских, Ларинская гимназия, здание на набережной канала Грибоедова, 2 [Богданов, Лутовинова 2002, 111]. С 2002 года в этих зданиях стали заниматься филологи. Под композицией расположены отпечатки рук на бронзе, сопровождающиеся стандартной фразой «К сему руки приложили». Эти отпечатки, по словам декана филологического факультета (на тот момент) и инициатора всего проекта «Парк современной скульптуры» Сергея Богданова, представляют собой образ коллективной работы; кроме того, отпечатки рук – символическое изображение друзей, партнёров и выпускников филологического факультета. Спираль декоративного рельефа является ментальной «картой» филологических зданий, а также временной игрой извне к центру, от настоящего (руки) в историческом прошлом, т. е. в глубину архитектурных артефактов, исторически возникающих от центра в сторону рук.

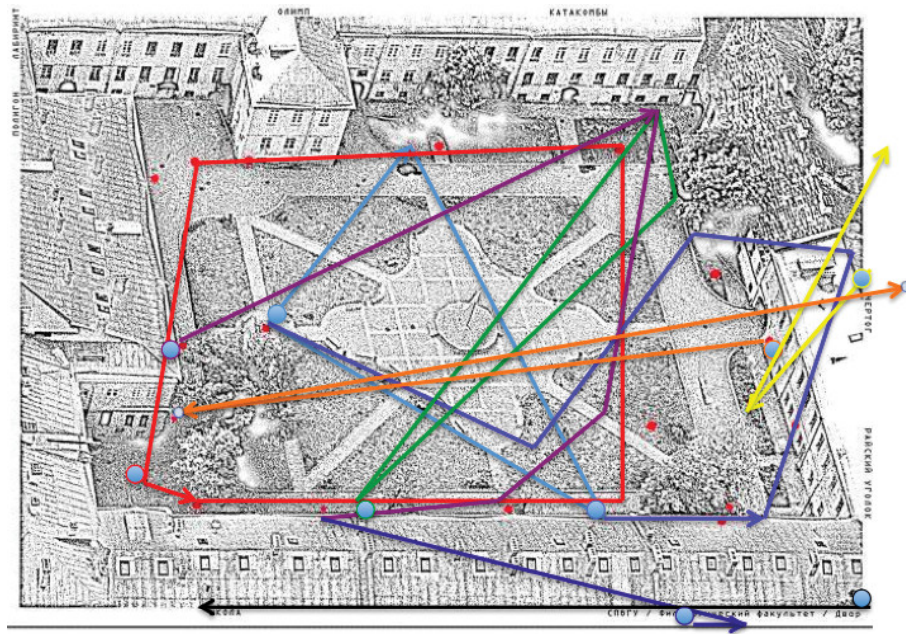


Ил. 9. Барельеф «Спираль развития». Источник: <https://forum.citywalls.ru/topic305-page4.html?s=62titan6vlnctcd9b1b4qo0g93>

Время осмысляется и становится объектом рефлексии, если реципиент Парка обратит внимание на скульптуру Лидии Коттоне «Прошлое, настоящее, будущее» (1989) из серии «Исследования». Интересно, что сам материал становится означающим. Композиция сделана из лавы вулкана Везувия. Камень, или, по словам искусствоведа Сильваны Каппуано, шероховатая порода вулкана, указывает на прошлое, в настоящем моделируется сам артефакт, а незаполненное пространство – это будущее [Богданов, Лутовинова 2002, 141]. Иными словами, будущее (отверстие) можно увидеть / осмыслить / дополнить через пласт прошлого / опыта / культурной памяти (материал), благодаря настоящему – автору, скульптору, демиургу скульптуры.

Прагматика Парка и метаанализ траекторий

Если представить общую схему расположения скульптур на территории парка, то бросается в глаза их определённая упорядоченность. Из анализа эмпирического материала можно вывести следующие траектории (ил. 10).



Ил. 10. Схема траекторий. Точкой обозначено начало траектории, стрелкой – направление движения

1. Траектория иронии и флирта

Маленький принц – Перекур – Мадам Баттерфляй (на схеме эта траектория обозначена голубой линией).

2. Траектория культурной и литературной памяти

2.1. Траектория культурной памяти парка

Блок – Эрнандес – Шаламов – Кантемир – Ахматова – Бродский (красная линия).

2.2. Траектория скульптур литературных героев парка

Мадам Баттерфляй – Гулливер – Фонтан любви – Броненосец Го голя – Нос – Подпоручик Кижe – Маленький принц (синяя линия).

3. Траектория образовательных скульптур парка

Лабиринт – Дерево мира – Кошка (жёлтая линия).

4. Траектория настоящего (индексы факультетов)

4.1. Индексы факультетов, кафедр

Конфуций – Щерба – Улитка (зелёная линия);

4.2. Траектория прагматичных скульптур парка

Бегемот – Щерба – Такса – Скамья советов – Ксения Петербургская (сиреневая линия).

5. Траектория религиозных скульптур парка

Чаша искупления – Гефсиманский сад – Ксения Петербургская (тёмно-синяя линия).

6. Траектория в прошлое и будущее: время и история

6.1. Траектория в прошлое парка

В бессмертие ушедшим – Скошенные (чёрная линия);

6.2. Траектория в будущее

Мы навеки – Спираль развития – Прошлое, настоящее, будущее (оранжевая линия).

Из анализа эмпирического материала можно предположить ещё и седьмую траекторию, связанную с темой животных (улитка, кошка, бегемот, собака), но она собирается не прагматически, а только под общим понятием-гиперонимом – «животные». Исходя из схемы траекторий и расположения скульптур, можно также заключить, что скульптуры, скульптурные ансамбли и мемориальные доски парка устанавливались не по жёсткой логике и рациональным принципам моделирования пространства, а ситуационно.

Скульптуры парка становятся не только ориентиром для студентов при нахождении необходимой локации («Встретимся у Бродского», «Мы у таксы», «Заходи в улитку», «Направляйтесь к двери рядом с улиткой», «К подвалу, у которого бегемот», «К крыльцу слева от Бродского»); сам дворик является важнейшей частью факультетского пространства и студенческой жизни. Во время перемен

студенты могут переходить из аудитории в аудиторию по зданию или через дворик, что предпочтительнее. Тем более что во дворике на переменах включается музыка, а курящие студенты и коллеги могут собраться у входа на лестницу к аудиториям «Олимпа» (группы аудиторий в чердачных помещениях⁵) и неформально обсудить сложные научные темы.

Практически все студенты отмечают, что символом факультета является скульптура Арсена Аветисяна (1971–2004) «Размышление о Маленьком принце», которая была установлена 21 октября 2002 года, в день армянского праздника переводчиков-толковников. Этот факт тонко отметил Ежи Фарыно [Фарыно 2017, 9]. При этом Маленький принц – крохотная фигурка, которую не так легко разглядеть на третьем томе колонны из книг, зато в глаза бросается фигура читающего арлекина в двууголке, из-за которой студенты называют его и «козлом», и «чёртом», и просто «рогатым».

Выводы

Таким образом, необходимо заключить, что университетский парк филологического факультета СПбГУ нагружен и семантически, и прагматически. Каждая скульптура становится объектом расшифровки и осмысления реципиентами, и каждое новое поколение студентов, знакомясь с социальной, культурной и исторической памятью города и университета, заново кодирует свои традиции, связанные с факультетскими памятниками. Университетский парк становится пространством отдыха, романтических встреч и интеллектуального познания. Благодаря «вдохновителям-авторам» (Богданов, Аветисян) парк стал «интерьерным» пространством на пленэре, овеществлённым примером концепции «обучение–воспитание» за счёт скульптур, посвященных известным деятелям культуры, литературы, а также литературным героям, ключевым историческим событиям. Культурные артефакты придают университетскому пространству новую функцию – музея под открытым небом, в котором визуально акцентируются не только разные культурные и религиозные смысловые пласты, но и исторические события и этические ценности. Закодированные культурные, исторические, религиозные ценности становятся важными константами «мягкой силы» (soft power) для моделирования национальной, культурной и политической идентичности образованных россиян, которая в экстренных (военных) ситуациях проявляется в чувстве патриотизма.

⁵ См.: [Бояркина, Симян 2020].

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2018 – *Аванесов С. С.* Городское пространство как антропологический феномен // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. № 2. С. 10–31.
- Аванесов 2019 – *Аванесов С. С.* Университет и формирование урбанистической реальности // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 3. С. 268–276.
- Аветисян 2004 – *Арсен Аветисян.* Скульптор: альбом. М., 2004. 82 с.
- Аветисян 2009 – *Альберт Аветисян.* Скульптура: Альбом. СПб., 2009. 47 с.
- Богданов, Лутовинова 2002 – *Богданов С. И., Лутовинова И. С.* Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета: материалы к истории факультета. СПб.: Фил. фак. С.-Петербур. гос. ун-та, 2002. 567 с.
- Бояркина, Симян 2020 – *Бояркина А. В., Симян Т. С.* Университетская «мифология» и микротопонимика интерьерного пространства (на примере филологического факультета СПбГУ) // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 239–259.
- Довлатов 2019 – *Довлатов С.* Чемодан. СПб.: Азбука, 2019. 160 с.
- Ендольцев 2002 – *Ендольцев Ю. А.* «Дворец Петра II» (Университетская набережная, 11): события и люди. СПб.: Искусство России, 2002. 68 с.
- Литвак 2011 – *Литвак М. Е.* Психологическое айкидо. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 217 с.
- Лихачёв 1998 – *Лихачёв Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998. 356 с.
- Ортега-и-Гассет 2005 – *Ортега-и-Гассет Х.* Миссия университета / пер. с исп. М. Н. Голубевой. Минск: Беларус. гос. ун-т, 2005. 104 с.
- Симян 2020 а – *Симян Т. С.* Визуализация христианских ценностей в интерьере и экстерьере Ереванского государственного университета (на примере теологического факультета) // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 84–99.
- Симян 2020 б – *Симян Т. С.* Семиотическое пространство центрального корпуса Ереванского государственного университета: интерьер и экстерьер // Человек в социокультурном измерении. 2020. № 2. С. 4–12.
- Симян 2021 – *Симян Т. С.* Ереванский государственный университет: семиотика пространства, интеллектуальный ландшафт, социальная память. Ереван: Изд-во ЕГУ, 2021. 102 с.
- Фарыно 2017 – *Фарыно Е.* Бегемотиха – улитка – ухо // Культура и текст. 2017. № 2. С. 7–46.

Материал поступил в редакцию 26.08.2021

**СИБИРСКИЙ МОНАСТЫРЬ И ГОРОДСКОЕ ПРОСТРАНСТВО:
ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ ТОМСКОГО ИОАННО-
ПРЕДТЕЧЕНСКОГО ЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ)**

Н. И. Сазонова

Томский государственный педагогический университет, Россия
nataly-sib@mail.ru

Е. Р. Феңдель

Томский государственный педагогический университет, Россия
efendel@yandex.ru

М. В. Артамонов

Томский государственный архитектурно-строительный университет,
Россия
max271968@rambler.ru

Я. Ю. Шкляр

Томский государственный архитектурно-строительный университет,
Россия
yaroslava.shklyar@gmail.com

Исследование выполнено при поддержке Фонда президентских грантов,
проект № 21-2-005440: «Женский монастырь в Томске:
погружение в реальность»

Анализируются роль и место сибирского монастыря в пространстве города на примере Иоанно-Предтеченского женского монастыря, существовавшего с 1876 по 1922 год в городе Томске, выявляются проблемы взаимодействия традиции монастырского строительства с секуляризирующейся культурой сибирского общества XIX века. С древности монастырь являлся фактором освящения пространства как города, так и прилегающих к нему территорий. В таком случае монастыри становились как бы «спутниками» города, находясь на его окраинах – месте взаимодействия с неосвященной окружающей территорией. Кроме того, существовала практика сооружения монастырей вне города, если речь шла о миссионерстве среди нехристианских народов. Процесс присоединения Сибири к Русскому государству идёт в условиях постепенной секуляризации культуры, нарастания влияния светского элемента. Поэтому известные традиции монастырского строительства продолжают существовать, но постепенно изменяются. Дальнейшая секуляризация культуры, а также государственная политика ограничения монашества, которую проводит правительство с XVIII века, приводят к тому, что сакральная и градообразующая роль монастыря как

духовного центра перестает восприниматься городским сообществом. К концу XIX века городские власти начинают воспринимать монастырь не как сакральный объект, а как конкурента города, претендента на городские земли. Анализ структуры и составляющих пространства Томского Иоанно-Предтеченского женского монастыря позволяет говорить о том, что ему в целом удалось сохранить символическую структуру пространства обители. Столкновение традиции и ценностей, которые представляет монастырь, с секулярной культурой приводит в начале XX века к разрушению монастыря, а затем к полной десакрализации его пространства. В условиях сложного отношения городского сообщества к монастырю как части пространства города, а также переформатирования бывшего пространства обители выходом являются историческая реконструкция и музеефикация территории бывшего монастыря.

Ключевые слова: городское пространство, символика, Томск, Иоанно-Предтеченский монастырь, строительство, архитектура, историческая реконструкция.

**SIBERIAN MONASTERY AND THE CITY SPACE:
PROBLEMS OF INTERACTION
(ON THE EXAMPLE OF THE TOMSK
SAINT JOHN THE BAPTIST CONVENT)**

Natalia I. Sazonova

Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russian Federation
nataly-sib@mail.ru

Elena R. Fendel

Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russian Federation
efendel@yandex.ru

Maxim V. Artamonov

Tomsk State University of Architecture and Building, Tomsk, Russian Federation
max271968@rambler.ru

Yaroslava Yu. Shklyar

Tomsk State University of Architecture and Building, Tomsk, Russian Federation
yaroslava.shklyar@gmail.com

The article analyzes the role and place of the Siberian monastery in the space of the city on the example of the Saint John the Baptist Monastery, which existed from 1876 to 1922 in Tomsk, reveals the problems of the interaction

of the tradition of monastic construction with the secularizing culture of the Siberian society of the 19th century. Since ancient times, monastery has been a factor of consecration of both the city and the adjacent territories space. In this case, monasteries became “satellites” of the city, being on its outskirts – a place of interaction with the unconsecrated surrounding territory. Monasteries were often built outside the city if missionary work among non-Christians was necessary. The accession of Siberia to the Russian state took place in the conditions of a gradual secularization of culture as a result of the growing influence of secular elements. Therefore, the well-known traditions of monastic construction continued to exist, but changed gradually. The further secularization of culture, as well as the state policy of restricting monasticism, which had been carried out by the government since the 18th century, led to the fact that the sacred and city-forming role of the monastery as a spiritual center ceased to be perceived by the urban community. By the end of the 19th century the city authorities began to perceive monastery not as a sacred object, but as a competitor to the city, a contender for urban lands. The analysis of the structure and components of the Tomsk Saint John the Baptist Convent estate suggests that the convent preserved the symbolic structure of a monastery land. The confrontation of monastery traditions and values with secular culture led to the destruction of the convent at the beginning of the 20th century and the total desacralization of its land. In the context of a complicated attitude of the urban community to the convent as a part of the city space, and considering the reformation of the monastery space, the proposed aim of the research is a historical reconstruction and establishment of a museum on the territory of the former convent.

Keywords: city space, symbolism, Tomsk, Saint John the Baptist Convent, construction, architecture, historical reconstruction.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-1-127-152

Градообразующая роль монастырей, их влияние на ландшафт города как на христианском Западе, так и на Востоке достаточно часто привлекают внимание исследователей. Ещё М. Элиаде указывал на семантику храма как «центра мира», места «иерофании», духовной связи с Небом: «Храм постоянно вновь освящает Мир, так как он одновременно отражает и заключает его в себе. В конечном итоге именно благодаря Храму Мир полностью освящается. Как бы ни был грязен Мир, он постоянно очищается святостью алтарей» [Элиаде 1994, 44]. Именно поэтому с церкви начинается строительство города. Ну а иноческое общежитие придаёт смысловому центру поселения высшую сакральность. Неслучайно, например, в Московском Кремле с XIV по XIX век находилось до 5 монастырей.

И. В. Дюков указывает, что в Древней Руси монастыри, «подобно спутникам, окружали каждый русский город». Их строили на расстоянии 1–2 км, обычно по берегам рек [Дюков 2012, 386]. Так достигалась не только сакрализация пространства, но также освящение земли. В ситуации противостояния по линии «христианское–языческое» монастырь мог быть возведён и на более значительном расстоянии от города, как, например, Киевский монастырь Чуда Архангела Михаила, построенный в XI веке. Именно необходимость освящения земли вкупе с противостоянием язычеству, по мнению В. И. Ульяновского, предопределили положение этого монастыря, «возведённого далеко за городом в лесистой местности на крутом обрыве берега Днепра» [Ульяновский 2011, 47].

Подобное расположение впоследствии, уже во времена Московского царства, было особенно важно на вновь присоединяемых территориях, особенно если такое присоединение было сопряжено с боевыми действиями. Именно поэтому, например, присоединение Казани во второй половине XVI века начинается со строительства островной крепости Свияжск – не только военной твердыни, но также места расположения нескольких монастырей. А всего с XVI по XVIII век в Поволжье, как указывает А. А. Чибис, было возведено до 35 обителей, причём большая их часть основана не государственной властью (таких обителей было только 5), а церковными структурами и частными лицами [Чибис 2011, 57–58], что говорит о сложившемся понимании монастыря как духовной твердыни в условиях инославного окружения и в то же время – как своего рода средства освящения земли. Однако когда после присоединения Поволжья к Русскому государству начинается вхождение в его состав Сибири, ситуация начинает ощутимо изменяться.

Неосвящённая земля Сибири

Если многие историки понимают Казанскую войну Ивана IV как «священную», своего рода «крестовый поход», где боевые действия сочетались с утверждением православия [Зорин 2001, 9; Коровин 2009; Валеев, Валеева 2015], то присоединение Сибири в его активной фазе (с начала XVII века) идёт несколько в других культурных условиях. Недавно закончились события Смутного времени, серьёзно пошатнувшие духовные основы «Святой Руси». Происходит кризис идеи «Третьего Рима», так что присоединение новой территории постепенно перестаёт осмысливаться как её освящение. Это,

как свидетельствуют источники, вызывает серьёзные духовные проблемы. О них сообщал в Москву первый сибирский архиерей Киприан (Старорусенин). С ним во вновь образованную епархию в Тобольске были направлены 59 церковнослужителей. Однако, по его словам, «попы ехали все по сторонам, своим произволом, как кто хотел, для самовольства и пьянства». Приехав к епископу, они «подняли шум и слезы и вопли с женами и детьми и говорили – Бог судит их разлучника, кто разлучил их с домами, родом и племенем, да и едучи с Верхотурья по всем сибирским городам и в Тобольске тех своих речей не переменили <...> говорили непригожие слова про патриарха, а мне бесчестие многое учинили». Наконец, «24 января 1622 г. во время заутрени келейник, старец Никифор, певчие дьяки четыре человека, приноровя ключ, отомкнули замок у сеней, взломали ящик и вытащили из него денег 90 р., а так же однорядку английского сукна», после чего «побежали на Русь» [Буцинский 1891, 41–42].

Среди Тобольской паствы епископ Киприан также отмечает «великое нестроение» в плане духовной жизни – вплоть до неимения нательных крестов, несоблюдения постов. Такое поведение, как представляется, говорит прежде всего о статусе новой территории как *неосвящённой*. Однако и впоследствии, когда по Сибири возводятся православные храмы, она не становится «калькой» «Святой Руси», освящённой церквями, обителями, святынями: «бесчиние» православных, увиденное епископом Киприаном, конечно, со временем сглаживается, но сильный светский элемент в сибирской культуре остаётся. И хотя по традиции храмы строятся как первые здания новых сибирских крепостей – будущих городов, случаев одновременного (или, как было с Казанью, предшествующего) основания монастырей ради освящения территории иноческой молитвой уже почти не отмечено.

Показателен в этом смысле «Томский город», как называют документы XVII века нынешний Томск. Несмотря на то что старейший в Сибири Богородице-Алексеевский монастырь образован почти одновременно с основанием города, около 1605 года, он изначально не позиционировался как часть городского пространства, а был возведён в уединённом, удобном для монашеской жизни месте: при впадении речки Киргизки в Томь. По словам Д. Н. Беликова, «Усть-Киргизский монастырь занимал хотя и дикое, на чрезвычайно красивое местоположение <...> на которое нельзя не залюбоваться и ныне» [Беликов 1898, 3]. В этом положении особое внимание обращают на себя воды, символизм которых был хорошо

известен в русской традиции возведения монастырей, а также храмов. Например, М. В. Гладкая обращает внимание на водный символизм как фактор выбора местоположения храма Покрова на Нерли: «Символическая структура пространственной иконы Покрова на Нерли, наряду с храмом, вбирала в себя природные сущностные топосы: реку, водный поток, находящийся в постоянном движении, и разлив, олицетворяющий море <...>. Принципиально важно, что природная стихия, творящая “море”, имеет отношение к таким знаковым символам, как омоложение среды и обновление жизни. В этом смысле очищающие и жизнедающие свойства воды разлива обретают концепцию потопа, образа стихии творения, имея, таким образом, непосредственное отношение к сакрализации пространства» [Гладкая 2017, 424–425]. Та же традиция была хорошо известна и позже, когда именно «при водах», на острове среди Волги, был основан город Свяжск – духовный и военный форпост России в войне с Казанским ханством. Так, по словам В. Н. Калущкова и О. Е. Штеле, в Свяжске «аквальные комплексы не только доминируют по площади, но и формируют обширное открытое пространство вокруг острова-града, подчёркивая визуальные доминанты Свяжска. Таким образом, сама природа преподносит остров для лучшего рассмотрения и созерцания. Многие исследователи отмечают, что Свяжск виден за 20 километров: во многом это связано с останцовым характером острова и его центральным положением в долине Волги» [Калущков, Штеле 2018, 31]. Расположение томской обители у двух рек также свидетельствует о знании основателями установившейся традиции.

В 1660-е годы монастырь, однако, перенесли на место близ собственно Томской крепости. Водный символизм расположения обители не выдержал натиска обстоятельств – разливы рек оказались слишком катастрофическими, зачастую разрушавшими постройки. К тому же на одиноко стоящий монастырь постоянно нападали местные племена. При переносе монастыря, впрочем, попытались соблюсти другую традицию – расположение на возвышенном месте. По словам протоиерея Льва Лебедева, «в наиболее чистом виде образ Града Небесного осуществлялся в русских монастырях, особенно тех, что находились в стороне, вдали от шумных городов <...>. Такие монастыри, и наипаче те из них, что имели белокаменные стены и белокаменные храмы, увенчанные золотыми куполами, и воспринимались и были подлинно образами Града Небесного, возникшими на земле как напоминание и свидетельство о конечной цели христианского жительства – достижении вечного пребы-

вания с Богом в Его Небесном царстве и Иерусалиме Новом» [Лебедев 1995, 297]. Кроме того, была внешне соблюдена древнерусская традиция относительной близости обитателей к городу. Хотя впоследствии монастырь, с расширением посада войдя в городскую черту, играл существенную градообразующую роль (его иноки служили на приходах городских церквей, с XVIII века здесь появилась первая в городе школа), его положение как *городской* обители было, как мы видели, в значительной степени вынужденным сложившимися обстоятельствами.

При этом ситуация Томска в плане соблюдения традиционного символизма постройки монастырей выгодно отличалась от происходящего в других сибирских городах. По мнению И. Маньковой, первоначально многие обители там формируются как «монастырьки», небольшие иноческие общины при приходских храмах. От возникновения такого сообщества до образования монастыря могло пройти до 60 лет. Сам же процесс основания иноческой общины (выделение земли, возведение храмов) часто не обходился без сопротивления местного населения или властей, что говорило о постепенной утрате представления о градообразующей функции монастыря и о городе как символе Небесного Иерусалима [Лебедев 1995, 289]. Пример тому – Туринск, где с 1620-х годов дважды делались попытки создать монастырь, однако они не увенчивались успехом. Только с 1670-х годов трудами игумена Пахомия появился Николаевский монастырь, причём его обеспечение осуществлял сам Пахомий с доходов от личного хозяйства [Манькова 2016, 130].

С начала XVIII века на ситуацию общего неоднозначного отношения к монастырю в городском пространстве Сибири накладывалось изменение церковной политики государства. С царствования Петра I она направлена на ограничение прав монастырей, сокращение количества постригов, особенно в женских обителях. В отношении последних к XIX веку формируется особый порядок открытия, возможно, «подсмотренный» чиновниками Синода на примере Сибири, где первоначально формировались «монастырьки»: основанию монастыря должно было предшествовать создание общины, которая в течение хотя бы нескольких лет должна была доказать способность к самостоятельному существованию и «общественную пользу»; так, например, обязательными были социальное служение, благотворительность, просветительская и иная работа [Маврицкий 1879]. Лишь после этого Синод принимал решение о её преобразовании в монастырь. Серьёзной проблемой для таких общин были нахождение жертвователей, благотворителей, общая

бедность насельниц. Отдельной проблемой было надлежащее духовное руководство сёстрами.

В Европейской России многие из этих проблем решало участие в создании обителей известных монахов или авторитетных духовников из белого духовенства (наиболее известны в XIX веке прп. Серафим Саровский, основатель Дивеевской женской общины, прп. Амвросий Оптинский – Шамординской, прав. Иоанн Кронштадтский – Иоанновского монастыря в Санкт-Петербурге). В Сибири, где духовная жизнь была значительно менее интенсивной, решающей для обителей становилась купеческая благотворительность, а духовное руководство сёстрами осуществляли зачастую «белые» священники. Что же до собственно места основания – здесь ведущую роль играли не только благотворители, но также светские власти, распорядившиеся городской землёй. При этом зачастую происходило столкновение интересов. Не стал исключением и Томский Иоанно-Предтеченский женский монастырь, чьё создание приходится на вторую половину XIX века.

Обитель «при водах»?

Подобно ситуации с Богородице-Алексеевским монастырём, при основании будущей обители мы видим попытку соблюсти традицию основания монастыря «при водах». Инициатива создания женского монастыря (в архивных документах он также называется «девичьим») в Томске принадлежала местному купцу третьей гильдии Алексею Лаврентьевичу Ереневу (1787–1859). Он собирался устроить монастырь на свои средства и приобрёл для этой цели землю. Участок под строительство располагался рядом с его усадьбой по ул. Ереневской (ныне Пролетарской) на северной окраине Томска, в Знаменском приходе [Выписки 1851–1859, 24–25]. Местность находилась в непосредственной близости от реки Томи. Не исключено, что этот фактор, наряду с расположением близ усадьбы основателя, мог сыграть заметную роль при выборе участка для будущей обители.

10 октября 1853 года в Томскую губернскую строительную комиссию поступил рапорт архитектора [Выписки 1851–1859, 13–13 об.] об обследовании данного участка. В нём говорилось, что избранное для строительства женского монастыря место находилось на северной стороне города, было ровным, без оврагов и рытвин, длиной 120 (256,08 м) и шириной 80 (170,72 м) погонных сажень, площадью

9 600 квадратных саженей (43 717,98 кв. м). Помимо реки, с обеих его сторон на расстоянии от 50 (106,7 м) до 70 (149,38 м) саженей находились два небольших озера. Озеро с восточной стороны называлось Безымянным, с западной – Чёрным. При этом «при весенних водах, в особенности высоких, вода в озёрах по окрестности оных повышается тоже как полагать должно по указанию обывателей не менее трёх аршин (2,13 м), от чего место, назначенное под монастырь, покрывается водою наиболее с восточной стороны» [Выписки 1851–1859, 13–13 об.].

Таким образом, идея основания обители могла переключаться с общей идеей, отразившейся и в постройке находившегося «на водах» храма Покрова на Нерли, о котором говорилось выше. Однако губернская строительная комиссия её не оценила. 30 декабря 1853 года было вынесено решение: «Основываясь на вышеозначенных данных, строительная комиссия не может не признать с своей стороны, что место возле дома купца Еренева, на котором он предположил на собственный свой счёт воздвигнуть женский монастырь, может быть занято для этой постройки с тем, чтобы монастырские здания и самая церковь устроены были на самом возвышенном месте и чтобы вокруг всего здания прорезаны были водоотводные каналы и куветы. Устроенные простым образом по правилам строительного искусства, которых построение будет стоить весьма значительных издержек, равняющихся, быть может, расходам, потребным на возведение монастыря со всеми принадлежностями. Ежели на всё это устройство изъявит желание купец Еренев и ежели со стороны губернского начальства не встретится к тому препятствий» [Выписки 1851–1859, 20].

Однако препятствия нашлись: дальнейшее строительство обители затормозилось ввиду того, что подготовленные проекты, планы храма и монастырских служб исчезли в лабиринтах переписки местной и региональной властей. Не помогло также обращение сына уже скончавшегося купца, Ивана Алексеевича Еренева, к самому царю: документы не были найдены даже спустя несколько лет после того, как власти вынесли решение о возможности возведения обители (при условии соблюдения требований к её «возвышенному» положению и дренажу). Было ли это пассивным сопротивлением строительству – которое, кстати, должно быть вестись на частные, а не государственные средства, – или же речь идёт просто о непонимании значимости монастыря как одного из духовных центров города, во всяком случае происшедшее говорит об отсутствии интереса к проекту у городского сообщества того времени.

«Загородный»

Вторая попытка создания женского монастыря связана с основанием женской общины Е. И. Михеевой, купеческой вдовой. Как и Еренев, она открывала её на собственные средства, а также при содействии томских купцов И. А. Еренева и Я. И. Петрова-Родионова, пожертвовавших для общины несколько участков и капиталы. Кроме того, средства общины пополнялись менее крупными пожертвованиями тоже в виде капиталов, проценты с которых шли на содержание храмов, сестёр, духовного училища, а также на иное социальное служение. Разрешение на создание общины было получено в 1864 году, статус же монастыря удалось получить через 12 лет, в 1876 году.

Формально монастырь в первые годы считался «загородным». Описания его территории, сохранённые документами, говорят, что место было живописное, среди берёзовой рощи, ровное, без оврагов и впадин, довольно возвышенное по отношению к городской застройке, поэтому с балкона главного монастырского корпуса можно было видеть панораму города. Таким образом, в условиях, когда обитель нельзя возвести «на водах», для неё по крайней мере избрали возвышенное место, символизирующее монастырь как «Град Небесный». Кроме того, монастырь первоначально мыслился как удалённый от города на довольно значительное по тем временам расстояние. Однако впоследствии здесь всё же появилась городская застройка: город разрастался в южном направлении.

Ведомости о состоянии монастыря, в также фото XIX – начала XX века раскрывают особенности пространства обители. Они свидетельствуют о том, что представление о монастыре как «граде Небесном» в значительной мере продолжает сохраняться.

Смысловым центром монастырского пространства были, конечно, храмы. Прежде всего заслуживает внимания домовый храм св. Иоанна Предтечи, которому посвящена обитель (ил. 1), хотя её главные церкви имеют иные посвящения. Можно предположить, что такое посвящение монастыря могло быть связано с прежним вариантом его размещения – «при водах» Томи, подобно, например, Богоявленской церкви Томска, как старались строить храмы Крещения или св. Иоанна Крестителя. Ту же семантику воды как «прозрачного стекла» можно найти в цветовом решении монастыря, храмы которого были белокаменными. Например, говоря об Иннокентьевской церкви, документы отмечают, что «с внешней стороны церковь сияет привлекательной белизной», то есть побелена [Ведо-

мости 1892, 31 об.]. Таким образом, строители, хотя и не смогли возвести монастырь «при водах», всё же использовали белый цвет, соответствующий её чистоте, прозрачности, а также сиянию Небесного Иерусалима, улицы которого «как чистое стекло» (Откр 21:21). Готовясь к визиту цесаревича Николая Александровича, монастырь к 1891 году обновил внешний и внутренний вид храмов. При этом белизна стен сохранилась, а купол Иннокентьевского храма был окрашен в голубой цвет, что усилило символизм монастыря как «града Небесного».



Ил. 1. Домовая церковь в честь Усекновения главы святого Пророка, Предтечи и Крестителя Господня Иоанна. Южный фасад. Фото: © М. В. Артамонов, 2021

Первоначально община официально считалась «Иннокентьевской», как существующая при местной церкви свт. Иннокентия Иркутского (ил. 2). Иннокентьевская однопрестольная каменная церковь была выстроена и освящена в 1865 году, то есть через год после основания женской общины. Можно предположить, что посвящение храма во многом могло быть определено миссионерским характером деятельности свт. Иннокентия, занимавшегося распространением православия среди сибирских народов. Получается,

что земля Сибири некоторым образом всё ещё продолжала ощущаться как неосвящённая и требующая христианской миссии. Вместе с существенной удалённостью монастыря от города это как бы возрождало древнюю традицию обитателей в пустынных, неосвящённых местах. Вот только речь шла о давно входившей в состав Русского государства Сибири и городе Томске, имевшем более 30 православных храмов при нескольких десятках тысяч человек населения.

Что до внешнего вида храма, то искусство храмостроительства того времени предполагало возможность сочетания различных стилей и пропорций, эклектику. Основной доминантой храма, судя по сохранившимся фотографиям, была колокольня с довольно высоким шпилем и железной крышей. Квадратные в плане угловые пилоны, замыкающие композиции южного и северного фронтонов соответствующих фасадов, венчались изящными главками. Величественный силуэт основного купола, главок, шпиля и колокольни создавал законченный и изящный образ единства в лучших русско-византийских традициях того времени.



Ил. 2. Храм свт. Иннокентия Иркутского. Начало XX в.
Источник: <https://sobory.ru/photo/322536>

Сохранившиеся фотоснимки второго по времени возведения храма, Успенского собора (ил. 3), демонстрируют нам церковь, имеющую классические пропорции с элементами декора в стиле барокко (пластика мелких деталей). Возможно, храм строился по проекту архитектора Родиона Болбатова, составленному для женского монастыря ещё в 1849 году, когда первую попытку основать обитель сделал А. Еренев (однако изначальный проект здания утрачен ещё в 1850-е годы). Освящение главного Успенского придела состоялось 22 октября; боковые приделы во имя святителя Алексия, митрополита Московского, и святителя Иоанна, архиепископа Новгородского, были освящены 20 сентября 1870 года и 5 сентября 1871 года соответственно [Ведомости 1897, 81]. С учётом того, что церковь построена сыном А. Еренева, Иваном Алексеевичем, посвящения приделов понятны и связаны с небесными покровителями попечителей обители.



Ил. 3. Успенский собор. 1898 год. Источник: <http://elib.tomsk.ru/page/8514/>

Композиционные особенности Успенского храма можно проанализировать на основе фотоснимков. Различные ракурсы дают нам возможность говорить о следующем архитектурно-конструктивном решении: традиционно над средокрестием располагался четверик, увенчанный восьмигранным световым барабаном с четырьмя оконными проёмами. Сверху размещался купол с луковичной главкой. К четверику основного пространства храма примыкали боковые приделы и трапезная. Три подкупольные апсиды обращены на восток. Центральная апсида Успенского придела заметно шире и выше остальных. Каждое из трёх алтарных пространств имеет по два оконных проёма. Храм имеет три входа: один с запада, в основании колокольни, и два боковых – с северной и южной сторон. Доминанта здания – колокольня. Первый ярус колокольни, примыкающей к трапезной, состоит из четверика, двух боковых объёмов (притворов) и крыльца (паперти). Второй и третий ярусы колокольни – также четверики. Завершение колокольни состоит из восьмигранной криволинейной купольной кровли с высоким шпилем.

Предположительно шпиль Успенского храма мог достигать в высоту более 42 м, основные параметры по продольной оси составляют около 22 м, поперечной – более 20 м, диаметр купола – около 7,3 м, высота подкупольного пространства – около 18 м [Чернышёв 2005]. Таким образом, Успенский собор относился к типу крестово-купольных бесстолпных храмов.

На территории обители также находились две часовни (ил. 4). Обе были возведены над могилами почитаемых, но пока церковно не прославленных праведников, живших в Томске. В монастырских документах 1892 года упоминается часовня на могиле «Домнушки» [Ведомости 1892, 33–33 об.], то есть томской блаженной Домны Карповны, канонизированной в 1984 году. Часовня находилась у северных врат Иннокентьевской церкви. За её алтарём располагалась возведённая в начале XX века (освящена в 1912 году) каменная часовня преподобного Серафима Саровского. Она стояла над склепом-усыпальницей почитаемого в Томске старца-священника Феодора Краснопевцева. Таким образом, наряду с Богородице-Алексеевским мужским монастырём, где был погребён старец Феодор Томский (также церковно прославленный уже в конце XX века), обитель позиционировала себя как один из сакральных центров Томска, место погребения известных, уважаемых горожан. Этот мотив дополнительно усиливался тем, что за алтарями Успенского собора и Иннокентьевской церкви начиналось монастырское кладбище, где погребали как благодетелей обители, епископов, так и известных в городе людей.



Ил. 4. Панорама монастыря. 1891 год. Источник: <http://elib.tomsk.ru/purl/1-5903/>

Монастырь и мир, камень и дерево

Таким образом, территориально удалённая от города обитель продолжала оставаться связанной с ним духовно. Во многом символична её ограда, которая традиционно маркировала выделенность монастырского пространства из мира. Уже к 1868 году (хотя юридически речь шла не об иноческой обители, а о женской общине при храме свт. Иннокентия Иркутского) ограда, как свидетельствуют источники, была возведена по крайней мере до половины, так что башни уже начали вырисовываться с двух углов [Ведомости 1869]. Вход в монастырь находился с западной стороны. Он был оформлен в виде каменной арки, которую венчали три вызолоченных купола с золотыми крестами. К 1881 году «Ведомость» о состоянии обители уже сообщает о полностью построенной ограде, возведённой И. А. Ереневым [Ведомость 1881, 13]. Ограда окружала обитель с южной, восточной и западной сторон, а с северной стороны к монастырю примыкали огород и роща.

Наличие огорода и рощи имело не только утилитарное значение (обеспечение сестёр продуктами). Д. Маркарян отмечает характерное для русского монашества «пейзажное мышление, состоящее в трепетном отношении к окружающей природе как Божьему

творению. Святая обитель и человек не мыслились вне природного пространства и первозданной божественной среды. Эстетическая связь архитектуры, садов и роц показывала структуру творения как место спасительного освящения» [Маркарян 2018, 108]. Вместе с тем именно эта часть монастыря, расположенная от улицы Пирогова до нынешней улицы Усова (Буткеевской), между улицами Вершинина (Торговой) и Студенческой (Апполинарьевской), была обнесена деревянной оградой, сохранявшейся до начала XX века [Ведомости 1906, 30]. Камень – своего рода символ вечности, именно поэтому даже скромные монастыри тяготели к кирпичным постройкам. Выбор материала в данном случае маркирует стремление утвердить монастырь как часть Вечности уже на земле. Деревянное же ограждение не ставило символически непреодолимой преграды между обителью и миром. Преграды этой не было и фактически, ведь на территории общины, а с 1876 года – монастыря, не только имелись здания, связанные с функциями социального служения, но и строились новые.

Так, после 1876 года (года получения статуса монастыря) было построено здание специально для училища, в котором обучались девочки-сироты духовного звания. А в 1892 году при монастыре был открыт детский приют трудолюбия и Дом трудолюбия для женщин.

Фотоснимки, относящиеся к первой половине XX века, демонстрируют нам двухэтажный особняк в стиле модерн довольно внушительных размеров. Здание было окружено огородами и расположено в монастырской берёзовой роще, в северной части монастыря среди хозяйственных и жилых построек. Дом трудолюбия соединялся с домом игуменьи теплым деревянным переходом. В 1898 году игуменьей Зинаидой была устроена монастырская больница (первоначально на 6 мест) с аптекой. [Ведомости 1906, 38–39; Ведомости 1907, 152 об.].

Проблема места в городе

Несмотря на то, что статус монастыря был получен женской общиной лишь спустя 12 лет по основании, документы свидетельствуют: в сознании как обывателя, так и властей, а также церковного священноначалия община с момента создания рассматривается как монастырь, официальный статус которого понимается лишь как вопрос времени. Так, община изначально подчинялась благочинному монастырей Томской епархии (им был настоятель Богородице-

Алексеевского мужского монастыря), а документы уже 1868–1869 годов, при отсутствии юридического статуса монастыря, именуют её «обителью» (по сути, синоним слова «монастырь» используется в данном случае как своего рода эвфемизм). Например, начальница общины Е. И. Михеева называется «Попечительницею и Начальницею сестёр, изъявляющих желание поступить в ново-учреждённую общину для испытания их способности к общинно-обительным послушаниям» [Ведомости 1869, 139 об.]. Согласно монашеским общежительным уставам решаются также все конфликты, проблемные вопросы. Так, документы общины 1869 года содержат рапорт Благочинному монастырей об «увольнении» из числа послушниц Евдокии Николаевой. По словам начальницы общины, она удаляется из общины «по старости лет и болезни», а также «по неспособности исполнять общежительных послушаний по неполному рассудку, так что неоднократно приводила в беспокойство и тревогу всех сестёр своими странностями и самовольными отлучками из обители» [Ведомости 1869, 14]. Таким образом, сама начальница называет общину «обителью», а порядки в ней определяет как фактически монашеские, характерные для «общежительного устава» (например, к числу обычных монашеских правил относится запрет на самовольные, без благословения, уходы из обители).

Будущим монастырём считают «обитель» также городские власти Томска, а потому самоопределяются в отношении к ней и её месту в городском пространстве именно с учётом этого статуса. Сама удалённость общины от города изначально говорит о некотором потенциале конфликтности в отношениях с властями Томска. Первое столкновение происходит непосредственно по образованию собственно монастыря (1876), при уже второй его начальнице, игуменье Серафиме. С 1876 по 1889 год продолжалась длительная тяжба с городскими властями, которая хорошо показывает отношение городского сообщества к монастырю.

Основательница общины, Е. И. Михеева, по принятии ею монашества (1869) пожертвовала под будущий монастырь два небольших земельных участка. Однако с дарением возникла проблема: в 1870 году Синод отказался принять землю в духовное ведомство, так как жертвовательницей являлась монахиня, а по существовавшему законодательству монах не мог иметь собственности. Таким образом, жертвовательнице следовало передать общине землю до, а не после пострижения. Теперь же земля считалась «вымороченной», так что сама её бывшая собственница не могла ею распоряжаться. В 1877 году мать Евпраксия скончалась. Таким образом, как

в 1880 году пишет в прошении на имя городского головы З. М. Цыбульского игуменья Серафима, возникла сложная ситуация «вследствие недоразумения, по коему покойная мать Евпраксия полагала, что может совершить акт передачи земли после принятия монашеского сана» [Документы 1877–1889, 23]. Как игуменья, так и духовной консистории выходом казалось решение Городской думы о закреплении земельных участков за монастырём.

31 октября 1881 года состоялось обсуждение вопроса на заседании Городской думы. В ходе него депутаты разделились на желающих поступить «по закону» и «по справедливости». В итоговом постановлении говорится, что «хотя по закону город имеет право получить землю, но по справедливости следует уступить в пользу монастыря <...> так как земля та <...> последним владельцем передана монастырю, но лишь с нарушением установленных законом правил» [Документы 1877–1889, 1 об.–2]. Однако то же постановление фиксирует и результаты тайного голосования депутатов: 33 депутата проголосовали за то, чтобы оставить землю за городом, и только 3 – за то, чтобы передать её монастырю. Дума постановила: поручить управе распорядиться о передаче земли городу.

Однако в течение последующих лет обитель, судя по всему, продолжала фактически пользоваться участками и не выполнила думского постановления. Поэтому в 1884 году городская управа обратилась в Томский окружной суд. Последовала пятилетняя тяжба, закончившаяся решением высшей судебной инстанции, Сената, о признании незаконности дарственной, которой игуменья передала землю, но также о праве монастыря владеть землёй на основании давности. Характерно, что юристы городской управы не раз пытались оспорить полномочия представлять обитель, которые имела игуменья Серафима, на основании её статуса как монахини. Абсурдность обвинений такого рода была столь очевидна, что суд даже наложил штраф на управу «за неправое вчинение иска» [Документы 1877–1889, 94–99]. Однако впоследствии подтвердить его решение должен был Сенат, куда также было подано прошение юристами города. Получить участки в собственность монастырю удалось только в 1889 году. Таким образом, в общей сложности тяжба продолжалась с 1870 (с момента отказа Синода принять участки Михеевой в духовное ведомство) до 1889 года, то есть 19 лет, став примером противостояния городской власти и монастыря, причём управа выступала с достаточно агрессивных позиций, вплоть до постановки под сомнение правомочности участия обители в судебных процессах.



Ил. 5. Духовное училище. Фото: © М. В. Артамонов, 2021.
Здание находится на «спорной» земле, о которой шла тяжба с городом

Показательны также результаты голосования депутатов Городской думы, которые говорят о силе антицерковных настроений – притом что обитель не получала государственных денег и несла социальное служение, например содержала Духовное училище, под которое планировались спорные участки (ил. 5). В целом можно сказать, что городское сообщество воспринимало монастырь как чуждый ему элемент городского пространства.

Спустя три года последовала ещё одна тяжба – уже о других участках. Они представляли собой давнее, ещё 1864 года, пожертвование купца И. А. Еренева, а находились также на тогдашней окраине Томска, в районе, именовавшемся «Новой деревней». В марте 1892 года Томская городская управа подала в Окружной суд прошение о признании этих участков собственностью города как переданных монастырю ошибочно. Основанием для такого заявления стал Генеральный план Томска, где участки были обозначены как городские. Дело об участках тянулось три года. Город Томск требовал взыскать с монастыря убытки за многолетнее неправомерное пользование городской землёй. Видимо, речь шла об арендной плате, которая взималась с местных домовладельцев в пользу обители, составляя несколько сот рублей ежегодно. 31 декабря 1892 года

Губернский суд отказал городу в иске, так как земля по закону находится в собственности обители уже по праву давности, а не по актам. Управу подвергли штрафу за неправомерный иск. В ответ управа обратилась в Сенат, который, однако, подтвердил решение Губернского суда. В процессе тяжбы городская управа вновь ставила вопрос о неправомерности представления интересов монастыря игуменьей, так что и по этому поводу Сенат должен был давать разъяснения. Окончательно тяжба прекратилась только в 1894 году [Документы 1877–1894, 56–57 об.]. И это дело с очевидностью свидетельствует о негативном отношении городских властей к монастырю и серьёзных юридических трудностях, которые испытывала обитель. О сложностях же личного общения с властями остаётся лишь догадываться. Таким образом, к концу XIX века монастырь однозначно воспринимается городскими властями не столько как сакральный объект, наделённый глубокими смыслами, сколько как «претендент» на земли, «конкурент».

Ещё одно свидетельство неуважения к обители со стороны уже губернских властей содержится в Ведомостях о состоянии монастыря за 1898 год. К этому времени монастырь владеет 11 участками в разных районах города и его окрестностей, в основном используя их или для сдачи в аренду, или для социального служения. Один из них, находившийся в 5 верстах от города, близ спичечной фабрики, был подарен купчихой Натальей Андреевной Хромовой в 1870 году. На этом участке губернатор без согласия монастыря возвёл приют для детей переселенцев. Уже постфактум, когда приют был возведён, была достигнута договорённость о плате 100 рублей в год за аренду, но плату губерния не вносила ни разу [Ведомости 1898, 35]. О том, пыталась ли обитель оспорить незаконные действия светской власти, по сути, самовольный захват частной земли, данных не сохранилось.

Таким образом, к концу XIX века, очевидно, относится полная утрата значительной частью городского сообщества представлений о градообразующей, духовной, культурной миссиях монастыря в городском пространстве. Происшедшее в начале XX века уничтожение монастыря (в 2022 году исполняется 100 лет с момента его закрытия) представляется вполне логичным.

Пространство бывшей обители: современное состояние и перспективы

В 1920-е годы храмы монастыря были разобраны, деревянная галерея, соединяющая трапезную с домовым храмом Иоанна Пред-

течи, часовни над индивидуальными погребениями, монастырское кладбище утрачены. Территория монастыря в восточной и северной частях застроена студенческими общежитиями.

Внешний вид зданий в значительной степени изменён в результате многочисленных перестроек. В настоящее время сохранились следующие постройки: здание иконописной мастерской, училище монастыря (2-й корпус), лазарет-аптека (ил. 6), домовая церковь, странноприимный дом, дом игуменьи, трапезная (3-й корпус монастыря), фрагмент западной стены с проёмом. Все эти постройки в советские годы от уничтожения спасло лишь то, что они были отданы под жильё для студентов и преподавателей политехнического института. Сохранившимся зданиям бывшего монастырского комплекса был присвоен статус памятников истории и архитектуры регионального значения (постановление Главы администрации Томской области от 08.07.1997 № 205).

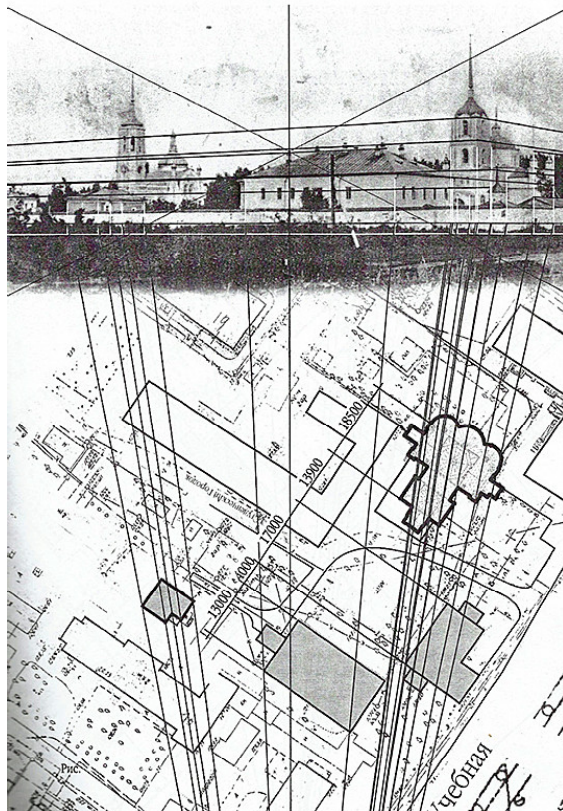


Ил. 6. Лазарет-аптека. Фото: © М. В. Артамонов, 2021

В 1996 году, во время паспортизации объектов монастырского комплекса, профессором ТГАСУ Ю. П. Нагорновым и краеведом Г. В. Скворцовым была выполнена графическая реконструкция

монастырского комплекса, цель которой – восстановление планировочной структуры монастыря, утраченных построек и градостроительных доминант. По панорамной фотографии была выполнена привязка храмов монастыря к местности (ил. 7). Благодаря проведённой работе отчётливо видно влияние советского периода на структуру монастырского комплекса: какие постройки утрачены, какие сохранились. Вместе с тем до настоящего времени не удалось найти планы, проекты монастырских храмов и других зданий обители, практически утрачен её архив, хранившийся при Иннокентьевской церкви, а фонд монастыря в Государственном архиве Томской области составляет только 40 дел, сохранив малую часть делопроизводственной документации монастыря. Всё это крайне затрудняет научную реконструкцию пространства бывшей обители.

Выявление натуральных размеров Успенского собора
(вариант №1)



Ил. 7. Графическая реконструкция Успенского собора. © Выпускная квалификационная работа Чернышева А. Д., рук. Яблонская М. А., ТГАСУ 2004

К 100-летию Томского политехнического института, в 1996 году, на территории бывшего монастыря выстроена и освящена часовня блаженной Домны Томской. В процессе проведения земляных работ для закладки фундаментных блоков часовни были вскрыты и зафиксированы участки каменных фундаментов и ограды Иннокентьевской церкви. В 1997 году был выполнен проект реставрации одного из зданий комплекса – трапезной. Был восстановлен первоначальный облик здания с сохранением ранее существовавших функций – трапезная, молитвенный зал, жильё для семинаристов, помещения для занятий [Чернышёв 2005]. Летом 2021 года в рамках проекта Фонда президентских грантов «Женский монастырь в Томске: погружение в реальность» были проведены полевые и камеральные работы по сохранившимся объектам, составлены глазомерные чертежи (кроки), проведена фотофиксация, сделаны зарисовки фасадов зданий, планов этажей по согласованию с собственниками, фрагментов, деталей и пр. В ходе исследовательских работ на многих памятниках зафиксированы значительные повреждения в кирпичной кладке, глубокие трещины, обломы, утрата уникальных элементов декора.

Использование сохранившихся зданий по их историческому назначению пока не представляется возможным. Многочисленные разрушения в ходе эксплуатации объектов в качестве жилых помещений привели к тому, что конструкции кровли иконописной мастерской, второго монастырского корпуса, дома игуменьи подверглись частичному уничтожению.

Внутриквартальная территория на сегодняшний день представляет собой пространство, заполненное металлическими гаражами и жилыми домами постройки 50–70-х годов XX века (общежития, жилые дома по ул. Учебной и ул. Усова). Многочисленные перестройки, проведение инженерных коммуникаций, неконтролируемый тепловой режим внутри зданий привели к значительным разрушениям. Кроме того, ул. Учебная является магистралью городского значения и на сегодняшний день имеет большую загазованность и транспортную нагрузку.

Вместе с тем сохранились некоторые элементы пространства монастыря, которые могут стать основанием для исторической реконструкции. К настоящему времени существует концепция создания «Исторического парка» на территории бывшей обители с реконструкцией исторической среды с применением так называемого «ограниченного преобразования», что предполагает по возможности восстановление исторических объектов, вписывание

их в существующее на данный момент городское пространство [Харченко 2012]. Понятно, что речь идёт не о воссоздании пространства обители с его символическими характеристиками, а лишь об исторической реконструкции, предполагающей сохранение культурной памяти, но не преобразование существующего городского пространства. Одним из элементов парка должна стать виртуальная 3D-реконструкция исторической среды – хотя бы ввиду невозможности реконструкции физической.

Сейчас, как в далёком уже от современного человека XIX веке, в Томске действует один – мужской Богородице-Алексеевский – монастырь, полностью восстановить который удалось за последние десятилетия. При этом городское сообщество, как и в XIX веке, продолжает сохранять крайне неоднозначное отношение к «вторжению» храмов и монастырей в городской ландшафт.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Беликов 1898 – *Беликов Д. Н., прот.* Старинные монастыри Томского края. Томск: Пар. типо-лит. П. И. Макушина, 1898.
- Буцинский 1891 – *Буцинский П. Н.* Открытие Тобольской епархии и первый тобольский архиепископ Киприан. Харьков, 1891.
- Валеев, Валеева 2015 – *Валеев Р. М., Валеева Р. Р.* Успенский собор Свяжска во всемирном и российском культурном наследии // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 4–1. С. 30–35.
- Ведомости 1869 – Ведомости о состоянии монастыря и женской общины Томской Иннокентьевской церкви // Государственный архив Томской области. Ф. 175. Оп. 1. Д. 44.
- Ведомости 1892 – Ведомости, сведения о состоянии мужского и женского монастырей, о монашествующих сестрах женского монастыря за 1892 год // Государственный архив Томской области. Ф. 175. Оп. 1. Д. 119.
- Ведомости 1897 – Ведомости о Иоанно-Предтеченском женском монастыре за 1897 год // Государственный архив Томской области. Ф. 177. Оп. 1. Д. 10.
- Ведомости 1898 – Ведомости о состоянии Томского Богородице-Алексеевского мужского монастыря и Иоанно-Предтеченского женского монастыря за 1898 год // Государственный архив Томской области. Ф. 170. Оп. 1. Д. 1129.

- Ведомости 1906 – Ведомости и сведения о состоянии мужского и женского монастырей, послужные списки за 1906 год // Государственный архив Томской области. Ф. 175. Оп. 1. Д. 180.
- Ведомости 1907 – Ведомости и сведения о состоянии мужского и женского монастырей, послужные списки за 1907 год // Государственный архив Томской области. Ф. 175. Оп. 1. Д. 181.
- Ведомость 1881 – Ведомость о монашествующих сестрах Томского Иоанно-Предтеченского женского монастыря за 1881 год // Государственный архив Томской области. Ф. 177. Оп. 1. Д. 2.
- Выписки 1851–1859 – Выписки из журналов заседаний строительной комиссии и переписка с Томской городской управой о строительстве женского монастыря в г. Томске. 1851–1859 // Государственный архив Томской области. Ф. 6. Оп. 1. Д. 868.
- Гладкая 2017 – *Гладкая М.* Священные воды в пространственной иконе Покрова на Нерли // *Святая вода в иеротопии и иконографии христианского мира / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Феория, 2017. С. 415–435.*
- Документы 1877–1894 – Документы о пожертвовании начальницей Томского Иоанно-Предтеченского женского монастыря игуменьей Евпраксией земельных участков в пользу монастыря и женского училища (выписка из журнала заседаний консистории, доклад, переписка, рапорты). 1877–1894 // Государственный архив Томской области. Ф. 170. Оп. 4. Д. 146.
- Документы 1877–1889 – Документы о разделе имущества монахини Е. И. Михеевой (Евпраксии) после её смерти (постановления, план места Иоанно-Предтеченского женского монастыря, квитанции, переписка, описание имущества) // Государственный архив Томской области. Ф. 233. Оп. 2. Д. 119.
- Дюков 2013 – *Дюков И. В.* Градостроительство Руси в XI–XV вв. // *Теория и практика общественного развития.* 2013. № 11. С. 385–388.
- Зорин 2001 – *Зорин А. И.* Города и посады дореволюционного Поволжья. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001.
- Калуцков, Штеле 2018 – *Калуцков В. Н., Штеле О. Е.* Выявление ландшафтного своеобразия и оценка природного наследия территории острова-града Свяжска и его ближайшего окружения в связи с номинированием его в качестве объекта всемирного наследия ЮНЕСКО // *Вестник Московского городского педагогического университета. Сер. Естественные науки.* 2018. № 3 (31). 29–42.
- Коровин 2009 – *Коровин В. Д.* Свяжский Успенский монастырь в контексте социально-экономической, политической и религиозной

- истории Казанского края в середине XVI – начале XX вв.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2009.
- Лебедев 1995 – *Лебедев Л., прот.* Москва Патриаршая. М.: Столица, 1995.
- Маврицкий 1879 – *Маврицкий В.* Руководственные для православного духовенства указы святейшего правительствующего Синода: 1721–1878. М.: Тип. М. Н. Лаврова и К., 1879.
- Манькова 2016 – *Манькова И.* Монастырь в пространстве сибирского города // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2016. № 1. С. 120–134.
- Маркарян 2018 – *Маркарян Д. А.* Некоторые особенности архитектурно-ландшафтного комплекса древнерусского монастыря // Вестник РГГУ. Сер. Философия. Социология. Искусствоведение. 2018. № 3. С. 99–110.
- Ульяновский 2011 – *Ульяновский В. И.* Чудо-Михайловский монастырь в Киеве: проблема посвящения, символики и статуса // *Rossica Antiqua*. 2011. Вып. 2. С. 43–101.
- Харченко 2012 – *Харченко Е.* Градостроительные преобразования жилых территорий // Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури. 2012. № 12. С. 61–66.
- Чернышёв 2005 – *Чернышёв А. Д.* Графическая реконструкция Успенского собора: Дипломный проект / ТГАСУ; рук.: архитектор М. А. Яблонская. Томск, 2005.
- Чибис 2011 – *Чибис А. А.* Монастыри правобережья Казанской земли во второй половине XVI – первой половине XVIII вв.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Чебоксары, 2011.
- Элиаде 1994 – *Элиаде М.* Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994.

Материал поступил в редакцию 29.10.2021

Материал поступил в редакцию после рецензирования 08.12.2021

ЗАГАДКА КИРЕНСКОЙ ЦЕРКВИ: ТРАДИЦИОННОСТЬ VS ИСКЛЮЧИТЕЛЬНОСТЬ. ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКИЙ СТРОЙ В АРХИТЕКТУРЕ ПРАВОСЛАВНЫХ ЦЕРКВЕЙ

А. Ю. Майничева

Новосибирский государственный университет архитектуры,
дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова, Россия
annmaini@gmail.com

Показано решение проблемы традиционности и исключительности образно-символического строя православного храмового зодчества на примере церкви во имя свт. Николая Чудотворца Свято-Троицкого монастыря Иркутской епархии, построенной городе Киренске в XVIII веке. Использован методологический прием Ж. Баше поиска закономерного и единичного, который он применил к анализу средневекового изобразительного искусства. Впервые предложен реляционный подход по отношению к архитектуре, подразумевающий выявление типологического класса здания, поиск аналогов или истоков образа сооружения, согласующихся с его типом. Обращено внимание на локализацию, распространенность, конкретизацию воплощения особенностей здания. Установлено, что изучаемую церковь можно охарактеризовать как деревянную ярусную трехчастную надвратную монастырскую, но прямого аналога церкви нет. Архитектура Киренской церкви имеет черты, присущие деревянным трехчастным, трехчастным ярусным и надвратным монастырским церквям, отличаясь своеобразием объемно-планировочного решения. Семантика Киренской церкви связана с ее принадлежностью к надвратным монастырским храмам, которые являются границей между освященным пространством монастыря и профанной округи. В ее ярусных формах усматривается уподобление образу Небесного Иерусалима, а посвящение престола свт. Николаю имеет защитную символику в широком смысле. Облик изучаемой церкви приближен к оборонным сооружениям, таким как башни сибирских острогов и европейские замки. Ряд признаков позволяет допустить сходство форм церкви с барочной украинской архитектурой, петровским барокко, готической архитектурой России и Карпатского региона. К традиционным особенностям церкви можно отнести выполнение литургических требований: трехчастность; семантику, включающую символику посвящения престола, защитную функцию, воплощение образа Небесного Иерусалима, обращение к историческому прошлому; использование известных материалов, конструкций и форм. Традиционность в архитектуре церкви связана

с сакральными и базовыми строительными приемами, а исключительность – с визуальной составляющей архитектуры (пропорциями, метрологией, трактовкой форм и конструкций). Сделан вывод, что критерием традиционности церковной архитектуры является распространенность форм, символов, образов храмов на какой-либо территории в определенную эпоху благодаря предпочтениям выбора сочетаний конструкций и семантики. Исключительность дает варибельность форм, что позволяет создавать оригинальный образный строй. Традиционность русской православной архитектуры заключена в возможности вариаций, что укладывается в рамки установлений, отмеченных в священных книгах, где границы канона жестко не очерчены. В архитектуре изучаемой церкви сочетаются черты традиционности и исключительности, она является редким образцом православного храмового зодчества, ее образный строй не был поддержан в дальнейшем развитии сибирской архитектуры.

Ключевые слова: образно-символический строй, семантика архитектуры, православные церкви, традиционность, исключительность, трехчастные церкви, ярусные церкви, надвратные монастырские церкви, Никольская церковь, Киренск, Сибирь.

**THE ENIGMA OF THE CHURCH OF KIRENSK:
TRADITIONALITY VS EXCLUSIVITY.
THE IMAGE AND SYMBOL STRUCTURE
IN THE ARCHITECTURE OF ORTHODOX CHURCHES**

Anna Yu. Mainicheva

Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts,
Russian Federation
annmaini@gmail.com

The essay reports how the solution to the problem of the traditionality and exclusivity of the image and symbol structure of the Orthodox church architecture is shown using the example of a church in the name of St. Nicholas the Wonderworker of the Holy Trinity Monastery of Irkutsk Eparchy, built in Kirensk in the 18th century. Jérôme Baschet's methodological technique of searching for the traditional and the exceptional, which he applied to the analysis of medieval art, was used. For the first time, a relational approach is proposed in the study of architecture, implying the identification of the typological class of a building, the search for analogs or sources of the image of its structure. Attention is focused on issues of localization, prevalence, concretization of the embodiment of the building's features. It has been established that the church can be characterized as a wooden tiered three-part gate monastery church, but there is no direct analogue of the church. The architecture of the

Kirensk church has some features inherent in wooden three-part, three-part tiered, and gate monastery churches; it has an original volumetric planning solution. The semantics of the church is associated with its belonging to gate monastery temples, which are the border between the consecrated space of the monastery and the profane neighborhood. In its tiered forms, one sees an analogy to Heavenly Jerusalem, and the altar dedicated to St. Nicholas has a protective symbolism in a broad sense. The appearance of the church is similar to defensive structures, such as the towers of the Siberian fortresses and European castles. Several signs allow admitting the similarity of the forms of the church with Ukrainian baroque architecture, Petrine baroque, Gothic architecture of Russia and the Carpathian region. The traditional features of the church include the fulfillment of liturgical requirements – three parts; semantics, including the symbolism of the consecration of the altar, the protective function, the embodiment of the image of Heavenly Jerusalem, an appeal to the historical past; use of well-known materials, designs, and shapes. Traditionality in church architecture is associated with the sacred sphere and basic building techniques, and exclusivity with the visual component of architecture (proportions, metrology, interpretation of forms and structures). It is concluded that the criterion for the traditionality of church architecture is the prevalence of forms, symbols, images of temples in any territory in a certain era due to the preference for choosing combinations of structures and semantics. Exclusivity is provided by the variability of forms, which allows creating an original image system. The very possibility of variations, the use of new and individual techniques, the author's reading of the building's features, which fits into the framework of the regulations noted in the sacred books where the boundaries of the canon were not strictly delineated, can be attributed to the important features of the traditionality of Russian Orthodox architecture. The architecture of the Kirensk church combines the features of traditionality and exclusivity; it is a rare example of Orthodox church architecture, its figurative structure was not supported in the further development of Siberian architecture.

Keywords: image and symbol structure, semantics of architecture, Orthodox churches, traditionality, exclusivity, three-part churches, tiered churches, gate monastic churches, St. Nicholas Church, Kirensk, Siberia.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-1-153-170

Введение

Архитектура выражает идеи общества специфическим языком форм, материалов, размеров и пропорций, что дает образный строй зданий и сооружений. Большое значение имеет и символический подтекст, заключенный в произведениях архитектуры, что ярко

проявляется в культовых сооружениях, в том числе и в православных церквях. Одной из дискуссионных проблем является традиционность образно-символического строя православного храмового зодчества. В отечественной историографии спектр понимания традиционности православных храмов очень широк – от форм и типов церквей, известных с давних времен, и церквей, широко распространенных в каком-либо регионе, до соответствия зданий правилам – «канону» (см.: [Заграевский 2016], при этом преобладают оценочные мнения о традициях построения церковной архитектуры, не всегда отражающие истинное положение. Для определенности примем, что традиционность в церковной архитектуре – это формы (включая типологию, измерения, пропорции, конструктивные особенности, материалы и прочее, то есть все так называемые технические характеристики), образы, символы церквей, основанные на традициях, появившихся в прошлом, которым продолжали следовать в дальнейшем. Исключительность – отход от традиционности, единичное, редкое.

Основой для размышлений о традиционности и исключительности в архитектуре православных церквей послужил пример церкви во имя свт. Николая Чудотворца Свято-Троицкого монастыря Иркутской епархии (город Киренск, начало строительства – 1758 год, освящена в 1785 году, сгорела в 1930-х годах (даты даны по: [Калинина 2000, 287–288])), поэтому сфокусируем внимание на формах архитектуры православных церквей XVIII века, эпохи социальных и культурных трансформаций, когда осуществился переход от российского позднего Средневековья к Новому времени. Рассмотрению подлежат прежде всего здания, возведенные в пределах периода и территории создания изучаемой постройки. При необходимости поле поиска расширяется, при этом видится недостаточным обобщенное отнесение форм церкви к какому-либо архитектурному стилю или территории распространения тех или иных форм и конструкций. Особо осторожно следует относиться к вырванному из контекста выявлению «влияний» и «заимствований», что часто приводит исследователя в тупик, не давая выйти за рамки стереотипов. Основные пласты образно-символического строя русской архитектуры наметил М. Н. Громов, который писал: «От языческих первоисточков, через духовно определившую путь страны христианизацию, испытывая воздействие византийского, южнославянского, отчасти восточного и все более возмужавшего западного влияния, подвергаясь насильственной европеизации и секуляризации, замедлявшая свое развитие и подстегиваемая рефор-

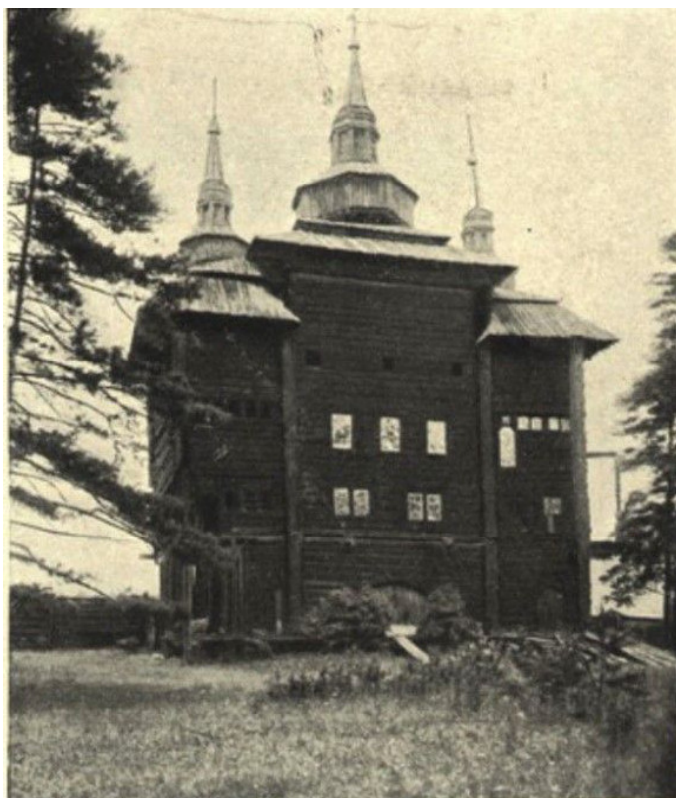
мами, страна преодолевала эпохи, запечатлев свой путь в сохранившихся памятниках былого» [Громов 2015, 499]. На указанные воздействия мы и будем ориентироваться в своем исследовании, при этом потребуются вести поиск по выявлению типологических привязок, определению аналогов или истоков образа сооружения согласно его типологии. Внимание будет обращено на символику посвящений престолов как устойчивую характеристику, а также на поиск истоков использования конструктивных элементов здания для создания его образно-символического строя, причем не только в церковной архитектуре, но и в любой другой. Вышеперечисленные направления охватывают вопросы локализации, распространности, конкретизации воплощения найденных особенностей здания. Учитывая специфическое свойство русской церковной архитектуры с легкостью использовать схожие формы в деревянном и каменном зодчестве, в поиске аналогов не будет привязки к материалу зданий.

Предпринимаемое исследование признаков традиционности и исключительности приближено к серийному подходу Ж. Баше, который выделяет в средневековом изобразительном искусстве «закономерное» (*régularité*) и «единичное» (*singularité*) (см.: [Чуворкина 2012]). Но нужно предостеречь от поиска прямых аналогов и указать на предпочтение другого пути – определение возможных истоков образно-символического строя здания как результата архитектурного творчества эпохи. Вслед за Ж. Баше такой подход можно назвать реляционным, он впервые применен в отношении архитектуры. Данная статья – не обнаружение и подбор фактов, не подведение итогов, а приглашение к дискуссии.

Церковь во имя свт. Николая Чудотворца Свято-Троицкого монастыря Иркутской епархии (город Киренск): формы и конструкции

Необычность форм Киренской Никольской церкви, загадочность истоков их появления, отсутствие прямых аналогов обращают на себя внимание (ил. 1). И. И. Серебренников в своей книге, изданной в 1915 г., писал, что церковь «в качестве редкого образца надвратных храмов нуждается в специальном изучении и описании» [Серебренников 1915, 7]. Он опубликовал несколько фотографий экстерьера и интерьера церкви, которые затем дублировались в статьях других авторов. Исключительность облика Никольской церкви привлекала

исследователей, о ней упоминал Н. А. Пономарев [Пономарев 2007], освещали в своих работах Е. Белых [Белых 2002, 20–21], И. В. Калинина [Калинина 1999, 36–40; Калинина 2000, 286–288]. В указанных статьях содержатся отсылки на дополнительные источники сведений о церкви. Прекрасное описание архитектуры церкви выполнено И. В. Калининой, что освобождает от необходимости проводить его заново (см.: [Калинина 2000, 288]).



Ил. 1. Никольская церковь в Киренске [Серебренников 1915, рис. 4]

Типологически церковь можно охарактеризовать как деревянную ярусную трехчастную надвратную монастырскую, построенную в Сибири в XVIII веке, поэтому будут рассмотрены следующие типологические «пласты» построения церкви, наиболее близко стоящие к изучаемому храму: деревянные трехчастные церкви, ярусные трехчастные церкви, надвратные монастырские церкви, выстраивающие серийность образно-символического строя архитектуры.

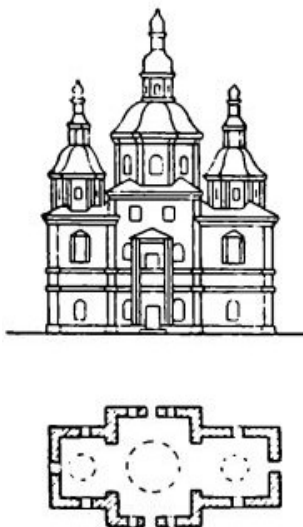
Типологические особенности Киренской Никольской церкви

Деревянные трехчастные церкви. Трехчастная Киренская церковь была выполнена из бревенчатых срубов в наиболее распространенной в Сибири технике. Подсчеты показывают, например, что в Тобольской епархии к началу XX века две трети церквей были сделаны из дерева [Майничева 2005 б]. Подобная ситуация была и в остальных сибирских регионах. Трехчастность церквей, разделенных на алтарь, храмовую часть, трапезную (притвор), представляет построение по типу корабля [Лебедев 1983, 26], имеет прототипы в эпоху раннего христианства и сохраняется вплоть до наших дней, что позволяет считать такую структуру вполне традиционной. Киренская церковь имеет свои особенности плана. С восточной стороны к ее алтарю был сделан прируб, что выходит за рамки традиций и принятых правил (это было замечено еще И. В. Калининой; см.: [Калинина 1999, 39]).

Ярусные трехчастные церкви. Выбор ярусного типа Киренской церкви вполне соответствует предпочтениям эпохи, так как ярусные церкви получили распространение в XVIII веке, повторяя развитие каменных построек Москвы второй половины XVI – XVII века, но в отличие от которых их создатели оперировали не внешней детализацией, а основными объемами зданий [Забелло и др. 1942, 45]. Зашивка срубов тесом отвечает эстетике XVIII века, когда большинство церквей, например Русского Севера, стали ремонтировать таким способом, создавая образы построек из камня с гладкими углами без выступов круглых бревен.

И. В. Калининой было высказано предположение о том, что на формы и образный строй Киренской Никольской церкви повлиял ее строитель – игумен Вениамин Юзефович, выходец Малороссии, где можно найти подобные силуэтные церкви. Она же отметила, что в решении планов они все же отличны от Киренского храма, но имели конструктивный элемент, сближающий их архитектуру, – галерею, обходящую здание со всех сторон [Калинина 1999, 40]. К трехчастным ярусным церквям относятся православные храмы Левобережной Украины. Их формы характеризуют расчлененность по вертикали на ярусы и самостоятельные купольные завершения каждой из частей корабля церкви. Их отличительной чертой были приземистость и объемность шестериков на каждом ярусе, что различалось с пропорциями Киренской церкви, которой было присуще визуальное единство нижней части, составленной из трех четвериков,

членение которых только угадывается, и изящество шестериковых завершений. Ближе всех к облику Киренской церкви стоят Покровский собор в Харькове (XVII век) и Воскресенский собор в Сумах (начало XVIII века) (ил. 2).



Ил. 2. Воскресенский собор в Сумах (начало XVIII века) [Цапенко 1967, 133]



Ил. 3. Церковь Иоанна Богослова на Ишне [Забелло и др. 1942, рис. 360]

Оригинальные деревянные ярусные трехчастные церкви можно найти и на северо-западе России; например, такова Афанасьевская церковь в с. Верхнекокшенгский Погост Тарногского р-на Вологодской обл. (1798), а также монастырская церковь Иоанна Богослова на Ишне в с. Богослово Ростовского р-на Ярославской обл. (1687–1689) (ил. 3). Хотя они не имеют восьмериковых надстроек над боковыми частями, их формы все же близки к построению Киренской церкви: восьмерики стоят на четвериках, шпилеподобные главки венчают верхние изящные восьмерики. Церковь Иоанна Богослова с трех сторон окружена галереей, оставляя свободными стены только алтаря, что также роднит ее с Киренском храмом. Отметим, что все указанные ярусные церкви не являются надвратными.

Надвратные монастырские церкви. Киренская церковь венчала главные проездные ворота Свято-Троицкого монастыря, поэтому требуется установить параллели ее образного строя и особенностей формообразования в монастырской архитектуре. XVIII век был сложен для монастырского строительства в связи с секуляризационной реформой, начатой Петром I и частично свернутой, но продолженной затем указом 1764 года Екатерины II, в результате которой изымались церковные земли, вносились изменения в финансирование епархий и отдельных обителей, а также упразднялись некоторых из них [Беликов 1898, 1]. Реформа привела к существенному сокращению монастырского строительства. Известные надвратные церкви центра России за редким исключением построены до реформы, часть из них можно охарактеризовать как каменные центрические ярусные в стиле «нарышкинского барокко», появившегося под влиянием малоросской архитектуры (одним из первых на это указал К. Харлампович; см.: [Харлампович 1914, 545]).

Из 36 сибирских монастырей, существовавших в XVIII веке, только четыре имели надвратные церкви: Свято-Троицкий мужской монастырь в Тюмени, Киренский Свято-Троицкий монастырь, Енисейский Спасо-Преображенский мужской монастырь, Иркутский Знаменский женский монастырь. Судя по описаниям, надвратные церкви были преимущественно однокупольными и не имели сходства с Киренской церковью (см.: [Фаст, Масиель Санчес; Калинина 2000, 287]), кроме отнесения к типу «ворота в нижнем ярусе храма», выделенному С. С. Аванесовым (см.: [Аванесов 2018, 103]).

Рассмотренные группы деревянных трехчастных церквей, ярусных трехчастных церквей, надвратных монастырских церквей показали, что формы и конструкции Киренской церкви позволяют типологически отнести ее к указанным группам, но ее архитектура

имеет лишь некоторые черты, присущие зданиям этих групп, существенно отличаясь своеобразием объемно-планировочного решения, включая трансформацию традиционного решения алтарной части церкви «кораблем». Вместе с тем ряд признаков позволяет допустить определенное единство с барочной украинской архитектурой XVIII века.

Семантика и символические аспекты архитектуры Киренской Никольской церкви

Семантика Киренской церкви в большой степени связана с типологическим ее отнесением к надвратным монастырским храмам. Значение в русской культуре надвратных церквей доказательно раскрыл С. С. Аванесов [Аванесов 2018], который показал многоаспектность значимости храмов этого типа, включающую маркирование границы между освященным пространством монастыря и профанной окружи, выражение идеи высшей защиты, свидетельство духовного триумфа христианства, уподобление обитаемого пространства образу Небесного Иерусалима.

Связанные с Небесным Иерусалимом иконографические мотивы показывают врата в башне, увенчанной изображением храма, что может быть осмыслено как прототип надвратного храма [Лидов 2005]. На миниатюрах Хлудовской псалтири IX века сооружения Небесного Града имеют ярусное построение, и ярусные надвратные церкви и чаще встречающиеся ярусные колокольни над входом в монастыри символически его повторяют. Объемная композиция Киренской церкви из трех автономных, но подобных частей создает впечатление сочетания нескольких церквей, что также отвечает иконографическим сюжетам с Небесным Иерусалимом, понимаемым как храм-город, город из многих храмов.

Один из аспектов символики высшей защиты ярко проявился в посвящении алтаря Никольской Киренской церкви свт. Николаю Чудотворцу, культ которого был широко распространен не только в Сибири, но и в России в целом (подробнее об этом см.: [Майничева 2005 а; Тарасов 2015]). Поклонение свт. Николаю имеет ярко выраженную защитную символику в широком смысле, в том числе и от военной угрозы. Известно, что ряд монастырей, включая сибирские, были оборонными сооружениями, поэтому необходимо выяснить, имеется ли связь архитектуры Киренской церкви с такой специфической функцией.

В конце XVII – начале XVIII века политическая ситуация на окраинах Российского государства – на сибирских и малороссийских территориях – имела сходство, в регионах шли военные действия. К концу XVIII века обстановка постепенно нормализовалась. Все это оказало влияние на принципы формирования образно-символического строя зданий. В истории архитектуры рассматриваемого периода имеются свидетельства о существовании храмов, конструкции которых приспособлены к ведению боевых действий. На территории современной правобережной Украины было две церкви (в с. Сутковцы Ярмолинецкого р-на Хмельницкой обл. и в с. Суботов Чигиринского р-на Черкасской обл.), в Левобережье Днепра – одна (в с. Борисовка Борисовского р-на Белгородской обл. РФ, построена в начале XVIII века во время войны со Швецией), которые имели черты оборонного зодчества, бойницы и амбразуры для пушечного боя. Образ ограды монастыря, погоста или церкви как оборонного сооружения сохранялся и при отсутствии военных действий, передавая символику защиты. В первой половине XVIII века вокруг Алексеевского монастыря (правый берег р. Каменки в Суздале) была сооружена низкая стена с башенками, стилизованными под оборонительные, и Святыми воротами с двухъярусной башней. Имитации башен сделаны в оградах Спасского погоста (Карельский р-н Архангельской обл.) и церкви села Шинезма (Волховский р-н Ленинградской обл.), построенной в 1741 г. (см.: [Забелло и др. 1942, 72, рис. 152, 153]).

Формы и конструкции Киренской церкви не допускают возможности вести из нее эффективный пушечный или ружейный бой, однако ее облик приближен к оборонным сооружениям. Здесь срабатывает принцип избыточности образа здания, который обязательно должен точно совпадать с приспособлением к реальным нуждам. Своей силуэтностью и сочетанием форм церковь напоминает, например, боевые башни Красноярского и Бельского острогов (см.: [Забелло и др. 1942, 66; Серебренников 1915, рис. 34]).

Дальнейший поиск образных аналогов ведет к примерам европейской замковой архитектуры, с которой уже в конце XVI века русские мастера имели возможность познакомиться благодаря мастерам Дании и Германии [Баталов 2014]. Наряду с разнообразными в типологическом отношении замками и крепостями в странах Европы отмечены существующие с эпохи Средневековья, но перестроенные в дальнейшем крепости в духе ренессансных форм (таковы, например, замок и крепость Акерсхус (г. Осло, Норвегия), Вадстенский замок (оз. Веттерн, Швеция), замки Кальмар, Марсвинсхольм (Швеция), замки Фредериксборг, Кронборг, Розенборг (ил. 4), Йегерсприс (Дания), Королевский замок (Варшава, Польша).



Ил. 4. Замок Розенборг, г. Копенгаген, Дания. Фото Е. А. Коваленко, 2009 г.

В XVIII веке возводятся сибирские оборонительные линии, имевшие явные признаки использования опыта военного инженера Себастьяна де Вобана и участия немецких фортификаторов [Шемелина 2011; Шемелина 2015]. В архитектуре Сибири ощущается очевидный интерес к принципам европейской фортификации, возможно, повлиявший на выбор образного языка церкви, формы и конструктивные элементы которой повторяют их особенности.

Избранные конструктивные элементы Киренской Никольской церкви: крыши с переломами и восьмерики с суженным основанием

Крыши с переломами над четвериками Никольской церкви, являющиеся одной из ее отличительных черт, в русской архитектуре встречаются нечасто. Крышу с переломом имела Георгиевская церковь (1493?) погоста Юксовского (Вознесенский р-н Ленинградской

обл.) (см.: [Забелло и др. 1942, 76]). В отличие от крыш Киренской церкви она покрыта на два ската, крыши сибирской церкви выполнены с четырьмя скатами. Крышей с четырьмя скатами и переломами перекрыта церковь Благовещения Пресвятой Богородицы и св. Александра Невского Александро-Невской лавры (1717–1724, С.-Петербург, арх. Д. Трезини, К. Конрад, Т. Швертфегер). Можно уловить сходство высокого деревянного восьмерика с граненым куполом и световым фонарем Благовещенской церкви с формами Киренской церкви.

Четырехскатные крыши с переломом «на голландский манер» более известны в гражданской архитектуре Санкт-Петербурга первой трети XVIII века как образцы петровского барокко, вобравшего признаки итальянского барокко, раннего французского классицизма, немецкой и голландской гражданской архитектуры и других стилей (подробнее см.: [Аронова 2001]). Не исключено, что образцами для выбора конструкций крыш и верхней части Киренской Никольской церкви послужили столичные постройки первой трети XVIII века.

Самыми необычными конструкциями церкви являются обшитые тесом восьмерики с суженным основанием. В русской архитектуре известны повалы – вынос бревен срубов под крышами, что дает их более узкое основание. Но срубы основания, как правило, состоят из нескольких венцов, их количество намного превышает число венцов повала. Хотя восьмерики с суженным основанием Киренской церкви конструктивно вполне выполнимы аналогично повалам, их форма отлична от срубов с повалами.

Если принять версию об имитации форм, восьмерики Киренской церкви с суженным основанием визуально напоминают наблюдательные площадки на башнях, возможно, являясь модификацией сторожевых башен со смотровой площадкой. Отличием башен является четырехугольность срубов. Своеобразное навершие Крестовоздвиженской церкви в Тобольске также могло быть прообразом восьмериков с суженным основанием (см.: [Каптиков 2015, 24]). Но такие варианты прочтения не исчерпывают все возможности.

В церковной архитектуре Польши и Малороссии были распространены грушевидные купола, «бани», формы которых оказали несомненное влияние и на сибирские церкви. Подобные купола венчают, например, каменный Троицкий собор Свято-Троицкого монастыря Тюмени [Каптиков 2015]. Их визуальный образ вполне допускает возможность их имитации в дереве в виде восьмериков с суженным основанием. А церковь Покрова Пресвятой Богородицы XVII века в с. Овчары, Польша (ил. 5), входящая в Список объектов

всемирного наследия ЮНЕСКО по разделу «Деревянные церкви Карпатского региона Польши и Украины» [List of UNESCO World Heritage Sites], имеет формы, весьма близкие к Киренской церкви. Ее характеризует ярусность, верхняя часть здания вершена сочетанием небольших куполов на восьмериках и пикоподобными главками, крыши имеют переломы, которые также можно найти у других готических церквей Карпат.



Ил. 5. Церковь в с. Овчары, Малопольское воеводство, Польша.

Источник: <https://whc.unesco.org/en/list/1424>

В архитектуре России «готическое» направление, или «псевдоготика», появляется на рубеже 1760–1770 годов, что связано с обращением к русскому историческому прошлому и желанием увековечить победы России в Турецкой войне 1768–1774 годов [Путятин 2009]. Не исключено, что строитель Киренской надвратной церкви обратился к готической стилистике, тем более что она одобрялась московским митрополитом Платоном. В 1785 году, после переключения внимания Екатерины II на византийскую тему, «готика» осталась как второстепенное стилистическое направление в строительстве небольших объектов в монастырях и при городских соборах и одна из стандартных методик проектирования [Путятин 2009, 56].

Заключение

Выбранный для исследования архитектурный реляционный подход позволил выявить традиционное и исключительное в Киренской Никольской церкви. К традиционным особенностям храма относятся выполнение требований проведения литургии (трехчастность), семантика (символика посвящения престола церкви, защитная функция надвратных церквей, воплощение образов священных понятий – Небесный Иерусалим, обращение к историческому прошлому, мемориальность), а также использование известных материалов, конструкций и форм (дерево, срубные конструкции, обшивка тесом, восьмериковые и четвериковые формы срубов, шатровые и луковичные завершения). Традиционность Киренской церкви была тесно связана с сакральным в архитектуре и базовыми строительными приемами. Исключительность же относилась к визуальной составляющей архитектуры – пропорциям, метрологии, трактовке форм и конструкций.

Можно отметить «перетекание» и взаимозаменяемость традиционности и исключительности, детерминированных по территориям и эпохам. Так, «готические» формы для сибирских деревянных церквей редки, а в Карпатском регионе они отнесены к традиционным. В середине XVIII века псевдоготика была новаторством, но в XIX веке она трактуется как один из стандартов проектирования. Критерием традиционности церковной архитектуры можно считать распространенность форм, символов, образов храмов на какой-либо территории в определенную эпоху благодаря предпочтениям выбора сочетаний конструкций и семантики. Традиционность не только не отрицает исключительности здания, но обеспечивает для нее устойчивую базу. Исключительность создает возможность вариативности не только форм, но и их особенностей, размеров, пропорций, что позволяет создавать оригинальные воплощения образного строя. К важным чертам традиционности русской православной архитектуры можно отнести саму возможность вариаций, что вполне укладывается в рамки установлений, отмеченных в священных книгах, где границы канона не были строго очерчены. Хотя в русской архитектуре известно строительство «по образцам» и по благословенным храмозданным грамотам как регламентной основе церковных сооружений, в большинстве случаев можно говорить лишь о типологических совпадениях. С проблемой традиционности тесно связан вопрос преемственности, то есть того, насколько прочно новации встраиваются в систему культуры, развиваются

в виде инноваций, приобретая черты традиционности, и, как следствие, получают ту или иную степень распространенности. При сохраняющихся важных чертах традиционности надвратную Никольскую церковь Свято-Троицкого монастыря в Киренске можно считать исключительным образцом православного храмового зодчества, ее образный строй не был поддержан в дальнейшем развитии сибирской архитектуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2018 – *Аванесов С. С.* Надвратный храм в структуре городского пространства: семантика и типология // *Баладинские чтения*. 2018. Т. XIII. С. 102–104. DOI: 10.24411/9999-001A-2018-10016
- Аронова 2001 – *Аронова А. А.* Русская архитектурная практика начала XVIII века в свете голландских впечатлений великого посольства // *Государственные музеи Московского Кремля: материалы и исследования*. М., 2001. Вып. 12. С. 1–9.
- Баталов 2014 – *Баталов А. Л.* Европейские архитекторы и военные специалисты на службе Ивана IV в свете письменных источников: еще раз об истории Ганса Шлитте // *Музеи Московского кремля: материалы и исследования*. М., 2014. Вып. 22. С. 8–32.
- Беликов 1898 – *Беликов Д. Н.* Старинные монастыри Томского края. Томск: Паровая Типо-лит. П. И. Макушина, 1898. 211 с.
- Белых 2002 – *Белых Е.* Летопись Киренского Свято-Троицкого монастыря Иркутской епархии (26 апреля 1900 год) // *Земля Иркутская*. 2002. № 3. С. 20–21.
- Громов 2015 – *Громов М. Н.* Древняя Русь как основание отечественной государственности и культуры // *Древняя Русь: пространство книжного слова: историко-филологические исследования*. М.: Языки славянских культуры, 2015. С. 498–512.
- Забелло и др. 1942 – *Забелло С., Иванов В., Максимов П.* Русское деревянное зодчество. М., 1942. 296 с.
- Заграевский 2016 – *Заграевский С. В.* Методологические проблемы изучения канона, символики и пропорций в православной храмовой архитектуре. М., 2016. URL: <http://rusarch.ru/zagraevsky48.htm>
- Калинина 1999 – *Калинина И.* Церковь Киренского монастыря // *Земля Иркутская*. 1999. № 11. С. 36–40.
- Калинина 2000 – *Калинина И. В.* Православные храмы Иркутской епархии. XVII – начало XX века. М.: Галарт, 2000. 496 с.

- Каптиков 2015 – *Каптиков А. Ю.* Архитектура барокко в Западной и Восточной Сибири: опыт сравнительного анализа // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2015. № 1. С. 19–27.
- Лебедев 1983 – *Лебедев Л., прот.* Православный храм, богослужения, утварь и одеяния духовенства // Настольная книга священнослужителя: в 7 т. М.: Изд-во Моск. Патриархии, 1983. Т. 4. С. 7–157.
- Лидов 2005 – *Лидов А. М.* Образ Небесного Иерусалима в восточно-христианской иконографии // Православный поклонник на Святой Земле. 2005, осень. URL: <http://rusarch.ru/lidov1.htm>
- Майничева 2005 а – *Майничева А. Ю.* Церкви во имя святителя Николая Чудотворца: «Призывающим его помогает и от бед избавляет...» // Проблемы трансмиссии и бытования этнокультурных традиций славянского населения Сибири XVIII–XX вв. Новосибирск: Ин-т археологии и этнографии СО РАН, 2005. С. 48–64.
- Майничева 2005 б – *Майничева А. Ю.* Церкви Тобольской епархии (по справочным материалам начала XX в.) // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий: материалы Годовой сессии Института археологии и этнографии СО РАН 2005 г. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2005. Т. XI, ч. II. С. 122–126.
- Пономарев 2007 – *Пономарев Н. А.* Поездка Преосвященного Епископа Евгения в Киренский уезд в июне–июле месяцах 1913 г. Иркутск: Тальцы, 2007. 231 с.
- Путятин 2009 – *Путятин И. Е.* К хронологии и идеологии русской «готики» XVIII века // Academia. 2009. № 3. С. 54–56.
- Серебренников 1915 – *Серебренников И. И.* Памятники старинного деревянного зодчества в Иркутской губернии. Иркутск: Паровая типография И. П. Казанцева, 1915. 22 с.
- Тарасов 2015 – *Тарасов А. Е.* Храмы крепости Ивангород: к истории никольского и успенского культов на Руси // Русь, Россия: Средневековье и Новое время. М.: Моск. гос. ун-т, 2015. Вып. 4: Четвертые чтения памяти академика РАН Л. В. Милова: материалы к междунар. науч. конф. Москва, 26 октября – 1 ноября 2015 г. С. 128–132.
- Фаст, Масиель Санчес – *Фаст Г., прот., Масиель Санчес Л. К.* Енисейский в честь Преображения Господня мужской монастырь // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/189971.html>
- Харлампович 1914 – *Харлампович К.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань: Изд. книжн. маг. М. А. Голубева, 1914. Т. 1. 986 с.

- Цапенко 1967 – *Цапенко М. П.* Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. М.: Стройиздат, 1967. 235 с.
- Чуворкина 2012 – *Чуворкина О. А.* Новое в изучении средневековой иконографии // *Артикульт.* 2012. № 8 (4). С. 53–58.
- Шемелина 2011 – *Шемелина Д. С.* Архитектура оборонительных линий Сибири XVIII в.: взаимосвязи с творческим наследием Себастьяна де Вобана // *Труды Государственного музея истории С.-Петербурга.* СПб.: ГМИ СПб., 2011. Вып. 21. С. 16–31.
- Шемелина 2015 – *Шемелина Д. С.* К вопросу о роли немецких военных инженеров в создании крепостей по сибирским оборонительным линиям XVIII в. // *Баладинские чтения: сборник статей X научных чтений памяти С. Н. Баладина (Новосибирск, 15–17 апреля 2015 г.).* Новосибирск: НГАХА, 2015. Т. X, ч. I. С. 74–86.
- List of UNESCO World Heritage Sites – List of UNESCO World Heritage Sites under the section “Wooden Churches of the Carpathian Region of Poland and Ukraine”. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1424>

Материал поступил в редакцию 03.06.2021

ВИЗУАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА ОБРАЗА МАРФЫ И МАРИИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

И. Г. Пендикова

Омский государственный технический университет, Россия
megavia@mail.ru

Проведен иконографический анализ образов Марфы и Марии в европейской живописи. Рассмотрена и проанализирована иконографическая традиция с построением визуального ряда произведений от эпохи Высокого Возрождения до стиля модерн. Описаны формальные приемы, определяющие поэтику композиционного построения живописного произведения: геометрические схемы, пространственные планы, атрибутивные признаки и др. В результате количественного анализа определено, что всплеск интереса к визуализации образов Марфы и Марии характерен для эпохи барокко и в наибольшей мере для итальянских и фламандских художников, при этом разработка сюжета ведется по-разному. Установлено, что отождествление образа Марии с кающейся Марией Магдалиной характерно только для итальянской живописи. В произведениях барочной испанской, фламандской (исключение – произведение П. П. Рубенса) и голландской школ живописи, а впоследствии и в произведениях академизма, реалистического искусства и символизма сюжет о Марфе и Марии разрабатывается на основе включения в композиционную схему фигуры Христа, что наиболее соответствует евангельскому тексту.

На основе иконографии сюжета и антропологического подхода к прочтению семантики визуальных образов выявлены текстуальные и контекстуальные значения визуальной репрезентации образов Марфы и Марии. В эпоху барокко и в странах устоявшего и торжествующего католицизма одной из важнейших коннотаций сюжета является рефлексия оппозиции земного и духовного богатства, которая красноречиво проявляется в трактовке образов сестер и формальных композиционных приемах. В произведениях итальянских художников доминирует решение в пользу красоты и богатства Марии Магдалины в противовес невзрачности Марфы, которая часто выглядит как служанка. В повседневном плане итальянские художники разрабатывают мотив соперничества двух женских типов, отдавая предпочтение страстной и привлекательной Марии Магдалине, что совершенно не характерно для фламандского искусства, иконография которого говорит, скорее, о «статус-кво», существующем между сестрами и их служением Господу, при этом разница земного и духовного служения подчеркивается не столько эмоциональной характеристикой образов, сколько композиционным построением и атрибутами каждой из сестер.

Визуализация вопроса о том, какое же из служений ведет в рай, в конкретно образном решении сюжета о Марфе и Марии появляется впервые в произведении А. да Корреджо, а затем – только через четыре века –

в живописи символистов М. Дени и М. В. Нестерова, которые воспроизводят фигуры Христа, Марфы и Марии на фоне образа Небесного Иерусалима.

В качестве основной концептуальной антропологической характеристики сюжета о Марфе и Марии выявлена дуалистическая несводимость путей земного и небесного служения друг к другу и одновременно причастность и того и другого божественному замыслу о человеке, которая по-прежнему остается актуальной экзистенциальной проблемой человеческого бытия.

Ключевые слова: иконография, семантика визуального образа, семиотика визуального образа, визуальная антропология, Марфа и Мария.

VISUAL SEMIOTICS OF THE IMAGES OF MARTHA AND MARY IN EUROPEAN PAINTINGS

Irina G. Pendikova

Omsk State Technical University, Omsk, Russian Federation
megavia@mail.ru

The essay is dedicated to the iconographic analysis of the images of Martha and Mary in European paintings. The iconographic tradition with the construction of a visual series of works from the High Renaissance to the Art Nouveau style is analyzed. The formal techniques that determine the poetics of the compositional construction of paintings are described: geometric schemes, spatial plans, attributive signs, etc. As a result of the quantitative analysis, it has been determined that the surge of interest in the visualization of the images of Martha and Mary is characteristic of the Baroque and, to the greatest extent, of Italian and Flemish artists, while the plot is developed in different ways. It has been established that the identification of the image of Mary with the penitent Mary Magdalene is characteristic only for Italian paintings. For works of the Baroque Spanish, Flemish (the exception is the painting by Peter Paul Rubens), and Dutch schools of painting, and, subsequently, for works of academism, realistic art, and symbolism, the plot of Martha and Mary is developed on the basis of the inclusion of the figure of Christ in the compositional scheme, which most corresponds to the gospel text. Based on the iconography of the plot and the anthropological approach to reading the semantics of visual images, the textual and contextual meanings of the visual representation of the images of Martha and Mary are revealed. In the Baroque and in the countries of established and triumphant Catholicism, one of the most important connotations of the plot is the reflection of the opposition of earthly and spiritual wealth, which is eloquently manifested in the interpretation of the images of the sisters and formal compositional techniques. Italian artists' paintings are dominated by the decision in favor of the beauty and wealth of Mary Magdalene as opposed to the

plainness of Martha, who often looks like a servant. In everyday terms, Italian artists develop a motif of rivalry between the two female types, giving preference to the passionate and attractive Mary Magdalene, which is completely unusual for Flemish art, whose iconography speaks rather of the "status quo" that exists between the sisters and their service to the Lord, while the difference between earthly and spiritual service is emphasized not so much by the emotional characteristics of the images, but by the compositional structure and attributes of each of the sisters. Visualization of the question of which of the services leads to heaven, in the figurative solution of the plot about Martha and Mary, appears for the first time in Antonio Allegri da Correggio's painting, and then, only four centuries later, in the paintings of the Symbolists Maurice Denis and Mikhail Nesterov, who reproduce the figures of Christ, Martha, and Mary against the background of the image of Heavenly Jerusalem. As the main conceptual anthropological characteristic of the plot about Martha and Mary, the dualistic irreducibility of the ways of earthly and heavenly service to each other and, at the same time, the involvement of both of them in the divine plan for man, which, as before, remains an actual existential problem of human existence, is revealed.

Keywords: iconography, semantics of visual image, semiotics of visual image, visual anthropology, Martha and Mary.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-1-171-193

В контексте бытия современного человека и культуры постоянно происходит диалог со всеми предшествующими культурными периодами, сущность которых мы постигаем через артефакты человеческой духовной деятельности, созданные в том числе и десятилетия, и столетия, и тысячелетия тому назад. В творчестве Франческо Петрарки (1304–1374) развился феномен квазиобщения: он писал письма римскому поэту Вергилию (70–19 гг. до Р. Х.), обращаясь к нему со словами: «Тебе, наверное, захочется знать...» и т. п. Но одновременно Петрарка обращался и к потомкам: «Суждения обо мне людей будут многообразны, ибо почти каждый говорит так, как внушает ему не истина, а прихоть, и нет меры ни хвале, ни хуле...» [Петрарка 1989, 2]. И если мы вполне способны вести диалогическое общение с людьми, жившими за столетия до нас, в вербальной коммуникации, то, очевидно, что и визуальная коммуникация может и должна изучаться и исследоваться и как самостоятельный язык, и как контекст языков культуры любой культурно-исторической эпохи. «Произведение искусства, по определению несущее и выражающее некий смысл, живёт лишь между человеком и человеком, в поле взаимного ментального и эмоционального контакта творца

и реципиента; поему и исследователь способен адекватно высказываться о любом “артефакте” только с учётом указанного коммуникативного контекста» [Аванесов 2015, 19].

Наиболее сложной и одновременно наиболее интересной задачей иконографического анализа произведения искусства после первичного формального анализа и установления вторичного, или условного, значения является «выявление и интерпретация этих “символических значений” (которые обычно не осознаются самим художником и могут даже явно отличаться от того, что он сознательно стремился выразить)» [Панофский 2009, 33–34]. Установление таких общекультурных символических значений требует широкой иконографической интерпретации произведения искусства на основе «синтетической интуиции» (термин Э. Панофского) исследователя, глубокого понимания того, как в различные исторические периоды актуальные направления человеческой мысли находили свое выражение в определенных темах, образах, сюжетах.

Общепринято считать, что произведение искусства всегда выдает точку зрения нации, эпохи, класса, религиозные и философские представления, бессознательно схваченные и выраженные художником в его творении. Одновременно архетипические сюжеты и античного мифа, и ветхозаветного и новозаветного мифов остаются бесконечно актуальными и в контексте бытия современного человека, как они были актуальны и для людей эпохи Возрождения и Нового времени. Их понимание и наполнение смыслом конкретного евангельского сюжета, несмотря на то что «смысл подобного произвольного откровения будет затемнен в зависимости от того, в какой степени один из двух элементов, идея или форма, будет произвольно подчеркнут или затушеван» [Панофский 1988, 422–445], безусловно, представляют исследовательский интерес для современного автора. Соотношение идеи и формы, с одной стороны, и понимание изображения как способа видения, присущего конкретной эпохе и конкретному художнику, – важный аспект настоящего исследования. По выражению Дж. Берджера, «изображение – это воссозданное видение», а произведения европейской живописи с начала эпохи Возрождения семиотически являются маркерами роста осознания личности в культурно-историческом процессе, понимания и интереса к закономерностям и ходу истории [Берджер 2012, 5].

Применение иконографического и семиотического методов позволяет достичь наиболее адекватного хронотопического понимания различных мировоззренческих и ментальных представлений по самым разнообразным вопросам бытия человека и культуры как

в конкретно-историческое время, так и в контексте временного континуума.

Данная статья является попыткой выявить семантические и контекстуальные аспекты новозаветного сюжета о Марфе и Марии, являющегося одним из относительно часто воспроизводящихся в европейской живописи, что, вероятно, связано с тем, что в нем заложена одна из главных дилемм человеческого бытия – соотношения земного и небесного, социального и духовного в природе человека, хотя на первый взгляд речь идет всего лишь о двух женских архетипах – заботливой и обеспечивающей быт Марфе и «не от мира сего» Марии.

Поводом для данного исследования послужила прошедшая 5 октября 2018 года в Омском областном музее изобразительных искусств им. М. А. Врубеля выставка «Питер Пауэл Рубенс и его время», которая также была показана и в других городах Сибири и Урала (Кемерово, Екатеринбург, Челябинск). Заглавным живописным полотном выставки стала картина П. П. Рубенса «Кающаяся Мария Магдалина с сестрой Марфой», датируемая 1615–1620 годами. Довольно неожиданное визуальное впечатление, полученное посетителями выставки, было обусловлено долей добродушного фламандского юмора, с которым Рубенс подошел к трактовке образов Марии и Марфы.

Выставка была создана совместно с Ирбитским государственным музеем изобразительных искусств, из коллекции которого и представлена данная работа. Следует отметить, что долгое время после национализации из коллекции санкт-петербургского профессора, известного врача А. В. Якобсона она считалась копией с оригинала Рубенса и в качестве таковой была передана в 1976 году из Государственного Эрмитажа в Ирбитский ГМИИ. В ходе реставрации 2012 года, проведенной А. А. Наседкиной (г. Нижний Тагил), было установлено, что полотно является оригиналом. В 2013 году старший научный сотрудник и хранитель фламандской живописи Государственного Эрмитажа Н. И. Грицай пришла к выводу об участии в исполнении картины двух учеников Рубенса – Антониса ван Дейка, который написал лицо Марфы, и Якоба Йорданса, выполнившего фигуру Марфы и ее сложенные на груди руки [Ирбитский ГМИИ]. Образы, созданные П. П. Рубенсом (в его мастерской), вызвали исследовательский интерес к иконографии данного сюжета в европейской живописи, а следовательно, к восприятию, интерпретации и визуальной репрезентации этих архетипов в творчестве представителей различных культурных эпох, национальных школ живописи,

наконец, в индивидуальном сознании и художественной практике конкретных художников.

Выявление и типологизация семантических аспектов репрезентации образов Марфы и Марии и является целью предпринятого исследования, актуальность которого обусловлена стремлением современной науки увидеть за вечным и непреходящим частное и повседневное, мимолетное в бытии человека и культуры. Именно повседневное и мимолетное, антропологический подход и ракурс (в противовес политическому, военному и т. д.) сегодня воспринимаются как непреходящее в истории человеческой культуры и вызывают наибольший исследовательский интерес.

Темой специального исследования с точки зрения визуальной семиотики сюжет о Марфе и Марии не становился. Существуют отдельные филологические статьи, посвященные художественной типологии литературных героинь, восходящих к евангельским Марфе и Марии, например в произведениях Н. С. Лескова. В статье О. А. Москвиной рассматривается прочтение темы любви земной (Марфа) и небесной (Мария) в концерте для двух солистов и оркестра С. А. Губайдулиной. Соответственно, цель изучить иконографию данного сюжета в европейском изобразительном искусстве на основе применения иконографического метода и элементов семиотического анализа отличается новизной постановки проблемы исследования и определенным вкладом в разработку антропологического подхода к объекту и предмету исследования.

Мария и Марфа – персонажи новозаветной истории, которые упоминаются в Евангелии от Луки (Лк. 10:38–42) и Евангелии от Иоанна (Ин. 11:1–45), в последнем сестры предстают в контексте воскрешения их брата Лазаря, – в их доме останавливался Спаситель. Мария «села у ног Иисуса и слушала слово Его» (Лк. 10:39). Марфа – земная женщина, которая не преминула высказать упрек Спасителю: «Господи! или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне» (Лк. 10:40). В католической традиции Мария отождествляется с Марией Магдалиной, раскаявшейся блудницей (из девятнадцати избранных для анализа в данной статье произведений в названиях пяти работ Мария напрямую обозначена как Мария Магдалина). Это представление нехарактерно для православной традиции: Марию Магдалину почитают как мироносицу, излеченную от «беснования», и не отождествляют с сестрой Марфы.

В интерпретации Иоанна Златоуста (ок. 347–407), «Мария миропомазует, Марфа служит, и Лазарь с Господом возлежит, как только

что ты слышал. Мария изображает церковь: неоскудеваемо миро церкви; Марфа обозначает синагогу: маловерующая и любительница земного; Лазарь носит скипетр воскресения, как ты только что слышал из слов евангелиста» [Иоанн Златоуст, 7].

Совершенно иное прочтение образов Марфы и Марии содержится в проповеди немецкого теолога и христианского мистика Майстера Экхарта (1260–1328), который строит свою концепцию на основе обращения Христа к Марфе дважды по имени: «Марфа! Марфа! Ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно; Мария же избрала благовую часть, которая не отнимется у нее» (Лк. 10:40). Майстер Экхарт считает, что это знак того, что «все временные и вечные преимущества, когда-либо дарованные и предназначенные творению, все это выпало на долю Марфы. Первым “Марфа” указывает Он на совершенство ее в делах временных, вторым на то, что требуется для нашего вечного спасения, утверждая, что у нее и в этом нет никакого недостатка» [Майстер Экхарт 1912, 8].

Для Майстера Экхарта Марфа, старшая сестра, преуспевшая в земном служении, именно благодаря этому достигла той высокой стадии познания добродетели, нежели те, кто, подобно только что обратившемуся апостолу Павлу или ее младшей сестре Марии, впервые испытывают восторг божественной благодати. В отличие от них Марфа созидает мирские дела, но не поглощена ими полностью: «...те могут заботиться о мире, которые умеют непоколебимо стоять среди мирской суеты. А стоят они непоколебимо, поскольку все свое дело исполняют по прообразу предвечного света» [Майстер Экхарт, 8].

Следует отметить, что эта позиция Майстера Экхарта, уроженца Тюрингии, свидетельствует: несмотря на то что идеология протестантизма начнет распространяться в Северной Европе через два века после его ухода из жизни, дух протестантской трудовой этики уже витает в его проповеди о Марии и Марфе. Известно, что учение Экхарта оказало влияние на М. Лютера.

В семантическом плане Марфа и Мария отождествляют два вида любви. Любовь Марфы деятельна, связана с обеспечением земных потребностей и требующимся для этого огромным трудом, – на ее любви держится повседневная жизнь. Любовь Марии созерцательна, но именно благодаря ее стремлению разделить крестный путь Господа жизнь становится причастна вечным благам. В самом общем плане Марфа и Мария воплощают оппозицию «горизонтального» – земного, и «вертикального» – горнего времени, и в этой оппозиции заложено «стремление предпочитать горизонтали социума вертикаль Космоса» [Левая 2000, 9].

Для анализа были отобраны восемнадцать наиболее часто воспроизводимых живописных произведений о Марфе и Марии, самое раннее из которых датируется 1514 годом и является памятником искусства Высокого Возрождения, а самое позднее представляет собой работу периода стиля модерн (1908). Распределение произведений по стилевым характеристикам и принадлежности к национальным школам живописи представлено в таблице.

Стилевая и художественная принадлежность живописных произведений на сюжет о Марфе и Марии

Стиль	Общее количество произведений	Итальянские школы	Испанская школа	Фламандская школа	Голландская школа	Россия	Франция
Высокое Возрождение	1	1 Парма					
Барокко	10	3 Милан, Флоренция, Болонья	1 Севиля, Мадрид	4 Антверпен	1 Дельфт		1 Париж
Академизм	2					2	
Реализм	2					2	
Символизм	3					1	2

Несмотря на то, что данная выборка произведений не может быть абсолютно полной, на ее основе тем не менее можно отметить некоторые закономерности бытования изучаемого сюжета в европейской живописи. Из таблицы видно, что максимальный интерес к сюжету о Марфе и Марии приходится на эпоху барокко, гаснет в эпоху классицизма и возрождается в XIX веке, когда появляется первоначально в академическом искусстве, а затем в искусстве реализма. Наконец, к нему обращаются мастера стиля модерн. Также легко заметить, что в эпоху барокко интерес к сюжету особенно характерен для школ итальянского искусства и фламандской школы живописи. В XIX – начале XX века сюжет разрабатывается русскими художниками и французом М. Дени.

Выстроенный визуальный ряд был проанализирован по следующим параметрам, которые определяют поэтику композиционного построения живописного произведения: геометрическая схема, пространственные планы, точка зрения, с которой строится изображение, атрибутивные признаки. Совокупность значений этих парамет-

ров определенным образом закладывает осознанное или бессознательное видение, прочтение образов Марфы и Марии зрителем.

В композиционном решении анализируемых произведений могут быть заложены: а) точка зрения самого автора; б) общепринятые или наиболее распространенные в ту или иную эпоху социокультурные представления; в) точка зрения кого-либо из действующих лиц. Существуют актуальные и потенциальные носители точек зрения. Эта «глубинная композиционная структура может быть противопоставлена внешним композиционным приемам» [Успенский 1995, 19].

К семиотическим признакам (синтактике, семантике и прагматике) следует отнести:

1) постоянные формальные приемы – геометрические схемы, которые по преимуществу прочитываются одинаково (взгляд Марии вверх на Христа; почему Марфа всегда выше Христа и Марии: земное – свысока – отношение к духовному миру) и свидетельствуют об авторской интерпретации сюжета и объектов изображения;

2) атрибутивные признаки, которые употребляются для характеристики того или иного лица (ключи как символ Марфы и ее хозяйственной деятельности), – с их помощью может подчеркиваться идеологическая позиция;

3) стилистические характеристики – ссылка на индивидуальную или социальную авторскую позицию;

4) пространственно-временные характеристики, которые позволяют определить наличие и иерархию планов бытия. В сюжете о Марфе и Марии вычленяется несколько планов бытия: сакральный, божественный; повседневный (Марфа упрекает Марию); тот, в котором происходит встреча человека и Бога – в изображении присутствуют Христос, Марфа и Мария.

Рассмотрим основные этапы разработки сюжета о Марфе и Марии в европейском искусстве.

Самым ранним произведением на сюжет о Марфе и Марии, которое удалось обнаружить, является картина художника из Пармы Антонио да Корреджо (ок. 1489–1534) «Святой Петр, Марфа, Мария Магдалина и св. Леонард» (ил. 1). Картина датируется 1514 годом – временем Высокого Возрождения, однако в трактовке образов Марии Магдалины и св. Леонарда уже прочитываются черты маньеризма.

Композиционное расположение фигур является знаковым и содержит, очевидно, ответ о пути, ведущем в рай: Марфа рядом с Петром, обладателем ключей от рая, Мария – рядом со св. Леонардом (по некоторым сведениям, умер в 546 году или около 559 года) – покровителем узников (Мария Магдалина – бывшая узница порока).



Ил. 1. А. да Корреджо. «Святой Петр, Марфа, Мария Магдалина и св. Леонард». 1514. Х., м. 221,6 × 161,9. Метрополитен музей, Нью-Йорк. Источник: <http://media.artfulmac.com/images/correggio/four-saints-from-left-st-peter-st-martha-st-mary-magdalene-st-leonard-1517.jpg>

Геометрическая схема представляет собой полусферы очертаний фигур по головам и у ног персонажей, – работу отличает гармоничное уравновешенное композиционное построение в противовес динамичности зрелых работ художника, что, по-видимому, объясняется тем, что она была создана в ранний период творчества. Фигуры святых равномерно освещены на переднем плане, задний план – темный лес, благодаря чему возникает драматический эффект коллизии жизненного пути, – неслучайно А. да Корреджо считается предшественником драматичности и чувственности барокко.

Мы не видим глаз Петра и Марфы, чьи головы склонены в смирении. Глаза св. Леонарда экстатически закатаны. Атрибутивные признаки легко прочитываются: Марфа с укрощенным драконом у ног (укрощенный грех), ключи от рая в руках Петра. В руке Марии – золотой кувшинчик для благовоний. Св. Леонард изображен с кандалами в руке – символом узничества. Красный плащ Марии – символ страсти, который в совокупности с другими визуальными

характеристиками знаменует собой жизнь. Дистанции между зрителем и изображением почти нет: божественной истории придано человеческое измерение, что соответствует традиции ренессансного гуманизма.

Несмотря на то, что образы Марфы и Марии репрезентируются в семантическом отношении вполне в духе еще средневекового понимания – как противопоставление добродетели и порока, симпатии и интерес художника явно отданы Марии. Именно она – живой человек, с ее страстностью, желанием нравиться и при этом причастностью Христу. Мечтательный и одновременно полный внутренне-го достоинства взгляд Марии направлен в сторону зрителя.

В целом, при сохранении визуального языка средневекового символизма и дидактики в использовании образов апостола Петра и св. Леонарда и атрибутивном наполнении изображения, в работе прочитываются, во-первых, понимание человеческого бытия как гармонии противоположных начал человеческой природы, а во-вторых, интерес к возможности духовного перерождения личности.

Следующая работа – Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610) «Марфа и Мария Магдалина» (1598. Х., м. 97,8 × 132,7. Институт искусств, Детройт) – относится уже к периоду барокко. Если у А. да Корреджо образы святых – это своеобразный ключ к прочтению сюжета (где добродетель и где грех), то М. да Караваджо подходит к сюжету совершенно иначе: его внимание сосредоточено на природе и взаимоотношениях двух женских типов. С точки зрения геометрической схемы его композиция представляет собой треугольник, в вершине которого Мария Магдалина. Свет, падающий слева сверху, ярко освещает Марию Магдалину, его источник отражается в зеркале. Действие происходит в замкнутом пространстве комнаты, интимная атмосфера разговора между Марфой и Марией дополнена визуализацией наличия божественного плана: пальцы рук Марии почти прикасаются к пятну источника света на зеркальной сфере. Вся композиция представляет собой светоносное доминирование задумчивой Марии Магдалины. Лицо Марфы затенено. Марфа пальцами правой руки придерживает указательный палец левой – знак увещания Марии. Символика указательного пальца связана с братьями и сестрами и одновременно с судьбой. Цветок апельсина в руке Марии свидетельствует о ее чистоте и целомудренности, вопреки упрекам Марфы. Зеркало, направленное на Марфу, – атрибут тщеславия и самолюбования, но и всевидящее око Бога. Караваджо сопоставляет два женских типа, и очевидно, какому он отдает предпочтение: отныне притягательная земная

красота Марии больше не противоречит духовной чистоте, как это было в эпоху Средневековья. Хотя в слегка отрешенном взгляде Марии ощущается сомнение – а вдруг права невзрачная Марфа, в целом внешняя соблазнительная красота узаконивается художником как модель для подражания.

Флорентиец и последователь Караваджо Орацио Джентилески (1563–1639) также использует сюжет о Марфе и Марии как повод для изображения взаимоотношений двух женских типов, но для него необходимость и способность заботиться о земном ставят Марфу выше дерзкой и непокорной Марии, на что указывают формальные признаки композиции. В композиционном решении его картины «Марфа упрекает Марию» (Около 1620. Х., м. Старая пинакотекa, Мюнхен) применена нисходящая диагональ: Марфа выше Марии, – она упрекает ее в плотском грехе, – в зеркале отражается лоно Марии. Своенравная Мария порывисто сопротивляется обвинению. Ее лицо затемнено, а плоть «одета» светом. Будучи лучшим представителем школы Караваджо, Джентилески создал совершенно самостоятельную интерпретацию сюжета о Марфе и Марии, придав образу Марии плебейскую характерность, при этом далеко уйдя от первоисточника сюжета, что свидетельствует о формирующемся интересе к повседневной жизни и взаимоотношениям характеров обычных людей.

Французский художник Симон Вуэ (1590–1649), изучавший живопись Тициана, Веронезе, Тинторетто в Венеции, в картине «Марфа и Мария» (Около 1621. Х., м. 110 × 140. Венский музей истории искусства) придерживается схожей с итальянскими мастерами интерпретации сюжета, трактуя его как взаимоотношения двух женских типов. В композиционной схеме использована нисходящая диагональ – диагональ доминирования Марии, при этом практически нет сомнения в его знакомстве с работой М. да Караваджо. Гребешок в руках Марии, зеркало – атрибуты красивой женщины. Глухой темный фон подчеркивает атмосферу непонимания между сестрами, которые явно принадлежат к состоятельной семье, что позволяет художнику-французу, используя декоративные возможности сюжета, продемонстрировать присущую ему высокую эстетику изображения тканей и драпировок. Но сама трактовка образов сестер С. Вуэ совершенно самостоятельна: взгляд Марии на Марфу проникнут оттенком превосходства недалекой девушки, но Марфа изображена более взрослой и мудрой, ее взгляд на Марию – это взгляд доброжелательной и заинтересованной в судьбе сестры женщины. Таким образом, в понимании образов Марфы и Марии

Симоном Вуэ прочитывается аналогия с их толкованием Майстером Экхартом: Мария находится еще на недостаточно зрелой стадии развития, которой уже достигла Марфа.

В картине Диего Веласкеса (1599–1660) «Христос в доме Марфы и Марии» (Около 1618. Национальная галерея, Лондон) мы видим характерную для художника игру с пространственными планами: сопоставление наличного повседневного пространства – человеческого плана бытия, и иллюзорного – того, в котором происходит встреча человека и Бога, – в отражении в зеркале (ил. 2).



Ил. 2. Д. Веласкес. «Христос в доме Марфы и Марии». Около 1618. Х., м. 63 × 103,5. Национальная галерея, Лондон. Источник: <https://img4.goodfon.ru/wallpaper/original/7/b4/diego-velaskes-khristos-v-dome-marfy-i-marii-kartina-mifolog.jpg>

Геометрическая схема: фигуры Марфы с простоватым и недовольным лицом и пожилой женщины, по-видимому, объясняющей ей ее удел, занимают всю левую часть формата. Через натюрморт на столе происходит движение к освещенному пространству, отраженному в зеркале на стене, в правой верхней части картины. Дистанции между зрителем и изображением почти нет по отношению к Марфе, и одновременно значительная иллюзорная дистанция по отношению к Христу и Марии.

Марфа занята делами насущными, но не видит их красоты, воплощенной Веласкесом в натюрморте, все элементы которого символичны (рыба – символ Христа, яйца – воскресения, вино – крови Христа). Марфа смотрит на зрителя с кислым выражением лица, –

она должна «проглотить» правду своего положения. Мария под указующим перстом своей дуэньи смотрит на Христа снизу вверх.

Главный акцент – на разнице восприятия собственного места и служения, которое внушают своим подопечным знающие жизнь старухи, и ее понимание художником, которое, в отличие от итальянских художников и француза С. Вуэ, близко к пониманию Отцов Церкви, – пути Марии отдается явное предпочтение. Но Веласкес использует евангельский сюжет отнюдь не по прямому назначению: в работе не столько превозносится Мария, сколько акцентируется сложность приятия Марфой своего удела, что соответствует характерной для испанского художника стилистике бодегона.

К отобраннным произведениям фламандской школы относятся:

1. Питер Пауль Рубенс. «Кающаяся Мария Магдалина с сестрой Марфой» (1615–1620. Х., м. 180 × 152. Ирбитский ГМИИ).

2. Якоб Йорданс. «Христос в доме Марфы и Марии» (1623. Х., м. 93 × 101. Музейная коллекция Иоанна Павла II).

3. Ян Брейгель младший. «Христос в доме Марфы и Марии» (1628).

4. Маттис Муссон. «Иисус в Доме Марфы и Марии» (1640–1650. Х., м. 230 × 340. Собрание Banco Bilbao Vizcaya Argentaria).

Объем статьи не позволяет подробно описать каждую работу, поэтому выделим только наиболее характерные особенности интерпретации сюжета фламандскими художниками.

В работах Я. Йорданса, Яна Брейгеля младшего и М. Муссона сложились композиционные схемы, при которых фигура Марии оказывается ниже фигуры Христа, а Марфы – выше и Христа, и Марии, чем подчеркивается значение деятельности Марфы. Сцена помещается, как правило, в богатый барочный интерьер.

У Яна Брейгеля младшего Мария в богатом одеянии изображена на террасе красивого дома, перед роскошно убранным столом. За спиной Марии прекрасный интерьер, в котором служанка занята работой. За спиной витальной, жизнеутверждающей Марфы открывается аллея, заполненная домашней птицей и оленями. Фигуры Марфы и Христа, обращающего свой взгляд именно на нее, но указующего ей на Марию, написаны на фоне прекрасного пейзажа. За спиной Марии – стол с блюдом, наполненным роскошными плодами, такое же блюдо с виноградом у ее ног. Перед Марфой на полу мертвые птицы, которых клюет домашняя птица. В целом послание прочитывается парадоксально, но вполне очевидно: путь Марии – это путь, приносящий плоды и изобилие, путь Марфы – это путь природы, а не культуры.

М. Муссон также изображает Марию в богатом одеянии и с сиянием вокруг головы. Роскошь земных благ, изобилия природы сопоставляется с роскошью духовной жизни; к Господу ближе именно Мария в богатом одеянии. В целом Муссон тяготеет к декоративной роскоши натюрморта и драматической силе повествования. На переднем плане роскошная корзина с плодами и цветами символизирует плоды духовной жизни Марии. Перед Марфой – корзина с мертвыми птицами, в левой части – туша забитого оленя. Муссон использует евангельский сюжет как повод для создания роскошного натюрморта, одновременно выражая свой взгляд на мирское и духовное.

Близкое композиционное решение мы видим в работе голландского мастера Яна Вермеера «Христос в доме Марфы и Марии» (1655. Х., м. 160 × 142. Национальная Галерея Шотландии, Эдинбург) – сидящий Христос смотрит на стоящую Марфу и указывает ей на Марию, но, в отличие от фламандцев (работы М. Муссона и Я. Вермеера выполнены почти в одно время), именно Марфа изображена в гораздо более богатом одеянии, чем Мария. Во фламандской живописи идея богатства и изобилия воплощает барочную эстетику католицизма, тогда как в голландской основывается на распространяющейся в это время трудовой этике протестантизма. В целом акцент на богатстве соотносится с распространением в Нидерландах протестантской идеи предопределения, согласно которой успех в бизнесе начинает восприниматься как знак избранности личности ко спасению. Также известен факт, что в середине 1640-х годов фламандский художник Я. Йорданс, автор картины «Христос в доме Марфы и Марии» (1623) стал кальвинистом, – считается, что, возможно, уже его родители были протестантами.

Работа главного представителя фламандской школы Питера Пауля Рубенса и мастерской (1577–1640) «Кающаяся Мария Магдалина с сестрой Марфой» отличается от работ его современников отсутствием образа Христа в композиции и своеобразной трактовкой образов сестер, сближающих его произведение с итальянскими картинами, воплощающими данный сюжет (ил. 3). Как известно, Рубенс восемь лет (1600–1608) провел в Италии в качестве придворного живописца герцога Мантуанского. Интересно также, что в названиях произведений фламандских художников, посвященных сюжету о Марфе и Марии, уточнение «кающаяся Мария Магдалина» встречается только у П. П. Рубенса, все другие произведения фламандцев и голландца Я. Вермеера имеют название «Христос в доме Марфы и Марии» или «Иисус в доме Марфы и Марии».



Ил. 3. Питер Пауль Рубенс. «Кающаяся Мария Магдалина с сестрой Марфой». 1615–1620. Х., м. 180 × 152. Ирбитский ГМИИ. Источник: <https://главныйпроспект.рф/wp-content/uploads/2018/12/Рубенс-1.jpg>

Геометрическая схема представляет собой перевернутый треугольник: Мария, доминируя в композиции, попирает ножкой ларец. Динамическое и внутреннее напряжение ее фигуры достигает драматической силы, но не воспринимается как дуализм телесного и духовного, реального и иррационального, в ней нет мистической экзальтации – это, скорее, театральная поза. Ларец с драгоценностями у Рубенса – символ мнимого земного благополучия. Ограниченность, принадлежность природе, страстность и одновременно театральность этой позиции подчеркнута алым занавесом, на фоне которого изображена фигура Марии. Фигура Марфы написана на фоне открытого пространства с низко расположенной линией горизонта, приходящейся на уровень талии Марфы. Ее крупные руки сложены в смиренном жесте, голова покрыта темной накидкой, но лукавые глаза и показная смиренность делают ее более интересной для зрителя, чем экзальтированная Мария.

Деятельная Марфа при своей внешней непритязательности принадлежит реальному миру с его землей и облачными небесами и вполне этим довольна, ощущая себя в гармонии с ним. Мария же,

облаченная в роскошные одеяния, хотя и попирает ларец, – пленница страстей, демонстративна и дисгармонична. Фламандский народный юмор, с которым Рубенс подходит к трактовке образов Марии и Марфы, – лучший способ задуматься о равновесии двух начал, двух архетипов жизнедеятельности, – именно такая трактовка образов сестер делает это произведение настолько жизненным и совершенно своеобразным с точки зрения интерпретации архетипов Марфы и Марии.

Эпоха и эстетика барокко – это пик интереса к сюжету о Марфе и Марии, что объясняется ее интересом к личности, судьбе, драматизму человеческого существования. Одновременно важнейшей коннотацией сюжета в искусстве барокко является репрезентация концепта богатства как важнейшая эстетическая идея торжествующей победу католической Церкви. Несмотря на совершенно разный подход к трактовке образов Марфы и Марии, и в итальянском, и во фламандском барочном искусстве внешними признаками роскоши и богатства наделяется Мария.

В работе итальянского художника позднего барокко Гвидо Каянчичи (1601–1603) «Раскаявшаяся Магдалина» (После 1660. Музей Нортон Саймона) сюжет о Марфе и Марии визуализируется как античный миф. В центральной части композиции находятся фигуры возлежащей на полу Марии и возвышающегося над ней Ангела, побивающего бесов. Марфа указывает перстом Марии на Ангела, полюбленная и слегка одутловатая Мария снизу вверх смотрит на классически изящную Марфу. Свет попадает в пространство интерьера из небольшого окна в левой части картины и справа, из дверей, открывающихся в безмятежное, солнечное, прекрасное пространство. Разбросанные одежды, обувь, порванные нитки бус – символы освобождения от оков греха. Согласно логике античного мифа, единение сестер символизирует истинный путь, на который Марфа наставляет Марию.

Отсутствие интереса к дуалистическому сюжету о Марфе и Марии в эпоху классицизма вполне объяснимо его эстетикой нормативности и образцовости.

Только в XIX веке сюжет о Марфе и Марии появляется в русской академической живописи как в связи с росписью классицистических соборов (В. К. Шебуев (1777–1855) «Христос в доме Марфы и Марии»). Роспись над аттиком в юго-восточной части Исаакиевского собора), так и в станковой живописи: отдал дань сюжету о Марфе и Марии Генрих Семирадский (1843–1902), создав картину «Христос в доме Марфы и Марии» (1886. Х., м. 302,5 × 191. Государственный

Русский музей). Г. И. Семирадский придерживается в своей работе традиционной для православия трактовки образов Марфы и Марии: фигурка Марфы написана на втором плане, Христос полностью занят беседой с Марией.

Художники-реалисты – Н. Н. Ге в работе «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом» (1864. Х., м. 49 × 68,8. Эскиз. Государственная Третьяковская галерея) и В. Д. Поленов в работе «Марфа приняла Его в дом свой» (1890. 43,5 × 30. Государственный Русский музей) – разрабатывают человеческое измерение божественной истории, а именно земную встречу человека с Богом, делая ее понятной современникам. При этом в упомянутых произведениях встреча сестер с путником Христом происходит вне зависимости друг от друга. У Н. Н. Ге Мария встречает Христа. И Мария, и Христос в одежаниях простых людей. Посох в руках Христа – намек на доброго пастыря? В. Д. Поленов делает героиней подобной встречи Марфу. В 1889–1909 годах В. Д. Поленов работает над картиной «У Марии и Марфы», и в этой работе он, по-видимому, старается быть максимально близким к евангельскому тексту, в котором Христос объясняет Марфе, что Мария избрала «благу часть, которая не отнимется у нее».

Если художники реалисты, по сути, визуализируют текст Евангелия, стараясь представить, как события священной истории происходили в реальности, то живопись модерна использует символизм истории о Марфе и Марии в том числе и как возможность создания высоко эстетичных и декоративно насыщенных композиций. В том числе обращение к этому сюжету, вероятно, связано с поиском женской идентичности, альтернативной образу роковой женщины, столь присущей эпохе Ар Нуво. В этом смысле интересное воплощение сюжет о Марфе и Марии получил в творчестве французского художника стиля модерн Мориса Дени (1870–1943). В 1893 году, во время медового месяца в Бретани, в подарок своей молодой жене Марте он создает «Женщину у плиты». Сюжет наполнен его восхищением супругой, которая, будучи истинной католичкой (ее имя – современное прочтение имени библейской Марфы), одновременно играет на фортепиано, увлекается произведениями Метерлинка, позирует в качестве модели в образе муз и богинь для художника, но и при этом любит и умеет заниматься повседневными житейскими делами (ил. 4).

Фигура Марты / Марфы расположена на переднем плане, за ее спиной и спиной помощницы – фигуры Христа с нимбом и Марии в маленьком помещении, залитом золотым светом.



Ил. 4. М. Дени. «Женщина у плиты». 1893. Х., м. 81 × 59. Частная коллекция.
Источник: https://artchive.ru/mauricedenis/works/515350~Zhenschina_u_plity



Ил. 5. М. Дени. «Марфа и Мария». 1896. Х., м. 78,4 × 117,3. Государственный Эрмитаж.
Источник: <https://i.pinimg.com/originals/37/75/92/377592df594481921295b32e7a8e79ec.jpg>

В 1896 году М. Дени создает новую символистскую версию сюжета о Марфе и Марии (ил. 5). Теперь в композиции почти бесплотные фигуры Марфы, Марии и Христа располагаются на переднем плане, а за ними «Город Золотой» – Небесный Иерусалим. Марфа изображена в черном одеянии, а Мария и Христос – в светлом. Марфа служит, накрывая стол, Мария внимает. Однако Марфа и Мария едины в двух ипостасях: возникает хронотопическое восприятие культурного архетипа деятельной (Марфа) и созерцательной жизни (Мария). Марфа и Мария одинаково служат Истине, не разделяя ее на низкую и высокую.

Самым поздним по времени создания из рассмотренных в данном исследовании произведений является работа М. В. Нестерова (1862–1942) «Христос у Марфы и Марии» (1908–1911. Роспись северной стены Покровского храма Марфо-Мариинской обители). Фигуры Марфы и Марии в монашеском одеянии и Христа изображены на фоне обители с ведущей в нее прямой дорогой. Мария одной рукой придерживает сосуд, а в руках Марфы – поднос с плодами. Между ними находится композиционно объединяющее все три фигуры цветущее деревце. Так же, как и у М. Дени в картине 1896 года, у М. В. Нестерова полно звучит тема Небесного Иерусалима.

У каждого автора проанализированных произведений мы видим свое хронотопическое восприятие сюжета о Марфе и Марии, которое визуализируется в произведениях разных эпох – от Возрождения до стиля модерн.

В целом проведенный иконографический анализ избранного визуального ряда позволяет выявить следующие текстуальные и контекстуальные семантические значения, которые на протяжении четырех веков формировались как коннотации сюжета о Марфе и Марии:

- Противопоставление двух образов жизни – святости, праведности и порочности, страстности.
- Путь в рай или ад.
- Проблема покаяния.
- Женская красота и невзрачность.
- Соперничество и любовь между сестрами (иногда сведение сюжета к зависти Марфы к Марии).
- Два способа служения Господу – деятельный и созерцательный.
- Плоды земной, хозяйственной деятельности и духовной (путь Марфы как приносящий земное богатство).
- Пища земная и духовная.
- Проблема выбора пути.

- Театральность, поза, роль в повседневном поведении.
- Присутствие Бога в земной жизни.
- Образ Небесного Иерусалима и пути его обретения.

Для каждой эпохи и каждого времени семантика образов Марфы и Марии открывается, постигается заново. «Мы должны найти равновесие Марфы и Марии, чтобы в ущерб духовному не думать лишь о материальном, с одной стороны, а с другой – не забыть своих обязанностей перед своими близкими, быть ответственным на работе и в любом порученном деле» [Антоний (Паканич) 2018]. В противовес стремлению противопоставить два пути в изобразительном искусстве последовательно формируется представление о том, что это две формы служения и без обеих невозможно достижение Истины, которой одинаково служат и Марфа, и Мария.

Выполненный анализ позволил выявить следующие характерные особенности бытования сюжета и Марфе и Марии в европейской живописи:

1. Всплеск интереса к сюжету связан с эпохой барокко – из девятнадцати произведений девять принадлежат этой эпохе. Даже в самом раннем произведении Антонио да Корреджо (1514), хронологически относящемся к Высокому Возрождению, стилистически проявлены черты будущих маньеризма и барокко.

2. Если говорить о национальных школах живописи, то максимальный интерес к сюжету о Марфе и Марии характерен для искусства барокко итальянских и фламандской школ XVII века.

3. Для католической традиции преобладающей тенденцией является стремление показать Марию богатой в самом земном смысле женщиной, тогда как Марфа часто выступает в роли «прислуги»; таким образом, земное благосостояние и высокий социальный статус в соответствии с эстетикой католицизма визуализируются как проекция духовного богатства и небесных, божественных помыслов.

4. Если во фламандской живописи сестры выглядят как закономерно занимающие определенное место и не оспаривающие свои позиции, то для итальянской школы характерно их моральное «противостояние»: Марфа вразумляет Марию, которая отождествляется в итальянской традиции с Марией Магдалиной. Из представителей фламандской школы морально-бытовая подоплека сюжета прочитывается только у П. П. Рубенса.

5. В эпоху классицизма сюжет о Марфе и Марии остается невостребованным в связи с ориентированностью классицистической эстетики на нормативность. Интерес к нему появляется снова уже

в XIX веке в академическом искусстве, что было связано с необходимостью создания росписей для храмовой архитектуры классицизма.

6. Сюжет о Марфе и Марии востребован в русском реалистическом искусстве. В живописи Н. Н. Ге и В. Д. Поленова Марфа и Мария не противопоставляются друг другу. Марфа не визуализируется как хлопочущая и заботящаяся только о хлебе насущном персона и даже изображена В. Д. Поленовым в картине «Марфа приняла Его в свой дом» (1890) без присутствия Марии. Демократические тенденции русской реалистической живописи приводят к «уравниванию» положения сестер в общении с Христом.

7. Когда сюжет о Марфе и Марии появляется в творчестве представителей символизма, у М. Дени и М. В. Нестерова, его отличительной особенностью становится появление фонового изображения Города Золотого, обители как коннотации идеи Небесного Иерусалима и дороги к нему. Появление этого образа Небесного Иерусалима, по выражению Иоанна Богослова, «скинии Бога и людей», где «...отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» (Откр. Иоанна Богослова, 21) в искусстве модерна, безусловно, отражает духовную разобщенность эпохи конца XIX – начала XX века и тоску по утраченному раю в бурно модернизирующемся обществе.

Проведенный анализ позволяет определить как концептуальную характеристику сюжета о Марфе и Марии дуалистическую сущность человеческого бытия, определяемую несводимостью двух противоположных служений, земного и небесного, друг к другу и стремлением обнаружить и визуализировать их пропорциональность божественному замыслу о человеке.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2015 – *Аванесов С. С.* История изобразительного искусства как антропология и семиотика // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2015. 2 (4). С. 12–28.
- Антоний (Паканич) 2018 – *Антоний (Паканич), митр. Бориспольский и Броварской.* Марфа или Мария: кем быть? URL: <http://www.pravoslavie.ru/111340.html> (дата обращения: 29.01.2020).
- Берджер 2012 – *Берджер Дж.* Искусство видеть. СПб.: Клаудберри, 2012. URL: https://mir-knig.com/read_224202-1 (дата обращения: 11.07.2021).

- Иоанн Златоуст – *Иоанн Златоуст, свт.* О Марфе, Марии и Лазаре, и Илии пророке. URL: http://www.odinblago.ru/sv_otci/ioann_zlatoust/10_2/43 (дата обращения: 29.01.2020).
- Левая 2020 – *Левая Т.* Реалии постсоветской культуры. Судьба и творчество Софии Губайдулиной // *Frauen in der Kultur. Tendenzen in Mittel und Osteuropa nach der Wende.* Innsbruck, 2000. S. 207–212.
- Пановский 1988 – *Пановский Э.* История искусства как гуманистическая дисциплина // *Советское искусствознание: альманах.* М.: Сов. художник, 1988. Вып. 23. С. 422–445.
- Пановский 2009 – *Пановский Э.* Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения / пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. СПб.: Азбука-классика, 2009. 430 с.
- Петрарка 1989 – *Петрарка Ф.* Письмо к потомкам // *Петрарка Ф.* Лирика. Автобиографическая проза / под ред. М. Н. Бычкова. М.: Правда, 1989. URL: http://lib.ru/POEZIQ/PETRRKA/petrarka1_3.txt?fbclid=IwAR2zy2rfudl4Oq1A60ig2u45q1Vpfs5VrWXs26m6v3z9pTZe85GEiqGzrU (дата обращения: 04.06.2020).
- Ирбитский ГМИИ – *Рубенс Питер Пауль.* Кающаяся Мария Магдалина с сестрой Марфой (Около 1615–1620). URL: <https://www.izi.travel/ru/fda0-piter-paul-rubens-kayushchayasya-mariya-magdalinas-sestroy-marfoy-okolo-1615-1620/ru> (дата обращения: 29.01.2020).
- Успенский 1995 – *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
- Майстер Экхарт 1912 – *Майстер Экхарт.* Проповеди и рассуждения / пер. со средне-верхне-нем. и предисл. М. В. Сабашниковой. М.: Мусaget, 1912. URL: <https://www.psyoffice.ru/2588-9-ekhar01-index.html> (дата обращения: 11.07.2021).

Материал поступил в редакцию 09.07.2020

Материал поступил в редакцию после рецензирования 11.08.2021

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Аванесов Сергей
Сергеевич
- Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого.
Ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41,
Великий Новгород, 173003, Россия.
Доктор философских наук, профессор,
заведующий кафедрой теологии,
директор НОЦ «Гуманитарная урбанистика».
E-mail: iskiteam@yandex.ru
- Артамонов Максим
Викторович
- Томский государственный архитектурно-
строительный университет.
Пл. Соляная, д. 2, Томск, 634003, Россия.
Старший преподаватель кафедры
архитектурного проектирования.
E-mail: max271968@ Rambler.ru
- Бояркина Альбина
Витальевна
- Российская академия образования.
Ул. Погодинская, д. 8, Москва, 119121, Россия.
Российский государственный педагогический
университет имени А. И. Герцена.
Набережная реки Мойки, д. 48,
Санкт-Петербург, 191186, Россия.
Кандидат филологических наук,
доцент кафедры немецкой филологии.
E-mail: al.bojarkina@mail.ru
- Горнова Галина
Владимировна
- Национальный исследовательский университет
ИТМО.
Кронверкский проспект, д. 49 А,
Санкт-Петербург, 197101, Россия.
Доктор философских наук,
доцент Института дизайна и урбанистики.
E-mail: gornovagv@yandex.ru
- Дунаева Дарья
Олеговна
- Национальный исследовательский
Томский государственный университет.
Пр. Ленина, д. 36, Томск, 634050, Россия.
Аналитик Центра прикладного анализа
больших данных.
E-mail: ddo@data.tsu.ru

- Кашпур Виталий
Викторович
Национальный исследовательский
Томский государственный университет.
Пр. Ленина, д. 36, Томск, 634050, Россия.
Кандидат социологических наук,
заведующий кафедрой социологии.
E-mail: vitkashpur@mail.ru
- Майничева Анна
Юрьевна
Новосибирский государственный университет
архитектуры, дизайна и искусств
имени А. Д. Крячкова.
Красный проспект, д. 38,
Новосибирск, 630099, Россия.
Доктор исторических наук,
главный научный сотрудник.
E-mail: annmaini@gmail.com
- Панчухин Иоанна
Вроцлавский университет.
Pl. Uniwersytecki, 1, Wrocław, 50-137,
Republic of Poland.
Магистр культурологии.
Университет Нижней Силезии.
Ul. Strzegomska 55, Wrocław, 53-611,
Republic of Poland.
Докторант.
E-mail: panciuchin@gmail.com
- Пендикова Ирина
Геннадьевна
Омский государственный технический
университет.
Пр. Мира, д. 11, Омск, 644050, Россия.
Кандидат философских наук, доцент
кафедры «Дизайн» Института дизайна,
экономики и сервиса.
E-mail: megavia@mail.ru
- Пирогов Сергей
Владимирович
Национальный исследовательский
Томский государственный университет.
Пр. Ленина, д. 36, Томск, 634050, Россия.
Кандидат философских наук,
доцент кафедры социологии.
E-mail: pirogoff@ngs.ru

- Сазонова Наталия
Ивановна
- Томский государственный педагогический университет.
Ул. Киевская, д. 60, Томск, 634061, Россия.
Доктор философских наук,
кандидат исторических наук,
заведующая кафедрой истории России
и методики обучения истории
и обществознанию.
E-mail: nataly-sib@mail.ru
- Симян Тигран
Сержикович
- Ереванский государственный университет.
Ул. Алека Манукяна, д. 1, Ереван, 0025,
Республика Армения.
Доктор филологических наук, профессор
кафедры зарубежной литературы.
E-mail: tsimyan@ysu.am
- Собонь Гжегож
- Вроцлавский университет.
Pl. Uniwersytecki, 1, Wrocław, 50-137,
Republic of Poland.
Магистр культурологии.
E-mail: grzegorz.sobon@uwr.edu.pl
- Федотова Наталья
Геннадьевна
- Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого.
Ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41,
Великий Новгород, 173003, Россия.
Кандидат философских наук,
ведущий научный сотрудник
НОЦ «Гуманитарная урбанистика»,
директор Школы проектного обучения.
E-mail: fedotova75@mail.ru
- Федяев Дмитрий
Михайлович
- Омский государственный педагогический
университет.
Набережная Тухачевского, д. 14, Омск,
644099, Россия.
Доктор философских наук,
профессор кафедры философии.
E-mail: fedyaev@omgpi.ru

Фендель Елена
Робертовна

Томский государственный педагогический университет.
Ул. Киевская, д. 60, Томск, 634061, Россия.
Аспирант кафедры истории России
и методики обучения истории
и обществознанию.
E-mail: efendel@yandex.ru

Ференски Пётр Якуб

Вроцлавский университет.
Pl. Uniwersytecki, 1, Wrocław, 50-137,
Republic of Poland.
PhD, доцент Института культурологии.
E-mail: piotr.ferenski@uwr.edu.pl

Шкляр Ярослава
Юрьевна

Томский государственный архитектурно-
строительный университет.
Пл. Соляная, д. 2, Томск, 634003, Россия.
Старший преподаватель кафедры
теории и истории архитектуры.
E-mail: yaroslava.shklyar@gmail.com

AUTHORS

- Maxim V. Artamonov Tomsk State University of Architecture and Building, Russian Federation.
E-mail: max271968@rambler.ru
- Sergey S. Avanesov Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russian Federation.
E-mail: iskiteam@yandex.ru
- Albina V. Boyarkina Russian Academy of Education, Russian Federation;
Herzen University, Russian Federation.
E-mail: al.bojarkina@mail.ru
- Daria O. Dunaeva Tomsk State University, Russian Federation.
E-mail: dddo@data.tsu.ru
- Natalia G. Fedotova Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russian Federation.
E-mail: fedotova75@mail.ru
- Elena R. Fendel Tomsk State Pedagogical University, Russian Federation.
E-mail: efendel@yandex.ru
- Dmitry M. Fedyaev Omsk State Pedagogical University, Russian Federation.
E-mail: fedyaev@omgpu.ru
- Piotr Jakub Fereński University of Wrocław, Republic of Poland.
E-mail: piotr.ferenski@uwr.edu.pl
- Galina V. Gornova ITMO University, Russian Federation.
E-mail: gornovagv@yandex.ru
- Vitaly V. Kashpur Tomsk State University, Russian Federation.
E-mail: vitkashpur@mail.ru

Anna Yu. Mainicheva	Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, Russian Federation. E-mail: annmaini@gmail.com
Joanna Panciuchin	University of Wrocław, Republic of Poland; University of Lower Silesia, Republic of Poland. E-mail: panciuchin@gmail.com
Irina G. Pendikova	Omsk State Technical University, Russian Federation. E-mail: megavia@mail.ru
Sergey V. Pirogov	Tomsk State University, Russian Federation. E-mail: pirogoff@ngs.ru
Natalia I. Sazonova	Tomsk State Pedagogical University, Russian Federation. E-mail: nataly-sib@mail.ru
Yaroslava Yu. Shklyar	Tomsk State University of Architecture and Building, Russian Federation. E-mail: yaroslava.shklyar@gmail.com
Tigran S. Simyan	Yerevan State University, Republic of Armenia. E-mail: tsimyan@ysu.am
Grzegorz Sobon	University of Wrocław, Republic of Poland. E-mail: grzegorz.sobon@uwr.edu.pl

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Материалы для публикации в журнале принимаются в электронном формате через форму на сайте <https://praxema.tspu.edu.ru> в разделе «Разместить статью». Если у Вас есть вопросы, Вы можете связаться с редакцией журнала по адресу: Praxema@tspu.edu.ru

Информация о правилах оформления и размещения статей, критерии отбора материалов для публикации, редакционная политика журнала размещены на нашем сайте: <https://praxema.tspu.edu.ru/>

Правила для авторов. Порядок представления материалов к публикации: <https://praxema.tspu.edu.ru/praxema-for-authors.html>

Порядок рецензирования. Критерии отбора материалов для публикации: <https://praxema.tspu.edu.ru/praxema-review-procedure.html>

Публикационная Этика Издания. Принципы издательской этики: <https://praxema.tspu.edu.ru/praxema-editors-publisher-ethics.html>

INFORMATION FOR AUTHORS

All materials for publication in the journal must be submitted in digital format through the form on the website <https://praxema.tspu.edu.ru> in the Place Article section. If you have any questions, you can contact the editorial office at Praxema@tspu.edu.ru

Instructions for preparing and submitting manuscripts, selection criteria for the submissions, the principles of publication ethics are posted on our website: <https://praxema.tspu.edu.ru/en/>

Information for authors. Guidelines for preparing manuscripts for submission: <https://praxema.tspu.edu.ru/en/praxema-for-authors.html>

Peer-reviewing procedure. Selection criteria for submitted manuscripts: <https://praxema.tspu.edu.ru/en/praxema-review-procedure.html>

Editors' publication ethics. The principles of publication ethics: <https://praxema.tspu.edu.ru/en/praxema-editors-publisher-ethics.html>

