

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

ПРАΞΗΜΑ

проблемы визуальной семиотики

2 0 2 3

№ 4 (38)

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

ПРАΞΗΜΑ

ПРОБЛЕМЫ ВИЗУАЛЬНОЙ СЕМИОТИКИ

Научный журнал

2023

№ 4 (38)

ПРАΞΝΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2023. № 4 (38) [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)

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. Лепахин (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./факс 8 (3822) 31-14-64

Адрес редакции и издателя: пр. Комсомольский, 75, оф. 205, Томск, Россия, 634041.

Тел. 8 (3822) 31-13-25, тел./факс 8 (3822) 31-14-64. E-mail: praxema@tspu.edu.ru

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

Отпечатано в типографии ИП Копыльцов П.И.

ул. Маршала Неделина, д. 27, кв. 56, Воронеж, Россия 394052.

Тел.: 89507656959. E-mail: Kopyltsow_Pavel@mail.ru

Свидетельство о регистрации средства массовой информации

Федеральная служба по надзору в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

ПИ № ФС 77 – 57493

Подписано в печать: 24.11.2023. Дата выхода в свет: 29.12.2023. Формат: 70×100/16. Бумага: офсетная.

Печать: трафаретная. Усл.-печ. л.: 17. Тираж: 500 экз. Цена свободная. Заказ: .

Выпускающий редактор: Ю. Ю. Афанасьева. Технический редактор: А. И. Алышева

© Томский государственный педагогический университет, 2023. Все права защищены

MINISTRY OF EDUCATION OF RUSSIAN FEDERATION
TOMSK STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY

ПРАΞΗΜΑ

JOURNAL OF VISUAL SEMIOTICS

Научный журнал

2023

№ 4 (38)

ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics. 2023. № 4 (38) [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)

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) 31-14-64

Corresponding address: pr. Komsomolsky, 75, of. 205, Tomsk, Russia, 634061.

Tel.: +7 (3822) 31-13-25; +7 (3822) 31-14-64. E-mail: praxema@tspu.edu.ru

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

Printed in the printing house of IP Kopyltsov P.I.

Marshal Nedelin str., 27, sq. 56, Voronezh, Russia, 394052.

Tel.: 89507656959. E-mail: Kopyltsov_Pavel@mail.ru

Certificate PI № FS 77 – 57493

by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications (Roskomnadzor)

Approved for printing on: 24.11.2023. Date of issue: 29.12.2023. Format: 70×100/16. Paper: offset.

Printing: screen. Edition: 500. Price: not settled. Order: .

Production editor: Yu . Yu . Afanasyeva. Text designer: A. I. Alisheva.

© Tomsk State Pedagogical University, 2023. All rights reserved

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	9
------------------	---

СТАТЬИ

<i>Аванесов С. С.</i> (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия); Визуальные паттерны городской среды и локальная идентичность	14
<i>Федотова Н. Г.</i> (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия) Генерирование коллективных представлений о городе в эпоху цифровой культуры: визуальный аспект	37
<i>Спешилова Е. И.</i> (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия) Urban imaginary в контексте исследований городской среды.....	59
<i>Светлов Р. В.</i> (Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, Калининград, Россия); <i>Шевцов К. П.</i> (Санкт-Петербургский университет Государственной противопожарной службы Министерства Российской Федерации по делам гражданской обороны, чрезвычайным ситуациям и ликвидации последствий стихийных бедствий имени Героя Российской Федерации генерала армии Е.Н. Зиничева, Санкт-Петербург, Россия) Стена и город: образовательная семиотика воображаемого полиса	79
<i>Мацевич-Духан И. Я.</i> (Белорусский государственный университет, Минск, Республика Беларусь) Нормативность креативной практики и формы её институционализации	99
<i>Летягин Л. Н.</i> (Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия) Визуальная множественность Санкт-Петербурга: очевидное и неочевидное	119
<i>Симян Т. С.</i> (Ереванский государственный университет, Республика Армения) Парадигма музыкальных инструментов и визуализация музыкальных перформансов в Старом Тифлисе: живопись, кино, литература	143

<i>Петриковская Е. С.</i> (Институт философии Российской академии наук, Москва, Россия) Архитектурный конструктивизм в Одессе: визуально-антропологическое исследование	167
<i>Гептинг Э. Л.</i> (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия) От Хутины до «Диеза»: повседневная жизнь Новгорода в художественном отображении двух эпох	190
<i>Куксо К. А.</i> (Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия) Образ и спасение: событие визуального произведения при бедствии чумы	206
<i>Спешилова Е. И.</i> (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия); <i>Аванесов С. С.</i> (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия) Визуальная структура городской среды и концепт культурного кода	221

ЭССЕ

<i>Певзнер М. Н.</i> (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия); <i>Смертин И. В.</i> (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия); <i>Ширин А. Г.</i> (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия) Коммуникативные аспекты социальной адаптации иностраннных студентов в контексте вызовов современности	239
<i>Уразметова А. В.</i> (Уфимский университет науки и технологий, Уфа, Россия) Цветовое восприятие топонимической картины мира	261
Сведения об авторах	279

CONTENTS

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

ARTICLES

<i>S. Avanesov</i> (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation) Visual patterns of the urban environment and local identity	14
<i>N. Fedotova</i> (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation) Generating collective representations about the city in the age of digital culture: A visual aspect	37
<i>E. Speshilova</i> (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation) The imaginary in urban studies	59
<i>R. Svetlov</i> (Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation); <i>K. Shevtsov</i> (Saint-Petersburg University of State Fire Service of Emercom of Russia, St. Petersburg, Russian Federation) The wall and the city: Educational semiotics of an imaginary polis	79
<i>I. Matsevich-Dukhan</i> (Belarusian State University, Minsk, Belarus) The normativity of creative practice and forms of its institutionalisation	99
<i>L. Letyagin</i> (Herzen University, St. Petersburg, Russian Federation) Visual plurality of St. Petersburg: Obvious and unobvious	119
<i>T. Simyan</i> (Yerevan State University, Republic of Armenia) The paradigm of musical instruments and visualization of music performances in Old Tiflis: Painting, cinema, literature	143
<i>E. Petrikovskaya</i> (Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation) Architectural constructivism in Odessa: A visual-anthropological research	167

<i>E. Gepting</i> (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation)	
From Khutyn to Diez: Everyday life of Novgorod in the artistic representation of two eras	190
<i>K. Kukso</i> (Herzen University, St. Petersburg, Russian Federation)	
Image and salvation: The event of a visual work in the time of plagues	206
<i>E. Speshilova</i> (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation);	
<i>S. Avanesov</i> (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation)	
Visual structure of the urban environment and the cultural code concept	221

ESSAYS

<i>M. Pevzner</i> (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russian Federation);	
<i>I. Smertin</i> (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russian Federation);	
<i>A. Shirin</i> (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russian Federation)	
In times of a geopolitical crisis: communicative aspects (communicative aspects of foreign students' social adaptation in the context of modern challenges)	239
<i>A. Urazmetova</i> (Ufa University of Science and Technology, Ufa, Russian Federation)	
Color perception of the topomymic picture of the world	261
Authors	279

Уважаемые читатели!

Очередной номер журнала «ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики» посвящен исследованиям темы визуальных презентаций культурной идентичности в городской среде. Названная тема чрезвычайно актуальна в контексте современного социального запроса на формулировку и трансляцию отечественного цивилизационного кода перед лицом вызовов глобализма и культурного редукционизма. Авторы представленных в номере статей с разных методологических позиций рассматривают формы и способы конструирования культурной идентичности в городских сообществах прошлого и настоящего.

Статья *С. С. Аванесова* (Великий Новгород) посвящена проблеме фрагментации городского пространства в контексте цифровизации современной культуры и атомизации антропных практик; автор показывает, как ключевые элементы городской текстуры (паттерны) связаны с социокультурными процессами и как они функционируют в качестве согласованных способов построения локальной идентичности.

В статье *Н. Г. Федотовой* (Великий Новгород) рассмотрены процессы генерирования коллективных представлений о городе, обусловленные содержанием и структурой городского воображаемого; показано, как современный город воображается посредством цифрового кода – знаковой системы хранения, репрезентации и трансляции смыслов в цифровой среде.

Тема городского воображаемого продолжена в исследовании *Е. И. Спешиловой* (Великий Новгород); которая анализирует теоретические предпосылки формирования понятия «городское воображаемое» и различные варианты его определения, утверждая, что urban imaginary значимо для выявления уникальности конкретного обитаемого места, понимания связанных с ним культурных смыслов и соответствующих паттернов социального поведения.

Статья *Р. В. Светлова* (Калининград) и *К. П. Шевцова* (Санкт-Петербург) представляет собой исследование проектов обустройства и преобразования города на примере философской утопии Платона и градостроительных инноваций Гипподама; авторы реконструируют античное представление о природе полиса, в общественной жизни которого одним из важнейших медиумов само-репрезентации является городская стена.

И. Я. Мацевич-Духан (Минск) исследует формы стилевого взаимодействия и способы сопротивления нормативному взгляду в го-

родском креативном пространстве; в статье на примере различных городов раскрывается принцип вынесения оценочного суждения в креативном пространстве и показаны визуальные свидетельства его реализации.

Л. Н. Летягин (Санкт-Петербург) предпринимает оригинальное исследование визуальных воплощений идеи Петербурга как «парадного парадиза»; он рассматривает явные и скрытые комбинации визуальных доминант, в которых фиксируются и общая идея, и культурная память, и эстетический подтекст города, выявляемые сегодня благодаря программам чтения, интерпретации и верификации городской среды.

В статье *Т. С. Симяна* (Ереван) представлена семиотическая реконструкция визуальных контекстов повседневной жизни Старого Тифлиса на основе анализа произведений изобразительного искусства, литературы и кинематографа; автор реконструирует синтагму урбанистической среды, жизненных стереотипов и музыкальных инструментов в структуре городской перформативной повседневности конца XIX – начала XX в.

Е. С. Петриковская (Москва) представляет читателю исследование архитектурного наследия конструктивизма в Одессе с точки зрения формирования локальной идентичности; в статье обоснована методология и осуществлен анализ визуально-антропологического изучения мнения городского сообщества, посредством чего выявлены формы трансляции смыслов с помощью архитектурных стилей и связанных с ними повседневных сценариев поведения.

Статья *Э. Л. Гептинг* (Великий Новгород) посвящена диахронному анализу повседневной жизни Новгорода путем сопоставления двух произведений художественного творчества разных эпох; автор сравнивает сюжеты иконы XVI века «Видение пономаря Тарасия» и серии постеров начала XXI века, выявляет их содержание с точки зрения презентации ключевых городских топосов и повседневных занятий горожан, проводит компаративно-типологический анализ изображений.

Исследование *К. А. Куксо* (Санкт-Петербург) посвящено обнаружению смысловых и прагматических связей между религиозными изображениями и ритуализованными социальными практиками периода эпидемий в Европе XIV–XVIII вв.; в статье на нескольких примерах демонстрируется, как эволюция сакрального искусства связана с ростом опыта защиты от иррациональной стихии массовых заболеваний и каким образом этот опыт фиксируется в коллективном сознании и коллективных действиях горожан.

Статья *Е. И. Спешиловой* и *С. С. Аванесова* (Великий Новгород) обращает внимание на современные тенденции понимания роли культурного кода в формировании городской среды и конструировании городских социальных практик; авторы трактуют культурный код как порядок репрезентации базисных смыслов и ценностей культуры посредством определенных текстуальных и визуальных форм, предполагающих отсылку к коннотативным слоям сообщения.

С. С. Аванесов

Dear readers!

This issue of the *ΠΠΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics* is dedicated to the study of visual presentations of cultural identity in the urban environment. The topic is extremely relevant in the context of the modern social demand for the formulation and translation of the domestic civilizational code in the face of the challenges of globalism and cultural reductionism. The authors of the articles presented in this issue examine the forms and ways of constructing cultural identity in urban communities of the past and present from different methodological perspectives.

The article by *Sergey Avanesov* (Veliky Novgorod) discusses the problem of urban space fragmentation in the context of the digitalization of modern culture and the atomization of anthropic practices. The author shows how key elements of urban texture (patterns) are related to socio-cultural processes and how they function as coherent ways of constructing local identity.

The article by *Natalia Fedotova* (Veliky Novgorod) considers the processes of generating collective perceptions of the city, conditioned by the content and structure of the urban imaginary. The author demonstrates that the modern city is imagined through a digital code, i.e., a sign system for storing, representing and translating meanings in a digital environment.

The theme of the urban imaginary continues in the study of *Elizaveta Speshilova* (Veliky Novgorod). The author analyzes the theoretical prerequisites for the formation of the concept “urban imaginary” and diverse variants of its definition, arguing that the urban imaginary is significant for revealing the uniqueness of a particular inhabited place, understanding the cultural meanings associated with it and the corresponding social behavior patterns.

Roman Svetlov (Kaliningrad) and *Konstantin Shevtsov* (St. Petersburg) study the projects of urban development and transformation on the example of Plato’s philosophical utopia and the urban planning innovations of Hippodamus. The authors reconstruct the ancient idea of the nature of the polis, in whose social life one of the most important mediums of self-representation is the city wall.

Irina Matsevich-Dukhan (Minsk) explores forms of stylistic interaction and ways of resisting the normative view in the urban creative space. The article reveals the principle of evaluative judgment in creative space and visual evidence of its realization on the example of different cities.

Lev Letyagin (St. Petersburg) undertakes an original study of visual embodiments of the idea of St. Petersburg as a “ceremonial paradise”.

The article considers explicit and hidden combinations of visual dominants that capture the general idea, cultural memory and aesthetic subtext of the city, which are revealed today through reading, interpretation and verification of the urban environment.

The article by *Tigran Simyan* (Yerevan) presents a semiotic reconstruction of the visual contexts of everyday life in Old Tiflis based on the analysis of works of fine art, literature and cinema. The author reconstructs the syntagma of urban environment, life stereotypes and musical instruments in the structure of urban performative everyday life of the late 19th – early 20th centuries.

Elena Petrikovskaya (Moscow) presents the results of a study of the architectural heritage of constructivism in Odessa from the point of view of the formation of local identity. The article substantiates the methodology of a visual-anthropological study of the urban community's opinion, through which forms of translation of meanings are identified with the help of architectural styles and associated everyday behavior scenarios.

The article by *Elvira Gepting* (Veliky Novgorod) presents a diachronic analysis of everyday life in Novgorod by comparing two works of art from different epochs. The author compares the plots of the 16th century icon *The Vision of Sexton Tarasios* and a series of posters of the early 21st century, reveals their content in terms of the presentation of key urban topoi and everyday activities of the townspeople, and conducts a comparative-typological analysis of the images.

The research of *Ksenia Kukso* (St. Petersburg) reveals semantic and pragmatic connections between religious images and ritualized social practices of the period of epidemics in Europe in the 14th–18th centuries. The article uses several examples to demonstrate how the evolution of sacred art is connected with the growing experience of protection from the irrational elements of mass diseases and how this experience is recorded in the collective consciousness and collective actions of citizens.

The article by *Elizaveta Speshilova* and *Sergey Avanesov* (Veliky Novgorod) draws attention to the current trends in understanding the role of cultural code in shaping the urban environment and constructing urban social practices. The authors interpret the cultural code as an order of representation of the basic meanings and values of culture through certain textual and visual forms that imply reference to the connotative layers of the message.

Sergey Avanesov

СТАТЬИ / ARTICLES

ВИЗУАЛЬНЫЕ ПАТТЕРНЫ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ И ЛОКАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

С. С. Аванесов

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

Исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ,
грант № 21-18-00103 «Человек и новый технологический уклад.
Антропологический форсайт».

В статье взаимно соотносятся тренд на «цифровизацию» человека и тенденция к атомизации городского пространства. Показано, что фрагментация современного человека и его практик аналогична дроблению городской среды. Излагается концепция визуального каркаса (текстуры) городского пространства, а также обосновывается неоднородность этого каркаса. Исследуются различные подходы к определению содержания, роли и количества элементов городской среды, или паттернов городского пространства, аргументируется смысловой и визуальный характер этих элементов. Демонстрируется отличие урбанистического паттерна от архитектурного, градостроительного и дизайнерского. Показана связь городской текстуры с индивидуальным обликом города. Исследованы качества и функции визуальных паттернов городской среды. Обоснован тезис о том, что единство городской среды удерживается благодаря взаимной открытости ключевых паттернов, а деградация городского пространства вызвана как нарушением целостности паттернов, так и их взаимной изоляцией. Паттерны как ключевые узлы визуально-пространственной среды представлены как взаимосвязанные локализованные социокультурные процессы, направленные на формирование элементов уникального облика города, то есть функционируют в качестве согласованных способов построения локальной идентичности.

Ключевые слова: город, обитаемая среда, текстура, фрагментация, визуальный паттерн, городское пространство, городские практики, структура города, локальная идентичность

VISUAL PATTERNS OF THE URBAN ENVIRONMENT AND LOCAL IDENTITY

Sergey S. Avanesov

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

This article correlates the trend towards the “digitalization” of a person and the trend towards the atomization of urban space. It shows that the fragmentation of modern man and his practices is similar to the fragmentation of the urban environment. The concept of the visual frame (texture) of the urban space is presented, and the heterogeneity of this frame is substantiated. Various approaches to determining the content, role and number of elements of the urban environment, or patterns of urban space are explored; the semantic and visual nature of these elements is argued. The difference between the urban pattern and the architectural, urban planning, and design patterns is demonstrated. The connection between the urban texture and the individual appearance of the city is shown. The qualities and functions of the visual patterns of the urban environment are investigated. The thesis is substantiated that the unity of the urban environment is maintained due to the mutual openness of the key patterns, and the degradation of the urban space is caused both by the violation of the integrity of the patterns and their mutual isolation. Patterns as key nodes of the visual-spatial environment are presented as interrelated localized socio-cultural processes aimed at forming elements of the unique image of the city, that is, they function as coordinated ways of building a local identity.

Keywords: city, habitable environment, texture, fragmentation, visual pattern, urban space, urban practices, city structure, local identity

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-14-36

«Цифровизация» человеческих практик и самого человека явно и неявно, прямо и подспудно начинает занимать место ведущего тренда современности. Концептуальная рамка указанного тренда заставляет полагать человека во всех его проявлениях и действиях в качестве исчислимой системы (или даже просто суммы) экзистенциальных паттернов – ментальных, поведенческих, эмоциональных, рациональных и т.д. Редукция человека к конечному перечню типических «феноменов» есть *необходимая* теоретическая база практической алгоритмизации существования, строгая логическая предпосылка его «оцифровки». В сравнении с подлинным богатством, глубиной и неопределенностью (креативностью, перспективностью) человеческого существования такой тренд прочитыва-

ется как стремление человечества к самоубийству, как следующий (после биологизации) шаг к его самоустранению.

Однако обнаруживается множество альтернатив описанной тенденции, инвариантная суть которых может быть выражена в одном тезисе: *«природа» человека есть культура*. До тех пор, пока человек сохраняет себя как культурное существо, он не может быть подвергнут никакому исчислению, никакому дроблению на конечное число феноменальных элементов. Культура – это бытие, которое «больше» самого себя, которое «заступает» в идеальное, в должное, в ценное, в воображаемое, в *то, чего здесь нет*. Поэтому культура не поддается «оцифровке», а культурно организованное бытие не может быть целиком переведено в алгоритм.

Одним из очевидных свидетельств невозможности окончательной цифровизации существования является *город* как культурная форма бытия [Смирнов 2012, 144]. И хотя городскую среду весьма легко аналитически расчленить на элементы, или узлы (паттерны), исследование этих элементов способно продемонстрировать нам, насколько условно само такое разделение, и показать, что город погибает в результате изоляции самодовлеющих паттернов и, наоборот, нормально существует при их взаимной проницаемости, открытости, визуальной зависимости друг от друга и от всей ткани города. Визуальная городская среда, антиномически сочетающая в себе дискретность и континуальность и отражающая тем самым неоднозначность, многослойность, рациональную неуловимость, «проектность» человеческого существования, рассмотрена ниже в качестве антропологической альтернативы, способной сломать саморазрушительный тренд на «цифровизацию» человека.

1

Город является сложной культурно-антропологической системой, выражающей себя через стилистически различные визуальные конструкты – как физические (облик, внешний вид), так и ментальные (образ, миф). Будучи по своему наглядному устройству динамичной совокупностью связанных смысловых презентаций (визуальных текстов), город удерживает специфическую внутреннюю целостность за счет сохранения своего *видимого* синтаксического каркаса. Этот визуальный каркас (или, иначе говоря, несущая городская «текстура», базовая смысловая «матрица» и т.п.) призван обеспечить гармоничное сорасположение отдельных сооружений, локаций, ансамблей и прочих элементов среды. Сами эти средовые узлы, образующие видимую городскую текстуру, в свою очередь,

имеют собственную форму, структуру и синтаксическую значимость, которая распространяется не столько на их утилитарные функции, сколько на их роль в сфере социокультурной коммуникации. При этом коммуникация между горожанами благодаря наличию таких устойчивых элементов городского каркаса имеет как синхронный, так и диахронный характер: создатели городских сооружений и ансамблей посредством своих произведений оказывают влияние на дальних потомков, вступают с ними в опосредованный диалог.

Конечно, городское *видимое* (облик) всегда дополнено городским *невидимым* (образ); только в совокупности облика и образа город дан нам как таковой, в своей смысловой глубине и своем историческом измерении, то есть в своей идентичности. Город как «культурно кодированное пространство, пронизанное историей и историями», представляет собой не столько географическое место, заполненное физическими объектами, сколько «универсум представлений, который перекрывает физический город постольку, поскольку являет собой пространство, познаваемое и переживаемое *сквозь* сопровождающие тексты и изображения» [Линднер 2019, 105], то есть постольку, поскольку он «встроен» в культуру. Этот урбанистический «универсум» образован конкретными топосами, структурными единицами городской среды, которые и визуально явлены, и текстуально зафиксированы всей совокупностью имеющих к ним отношение нарративов и мифов, и эмоционально окрашены памятью, впечатлениями и аффектами, которые связаны с ними.

Факт неоднородности городской среды не нуждается в специальных обоснованиях. Эта неоднородность не только официально зафиксирована на картах городской территории и в генеральном плане, но и представлена в визуальном восприятии. Город как многоуровневый архитектурно-ландшафтный комплекс, по словам Рудольфа Арнхайма, «являет собой весьма сложную галактику пространственных систем», на максимально укрупненном уровне составляющих «облик целого города, состоящего из распознаваемых отдельных районов, в свою очередь, разнимающихся на части, обособленно подразделяющиеся на отдельные улицы, площади и здания» [Арнхейм 1984, 11–12]. Поэтому любой город мы вправе рассматривать как «пространственную систему, состоящую из множества частей с их характерными свойствами» [Росси 2015, 77], выраженными прежде всего *оптически*, то есть в своей визуально данной внешности.

Такие культурно значимые несущие «ячейки» визуального пространства города можно именовать *визуальными паттернами городской среды* [Александр и др. 2014, 20], «первичными элементами»

города [Росси 2015, 110], «городскими ингредиентами» [Суджич 2020, 144] или «элементами городской структуры» [Глазычев 2021, 153]. Такого рода опорные визуальные узлы как «первичные элементы пространственной структуры» [Беляева 1977, 28], являясь инвариантными по своему *формальному* типу¹, в разных городах принимают совершенно различную конфигурацию и наполняются различным эстетическим и семантическим содержанием, что позволяет населенному пункту сохранять общий *городской* облик и в то же время формировать и транслировать *уникальную* локальную идентичность.

Концепт паттерна применим не только в урбанистике, но и в ближайших смежных областях знания, имеющих отношение к исследованию городской среды. Однако содержание этого концепта в *urban studies* отличается от его содержания в теории архитектуры, градостроительстве и дизайне.

(1) Было бы урбанистической ошибкой считать визуальными паттернами отдельные архитектурные сооружения. Подлинными элементами *городской среды* являются не отдельные здания (постройки), имеющие самостоятельную архитектурную ценность, а *визуальные комплексы*, виды, «картины», в состав которых входят и отдельные здания, и их ансамбли, и все то *заполненное* пространство, в которое они включены, которое они организуют вокруг себя в пределах видимости, которое их «обрамляет» и которое находится в визуальной «связке» с ними, то есть все то, что попадает в поле зрения как более или менее единая визуальная «инсталляция». Даже отдельно стоящее здание посреди поля или леса не является визуально самодостаточным, поскольку в нашем оптическом восприятии оно дано во взаимодействии с окружающим ландшафтом. Что уж говорить о городских зданиях, многочисленными материальными, стилистическими и смысловыми нитями связанных и с ближайшим пространственным окружением, и с городом в целом! И даже если в том или ином месте города мы обращаем внимание *лишь на одну* выдающуюся постройку, не замечая вокруг ничего другого, то это происходит именно потому, что данная постройка

¹ В романе Евгения Водолазкина «Чагин» городские паттерны возникают под именем «аналогичных видов», свойственных разным городам. «Я дал нашему агенту необычное, прямо скажу, задание. А именно: сопоставлять виды города Лондона с аналогичными видами города Ленина, а может быть, и того же Иркутска. <...> Первые донесения из Лондона были робки и написаны, что называется, нетвердой рукой. Так, описывалась Нельсоновская колонна на Трафальгарской площади в сопоставлении с Александровской колонной на Дворцовой. Наблюдение верное, хотя и лишенное новизны. Свежую струю в него могло внести обнаружение такой же колонны в Иркутске, но этого не случилось» [Водолазкин 2022, 202–205].

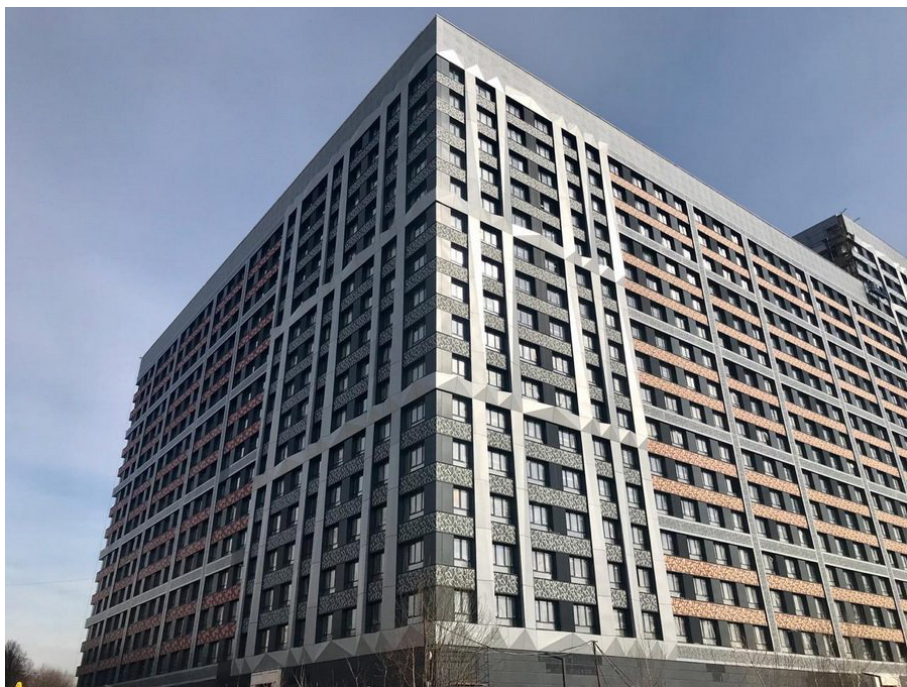
как таковая *представлена нам всей композицией места*. Таким образом, архитектура здания в городском контексте всегда «считывается» нами не только как собственная характеристика этого здания, но и как способ его участия в формировании городского пространства в целом или в его локальном фрагменте.

(2) Паттерн в градостроительстве (городском планировании) и паттерн в урбанистике – далеко не одно и то же. Если планировочный паттерн (например, площадь) можно *полностью*, то есть конечным образом, представить на одной схеме (чертеже, рисунке, серии из нескольких изображений), то паттерн в урбанистическом смысле так изобразить нельзя: площадь, к примеру, не имеет на практике строгих геометрических границ, она *неотделимо* включает в себя *разные типы активности* горожан, она, в конце концов, *визуально разная* в зависимости от эпохи, времени суток, дней недели, сезонов, точки и угла зрения, скорости движения наблюдателя и т.п. Таким образом, понятие паттерна в урбанистическом смысле не исчерпывается омонимическим понятием паттерна в градостроительном смысле: первое гораздо шире и многослойнее второго, поскольку имеет прежде всего *культурно-антропологическое* содержание. В интерпретации В. Л. Глазычева «паттерны» Кристофера Александера – это «модели наиболее типичных средовых ситуаций» (см.: [Линч 1986, 209]). Ясно, что концепт *средовой ситуации* гораздо сложнее и многообразнее, чем понятие *градостроительного элемента*: последнее является только частью первого.

(3) Мы должны также соотнести паттерн в дизайне и паттерн в урбанистике, дабы увидеть и их смысловое различие. Дизайнерский паттерн представляет собой внутренне законченную изобразительную композицию (узор и т.п.), которая может тиражироваться и комбинироваться с другими такого же рода композициями. Сам по себе такой паттерн вообще не может быть рассмотрен с точки зрения его влияния на городскую среду; это влияние можно определить лишь тогда, когда такого рода *художественные* паттерны применяются в *урбанистической* практике, то есть перестают быть чисто дизайнерским продуктом. Вот, например, набор эксклюзивных дизайнерских паттернов студии Артемия Лебедева (ил. 1), разработанных специально для отделки фасадов жилого комплекса «Сильвер» в Москве (проезд Серебрякова). Будучи художественным продуктом высокого уровня, эти типовые узоры на практике, формируя облик квартала как *урбанистического* паттерна, продуцируют огромную бесчеловечную, агрессивную поверхность, создающую вокруг себя (в пределах видимости) совершенно депрессивную, угнетающую среду (ил. 2).



Ил. 1. Паттерны студии Артемия Лебедева для ЖК «Сильвер» в Москве.
Источник: <https://www.artlebedev.ru/afi/silver/>



Ил. 2. Москва, ЖК «Сильвер». Фасады.
Источник: <https://www.vashotel.ru/gostinicy/rossiya/moskva/zhk-silver/>

Дизайнерский паттерн, построенный по меркам художественной гармонии, будучи масштабирован на сферу адаптации человека к пространству его обитания, оказывается причиной дисгармонии,

«какофонии» [Бондаренко 2017, 28], «мучительной монотонности» [Гадамер 1988, 208], разрушающей это пространство. Итак, будучи различимы прежде всего интенционально, паттерны в дизайне и в урбанистике оказываются принципиально не тождественными друг другу по способу своего воздействия на человека и, следовательно, по своему социокультурному смыслу.

Паттерн, таким образом, – это *относительно целостная урбанистическая единица*, внутренне согласованная визуально-средовая композиция, способная играть роль «значительного элемента в системе города» [Азизян, Кириллова 1990, 39], специфический по своим социокультурным (антропным) функциям фрагмент урбанистического пространства, *опознаваемый визуально*. Такие ключевые пространственные единицы в их взаимной связи выполняют функцию «несущего каркаса» городской среды, матричной *текстуры*, выделенной из остальной городской «ткани» не только визуально, но и за счет концентрации культурных смыслов и соответствующих им социальных практик именно в этих взаимосвязанных локациях. Так, «паттерны» Кристофера Александера, отмечает Кевин Линч, «возвращают нас к рецептам тонкозернистой текстуры занятости, плотности и доступности» [Линч 1986, 209], фиксируют совпадение формы городского пространства и образа деятельности городского человека. Именно поэтому их можно именовать также «паттернами жизненных стратегий» [Линднер 2019, 101]. В достаточно развитой городской среде всегда можно выделить особо «значимые», *первичные* элементы, «которые функционируют как “ядра”, как центры концентрации» [Росси 2015, 110] смыслов, впечатлений и практик. Наличие необходимых паттернов, помимо видимого единства обитаемой среды, обеспечивает прагматику городской жизни, организует разнообразные виды городской активности, способствует развитию социальной инициативы.

Визуальный облик города достаточно сложен в силу самой неоднородности его пространства. И дело даже не в том, что обычно город делится на административные и / или вернакулярные районы. Безусловно, «образ города складывается из образов отдельных его районов» [Лихачёв 2006, 561]. При этом, однако, надо иметь в виду, что *общая структура* города состоит не из районов, поскольку (1) определение и границы городского района как такового трудно установить и в теории, и на практике, (2) сами городские районы в значительной степени неоднородны, сложно структурированы и (3) в структуре *разных* городских районов содержатся инвариантные, *однотипные* элементы, которые в силу такой инвариантности

никак не могут восприниматься нами как элементы районного уровня, но должны пониматься как паттерны *города в целом*. Наличие однотипных паттернов городской текстуры в любом из районов города как раз и позволяет «сшивать» условно-отдельные части города в единую визуальную конструкцию.

Для гуманитарной урбанистики также важно, что «облик» паттерна и, соответственно, его визуальное воздействие на человека имеют двойное измерение: это и вид самого паттерна *извне* (и тут мы пока что близки к геометрическому и «фотографическому» пониманию паттерна в его внешних границах), и вид, открывающийся человеку *внутри* паттерна и *изнутри* паттерна. Таким образом, городской «вид» – это и внешняя форма паттерна, и его внутреннее содержание (как совокупность сообщаемых им визуальных впечатлений), и его видимые продолжения в окружающую городскую ткань.

Визуальные паттерны, собранные в *каркас городской среды*, составляют ее совокупную текстуру, которая, в свою очередь, держит на себе всю ткань города. Любой город имеет такой каркас, обуславливающий его целостность и уникальность и потому представляющий собой «базовую ценность, предопределяющую структуру и индивидуальный характер градообразования» [Бондаренко 2017, 52]. Неоднозначный термин «текстура» (от лат. *textura*) в своем исходном содержании означает «связь», «соединение», «строение», «остов» (например, корабля), но также и «ткань». Дабы различить (1) городской визуальный каркас как несущую визуальную конструкцию города и, условно говоря, (2) заполнение той территории, которая удерживается в общем единстве городского пространства за счет этого каркаса, тяготея к нему, я предлагаю различать, соответственно, (1) *текстуру* городской среды и (2) *ткань* города, при этом помня, что текстура и ткань обусловлены друг другом, предполагают друг друга и только в сочетании друг с другом образуют тот городской *текст*, который мы визуальным образом воспринимаем и к которому осмысленно относимся.

Концепт текстуры Рольф Линднер возводит к исследованиям Ансельма Стросса (Anselm Strauss) конца 1950-х – начала 1960-х годов. А. Стросс попытался осмыслить то субъективное значение, которое город (и отдельные его локации) приобретает для жителей, и те представления о городе, которые складываются у горожан. Он показал, что эти представления являются результатом длительных процессов, в ходе которых каждое новое поколение городских обитателей «добавляет к символике города новые элементы или варьирует старые»; А. Стросс говорит в этой связи о «кумулятивных

коннотациях» как базовых элементах *образа* города. В результате «возникают и накапливаются тексты, и эти тексты со временем образуют текстуру, ткань, в которую город буквально вплетен и закутан» [Линднер 2019, 102–103]. Позже чикагский социолог-урбанист Джералд Д. Саттлс, последователь А. Стросса, развивший его «символически-репрезентативный подход», написал статью под названием «Кумулятивная текстура локальной городской культуры»², в которой утверждал: «...чтобы понять биографию города, <...> необходимо учитывать кумулятивную текстуру локальной культуры, находящую свое выражение в образах, типизациях и коллективных репрезентациях как материального, так и нематериального рода, – от знаменитых туристических достопримечательностей, памятников и уличных табличек до исторических анекдотов, песен и городского фольклора» (цит. по: [Линднер 2019, 103]). Важно понимать, что описанная здесь *воображаемая* текстура плотно связана с текстурой материальной (видимой), «посажена» на нее и от нее неотделима. Равным образом и материальный каркас города связан с культурным ландшафтом не столько своими геометрическими формами или физическими размерами, сколько теми смыслами, которыми он наполнен и оживлен.

Поскольку речь идет о паттернах *человеческого* масштаба (только таким масштабом задается комфортное городское пространство), то и фиксироваться, а также анализироваться они должны исключительно с *человеческой точки зрения*, то есть, как правило, с точки зрения стоящего на земной поверхности или идущего по ней человека. Бесполезно, к примеру, рассматривать площадь «лишь с птичьего полета, не вступая на нее», поскольку «без этого конкретного восприятия всякое разъяснение композиции будет необоснованным» [Зедльмайр 1936, 101]. Взгляд из окна или вид с крыши, конечно, тоже можно учитывать, но не как основное, а как *дополнительное*, далеко не всем доступное измерение паттерна³.

В этой связи появляются обоснованные вопросы относительно включения в перечень городских визуальных паттернов тех или иных привычных элементов городской среды. К примеру, речь может идти о перекрестках. «Уличный перекресток, – утверждает Р. Арнхейм, – не воспринимается как целое, не охватывается взгля-

² Suttles G. D. The Cumulative Texture of Local Urban Culture // American Journal of Sociology. 1984. Vol. 90. P. 283–304.

³ Именно поэтому макет сооружения или комплекса, стоящий на столе и предполагающий, таким образом, взгляд с высоты птичьего полета, *никогда* не сможет смоделировать реальное впечатление, которое должно производить будущее сооружение на *реального* человека.

дом, если только не смотреть на него сверху, с вертолета. Переменные перспективные виды, доступные пешеходу или водителю, дают им, разумеется, возможность уловить крестовидную конфигурацию плана, однако ни один из таких частичных видов не содержит в себе объективный образ целого» [Арнхейм 1984, 66]. Иначе говоря, человек может последовательно воспринимать отдельные виды, образуемые пересечением улиц, но он никогда не сможет занять такую точку в пространстве, с которой ему был бы дан перекресток в его целом, то есть в виде законченного паттерна.

Общепринятого «списка» городских визуальных паттернов не существует, их количество – дискуссионный вопрос [Линч 1986, 209], их типология достаточно условна и нуждается в дополнительной проработке. Кевин Линч, давший «классическое описание строения города» [Арнхейм 1984, 12], относит к «абстрактным (formal) типам элементов образа города» следующие паттерны: путь (path), ориентир (landmark), границу (edge), узел (node), район (district) [Линч 1982, 20]; именно на эти «типы» (types) нам удобнее всего «делить» общий образ города [Lynch 1990, 8]. Этот список представляется слишком кратким, неспособным вместить *действительное* разнообразие специфических городских локаций. Напротив, Кристофер Александер чрезвычайно расширяет этот список, доведя его до 253 пунктов [Александер и др. 2014, 20, 38, 40] (ср.: [Глазычев 2021, 153]) и расположив свои паттерны в интервале от масштаба региона и города до размеров деталей интерьера [Александер и др. 2014, 21]. Деян Суджич в качестве «городских ингредиентов» называет такие элементы среды, как «дом, фабрика, склад, аэропорт, автовокзал, отель, книжная лавка, каток, магазин, театр» [Суджич 2020, 144], что, конечно же, чрезвычайно мелко для общего масштаба города. Колин Эллард дифференцирует различные городские локации, исходя из тех эмоций, которые они вызывают: «места любви» (places of affection), «места страсти» (places of lust), «места скуки» (boring places), «места тревоги» (places of anxiety), «места благоговения» (places of awe) [Эллард 2016], но лишь вскользь рассуждает о том, как они должны выглядеть. Анне Миколайт и Мориц Пюркхауэр, как и К. Александер, относят к паттернам слишком *разномасштабные* элементы среды: «Отдельный район города – это такой же элемент, как и комплекс зданий, детская площадка, подъезд, лестничный пролет или коридор» [Миколайт, Пюркхауэр 2020, 97]. В. Л. Глазычев в перечне паттернов ограничивается «двумя десятками, оперируя почти исключительно классическими элементами городской структуры, воспринимаемой как среда

обитания» [Глазычев 2021, 153]: дом, квартал, микрорайон, главная улица, бульвар, площадь, монумент, парк, мост, водоем, «партер», силуэт, ориентир, луна-парк, ансамбль. Этот список близок к идеальному, однако непонятно, почему в нем оказался луна-парк и следует ли считать городом такой населенный пункт, в котором этот элемент отсутствует.

На мой взгляд, к несущим визуальным паттернам городского пространства можно бесспорно отнести доминанты, площади, «вестибюли» общественных зданий и комплексов, улицы, транспортные узлы, силуэты, панорамы, перспективы, ориентиры, мемориалы, кварталы, дворы, водоемы и прилегающие к ним береговые территории, спортивные кластеры, парки (скверы), кладбища, промышленные зоны. Для исторических городов важными визуальными паттернами являются памятники архитектуры и искусства, соборы, городские ворота, цитадели. «Места для первых храмов, крепостного ядра, главного посада, вечеревого собрания и княжеской резиденции, – подчеркивает И. А. Бондаренко, – всегда выбирались с особой ответственностью и тщательностью. Каркас, костяк города изначально определялся именно этими объектами и разрастался в дальнейшем с опорой на них. Если говорить о “коде” города, то он содержится не иначе как здесь» [Бондаренко 2017, 54]. Город, в том числе исторический, удерживается в своем видимом (физическом) единстве и в своей смысловой идентичности именно за счет сохранения такого *кода*, заключенного в конфигурации его ключевых паттернов. Количество, пропорции и качество таких базовых элементов в составе городской среды определяют общий облик города, его восприятие извне и изнутри, способы поведения в нем и формы практического отношения к нему.

2

Всякий паттерн, если это действительно паттерн *городской среды*, не может быть изолирован от других паттернов и от общего «тела» города. Значимость паттернов состоит в том, что их «язык», если он понятен жителям города, обеспечивает *связность* городских пространств и тем самым жизненность города в целом [Александр и др. 2014, 19]. По словам Линча, нормальный город – это город «очевидный, различимый, видимый» (apparent, legible, visible) и потому «хорошо сложенный, ясный, примечательный» (well formed, distinct, remarkable); таким город является, когда он выступает перед нами как «образец высокой непрерывности со многими самобытными частями, отчетливо связанными между со-

бой» (as a pattern of high continuity with many distinctive parts clearly interconnected) [Lynch 1990, 10]. Урбанистический паттерн, другими словами, работает не только на разнообразие, но и на *связность* обитаемого пространства. В противном случае этот структурный элемент был бы *разрывом* городской ткани, местом «провала» среды, некоей самодостаточностью, противостоящей взаимодействию единству городских локаций. Замкнутые на себя, взаимно не согласованные элементы города, как бы они ни были совершенны в эстетическом смысле, *фрагментируют* общее городское пространство и по этой причине не могут быть признаны *его* паттернами. Поэтому неизменная задача практической урбанистики состоит именно в том, чтобы «спланировать и сформировать однородную, скоординированную, непрерывную среду, способную обеспечить связность городского ландшафта» [Росси 2015, 161], то есть обеспечить *наличие города* в точном смысле слова.

Каждый паттерн как визуальный элемент городской среды следует теоретически рассматривать и практически формировать не иначе как в контексте всей структуры города [Росси 2015, 79]. В противном случае происходит замыкание, обособление паттернов, что превращает их в урбанистические «черные дыры», втягивающие в себя всю местную городскую активность и превращающие, таким образом, окружающее пространство в безжизненную пустыню. К сожалению, в XX веке городское пространство, как правило, формировалось именно по такому «аналитическому» сценарию. В результате во многих городах «социальное и материальное развитие стало более рассредоточенным и фрагментированным. <...> Вместо того чтобы быть открытыми своему окружению и тем самым вносить вклад в безопасность общественных городских пространств, многие новостройки полностью обособливаются от города» [Полсон 2019, 29–30]. В таких случаях город постепенно становится бесвязной совокупностью разобщенных локаций, промежутки между которыми оказываются безжизненной серой зоной, неприглядной, депрессивной и опасной. Локации, превратившиеся в лакуны, улицы, превратившиеся в дороги между локациями, площади, ставшие парковками, рвут городскую среду на обособленные самодостаточные участки, перемежающиеся пустотами. Однако общая структура *нормальной* городской среды, по удачному выражению Альдо Росси, должна быть похожа не на кучу разрозненных фрагментов, а «на произведение искусства» [Росси 2015, 70]. К такому позитивному эффекту может привести только взаимная визуальная согласованность паттернов.

При этом, конечно, не надо думать, что формирование города как произведения искусства должно характеризоваться строгой планомерностью, регулярностью, рациональностью и тому подобной «искусственностью». Город «так же иррационален, как любое произведение искусства» [Росси 2015, 231]. Художественная интуиция, эстетический вкус, чувство меры и такта лежат в основе способности создавать гармоничные, уравновешенные и осмысленные визуальные композиции и тем самым включать городское пространство в ряд произведений искусства. Учитывая этот широкий художественный контекст урбанистики, мы не должны удивляться тому, что, например, представления живописцев об идеальном пейзаже оказывают гораздо более сильное влияние на процесс созидания обитаемой среды, чем это могло бы показаться, а «идеалы, запечатленные в изобразительном искусстве, дисциплинируют взгляд, становятся формой, через которую пропускается реальность» [Колесникова, Савчук 2015, 48], дабы она приобрела характеристики художественного произведения.

Следовательно, если мы ставим вопрос о том, «можно ли рассматривать городскую ткань, архитектурную среду города как произведение искусства» или же это «органическая категория, подверженная росту и изменению» в некотором *естественном* порядке⁴, то ответ может быть таким: сама «естественность» роста городской среды есть последовательность креативных усилий многих поколений горожан. При этом «на каждом этапе развития города его фрагменты отражают и воплощают определенную художественную идею» [Беляева 1977, 3], формируя городскую среду как *исторически развивающееся* коллективное произведение⁵. Противники мнения о городе как художественном произведении справедливо утверждают, что «в идеале к истинному произведению искусства нельзя ничего ни прибавить, ни убавить» [Бондаренко 2022, 388]. Но это только *в идеале*. Реальный город – это постоянно *досоздаваемое* произведение искусства, которое никогда не достигнет своего

⁴ Деян Суджич ставит вопрос примерно так же: «Как же нам понять природу города? Рассматривать ли современные города как рукотворные артефакты почти неизмеримой сложности – типа смартфонов, неплохо работающих, однако подверженных глюкам и вообще готовых разбиться, но которые, впрочем, можно перекомпоновать и усовершенствовать? Или город – нечто сродни природному явлению?» [Суджич 2020, 27]. По словам Дитера Хофмана-Акстхельма, индивидуальные черты города «нельзя создать искусственно – они произрастают» (см.: [Линднер 2019, 102]).

⁵ По убеждению Д. С. Лихачёва, «образ города должен внимательно изучаться, как изучаются произведения искусства. Тем более что искусство города – многовековое, созданное многими зодчими и воздействующее на горожан повседневно и сильно» [Лихачёв 2006, 570].

конечного совершенства – той идеальной законченности, которой обладает только город, «сходящий от Бога с неба» (Откр 21:2). Пока город остается живым, это художественное произведение «никогда не обретает завершенности и не может быть плодом какой-то одной концепции» [Суджич 2020, 29], то есть не теряет открытости своей перспективой⁶ и не препятствует перформативному творчеству горожан.

Поэтому наше представление о том или ином месте в городе будет «более адекватным», если мы сможем увидеть в нем «не столько нечто постоянное, сколько момент столкновения, не “наличествующее”, фиксированное в пространстве и времени, но изменчивость событий, извилины и текучесть взаимосвязей» [Амин, Трифт 2002, 232]. Важно понять, что между визуальными паттернами города нет непроходимых границ: они связаны друг с другом в составе городской текстуры, могут частично пересекаться, один паттерн может быть частью другого (сквер как часть площади или сторона улицы, силуэт или водная поверхность как часть панорамы); составной частью паттерна может оказаться даже природный объект (например, гора), находящийся за пределами самого города, если этот объект активно участвует в формировании городского *вида* (см., напр.: [Степанян, Симян 2012, 7–8]). Можно даже выразиться определеннее: паттерн преодолевает свою потенциальную замкнутость (то есть не становится точкой *разрыва* городской ткани), если он исполняет *еще хотя бы одну* функцию помимо своей формальной, титульной. В частности, площадь может иметь черты парка, транспортного узла или «вестибюля», как, например, Дворцовая площадь в Санкт-Петербурге играет роль входного пространства для Зимнего дворца (ил. 3), а площадь Сан-Марко в Венеции – для собора Святого Марка; памятник архитектуры исполняет роль доминанты и (или) ориентира; мост выступает необходимым элемен-

⁶ В этой связи интересно мнение Д. С. Лихачёва о Петербурге: «Историческое прошлое города, сравнительно очень короткое – всего три столетия, воспринимается как своеобразное драматургическое действо, при этом завершившееся, ибо совершенно ясно, что, каково бы ни было его будущее значение в нашей стране, внутренняя драматургия города закончилась» [Лихачёв 2006, 569]. Альдо Росси называет Петербург «искусственным городом», результатом «царского произвола» [Росси 2015, 213]. Будучи, говоря словами Д. Суджича, плодом *одной* концепции, то есть городом, раз и навсегда спланированным в своих формах и в самой форме сочетания этих форм, Петербург остаётся и сегодня тем же самым «задуманным» городом, не меняясь во времени. В этом смысле у него нет *визуальной* истории. Спальные районы, которыми он обзавёлся в последние десятилетия, выглядят и воспринимаются как нечто налипшее на город извне и не прочитываются как часть *настоящего* Петербурга.

том уличной перспективы; городская панорама может быть частью композиции парка или площади (как панорама Рима является частью композиции Капитолийской площади), а водное пространство – составной частью «вестибюля» (например, вид на лагуну как элемент композиции венецианской Пьяцетты) и т.п.



Ил. 3. Санкт-Петербург. Дворцовая площадь. Фото: Александр Атоян, 2017.
Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/84512930492765333/>

Как видим, паттерны не только взаимно связаны в составе городской текстуры, но и пересекаются друг с другом, зачастую жертвуя при этом своей специфичностью. Другими словами, «ни один из паттернов не является изолированной языковой единицей. Каждый паттерн может существовать в окружающем мире только при условии, что его дополняют другие паттерны», в частности, если он включен в более масштабные паттерны и одновременно состоит из менее масштабных [Александр и др. 2014, 21]. Паттерн, иначе говоря, должен быть в той или иной степени *неравен себе*. К примеру, цитадель, в своей «базовой» функции предназначенная для препятствования проникновению внутрь (хотя у нее есть и другие цели: украшать город, служить доминантой), с необходимостью *ослабева*ет в этой своей функции, дабы быть встроенной в городскую жизнь: ворота пробивают брешь в защите, исполняя функцию проникновения, то есть играют роль, обратную обороне. В этом пун-

кте происходит частичная инверсия основной функции цитадели, что ведет, несомненно, к ее функциональному ослаблению, но зато усиливает ее *связь* с общей городской текстурой и тем самым делает цитадель элементом реальной городской жизни. В нормальной городской среде паттерны должны быть сформированы таким образом, «чтобы их множество перекрывало друг друга в одном и том же физическом пространстве» [Александр и др. 2014, 43]. Иначе говоря, для городской визуальной среды явная польза состоит в том, что ее паттерны не только связаны друг с другом (ибо можно предполагать и дистанционную визуальную связь поверх пустот), но и в известном смысле накладываются, «наползают» друг на друга, поддерживая устойчивую *плотность* городского пространства.

Не все специалисты в области архитектуры и градостроительства, однако, признают справедливость такого заключения касательно непрерывности городской среды. «В современном профессиональном сознании, – пишет, например, И. А. Бондаренко, – укоренилась убежденность в том, что важнейшим критерием качества города является его компактность, крепкая структурная связность и композиционная целостность» [Бондаренко 2022, 388]. Автор выступает против такой убежденности, считая, что структурная связность и композиционная целостность означают отсутствие разнообразия, а компактность тождественна высокой плотности застройки. Однако эти представления не являются однозначно верными. Компактность урбанистической среды означает *отсутствие визуально-смысловых пустот*. Такой пустотой может быть и плотно застроенный одинаковыми домами жилой комплекс, и огромный небоскреб с монотонным экстерьером, и многоэтажная автомобильная парковка. А вот открытое пространство площади или вестибюля, визуально организованное доминантой или визуально подчиненное главному фасаду, вовсе не является пустым. То же самое можно сказать об открытых доступах к водоемам, обширных лужайках в парках и т.п. Поэтому, говоря о плотности и непрерывности городской среды, мы говорим именно об отсутствии в ней визуально-смысловых провалов, а не о «компактности» застройки территории. Подобно этому структурная связность городского пространства не означает его визуальной *унификации*, но заключается в согласовании, взаимном пространственном сочетании отдельных *своеобразных* локаций, композиционных элементов среды и разнотильных городских сооружений⁷.

⁷ Крайне интересные, актуальные и чрезвычайно важные суждения о соотношении текстуры (каркаса) и ткани города, а также о принципах формирования и поддержания единства городской среды см.: [Бондаренко 2017, 24–29, 48–58].

Ключевые элементы городской текстуры не имеют четких границ не только в пространственном измерении, но и в хронологическом аспекте. Они «непрерывно участвуют в эволюции города во времени» [Росси 2015, 110], трансформируясь или меняясь в числе. Наращивание количества и разнообразия «городских ингредиентов» в результате «порождает нечто большее, чем сумма составляющих его частей» [Суджич 2020, 144], иначе говоря, формирует динамичную городскую среду как эмерджентный «продукт» сочетания различных паттернов. При этом любой паттерн может с течением времени менять свою титульную функцию, сохраняя при этом первичные *визуальные* признаки: промышленная зона может стать жилым кварталом, культурно-креативным кластером или фудкортом, бывшая доминанта – превратиться в скромный исторический памятник, старый мост – трансформироваться в прогулочную зону и т.д. «Величественные колонны и портики, запечатлевающие имперский триумф, становятся достопримечательностями парков. Кварталы, олицетворявшие богатство и власть, превращаются в трущобы» [Амин, Трифт 2002, 232]. Такая историческая динамика паттернов, в том числе и целенаправленно организованная, также относится к позитивным качествам среды, поскольку через реформатирование локальных элементов она предотвращает их опустошение и тем самым выпадение из городской визуальной текстуры, препятствует их превращению в фактор засорения визуального пространства города.

Перечисленные качества нормально работающих паттернов, производящих, соответственно, нормальную городскую среду, мы можем суммировать в понятии их *открытости* (как незавершенности, несамодостаточности). В этом смысле городские паттерны действительно являются «архетипическими», поскольку они фундаментально соответствуют «человеческой природе и человеческому поведению» [Александр и др. 2014, 24]. Открытость визуального паттерна, иначе говоря, *онтологически соответствует* всегдашней *незавершенности* человеческого бытия (см.: [Аванесов 2014, 131–133]). Поэтому только открытый паттерн (или их система) экзистенциально резонирует с человеком, а не отталкивает, не вытесняет и не отрицает его. Город, который был бы составлен только из *закрытых* паттернов, был бы *городом смерти*. Ориентируясь на такой «основополагающий взгляд на окружающий мир», как пишет Кристофер Александр, «нельзя строить что-либо изолированно» [Александр и др. 2014, 21], ибо все изолированное, атомизированное противоречит собственно человеческому способу существования.

Итак, город в своем *облике* состоит «из множества завершенных внутри себя частей» [Росси 2015, 127] – визуальных паттернов городской среды, «различных территорий или элементов» [Миколэйт, Пюркхауэр 2020, 96], своеобразных единиц урбанистического «языка» [Александр и др. 2014, 20]. Каждый такой паттерн способен исполнять свою культурную функцию, если он правильно организован, удачно расположен, визуально полон, гармонично сложен, открыт (не замкнут на себя) и потому органично встроен в городской визуальный каркас. При этом *связность* паттернов в составе визуального каркаса города и, следовательно, *единство* всей городской среды ни в коем случае не должны отождествляться с *единообразием*, унификацией или пресловутой «регулярностью» городской несущей структуры (ср.: [Бондаренко 2022, 388–396]). Речь идет лишь об особой *логике*, которой «подчиняется “узор” городской текстуры» [Линднер 2019, 103], то есть о способах и условиях ее внутренней связности, иначе говоря, о *синтаксисе*, о внутреннем порядке городской среды.

Такой порядок должен сочетать в себе и начала постоянства, и признаки движения, предполагать как полноту оформления каждого паттерна, так и его открытость другим элементам городской среды. Необходимые городу «структурность, зернистость, самостоятельность каждого элемента как микрокосма в макрокосме» должны быть уравновешены взаимной зависимостью этих элементов; иначе между ними «может возникнуть борьба, бунт, ведущий к какофонии». Поэтому требуется всячески отлаживать взаимодействие паттернов, искать подобающую меру их взаимной связности без их слияния в одно городское пятно застройки. В противном случае либо «множественное целое» преобразуется в угнетающе монотонное «одно целое» [Бондаренко 2017, 26–29], либо общегородское *единство в многообразии* превращается в *конкуренцию разобщенных локаций*, разрывающую и уничтожающую сам город.

Конечно, на уровне восприятия того или иного городского сооружения как архитектурного произведения вполне возможно иметь с ними дело по отдельности, составляя суждение о каждом без учета другого; однако распространять такой подход в сферу урбанистики означает *не видеть города*. Оптика бессвязности порождает разрушительное поведение в отношении городской среды, ее планирования, изменения и использования. «Именно такому расчлененному поведению, – пишет Рудольф Арнхайм, – мы обязаны

зрительным, функциональным и социальным хаосом современной действительности. Этот хаос порождается сутобо “туннельным” видением, используемым для достижения немедленных практических целей, особенно в таких социальных условиях, когда человеческое сообщество распадается на атомарные единицы, превращается в агрегат из индивидов и простейших групп, преследующих собственные цели. В восприятии такому отношению соответствует прочтение элементов непрерывного окружения в изоляции от их контекста» [Арнхейм 1984, 14], то есть *фрагментация* городской среды.

Чтобы сохранить преемственное динамичное единство среды обитания, человек должен вернуть себе панорамное, контекстное зрение, а для этого заняться прежде всего собственной дефрагментацией. Визуальные паттерны, отвечающие за формирование и сохранность городской текстуры, можно создать «только постепенно, путем привлечения широких масс людей» [Александр и др. 2014, 42], относящихся к тому же к *разным* поколениям горожан. Такие паттерны представляют собой предмет совокупной заботы и продукт коллективного труда многих обитателей города – не безличных элементов человеческой массы, обслуживающих большой механизм города⁸, но и не пассивных потребителей городских «благ». Эти ключевые, несущие узлы визуально-пространственной среды предстают во времени как *взаимосвязанные локализованные социокультурные процессы*, направленные на формирование элементов уникального облика города, то есть функционируют в качестве *способов построения локальной идентичности*.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2014 – Аванесов С. С. Отсутствующая сущность: 16 пространственных тезисов о сути человеческого бытия // Человек. 2014. № 6. С. 127–134.
- Азизян, Кириллова 1990 – Архитектурный ансамбль как форма реализации синтеза: сб. науч. тр. / под ред. И. А. Азизян, Л. И. Кирилловой. М.: ВНИИ теории архитектуры и градостроительства, 1990.

⁸ Согласно справедливому мнению И. А. Бондаренко, модернистский принцип жесткого функционального зонирования городской среды «оказался несостоятельным» именно потому, что «техницистский образ человека – “винтика”, обеспечивающего функционирование большого государственного “механизма”», выявил свою губительную ошибочность [Бондаренко 2022, 394].

- Александр и др. 2014 – Александр К., Исикава С., Силверстайн М. Язык шаблонов: города, здания, строительство / пер. с англ. И. Сыровой. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2014.
- Амин, Трифт 2002 – Амин Э., Трифт Н. Внятность повседневного города / пер. с англ. С. Баньковской // Логос. 2002. № 3 (34). С. 209–233.
- Арнхейм 1984 – Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / пер. с англ. В. Л. Глазычева. М.: Стройиздат, 1984.
- Беляева 1977 – Беляева Е. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия. М.: Стройиздат, 1977.
- Бондаренко 2017 – Бондаренко И. А. Теория в истории архитектуры и градостроительства. СПб.: Коло, 2017.
- Бондаренко 2022 – Бондаренко И. А. О потребности в пересмотре теории единства городской среды // Архитектурная модернизация среды жизнедеятельности: история и теория / отв. ред.-сост. И. А. Бондаренко. М., СПб.: Коло, 2022. Кн. 1. С. 387–399.
- Водолазкин 2022 – Водолазкин Е. Г. Чагин. М.: АСТ, 2022. (Новая русская классика).
- Гадамер 1988 – Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988.
- Глазычев 2021 – Глазычев В. Л. Урбанистика. Изд. 2-е. М.: Европа, 2021.
- Зедльмайр 1936 – Зедльмайр Г. Композиция площади Капитолия // Архитектурное творчество Микельанджело: сб. ст. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1936. С. 97–103.
- Колесникова, Савчук 2015 – Колесникова Д. А., Савчук В. В. Визуальная экология как дисциплина // Вопросы философии. 2015. № 10. С. 41–50.
- Линднер 2019 – Линднер Р. Текстура, воображаемое, габитус: ключевые понятия культурного анализа в урбанистике / пер. с нем. К. Левинсона // Собственная логика городов: новые подходы в урбанистике. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 101–116.
- Линч 1982 – Линч К. Образ города / пер. с англ. В. Л. Глазычева; под ред. А. В. Иконникова. М.: Стройиздат, 1982.
- Линч 1986 – Линч К. Совершенная форма в градостроительстве / пер. с англ. В. Л. Глазычева; под ред. А. В. Иконникова. М.: Стройиздат, 1986.
- Лихачёв 2006 – Лихачёв Д. С. Образ города и проблема исторической преемственности развития культур // Лихачёв Д. С. Раздумья о России. СПб.: Logos, 2006. С. 552–570.

- Миколайт, Пюркхауэр 2020 – Миколайт А., Пюркхауэр М. Код города / пер. А. Тарасенко. М.: Strelka Press, 2020.
- Полссон 2019 – Полссон К. Проектирование общественных пространств и городов для людей. Берлин: Dom Publishers, 2019.
- Росси 2015 – Росси А. Архитектура города / Пер. с ит. А. Голубцовой. М.: Strelka Press, 2015.
- Смирнов 2012 – Смирнов С. А. Антропология города // Человек.ру. 2012. № 8. С. 136–151.
- Степанян, Симян 2012 – Степанян А. А., Симян Т. С. Ереван как семиотический текст (опыт реконструкции «начала» и «конца» проспекта Маштоца) // Критика и семиотика. 2012. № 16. С. 6–16.
- Суджич 2020 – Суджич Д. Язык городов / пер. с англ. М. Коробочкина. М.: Strelka Press, 2020.
- Эллард 2016 – Эллард К. Среда обитания. Как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие / пер. с англ. А. Васильевой. М.: Альпина Паблишер, 2016.
- Lynch 1990 – Lynch K. The image of the City. Cambridge, MA: The MIT Press, 1990.

REFERENCES

- Alexander, Ch., Ishikawa, S., & Silverstein, M. (2014). *A Pattern Language. Towns. Buildings. Construction*. Studiya Artemiya Lebedeva. (In Russian).
- Amin, E., & Thrift, N. (2002). Intelligibility of Everyday City. Transl. into Russian. *Logos*, 3(34), 209–233. (In Russian).
- Arnheim, R. (1984). *The Dynamics of Architectural Form*. Stroyizdat. (In Russian).
- Avanesov, S. S. (2014). The absent essence: 16 lengthy theses about the meaning of human being. *Chelovek*, 6, 127–134. (In Russian).
- Azizyan I. A., Kirillova. M. (1990). *Arhitekturnyj ansambl kak forma realizacii sinteza: sbornik nauchnyh trudov* [Architectural ensemble as a form of synthesis implementation: scientific papers collection]. All-Russian Research Institute of Theory of Architecture and Urban Planning. (In Russian).
- Belyaeva, E. L. (1977). *Arkhitekturno-prostranstvennaya sreda goroda kak ob'ekt zritel'nogo vospriyatiya* [Architectural spatial environment of the city as an object of visual perception]. Stroyizdat. (In Russian).
- Bondarenko, I. A. (2017). *Teoriya v istorii arkhitektury i gradostroitel'stva* [Theory in the history of architecture and urban planning]. ID Kolo. (In Russian).

- Bondarenko, I. A. (2022). On the need to revise the theory of the unity of urban environment. In I. A. Bondarenko, et al., *Arkhitekturnaya modernizatsiya sredy zhiznedeyatel'nosti. Istoriya i teoriya* [Architectural modernization of the living environment. History and theory] (Book 1, pp. 387–399). Arkhi.ru. (In Russian).
- Ellard, C. (2016). *Places of the Heart. The Psychogeography of Everyday Life*. Al'pina Publisher. (In Russian).
- Gadamer, H.-G. (1988). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Progress. (In Russian).
- Glazychev, V. L. (2021). *Urbanistika* [Urban Studies]. 2nd edition. Evropa.
- Kolesnikova, D. A., & Savchuk, V. V. (2015). Visual ecology as a discipline. *Voprosy filosofii*, 10, 41–50. (In Russian).
- Likhachev, D. S. (2006). *Razdum'ya o Rossii* [Reflections on Russia] (pp. 552–570). Logos.
- Lindner, R. (2019). *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung* (pp. 101–116). Logos. (In Russian).
- Lynch, K. (1982). *The Image of the City*. Stroyizdat. (In Russian).
- Lynch, K. (1986). *A Theory of Good City Form*. Stroyizdat. (In Russian).
- Lynch, K. (1990). *The Image of the City*. The MIT Press.
- Mikoleit, A., & Pürckhauer, M. (2020). *Urban Code. 100 Lessons for Understanding the City*. Strelka Press. (In Russian).
- Pålsson, K. (2019). *How to Design Humane Cities*. Dom Publisherz. (In Russian).
- Rossi, A. (2015). *L'architettura della Città*. Strelka Press. (In Russian).
- Sedlmayr, G. (1936). Composition of the Capitol Square. In *Arkhitekturnoe tvorchestvo Mikel'andzhelo* [Architectural creativity of Michelangelo] (pp. 97–103). All-Union Academy of Architecture.
- Smirnov, S. A. (2012). Anthropology of a City. *Chelovek.ru*, 8, 136–151. (In Russian).
- Stepanyan, A. A., & Simyan, T. S. (2012). Yerevan as a semiotic text (the experience of reconstruction of the “beginning” and “end” of Mashtots Avenue). *Kritika i semiotika*, 16, 6–16. (In Russian).
- Sudjic, D. (2020). *The Language of Cities*. Strelka Press. (In Russian).
- Vodolazkin, E. G. (2022). *Chagin*. AST. (In Russian).

Материал поступил в редакцию 29.03.2023

Материал поступил в редакцию после рецензирования 28.08.2023

ГЕНЕРИРОВАНИЕ КОЛЛЕКТИВНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ГОРОДЕ В ЭПОХУ ЦИФРОВОЙ КУЛЬТУРЫ: ВИЗУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Н. Г. Федотова

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

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда
№ 23-28-01232, <https://rscf.ru/project/23-28-01232/>

Изучаются процессы генерирования коллективных представлений о городе, которые непосредственно связаны со структурированием городского воображаемого, в эпоху цифровой культуры. Академическая актуальность исследований коллективных представлений о городе подтверждается как повышенным научным интересом к тем феноменам, которые символически и ментально детерминируют городскую реальность, так и последствиями влияния цифровизации на эти процессы. На прикладном уровне данная проблема раскрывается в связи с необходимостью исследования процессов прогнозирования и проектирования развития городской среды, перспектив конструирования городских пространств, городской образности с учетом цифровой трансформации реальности. В работе акцентируется внимание на визуальном аспекте генерирования коллективных представлений о городе и, соответственно на тех практиках, которые производят визуальную образность города в эпоху цифровой культуры. Цифровая репрезентация города задает новые грани структурирования коллективных представлений о нем. В наши дни этот процесс происходит с помощью цифровых технологий дополненной или виртуальной реальности, через контент цифровых медиа, посредством электронных гаджетов. В эпоху цифровой культуры коллективные представления о городе сосредоточены в мозаике отзывов, публикаций, видеороликов, постов в цифровых коммуникациях, где через цифровые носители происходит трансформация личной информации в коллективную. Город воображается посредством цифрового кода как знаковой системы хранения, репрезентации и трансляции смыслов в цифровой среде. Данная ситуация вызывает принципиально новую логику генерирования коллективных представлений о городе, где существенную роль играют акторы производства визуального контента, виртуализация города в цифровых коммуникациях, порождающая уникальный «цифровой след» каждого конкретного города. Меняется онтология восприятия города: гиперреальное и виртуальное занимают все больше места. Теперь коллективные представления во многом зависят от тенденций и трендов, которым следуют акторы городского воображаемого, в частности от того, насколько популярны у лидеров мнений в цифровой среде те

или иные образы города и его объектов (природы, гастрономии, архитектуры, публичных пространств пр.).

Ключевые слова: город, коллективные представления, городское воображаемое, цифровая культура

GENERATING COLLECTIVE REPRESENTATIONS ABOUT THE CITY IN THE AGE OF DIGITAL CULTURE: A VISUAL ASPECT

Natalia G. Fedotova

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

The study was supported by the Russian Science Foundation,
Project No. 23-28-01232, <https://rscf.ru/project/23-28-01232/>

The article focuses on the analysis of generating processes of collective representations about the city in the age of digital culture, which are directly related to the urban imaginary structuring. The academic relevance of research on collective representations about the city is supported both by increased scientific interest in phenomena which symbolically and mentally determine the urban reality and by the consequences of digitalization influence on these processes. At the applied level, this problem is revealed in the context of the existing necessity to study the predicting and projecting of the urban environment development processes, the prospects of constructing urban spaces and the urban imagery taking into account the digital transformation of reality. In this research, the main focus is on the visual aspect of generating collective representations about the city and, accordingly, on practices that produce visual urban imagery in the age of digital culture. A digital city representation opens up new ways of structuring collective city views. Imagining a particular city, a person mentally recreates images that allow him to perceive it as a visible location. Nowadays, the process takes place by means of AR or VR digital technologies through the digital media content via electronic gadgets. In the digital culture age, collective city representations are concentrated in a mosaic of reviews, publications, videos, posts in digital communications, where personal information is transformed into collective through digital media. The city is imagined via a digital code as a symbolic system of storage, representation and translation of meanings in digital environment. This situation causes a fundamentally new logic of generating collective urban representations, where actors of visual content production and city virtualization in digital communications, which create a unique “digital footprint” of each particular city, play a significant role. The city perception ontology is changing, as well

as the processes of its comprehension by citizens, guests, tourists: the hyperreal and virtual reality takes up more and more space. Now, collective representations largely depend on the tendencies and trends that the actors of the urban imaginary follow, in particular, on how popular certain images of the city and its objects (nature, gastronomy, architecture, public spaces, etc.) are with opinion leaders in the digital environment.

Keywords: city, collective representations, urban imaginary, digital culture

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-37-58

Масштабный процесс цифровизации оказал существенное влияние на формирование норм и ценностей современного общества, включая и особенности восприятия человеком современного города. Электронные устройства и цифровые технологии стали неотъемлемой частью жизни человека, вызывая комплексные изменения во многих сферах деятельности. Важнейшей проблемой в современной науке остается отсутствие объективного знания о тех социальных и культурных последствиях, которые детерминирует цифровая эпоха. В частности, за последние годы произошли кардинальные изменения в процессах структурирования городского воображаемого (urban imaginary) как синтеза реальных и виртуальных коллективных представлений о городе [Федотова 2018, 229].

Цифровая эпоха вызвала трансформацию процессов осмысления и репрезентации города в коллективных представлениях сообществ, определяющих городскую образность. Соответственно, усложняется и объяснение процессов формирования идентификационных кодов города, а также восприятие места в условиях тотального распространения цифровой культуры. Горожанин становится пользователем, его инструментом познания реальности – гаджет, а сам город воображается в сознании сообществ посредством цифровых технологий.

Влияние электронных устройств и цифровых технологий на социальные и культурные процессы, вызывающее трансформацию структурирования коллективных представлений о месте, требует своевременного осмысления. По отношению к городу данная научная проблема раскрывается в связи с необходимостью исследования процессов прогнозирования и проектирования развития городской среды, перспектив конструирования городских пространств, городских образов с учетом цифровой трансформации реальности. В связи с этим возникает вопрос о ключевых векторах

генерирования коллективных представлений о городе, которые в эпоху цифровой культуры приобрели особый характер.

Заметим также, что знание о цифровых механизмах производства городского воображаемого позволит региональным элитам учитывать особенности синтеза виртуальных и реальных практик в процессах структурирования коллективных представлений о городе при создании уникального и устойчивого городского образа в цифровую эпоху, а также в накоплении символического капитала города.

Городское воображаемое: процессы генерирования

Город как таковой в силу своей пространственной сущности осмысляется, прежде всего, в воображении сообществ. Ранее мы показали, что коллективные представления о городе имеют воображаемый характер, обратившись к концепту «городское воображаемое» [Федотова 2020]. Академическая популярность данного концепта в урбанистическом дискурсе сформировалась после так называемого «символического сдвига» в познании города и вследствие актуализации антропологических, ценностных, ментальных измерений города и городской среды. При этом особый интерес вызывает феномен городского воображаемого в условиях цифровой среды, когда сами процессы воображения в современном обществе усиливаются за счет интенсивного развития цифровых коммуникаций, основанных на виртуализации социального взаимодействия, цифровой опосредованности накопления опыта, визуализации контента и т.д.

Также мы показали, что любое сообщество, проживающее на конкретной территории, воображается благодаря той символической связи, которая существует между этими людьми и территорией, а также на возникающем отсюда чувстве общности и эмоциональной привязанности к данному месту. «Город как культурно кодированное пространство, пронизанное историей и историями, образует универсум представлений, который перекрывает физический город постольку, поскольку являет собой пространство, познаваемое и переживаемое сквозь сопровождающие тексты и изображения» [Линднер, 2017, 104], куда относится все то, что нагружает город смыслами и вызывает набор представлений о городе.

В этой же логике размышляет и Эдвар Сойя, который обращает внимание на то, что помимо первого (физического) и второго (субъективного, образного) город может восприниматься людьми

в перспективе третьего пространства как пространства проживания человеком одновременно реального и воображаемого города. Третье пространство города функционирует благодаря наличию ментальных карт и интерпретативных кодов, с помощью которых человек осмысляет места и сообщества, в которых живет, переживает, оценивает, принимает решения [Soja 2000, 324]. В процессе генерирования коллективных представлений о городе происходит как накопление смыслов, с помощью которых воображается город, так и репрезентация и трансляция этих смыслов в архитектурных, топонимических, кинематографических и прочих языках, воспроизводящих городское воображаемое. Коллективные представления о городе являются синтезом индивидуальных образов, полученных нами через реальные (картины, переулки, звуки) и виртуальные тексты (изображение города с помощью технологий виртуальной реальности).

Городское воображаемое тесно связано с городской идентичностью, поскольку, воображая город, горожане оперируют доминирующими образами и ассоциациями (улиц, людей, домов, дорог), составляющими основу идентификационных кодов города. При исследовании городской идентичности посредством городского воображаемого город выступает «носителем значений, способных так или иначе символически “преодолеть” различия между конкретными и очень разными городскими жителями и сообществами» [Мусиезов 2013, 29]. Причем устойчивая «вообразимость» города напрямую связана с уникальностью городских смыслов, влияющих на эмоциональную привязанность человека к месту и на рост городского самосознания. Более того, в ходе конкуренции мест за привлечение ресурсов городское воображаемое становится ключевым инструментом в символической борьбе за узнаваемость и привлекательность.

Между тем, несмотря на историчность городского воображаемого, на современном этапе его источником все чаще становятся такие тексты, которые получены посредством цифровых технологий и сервисов, обладающих способностью обработки контента и его масштабной трансляции. Эти условия в корне изменили процесс коллективного воображения города. Имеющееся на данный момент знание о процессах генерирования реальных и виртуальных коллективных представлений о городе в условиях цифровой культуры приобретает новое значение.

Исходя из способов кодирования смыслов, с помощью которых происходит воображение города, выделим три направления генерирования городского воображаемого:

- визуальный аспект (осмысление и трансляция смыслов города, упакованных с помощью визуального кода: изображения, знаки, видимые элементы образа и пр.);
- вербальный аспект (вербальный код понимания и передачи символической информации о городе: нарративы, мифология, топонимика и пр.);
- перформативный аспект (воображение города через деятельное участие в городских постановках, событиях).

Между тем, по мнению современных ученых, смыслы воображения создаются «не в момент исполнения, а в формальном результате визуальных нарративов, который касается нашего сознания во времени и пространстве как реальности» [Wagner 2022, 12]. Изображения приобретают ключевую роль в процессе генерирования коллективного воображаемого, поскольку они делают «видимым новое обстоятельство», направляют человека «интерпретировать или представлять реальность абстрактным образом» [Wagner 2022, 15]. Кроме того, визуализация является и одним из ведущих свойств цифровой культуры. Учитывая это и указанные выше обстоятельства, в данной работе остановимся именно на визуальном аспекте генерирования коллективных представлений о городе.

Чтобы раскрыть данный аспект, выявим основные практики, в которых сосредоточено производство образности города в эпоху цифровой культуры. Исходной позицией в данной работе является утверждение о том, что генерирование коллективных представлений о городе является процессом построения в сознании людей определенных городских образов, которое происходит, прежде всего, на основе визуальных знаков преимущественно в цифровых коммуникациях. Воображая тот или иной город, люди мысленно воссоздают то, что позволяет город как можно лучше представить, понять его как видимую локацию – схемы, маршруты, символы, ориентиры.

Цифровая культура

В современную эпоху особое значение приобрели цифровые коммуникации, которые обусловлены ценностью технических инноваций, распространением электронных устройств и информационных технологий. В связи с этим накопление социального опыта нередко осуществляется в виртуальной среде, характеризующейся оперативностью обмена информацией и динамичным обновлением повседневных ценностей тех сообществ, которые включены в цифровые коммуникации.

Отметим, что социокультурные эффекты цифровой эпохи обусловлены тотальным влиянием сети Интернет, цифровых технологий и электронных гаджетов на все аспекты жизнедеятельности людей. Повседневная и деловая жизнь современного человека определяется виртуальным характером коммуникаций. Так, на смену традиционным артефактам, которые мы наблюдали в музеях, теперь приходит виртуальный артефакт, который доступен на веб-страницах на просторах сети Интернет. А вместо фотографии на бумажном носителе теперь, как правило, используется фотография, размещенная на веб-ресурсах и порталах или в «облаке».

Цифровые коммуникации характеризуются бесконечным, оперативным и персонализированным обменом самой разной информацией. Они нередко заменяют людям непосредственное общение, неизбежно влияют на определение границ идентичности, вызывая «слияние цифрового и реального “Я” в единую цифровую публичную идентичность» [Лисенкова 2020, 65]. Из цифровой среды, в которую повсеместно погружен человек, имеющий доступ к сети Интернет, приходит большинство стимулов, установок, стереотипов, которые влияют на ценности и нормы современных (прежде всего молодых) людей. Теперь интернет-пространство – это площадка накопления социального и культурного опыта. В связи с этим ученые фиксируют, что «на смену машинному производству товаров приходит царство массмедиа и производство зрелищ, на смену культу труда – культ потребления, на смену поддержания существования как основного мотива труда – мотив компенсации» [Дудник 2020, 17]. Формируемая цифровая культура, по сути дела, детерминирует у современного поколения особый тип медиапотребления, который непосредственно связан с процессами социализации и самоактуализации [Dunas, Vartanov 2020] в условиях виртуального пространства, которое минимизирует сферу частного в ущерб повсеместной прозрачности [Назаров 2018].

Наконец, цифровая трансформация общества отразилась и на процессах генерирования коллективных представлений о городе, на особенностях функционирования городского воображаемого. В частности, изменились коммуникативные векторы производства и трансляции культурных смыслов – от особенностей акторов, создающих и транслирующих смыслы в цифровой среде, до виртуальных площадок и технологий генерирования коллективных представлений, а также способов, с помощью которых воображается город.

Визуальные аспекты генерирования коллективных представлений о городе

Цифровая культура, как было отмечено выше, характеризуется взрывным ростом визуальных сообщений, наиболее подходящих для работы электронных устройств и приложений. Такие устройства (смартфон, ноутбук и пр.) специально предназначены для передачи на экран лаконичной визуальной информации, сопровождающейся краткими сообщениями.

Важной особенностью визуального контента о городе в цифровом формате является тот факт, что визуальный текст несет, прежде всего, редуцированную информацию о городе, которая за счет коротких текстов на экране доступно воздействует на образное мышление и тем самым влияет на городское воображаемое. Безусловно, это не исключает наличия традиционных визуальных способов генерирования коллективных представлений о городе (кинематограф, живопись, фотография), в том числе и на веб-страницах цифровых медиа, однако популярность характерных для цифровой эпохи принципов создания и распространения иного рода сообщений (простых, сжатых, оперативных, мультимедийных) растет с каждым годом.

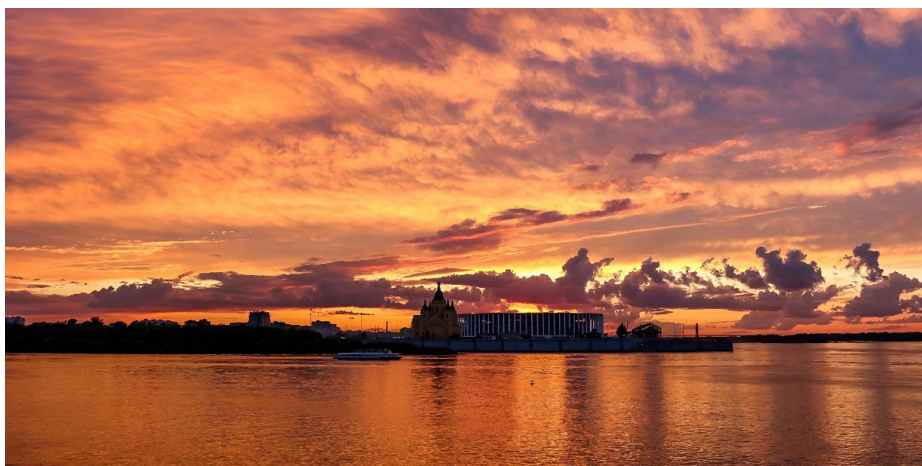
В эпоху цифровой культуры визуальное кодирование коллективного воображаемого нередко происходит с использованием условных изображений, логотипов, айдентики, смайлов, мемов и прочих современных средств визуальной коммуникации, рассчитанных на широкую аудиторию, при помощи различных программ и сервисов, которые весьма просты для обычного пользователя.

Визуальный код города многослоен, он складывается из мозаики архитектурных, пространственных, цветовых и иных кодов, которые приобретают ту или иную цифровую конфигурацию на просторах веб-ресурсов. Доминирующим способом представления визуального контента в сети Интернет является фото- и видеоформат, который позволяет осуществлять репрезентацию любой образной информации о городе за счет появления доступных технологий создания текстов, синтезирующих звук, картинку, движение кадра.

Генерирование коллективных представлений о городе осуществляется через визуальные образы, которые считаются пользователями при помощи мобильных устройств, что нередко сопровождается процессом «уплотнения» городского воображаемого: от просмотра ленты в социальной сети до комментария на интернет-портале или фотографии-отзыва после посещения города.

Изображения (статичные или динамичные) позволяют воображению стать более чувственным, живым, эмоциональным, они оставляют сильное впечатление и тем самым подталкивают миллионы пользователей цифрового контента превосходить границы видимых смыслов, компилировать увиденные ранее изображения в сеть представлений о каждом конкретном городе. Причем сам пользователь электронных платформ и социальных сетей становится одновременно и зрителем, и участником, включенным в процесс создания и трансляции (например, через репост) видимых форм воображения города.

Несмотря на бесконечную цепь цифровых коммуникаций, открывающихся для человека в сети Интернет, визуальные образы (зданий, людей, пространства) являются источником устойчивых смыслов, закрепляющих в коллективной памяти характер, стиль, формы города, причем с конкретных ракурсов и в определенном свете. Так, увиденное миллионами пользовательское видео на видеопортале RuTube с запечатленным на нем закатом солнца, освещающем силуэт городской архитектуры, часто становится тем носителем, который фиксирует в коллективной памяти образ именно такого города – романтического и таинственного. Например, Нижний Новгород сегодня претендует на звание «столицы закатов» (ил. 1).



Ил. 1. Нижний Новгород – столица закатов. Фото из открытых источников

Чем ярче и оригинальнее визуальные образы города, тем более «вообразимым» он является. И эта особенность городского воображаемого используется технологами в коммерческих целях, когда

ими целенаправленно формируется определенный имидж города и формируются нужные коллективные представления о городе (например, о городе как креативной столице, или туристическом центре, или студенческом городе).

Актеры городского воображаемого в эпоху цифровой культуры

Если исходить из коммуникативной логики генерирования коллективных представлений о городе, то, помимо вопроса о специфике передаваемых сообщений, важно раскрыть характер источника производства смыслов (акторы цифрового контента), а затем способы их трансляции, отвечая на вопросы о том, как (цифровые технологии) и где (цифровые площадки) происходят эти процессы.

Производство визуального контента, генерирующего коллективные представления о городе в цифровую эпоху, сосредоточено в руках акторов городского воображаемого – создателей и отправителей сообщений в процессах цифровых коммуникаций, аккумулирующих визуальные образы города. До эпохи цифровой культуры коллективные представления о городе формировались под влиянием авторского взгляда небольшого круга людей, сосредоточенных в узкой профессиональной среде, – режиссеров, журналистов, фотографов, художников, издателей, фиксирующих визуальные образы города в книгах, полотнах, выставках, кинолентах. Сегодня эту роль выполняют все, кто занимает активную позицию в цифровых коммуникациях, участвуя в процессах создания, редактирования, тиражирования смыслов, позволяющих воображать город через цифровой контент. Актеры цифровых коммуникаций – целенаправленно или стихийно – создают, тиражируют, комментируют тексты, кодируя тем самым представления о городе, участвуют в отборе тех визуальных маркеров, с помощью которых городское воображаемое скрепляется в коллективные представления.

Например, в Казани одним из популярных объектов визуального контента блогеров, размещающих свои посты в Instagram¹, является «Арт-квадрат» (ил. 2), формирующий у молодежи представления о Казани как о городе культурных событий, пространстве для творчества и активного отдыха.

¹ Здесь и далее: 09.07.2021 деятельность Meta Platforms Inc. по реализации продуктов – социальных сетей Facebook и Instagram на территории РФ запрещена по основаниям осуществления экстремистской деятельности.



Ил. 2. Казань. Пространство «Арт-квадрат». Фото из открытых источников

Определяющим фактором влияния на процесс закрепления смыслов в цифровой коммуникации является не столько уровень мастерства, отражающего культурный код города, сколько интерактивность, постоянство присутствия, популярность в цифровой среде и статус актора, создающего сообщения для их передачи через цифровые устройства (известные блогеры, «рутюберы», рассказывающие о городе и показывающие фактуру города с определенных ракурсов).

Цифровая культура вызвала трансформацию не только в составе акторов городского воображаемого, но и в способах представления и трансляции производимого ими контента в цифровой среде. При этом исследования особенностей структурирования представлений о городе с помощью блогеров (на примере турецких Travel Blogs) показывают значимость новых акторов городского воображаемого и их цифровых способов представления города, поскольку учеными доказано, что виртуальные путешественники существенно влияют на репрезентацию городского образа [Çetinkaya 2020, 139].

Акторами городского воображаемого являются не только активные пользователи цифровых ресурсов, задающие траектории коллективного воображения города. К коллективным акторам городского воображаемого относятся все те, кто связан с деятельностью институциональных структур, например музеи, научно-образовательные организации и др., создающие визуальный контент и размещающие его в группах социальных сетей, на официальных порталах и т.д.

Важно отметить, что в цифровых коммуникациях «контент может передаваться между пользователями без существенной фильтрации третьей стороной, проверки фактов и редакторской оценки» [Allcott, Gentzkow 2017, 213], и очень часто акторы преследуют собственные цели – самоутверждения, личного позиционирования и продвижения, коммерческой выгоды. Эти цели нередко являются определяющими в процессах структурирования городского воображаемого. Так, для молодежной аудитории акторы отбирают тот контент, который демонстрирует зоны молодежной активности, а для туристической – аутентичные городские локации. В результате манифестации собственных позиций акторами отбирается такое видение города, которое способно воздействовать на желания пользователя, превращая его в зрителя, заполняющего «разрыв» между реальными и виртуальными представлениями о городе.

Таким образом, городское воображаемое сегодня нередко сосредоточено в мозаике отзывов, публикаций, видеороликов, постов современных акторов, которые через цифровые носители трансформируют личную информацию в коллективную.

Цифровые площадки генерирования коллективных представлений о городе

Книги и кинофильмы, карты города и музейные экспонаты, генерирующие коллективные представления о городе, в эпоху цифровой культуры дополняют цифровые площадки, на которых осуществляется виртуальная репрезентация города. Если мы хотим узнать о том или ином городе, его истории, великих личностях, традициях или праздниках, то вся эта информация есть в сети Интернет, и нам достаточно открыть цифровое устройство и сформировать правильный запрос.

Особое значение в этом процессе занимают цифровые медиа как ведущая площадка, на которой изображается и представляется город для миллионов зрителей и пользователей. Цифровые медиа – это современный тип медиаиндустрии, осуществляющий массовую коммуникацию в виртуальном пространстве и доставляющий смыслы до самого простого пользователя. Как подчеркивают ученые, цифровые медиа в наши дни оказывают доминирующее влияние на повседневную жизнь и социальное поведение людей [Leyva, Beckett 2020]. При этом их роль в производстве коллективных представлений о городе вряд ли можно переоценить. Особенно важно отметить, что виртуальность городского контента на интернет-порт-

талах, официальных сайтах или в компьютерных играх усиливает мощностъ воображения за счет технологических инноваций, выводящих структурируемые смыслы за пределы времени и места.

К цифровым медиа, как правило, относят широкий спектр средств коммуникации, куда входят не только социальные сети (например, «ВКонтакте»), но и подкасты, сервисы публикации и обмена видеоматериалами, видеоконференции, корпоративные мессенджеры, блоги, микроблоги и пр. Эти цифровые средства выполняют важнейшую функцию – они трансформируют индивидуальные представления в коллективные за счет оперативности, доступности и преодоления пространства. Благодаря сообщениям в цифровых медиа люди, даже никогда не посещавшие город, могут иметь определенные представления о нем. Кроме того, цифровые медиа дают возможность коммуницировать и редактировать циркулирующие на веб-ресурсах визуальные тексты, изображающие город.

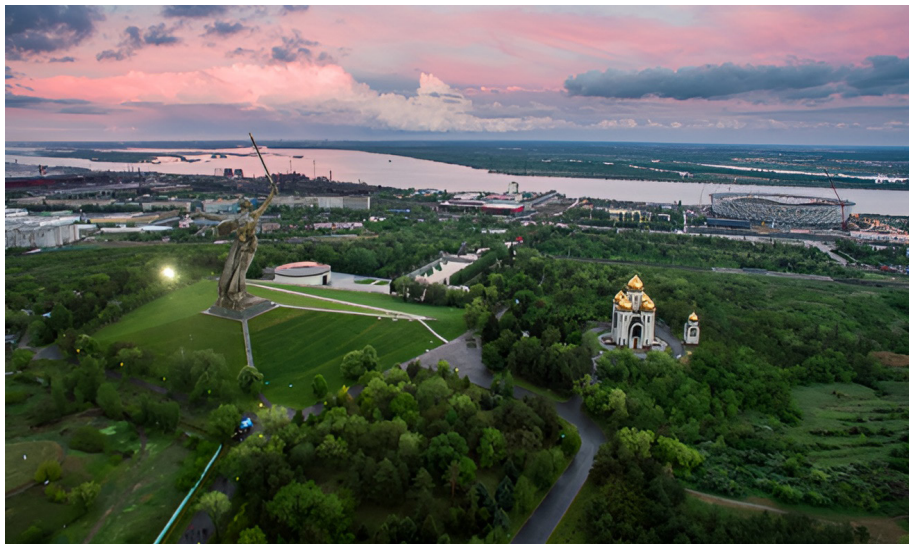
Основными особенностями цифровых медиа являются обязательное подключение к сети Интернет и наличие цифрового устройства, позволяющего принимать и расшифровывать сигнал. В цифровых медиа контент обновляется очень быстро, что создает постоянную динамику доминирующих визуальных образов города. Кроме того, они интерактивны и предполагают постоянную возможность участия в создании и редактировании контента. Следствием этого стало появление новой коммуникативной роли в производстве цифрового контента, которая совмещает в себе отправителя и получателя информации.

Вовлеченность пользователей в функционирование социальных сетей делает их «одновременно медиа и формой коммуникации» [Маршалл 2016, 144]. Причем наиболее активная их часть становится лидерами мнений. Они захватывают внимание интернет-зрителей своей версией увиденного – снимают, подбирают наиболее удачные ракурсы видения города (улицы, кафе, люди, парки и пр.), накладывают фильтры на изображения и тем самым влияют на траектории генерирования коллективных представлений о городе.

Медиаконтент цифровых площадок обусловлен спецификой экрана как проводника в мир воображаемого. Чтобы «зацепить» взгляд пользователя, вызывать реакцию, привлечь внимание, сообщение должно быть как можно живее, ярче и необычнее. А просмотры, репосты и «лайки» являются мерилом значимости транслируемых в медиа визуальных образов города несмотря на то, что нередко уникальные изображения в цифровой среде контрастируют с реальностью – от фотофиксации утопающего в иллюминации

ночного города до видеофильма о городе с подборкой необычных ракурсов и мест съемки.

Так, завораживающие взгляд ракурсы привычных, казалось бы, локаций города стали возможными благодаря новым способам фотографии, например с помощью беспилотных летающих аппаратов (ил. 3, 4).



Ил. 3. Волгоград. Фотография, сделанная с помощью беспилотного летательного аппарата. Из открытых источников



Ил. 4. Санкт-Петербург. Фотография, сделанная с помощью беспилотного летательного аппарата. Из открытых источников

На цифровых площадках медиа таких фотографий и клипов, меняющих наше воображение о городе, который теперь мы видим не с позиции человеческого роста, а с высоты птичьего полета, становится все больше, и каждый город представляется новыми фрагментами запечатленной реальности.

Исследования семиотики городских пространств в Instagram позволяют сделать вывод о том, что социальные сети формируют своеобразный симбиоз значений, который закрепляется за определенным местом и тем самым участвует в генерировании новых оттенков данного сгустка смысла. Как отмечают специалисты, «освоение обывателем городского пространства, зафиксированное как визуальные факты в социальной сети, формирует социальный конструкт общественного места, который посредством сетевых медиа становится унифицированным образом: образом “возвышенного” места памяти» [Басина, Маляр 2019, 200].

Наконец, цифровые медиа гипертекстуальны, а возможности цифровых устройств способствуют тому, что виртуальное превалирует над реальным.

Цифровые технологии производства коллективных представлений о городе

В качестве технологий, которые оказывают влияние на производство коллективных представлений о городе в цифровой среде, можно назвать все те программы, сервисы, инструменты и пр., которые обеспечивают цифровую репрезентацию города. Сюда относятся не только искусственный интеллект, большие данные, но и 3D-моделирование и виртуальные игры, позволяющие воспринимать и осмыслять визуальные образы города через цифровой сигнал. Важно отметить, что цифровые технологии становятся определяющим фактором, влияющим на специфику транслируемых образов. Цифровые способы производства коллективных представлений порождают новые грани воображаемого как результата восприятия города через мультимедийное изображение, которое нередко выполнено путем смешения реального и виртуального.

Среди цифровых практик визуальной репрезентации города отметим технологии виртуальной реальности (VR) и дополненной реальности (AR) как цифровые технологии, приобретающие все большую популярность в обществе и предоставляющие в том числе возможность взглянуть на город в контексте его исторического прошлого, что оказывает безусловное влияние на структурирова-

ние городского воображаемого. В частности, благодаря использованию VR-шлема мы можем увидеть, каким мог быть город в далеком прошлом, а с помощью AR-технологий – воспринимать город с применением новых сенсорных условий для познания реальности (звук, картинка и пр.). Такие технологии синтезируют реальные и виртуальные элементы городской среды, они интерактивны в режиме реального времени.

Исследования дополненной реальности как способа переработки визуальных текстов в пределах городского пространства подтверждают гипотезу об их существенном потенциале для городского воображаемого, особенно в контексте сохранения коллективных представлений о городском прошлом.

Так, в российских музеях сегодня можно в специальных очках увидеть любой город мира или прогуляться по старому российскому городу. А наведя камеру смартфона на QR-код или экспонат музея, посетитель сможет на экране увидеть несуществующие предметы в их 3D-реализации. Например, в Казани в результате виртуальной экскурсии «Переход» (ил. 5) можно увидеть город 1910–1920-х годов, который воссоздан благодаря реализации проекта разными специалистами (историки, реставраторы, специалисты по VR-программированию) на основе архивных данных о городе и сканирования городских пространств.



Ил. 5. Казань в проекте «Переход». Фото из открытых источников

Другая возможность – совершить автобусную экскурсию в VR-очках «Москва. Путешествие во времени» (ил. 6), где при помощи компьютерной графики реалистично изображена столица

в том виде, в каком она могла бы быть, если бы сегодня присутствовали все утраченные здания и сооружения. Такого рода технологии порождают иной мир, вызывая воображение воссозданных визуальных образов городов и укрепляя новые идентификационные коды, с помощью которых возникают ассоциации и отождествления с городом.



Ил. 6. Москва в проекте «Москва. Путешествие во времени».
Фото из открытых источников

Цифровые технологии, смешивающие реальности, применяются также в рамках сити-менеджмента, где набирают популярность концепты «умный город» (использование цифровых технологий для управления городом) и «цифровой город» (использование цифровых технологий для взаимодействия горожан и структур города). Так, в 2018 году в Саратове стартовал один из проектов «Цифровой город» с целью создания приложения для пользователей в виде «информационно-управляющей системы, которая позволит повысить обеспеченность жизненного цикла жителей / гостей Саратова» [Муравлёва 2018, 11]. В этом случае цифровой город становится отражением реального, в который встраиваются «виртуальные окна», решающие задачи навигации по зданиям и транспорту города, записи к специалистам и т.д.

Цифровые технологии открыли и новые визуальные эффекты репрезентации городских пространств, позволили воображать город в трехмерном пространстве. Например, одним из самых распространенных видов DigitalArt сегодня является архитектурная видеопроекция, поскольку «популярность 3D-проекций (видеомэп-

пинг) растет в геометрической прогрессии» [Анфимова, Новикова 2021, 119]. Медиахудожники с помощью специальных цифровых программ создают воображаемые проекции на поверхностях городских зданий, оживляют улицы посредством визуальных инноваций, применяют новые способы взаимодействия человека с объектом, которые позволяют воспринимать городское пространство как многовариантную, живую среду. Например, несколько лет назад на стенах зданий в российских городах появились «цифровые муралы». Так случилось с муралом в Балашихе (ил. 7), который выполнен при помощи дополненной реальности: после наведения смартфона на мурал он оживает (открывается специальное приложение, которое оживляет мальчика с золотым яблоком).



Ил. 7. Балашиха. Мурал с дополненной реальностью.
Фото из открытых источников

Цифровые технологии посредством актуализации виртуального мира раскрывают свернутые ранее для воображения городские пространства, способы и точки коммуникации, оживляют городское искусство и архитектуру, меняют принципы виртуального участия в решении вопросов города и т.д., расширяя границы реального города. А новым языком городской коммуникации становится QR-код как проводник между виртуальным и реальным миром города. При наведении цифрового устройства на QR-код, расположенный в городской среде, для пользователя цифрового приложения открываются дополнительные функции понимания и познания города, а также взаимодействия с ним.

Оборотной стороной того, что город для человека живет в смартфоне, становится ценность реальной коммуникации и публичных пространств, где он сможет выйти из роли пользователя цифрового приложения и стать обычным горожанином. С другой стороны, цифровизация открывает новые перспективы для малых городов. Так, «цифровые кочевники» все чаще выбирают небольшие уютные (с особой исторической атмосферой и креативными зонами) или курортные, комфортные, тихие города, поскольку цифровые технологии не требуют физического присутствия, а это значит «подрывается сама основа крупных городов как центров расселения, центров промышленности, банковского дела, образования, науки, логистических центров» [Заборова 2020, 130].

Заключение

Таким образом, в эпоху цифровой культуры город воображается посредством многообразных посредников, формирующих цифровой код города как знаковую систему хранения, репрезентации и трансляции смыслов в цифровой среде, посредством которых мы отождествляем, идентифицируем, понимаем, осмысляем город, отличаем его от других городов. Цифровая репрезентация города задает новые грани структурирования коллективных представлений о городе. Благодаря цифровым технологиям происходит расширение границ виртуального представления города. Цифровое захватывает пользователя, углубляет и определяет многочисленные траектории воображаемого, рождая новые оттенки смыслов через новые визуальные образы города.

Данная ситуация вызывает принципиально новую логику генерирования коллективных представлений о городе, где существенную роль играют акторы производства визуального контента, виртуализация города в цифровых коммуникациях, цифровые технологии обработки и репрезентации города в сети Интернет, порождающие уникальный «цифровой след» того или иного города. Меняется онтология восприятия города, трансформируются процессы его осмысления горожанами, гостями, туристами, где гиперреальное и виртуальное занимает все больше места в представлениях города. А сами представления о городе во многом зависят от тенденций и трендов, которым следуют акторы городского воображаемого, от того, насколько популярны у лидеров мнений в цифровой среде те или иные образы города и его объектов (природы, гастрономии, архитектуры, публичных пространств пр.).

Коллективное представление города живет в «цифре» как бесконечный коллаж, сотканный из разных фрагментов воображаемого на веб-страницах.

Дальнейшие прикладные исследования цифровых практик генерирования коллективных представлений на примере конкретных городов откроют перспективу прогнозирования процессов восприятия города в условиях цифровой культуры, формирования его устойчивой «вообразимости», которая тесно связана с позитивностью городской идентичности, узнаваемым и привлекательным образом города, ростом его символического капитала.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Анфимова, Новикова 2021 – *Анфимова Е. Б., Новикова Я. В.* Возможности цифровых технологий архитектуры и дизайна в процессе преобразования городской среды // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 7 (109), ч. 1. С. 118–123.
- Басина, Маляр 2019 – *Басина П. А., Маляр А. А.* Семантизация локальных пространств Томска: взгляд через Instagram // ПРАΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 2 (20). С. 193–201.
- Дудник 2020 – *Дудник С. И.* Отчуждение в цифровом обществе // Вопросы философии. 2020. № 3. С. 17–20.
- Заборова 2020 – *Заборова Е. Н.* Будущее городов в информационно-цифровую эпоху // Вестник ПНИПУ. Социально-экономические науки. 2020. № 2. С. 124–133.
- Линднер 2017 – *Линднер Р.* Текстура, воображаемое, габитус: ключевые понятия культурного анализа в урбанистике // Собственная логика городов: новые подходы к урбанистике. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 101–117.
- Лисенкова 2020 – *Лисенкова А. А.* Трансформация идентичности в цифровую эпоху // Вопросы философии. 2020. № 3. С. 65–74.
- Маршалл 2016 – *Маршалл Д.* Продвижение и предъявление себя: селебрити как символ презентационных медиа // Логос. 2016. Т. 26, № 6. С. 137–160.
- Мусиездов 2013 – *Мусиездов А. А.* Город как культурная форма // Социологическое обозрение. 2013. Т. 12, № 3. С. 26–50.
- Муравлёва 2018 – *Муравлёва Т. В.* Проект «цифровой город» как вектор развития цифровой экономики в регионе // Экономическая безопасность и качество. 2018. № 3 (32). С. 8–11.

- Назаров 2018 – Назаров М. М. Современная медиасфера: разнообразие и фрагментация // Социологические исследования. 2018. № 8. С. 54–64.
- Федотова 2018 – Федотова Н. Г. Urban imaginary как символический капитал города // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 2. С. 228–233.
- Федотова 2020 – Федотова Н. Г. Urban imaginary: визуальные маркеры городского воображаемого // ПРАΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 1 (23). С. 121–139.
- Allcott, Gentzkow 2017 – Allcott H., Gentzkow M. Social media and fake news in the 2016 election // Journal of Economic Perspectives. 2017. Vol. 31 (2). P. 211–236.
- Çetinkaya 2020 – Çetinkaya G. “Travel Blogs” as Transforming Spaces of Memory: An Attempt to Evaluate The Urban Memory Through “Travel Blogs” // National Folklore. 2020. Vol. 128. P. 138–152.
- Dunas, Vartanov 2020 – Dunas D. V., Vartanov S. A. Emerging digital media culture in Russia: modeling the media consumption of generation Z // Journal of multicultural discourses. 2020. Vol. 15 (2). P. 186–203.
- Leyva, Beckett 2020 – Leyva R., Beckett C. Testing and unpacking the effects of digital fake news: on presidential candidate evaluations and voter support // AI & Society. 2020. Vol. 35 (4). P. 969–980.
- Soja 2000 – Soja E. Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions. Oxford: Blackwell Publishing, 2000.
- Wagner 2022 – Wagner C. Visualizations of Urban Space: Digital Age, Aesthetics, and Politics. 1st ed. London, New York: Routledge, 2022. (Series Advances in Urban Sustainability).

REFERENCES

- Allcott, H., & Gentzkow, M. (2017). Social media and fake news in the 2016 election. *Journal of Economic Perspectives*, 31(2), 211–236.
- Anfimova, E. B., & Novikova, Ya. V. (2021). On the possibilities of digital technologies of architecture and design in the process of transforming an urban environment. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal*, 7(109:1), 118–123. (In Russian).
- Basina P. A., & Malar, A. A. (2019). Semantization of Tomsk local spaces: view through Instagram. *ПРАΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*, 2(20), 193–201. (In Russian).
- Çetinkaya, G. (2020). “Travel Blogs” as Transforming Spaces of Memory: An Attempt to Evaluate The Urban Memory Through “Travel Blogs”. *National Folklore*, 128, 138–152.

- Dudnik, S. I. (2020). Alienation in digital society. *Voprosy filosofii*, 3, 17–20. (In Russian).
- Dunas, D. V., & Vartanov, S. A. (2020). Emerging digital media culture in Russia: modeling the media consumption of generation Z. *Journal of Multicultural Discourses*, 15(2), 186–203.
- Fedotova, N. G. (2018). Urban imaginary as the symbolic capital of the city. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*, 2, 228–233. (In Russian).
- Fedotova, N. G. (2019). Urban imaginary: visual markers of the urban imaginary. *ПРАΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*, 1(23), 42–62. (In Russian).
- Leyva, R., & Beckett, C. (2020). Testing and unpacking the effects of digital fake news: on presidential candidate evaluations and voter support. *AI & Society*, 35(4), 969–980.
- Lindner, R. (2017). *Die eigenlogik der städte. Neue wege für die stadtforschung* (pp. 101–117). NLO. (In Russian).
- Lisenkova, A. A. (2020). Transformation of identity in the digital age. *Voprosy filosofii*, 3, 65–74. (In Russian).
- Marshall, D. (2016). The promotion and presentation of the self: celebrity as a marker of presentational media. Transl. into Russian. *Logos*, 26(6), 137–160.
- Muravleva, T. V. (2018). Project “Digital City” as a direction for future development of the digital economy. *Ekonomicheskaya bezopasnost' i kachestvo*, 3(32), 8–11. (In Russian).
- Musiezdov, A. A. (2013). The city as a cultural form. *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 12(3), 121–136. (In Russian).
- Nazarov, M. M. (2018). Modern media landscape: diversity and fragmentation. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 8, 54–64. (In Russian).
- Soja, E. (2000). *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Blackwell Publishing.
- Wagner, C. (2022). *Visualizations of Urban Space: Digital Age, Aesthetics, and Politics*. 1st edition. Series Advances in Urban Sustainability. Routledge.
- Zaborova, E. N. (2020). The future of cities in the information and digital age. *Vestnik PNIPU. Sotsial'no-ekonomicheskie nauki*, 2, 124–134. (In Russian).

Материал поступил в редакцию 21.04.2023

Материал поступил в редакцию после рецензирования 04.09.2023

URBAN IMAGINARY В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Е. И. Спешилова

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

Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда,
проект № 23-28-01232, <https://rscf.ru/project/23-28-01232/>

Рассматривается концептуализация темы urban imaginary в контексте городских исследований. Анализируются теоретические предпосылки формирования понятия «городское воображаемое» и различные варианты его определения. Утверждается, что городское воображаемое значимо для выявления уникальности конкретного обитаемого места, понимания культурных смыслов, которые с ним связаны, и соответствующих паттернов социального поведения. Показывается, что городским воображаемым именуется набор представлений о городе, то есть совокупность ментальных, образных и символических репрезентаций городской среды. Такие репрезентации города могут быть индивидуальными и коллективными, текстуальными и визуальными, субъективными и закрепленными в культурных практиках, притягательными и отталкивающими. Городское воображаемое во многом предвосхищает и обуславливает фактическое восприятие города, воздействует на тактику дальнейшего взаимодействия человека с городским пространством. Urban imaginary может выступать в качестве стимула развития городских территорий или, наоборот, причины их деградации и упадка, может служить как способом привлечения туристов и новых горожан, так и основанием туристической непривлекательности места и импульсом для миграции резидентов. Автор обнаруживает истоки темы городского воображаемого в концептах «социальное воображаемое» и «географическое воображаемое». В этих концептах фиксируется перенос фокуса внимания с данности объекта исследования как некоторого естественного факта на его заданность, сконструированность посредством ментального, символического и образного осмысления, которое в конечном счете и служит ключевым инструментом производства общества, производства пространства и производства города. Также в статье исследуется значение городского воображаемого в христианской культуре и демонстрируется, что urban imaginary играет особую роль в качестве инструмента осмысления, создания и трансформации христианских городских пространств и становится одним из способов демонстрации религиозной веры. В заключение автор показывает, что городское воображаемое оказывает существенное влияние на реальную городскую прагматику и позволяет горожанам реализовать свое право на город.

Ключевые слова: городские исследования, городское воображаемое, символический ландшафт, культурные значения, социальные и пространственные структуры, город в христианстве, город как экзистенциальное пространство, право на город

THE IMAGINARY IN URBAN STUDIES

Elizaveta I. Speshilova

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

The study was funded by the Russian Science Foundation,
Project No. 23-28-01232, <https://rscf.ru/project/23-28-01232/>

The article deals with the conceptualization of the notion “imaginary” in urban studies. The author analyzes the theoretical prerequisites for the formation of the concept “urban imaginary” and various options for its definition. She argues that the urban imaginary is significant for identifying the uniqueness of a particular inhabited place, understanding the cultural meanings associated with it, and the corresponding patterns of social behavior. The author shows that the urban imaginary is a set of representations of the city, that is, a complex of mental, figurative and symbolic representations of the urban environment. Such representations of the city can be individual and collective, textual and visual, subjective and fixed in cultural practices, attractive and repulsive. The urban imaginary in many ways anticipates and determines the actual perception of the city, influences the tactics of further human interaction with the urban space. In addition, the urban imaginary can act as a stimulus for the development of urban areas or, conversely, as a cause of their degradation and decline. It can serve as a way to attract tourists and new citizens, as well as the reason for the tourist unattractiveness of a place and an impulse for resident migration. The author discovers the origins of the theme of the urban imaginary in the concepts “social imaginary” and “geographical imaginary”. In these concepts, the focus of attention is shifted from the givenness of the object of study as some natural fact to its construction through mental, symbolic and figurative comprehension, which ultimately serves as a key tool for the production of society, the production of space, and the production of the city. The author also explores the significance of the urban imaginary in Christian culture and demonstrates that it plays a special role as a tool for conceptualizing, creating and transforming Christian urban spaces, and becomes one of the ways of demonstrating religious faith. In conclusion, the author argues that the urban imaginary has a significant impact on real urban pragmatics and allows citizens to realize their right to the city.

Keywords: urban studies, urban imaginary, symbolic landscape, cultural meanings, social and spatial structures, city in Christianity, city as existential space, right to city

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-59-78

Введение

Город как культурное пространство представляет собой не только конфигурацию материальных объектов разной степени эстетической ценности, но и определенный символический дискурс, отражающий своеобразие места, его уникальность и неповторимость. Как пишет Рольф Линднер, город «образует универсум представлений, который перекрывает физический город постольку, поскольку являет собой пространство, познаваемое и переживаемое *сквозь* сопровождающие тексты и изображения» [Линднер 2019, 105]. С точки зрения немецкого исследователя, эти представления, наполненные историями о значимых для данного места людях и событиях и насыщенные локальными мифами и притчами, образуют «воображаемое» города (urban imaginary). Такое воображаемое города (или, что то же самое, городское воображаемое) не противопоставляется реальности, но опирается на нее и особым образом ее углубляет [Lindner 2021, 114], формируя дополнительный пласт значений, ассоциаций и эмоциональных связей.

Городское воображаемое интересно не только само по себе – как призма, сквозь которую можно увидеть индивидуальность того или иного города, понять смыслы, которые транслируются в конкретной городской среде, и соответствующие им паттерны социального поведения, – но и как фактор влияния на реальные пространственные формы и экономическое благополучие различных городов и регионов [Zukin et al. 1998, 628]. Urban imaginary может быть индивидуальным и коллективным, текстуальным и визуальным, субъективным и закрепленным в культурных практиках, притягательным и отталкивающим. Образ города – исторически сложившийся или преднамеренно сформированный – может выступать в качестве стимула развития городских территорий или, наоборот, в качестве причины их деградации и упадка, может стать как способом привлечения туристов и новых горожан, так и основанием туристической непривлекательности места и импульсом для миграции резидентов. То, как мы воображаем определенное городское пространство на основании информации, полученной из различных

источников (медиаресурсов, кино, фотографии, художественного дискурса и т.д.), зачастую предвосхищает (или даже замещает) фактическое восприятие города и формирует стратегию дальнейшего взаимодействия с ним: определяет, будем ли мы стремиться посетить этот город, захотим ли затем вернуться в него вновь или будем старательно избегать знакомства с ним и новых встреч.

Все это говорит о том, что города не просто существуют, не просто объективно даны: они воображаются. Марк Оже, например, полагает, что «город существует благодаря сфере *воображаемого*», представленной не только искусством (ил. 1), романами и поэзией, но и исходной системой общих социальных значений; наличие такой системы является минимальным условием, «благодаря которому могут осуществляться процедуры воображения» [Оже 1999]. При этом для понимания *воображаемого* города, по его мнению, необходимо не только проанализировать сам город и те трансформации, которые с ним происходят в современности, но и задаться вопросом о роли воображаемого в эпоху тотальной экспансии образности.



Ил. 1. Париж из окна. Марк Шагал, 1913.
Музей Соломона Гутенхайма, Нью-Йорк

Исследовательский интерес к теме городского воображаемого как в контексте социального производства пространства, так и в рамках визуального поворота в целом явно прослеживается в зарубежных *urban studies* последних десятилетий [Bloomfield 2006; Lindner 2006; Rose-Redwood, Bigon 2018, 263–278; Lindner, Meissner 2019], однако в российских *studia urbanica* он проявляется пока только в единичных случаях [Федотова 2020; Вахштайн¹ 2022]. Вместе с тем нельзя не отметить, что проблематика *urban imaginary* приобретает особую значимость в связи с развитием и активным распространением цифровых форм репрезентации городских пространств, которые нередко превалируют над реальными практиками восприятия городов. Мир и городское пространство «сегодня все более организует себя так, чтобы быть видимым, фотографируемым, снятым на кино- и фотопленку и в конечном счете быть спроецированным на экране» [Оже 1999], будь то гигантские медиафасады зданий и экраны кинотеатров или персональные телеэкраны, мониторы компьютеров и дисплеи смартфонов.

В данном исследовании я предлагаю сосредоточиться на становлении темы *urban imaginary* в контексте городских исследований, оставляя за рамками обсуждения обширную и крайне интересную тему формирования городского воображаемого в литературном дискурсе и рассматривая в качестве перспективы детальное изучение различных способов визуализации городского воображаемого. В этой связи прежде всего важно определить теоретические истоки конструирования самого понятия *urban imaginary*, выявить ключевые концептуальные положения, которые ассоциируют с ним разные авторы, и оценить те методологические возможности анализа городской среды, которые возникают на основе данного подхода.

Теоретические предпосылки возникновения темы *urban imaginary*

Явная концептуализация темы *urban imaginary* в контексте городских исследований произошла сравнительно недавно: первые публикации, посвященные непосредственно городскому воображаемому, стали появляться лишь в конце XX века [Soja 1996; Zukin et al. 1998], тогда как до этого изучение воображаемого и анализ городской среды пересекались, скорее, в контексте рассмотрения каких-либо иных тем, например в рамках обсуждения процессов

¹ По решению Министерства юстиции Российской Федерации включен в реестр физических лиц, исполняющих функции иностранного агента.

формирования образа города [Lynch 1960, 46]. Так, канадский исследователь Пьер Делорм показывает, каким образом в течение XX века трансформировались способы осмысления городской среды – от понимания природы и функционирования города в Чикагской школе социологии до интерпретации города «в терминах центрального понятия воображаемого» [Delorme 2005, 22]. Ретроспективный анализ различных урбанистических подходов демонстрирует, что методологические стратегии изучения города, свойственные Чикагской школе, а затем и марксистский анализ городских процессов в контексте понятий «государство» и «социальные классы» отражают городские реалии определенного времени, но в своих прогностических аспектах совершенно не учитывают те особенности городской жизни, которые проявились в контексте информационной эры с ее сетевыми сообществами и новыми информационно-коммуникационными технологиями. Для осмысления современной городской реальности необходимы новые методологические подходы и теоретические концепции.

В качестве основы такой концепции, позволяющей осмыслить городские преобразования, в том числе связанные с технологическими достижениями последних десятилетий, многие исследователи независимо друг от друга стали предлагать использовать понятие «городское воображаемое». Палитра определений этого понятия весьма разнообразна, однако общим для всех вариантов выступает понимание *urban imaginary* как набора «смыслов о городе, возникающих в конкретном историческом времени и культурном пространстве» [Zukin et al. 1998, 629]. При этом важно заметить, что становление темы городского воображаемого в социальных и гуманитарных науках происходит не спонтанно, но как развитие и применение к новому объекту – городской среде – категории воображаемого, изначально подробно проработанной в феноменологии Ж.-П. Сартра [Sartre 1940] и психоаналитической теории Ж. Лакана² [Lacan 1966], а затем получившей широкое распространение в рамках анализа общества и общественных отношений в виде понятия «социальное воображаемое» [Castoriadis 1975; Anderson 1983], которое активно используется и в современных научно-исследовательских работах.

И в применении к обществу, и в применении к городу воображаемым именуется совокупность значений, образов и представле-

² Как пишет Ролан Барт, воображаемое, по Лакану, – «это тот образ самого себя, которым располагает каждый индивид, его личная самотождественность, его “Я” (Moi). Формирование “воображаемого” происходит у ребенка в возрасте от 6 до 18 месяцев – на стадии, которую Лакан назвал “стадией зеркала”» [Барт 2008, 414].

ний, которая определяет способы восприятия человеком реальности, его взаимоотношения со средой и другими людьми и, более того, его образ жизни. И если социальное воображаемое – это некое символическое пространство общепринятых смыслов, имплицитно объединяющее различных индивидов и позволяющее им осуществлять совместные практики, или, иначе говоря, некий образ того или иного общества, то городское воображаемое – это область культурных значений, благодаря которой мы объединяем разрозненные, единичные восприятия городской среды в единый, цельный образ города.

Вместе с тем нельзя не отметить еще одно междисциплинарное научное направление, которое оказало значительное влияние на дискурс, посвященный *urban imaginary*, а именно воображаемую [Митин 2011, 70], или имагинальную [Замятин 2010, 27], географию (*imaginative geography*). Основателем концепции воображаемой географии принято считать американского литературоведа и теоретика культуры Эдварда Саида, который на примере критики западных представлений о Востоке (ориентализма) продемонстрировал, как посредством определенных образов и нарративов «изобретается», «производится» некое географическое пространство. В книге «Ориентализм», самой знаменитой своей работе, Саид отмечает:

Представления европейцев о Востоке трансформировались из глубоко текстуальных и созерцательных в административную, экономическую и даже военную форму. Это фундаментальное изменение имело пространственный и географический характер, или, скорее, это было изменение в характере географического и пространственного восприятия Востока. Многовековое обозначение географического пространства к востоку от Европы как «восточного» носило частью политический, частью доктринальный, частью имагинативный характер. Оно не обязательно было связано с реальным опытом Востока и знанием того, что значит «восточный» [Саид 2006, 326].

С точки зрения Саида, и понятие «Восток», и понятие «Запад» являются конструктами, которым не соответствует какая-то явно очерченная физическая данность. «Все подобные географические обозначения являются причудливой комбинацией эмпирического и имагинативного» [Саид 2006, 513], в которой каждая из сторон – Запад и Восток – выстраивает собственную идентичность на основе оппозиции воображаемому «Другому». Более того, в условном Западе, представленном прежде всего такими странами, как Велико-

британия и Франция, ориентализм – это культурное предприятие, идеологический дискурс с его научной традицией и различными институциональными формами, который не столько описывает Восток, сколько представляет (воображает) его в определенном свете, чтобы тем самым оправдать претензии Запада на доминирование в этом регионе.

Ценность имажинальной географии заключается в акцентировании внимания на том, что территории не просто являются частью природного ландшафта, но воображаются, воспринимаются и используются совершенно «различными сообществами, группами или отдельными людьми с разными целями и в рамках совершенно различных представлений» [Замятин 2010, 36]. У различных групп и индивидов формируется собственный географический образ определенного места, то есть «система взаимосвязанных и взаимодействующих знаков, символов, архетипов и стереотипов, ярко, и в то же время достаточно просто характеризующих какую-либо территорию» [Замятин 2010, 29]. Таким образом, в имажинальной географии различные пространства рассматриваются как «места, наделенные человеческими значениями» [Митин 2011, 71] (ср.: [Смирнов 2022, 12]). При этом одно и то же пространство оказывается связано с множеством ментальных репрезентаций и смысловых наслоений и может представлять как место детства, место памяти, место встречи, место любви и так далее в зависимости от его экзистенциальной значимости для воспринимающего (воображающего).

Все три перечисленных понятия – социальное, географическое и городское воображаемое – отражают изменение ключевого методологического подхода в гуманитарных науках, а именно перенос фокуса внимания с *данности* объекта исследования как некоторого естественного факта на его *заданность*, сконструированность посредством ментального, символического и образного осмысления, которое в конечном счете и служит ключевым инструментом производства общества, производства пространства и производства города.

Роль городского воображаемого в христианской культуре

Несмотря на то, что дискурс, посвященный urban imaginary, достаточно молод, само городское воображаемое можно обнаружить и в античных, и в средневековых городах, в тех образах и представлениях, которые с этими городами были связаны. В частности, особое значение воображаемое, в том числе и городское воображаемое,

имеет в христианской традиции. В данном случае следует говорить прежде всего не столько о процессе индивидуального воображения, сколько о коллективном, историческом и общественном механизме создания и закрепления воображаемого. В этой связи особенно примечательным является фундаментальный труд Жака Ле Гоффа «Средневековый мир воображаемого» [Ле Гофф 2001], в котором французский медиевист, анализируя преимущественно литературные источники и письменные свидетельства того времени, изучает образы, порожденные воображением средневекового общества. С точки зрения Ле Гоффа, исследование мира воображаемого, принадлежащего той или иной эпохе, позволяет понять аксиологические установки конкретного общества, его социальное устройство и историческое развитие: «...история без воображаемого – это история-инвалид, безжизненная история» [Ле Гофф 2001, 11]. Вместе с тем Ле Гофф отмечает, что само понятие воображаемого является весьма неопределенным и неоднозначным, тесно связанным с понятиями символического и идеологического, и предлагает рассматривать воображаемое в трех референтных системах: понятийной, текстуальной и образной. Иными словами, по его мнению, воображаемое присутствует в процессе осмысления, ментального постижения тех или иных объектов, в письменных источниках, исторических документах и литературе, а также в искусстве и иконографии. Собственно воображаемый мир средневекового города формируется на основе городской темы, представленной в библейском нарративе в двух диаметрально противоположных направлениях. С одной стороны, город представляется как пространство человеческой греховности и порочности (ил. 2), падшее и проклятое место (Вавилон, Содом и Гоморра); с другой стороны, именно город оказывается местом искупления, возможностью спасения (Иерусалим), а в эсхатологической перспективе – Небесным градом, пространством вечного пребывания праведников.

Показательным примером реализации *urban imaginary* в христианской культуре является Палестина, которая в европейском и русском сознании была представлена как «воображаемая территория» [Шаповалов и др. 2021, 15]. Такой подход, однако, не означает, что Палестина и Иерусалим, ее священный центр, интерпретируются как нечто мнимое, нереальное или ненастоящее, напротив, «воображаемый город в каком-то смысле реальнее того конкретного, шумного и многоликого города, в стенах которого протекает каждодневная суэта» [Стародубцева 1996, 49], особенно если речь идет о сакральной территории. Священные места не только вообража-

лись на основании свидетельств паломников и путешественников, но нередко воплощались в совершенно иных городских пространствах, становясь предметом культурного трансфера. Так, к примеру, кальварии «с помощью архитектурных форм и скульптурных произведений визуально» воспроизводят «Крестный путь, проложенный по старому Иерусалиму» [Аванесов 2017, 79], позволяя жителям разных городов не просто представить и реконструировать библейские события, но в перформативном действии пережить их и совершить метафизическое паломничество.



Ил. 2. Вавилонская блудница как олицетворение антихристианского города.

Миниатюра Бамбергского Апокалипсиса, XI век.

Источник: <https://iskusstvoed.ru/wp-content/uploads/2017/07/43r.jpg>

Это свидетельствует о том, что городское воображаемое в христианской культуре играет особую роль в качестве инструмента осмысления, создания и трансформации реальных городских пространств и становится одним из способов демонстрации религиозной веры. Одни городские пространства могли изначально конструироваться по иерусалимской модели как новые сакральные центры, наполненные христианскими символами [Аванесов 2022, 90]; другие, напротив, могли пониматься как антихристианские территории, в которых транслировались принципиально иные ценности и смыслы. Так или иначе, воображаемое во многом определяло то, каким будет отношение к конкретному городскому пространству.

Urban imaginary в современных городских исследованиях

За последние годы число зарубежных публикаций, посвященных urban imaginary, значительно возросло. Городское воображаемое исследуют в русле анализа умных городов [Mosco 2019, 169–213], рассмотрения градостроительных планов и вопросов брендинга пространства [Bonakdar, Audirac 2021], изучения практик городского фланирования [Perry 2012, 75] и во многих других исследовательских перспективах. Однако среди всего этого многообразия авторских взглядов можно выделить несколько подходов, предложенных такими авторами, как Шарон Зукин, Эдвард Соджа и Пьер Делорм, которые оказали ключевое влияние на развитие и, самое главное, концептуализацию темы городского воображаемого. Далее мы подробнее остановимся именно на них.

Шарон Зукин, известная американская исследовательница городской культуры, уделяет особое внимание городскому воображаемому в статье “From Coney Island to Las Vegas in the urban imaginary” [Zukin et al. 1998], написанной в соавторстве с коллегами в рамках семинара по городской социологии. Авторы данной работы отмечают, что «хотя понятие воображаемого берет начало в постструктуралистских, психоаналитических дискуссиях о бессознательном, оно полезно для демонстрации социальной власти, которую культурные символы имеют над материальными формами – в том числе, как нам кажется, и над городами и регионами» [Zukin et al. 1998, 629]. Культурные символы и значения, в том числе имеющие отношение к конкретной городской среде, «хранятся и передаются коллективно – в литературных и религиозных канонах, визуальных образах и даже в таких обыденных и вернакулярных средствах массовой информации, как газетные статьи, голливуд-

ские фильмы и почтовые открытки» [Zukin et al. 1998, 629]. Со временем набор смыслов о городе, то есть городское воображаемое, может изменяться. И поскольку символические и материальные ландшафты тесно связаны друг с другом, изменение культурных значений влечет за собой трансформацию социальных и пространственных структур, приводит к их росту или упадку. При этом, подводя итоги исследованию, авторы статьи акцентируют внимание на том, что методология городского воображаемого позволяет понимать культурные значения и образ городских территорий, которые они формируют, «не только как продукты, которыми манипулируют растущие элиты, или как симулякры, но и как имплицитные тексты о территориях неравенства» [Zukin et al. 1998, 650], отражающие гетерогенность городской среды.

Изменение городского воображаемого можно проследить в новгородском социокультурном нарративе. Так, в административном дискурсе в отношении Великого Новгорода сейчас все чаще артикулируется идея города-университета³, тогда как раньше Новгород осмыслялся, скорее, как город-музей. На примере территории Великого Новгорода можно наблюдать, как символическое – идея города-университета – находит свое воплощение в развитии реальной городской среды: строительстве Новгородской технической школы и проекте по возведению современного университетского кампуса.

О том, что городское воображаемое имеет существенное значение для организации пространственного и социального порядка, пожалуй, наиболее последовательно и детально пишет Эдвард Соджа в своем фундаментальном труде “Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions” [Soja 2000]. Прежде всего он фиксирует тот факт, что и в самих мегаполисах, и в тех способах, с помощью которых мы понимаем, переживаем и изучаем города, произошли значительные трансформации:

Постфордистская реструктуризация экономики, нарастающая глобализация, коммуникационная и информационная революция, детерриториализация и ретерриториализация культур и идентичности, рекомпозиция городской формы и социальных структур и многие другие силы, формирующие переход к постметрополису, существенно изменили конфигурацию нашего городского воображаемого, размыв его некогда гораздо более четкие границы и смыслы, а также создав новые способы мышления и действия в городской среде. Судя по названиям репрезентативных текстов, мы,

³ <https://www.novreg.ru/press/news/press/103659/>

похоже, вступили в новое городское «гиперпространство» невидимых городов, постмодернистского урбанизма, электронных сетей, виртуальных сообществ, географии несуществующих мест, компьютерных искусственных миров, кибергородов, симулятивных городов⁴, бит-городов [Soja 2000, 324].

Принимая во внимания указанные трансформации и актуальные характеристики современных больших городов, Соджа предлагает именовать их постметрополисами. Именно в постметрополисах регулирование городской жизни и поддержание городского порядка переходят от жесткого принуждения к более мягким идеологическим манипуляциям [Soja 2000, 299], в том числе посредством перекройки городского воображаемого.

Опираясь на Анри Лефевра и развивая его идеи, Соджа выделяет три методологических подхода к изучению городской среды: концепцию первого пространства (Firstspace perspective), концепцию второго пространства (Secondspace perspective) и концепцию третьего пространства (Thirdspace perspective). Город в разрезе первого пространства – это «вещи в пространстве», набор материализованных пространственных практик, которые совместно производят и воспроизводят «конкретные формы и специфические паттерны урбанизма как образа жизни»; другими словами, «здесь городское пространство физически и эмпирически воспринимается как форма и процесс, как измеряемые и отображаемые конфигурации и практики городской жизни» [Soja 2000, 10]. Город в разрезе второго пространства – это «мысли о пространстве», то самое городское воображаемое, представляющее собой область ментального, символического и образного осмысления города. В качестве примеров репрезентации городского пространства американский исследователь приводит ментальные карты, отражающие восприятие городской среды горожанами, представления о городской утопии и в целом построение городской эпистемологии, то есть той основы, которая будет определять метод изучения города и объяснять происходящие в нем процессы. Наконец, концепция третьего пространства, которую предлагает Соджа, позволяет синтези-

⁴ Речь идет о компьютерной игре SimCity, особенно популярной в 90-е годы XX века, – градостроительном симуляторе, в котором каждый пользователь создает свой виртуальный город, развивает промышленность, здравоохранение, коммерческий сектор, рекреационные зоны и т.д., чтобы повысить уровень жизни своих горожан, управляет городскими процессами и решает классические городские проблемы путем борьбы с преступностью, работы над транспортной доступностью районов, нивелирования последствий стихийных бедствий и т.д.

ровать первые два подхода и показать, что город – это жизненное пространство, одновременно воспринимаемое и мыслимое, объективно реальное и субъективно воображаемое [Soja 2000, 351], которое проживается человеком в индивидуальном и коллективном опыте. В этом отношении понимание города как экзистенциально-го пространства похоже на написание биографии, интерпретацию жизненного пути личности.

Созвучные идеи мы встречаем в работе Пьера Делорма, который, как и Соджа, демонстрирует, что город существует в двух планах: как физическая конструкция, состоящая из зданий, парков, улиц, площадей и т.д., и как символическое пространство, включающее представления, «которые мы создаем о городе и которые объясняют его природу не меньше, чем воспринимаемая реальность» [Delorme 2005, 25]. Он пишет:

...попытка понять город с точки зрения воображения открывает путь к пониманию сложности природы человека и его взаимоотношений с окружающей средой. Она предлагает новые способы осмысления городской реальности и путей ее преобразования. Воображаемое объясняет, что преобразование среды – это нормальный жест, основанный на символическом представлении, которое человек создает о своем окружении. Это оригинальный подход, который открывает путь к новому пониманию города, новому взгляду на городскую реальность и ее развитие [Delorme 2005, 25].

Для адекватного понимания городской среды необходимо выявить и проанализировать образ города, который сложился у горожан, присмотреться к полифонии личных способов мышления о городе, авторским и коллективным вариантам интерпретации места, в котором человек живет (ил. 3). Именно жители наделяют город «душой и повседневной жизнью», по-своему думают о нем, идентифицируют себя с окружающей средой, осваивают и преобразуют городское пространство [Delorme 2005, 24]. Пьер Делорм делает весьма точное замечание о том, что воображаемое, как и другие модные понятия, может означать что угодно и как угодно, однако далее добавляет, что данный термин важен постольку, поскольку он означает не просто обращение к нематериальному, но теоретическое познание бытия, единичного или в его коллективном измерении, которое придает человеку смысл жизни в обществе.

Как и вышеупомянутые авторы, Делорм видит в городском воображаемом ресурс для противодействия стремлению государства к гомогенизации индивидов, способ выйти за рамки стандартиза-

ции, унификации социальных отношений и городских пространств [Delorme 2005, 25].



Ил. 3. Географически неточная карта Лондона. Автор: Anika Mottershaw.
Источник: <http://www.wandermaps.net/#/london-uk2/>

Городское воображаемое, конечно, активно используется и в политическом дискурсе как инструмент выстраивания государственной идеологии (здесь можно вспомнить пример Северной Кореи), однако человек как мыслящее существо, которое обладает воображением и стремится понять свое место в мире, будет пытаться проявить свое право говорить о городе (и государстве), свое право жить в городе и преобразовывать его согласно личным убеждениям, ценностям и нормам. То, что человек воображает о том или ином месте, имеет вполне реальные эффекты и в итоге так или иначе воплощается в пространственных практиках или их отсутствии.

Заключение

Итак, на основании представленных дефиниций urban imaginary можно заключить, что городское воображаемое проявляется повсеместно: «...от новых представлений об умных, экологических и

устойчивых городах до почтовых открыток с городскими винтажными и ностальгическими видами; от архитектурной визуализации роскошной жизни до перформативного активизма в поддержку новой пространственной справедливости; от городских утопий в кино, фотографии и литературе до дополненной городской реальности в играх и мобильных приложениях, основанных на привязке к местоположению» [Lindner, Meissner 2019, 1]. В определенной мере это действительно так, поскольку городским воображаемым именуется все многообразие существующих представлений о городе, вся палитра его ментальных, образных и символических репрезентаций. Однако для дальнейшего развития дискурса, складывающегося вокруг понятия *urban imaginary*, необходима детальная аналитическая работа, которая позволила бы дифференцировать различные виды городского воображаемого, классифицировать наши представления о городе по тем или иным признакам и определить, как воображаемое сказывается на конкретной городской прагматике и позволяет горожанам реализовать свое право на город.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2017 – *Аванесов С. С.* Иерусалимская топка: Западная Сибирь / Нижняя Силезия // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 4 (14). С. 65–89.
- Аванесов 2022 – *Аванесов С. С.* Сакральная топка русского города (11): визуализация сакрально-политической темы во владимирской храмовой декорации // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 1. С. 67–98.
- Барт 2008 – *Барт Р.* Нулевая степень письма. М.: Акад. проект, 2008.
- Вахштайн 2022 – *Вахштайн В.* Воображая город. Введение в теорию концептуализации⁵. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- Замятин 2010 – *Замятин Д.* Гуманитарная география: пространство, воображение и взаимодействие современных гуманитарных наук // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9, № 3. С. 26–50.
- Ле Гофф 2001 – *Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого / пер. с фр. Е. В. Морозовой. М.: Прогресс, 2001.
- Линднер 2019 – *Линднер Р.* Текстура, воображаемое, габитус: ключевые понятия культурного анализа в урбанистике / пер. с нем. К. Левинсона // Собственная логика городов: новые подходы в урбанистике. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 101–116.

⁵ Настоящий материал (информация) произведен иностранным агентом Вахштайном Виктором Семёновичем, либо касается деятельности иностранного агента Вахштайна Виктора Семёновича.

- Митин 2011 – Митин И. На пути к воображаемой географии: два поворота, три пространства // Топос. Литературно-философский журнал. 2011. № 1. С. 62–73.
- Оже 1999 – Оже М. От города воображаемого к городу-фигии // Художественный журнал. 1999. № 24. URL: <http://old.guelman.ru/xz/362/xx24/x2402.htm> (дата обращения: 14.03.2023).
- Саид 2006 – Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока / пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб.: Русский мир, 2006.
- Смирнов 2022 – Смирнов С. А. Человек в городе и город в человеке, или Еще раз о предмете городской антропологии (2) // *Urbis et Orbis*. Микроистория и семиотика города. 2022. № 1 (2). С. 7–28.
- Стародубцева 1996 – Стародубцева Л. В. Поэтика воображаемого города в реальном мире духовных поисков (как цели в историческом действии человека) // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога. М.: Наука, 1996. С. 48–60.
- Федотова 2020 – Федотова Н. Г. *Urban imaginary*: визуальные маркеры городского воображаемого // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 1 (23). С. 121–139.
- Шаповалов и др. 2021 – Шаповалов М. С., Бокатов А. Ю., Валитов А. А., Герасимова В. А., Григорян Э. Р., Манцевич Л. Н., Мурастова К. А., Шевелёв Д. Л. Воображая Палестину: Святая земля и русская идентичность в XIX – начале XXI в. СПб.: Нестор-История, 2021.
- Anderson 1983 – Anderson B. *Imagined communities: Reflections on the origin a spread of nationalism*. London: Verso, 1983.
- Bloomfield 2006 – Bloomfield J. *Researching the Urban Imaginary: Resisting the Erasure of Places* // *Urban Mindsapes of Europe European Studies*. Editions Rodopi BV, 2006. P. 45–61. (An Interdisciplinary Series in European Culture, History and Politics; vol. 23).
- Bonakdar, Audirac 2021 – Bonakdar A., Audirac I. *City Planning, Urban Imaginary, and the Branded Space: Untangling the Role of City Plans in Shaping Dallas's Urban Imaginaries* // *Cities*. 2021. Vol. 117. Art. 103315.
- Castoriadis 1975 – Castoriadis C. *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil, 1975.
- Delorme 2005 – Delorme P. *De l'école de Chicago à l'imaginaire urbain* // *La ville autrement* / ed. by P. Delorme. Québec: PU Québec, 2005. P. 9–27.
- Lacan 1966 – Lacan J. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- Lindner 2006 – Lindner R. *The Gestalt of the Urban Imaginary* // *Urban Mindsapes of Europe European Studies*. Editions Rodopi BV, 2006. P. 35–42. (An Interdisciplinary Series in European Culture, History and Politics; vol. 23).

- Lindner 2021 – *Lindner R.* The Imaginary of the City // Sensing the City: A Companion to Urban Anthropology / ed. by A. Schwanhäuffer. Berlin & Boston: Bauverlag, 2021. P. 114–120.
- Lindner, Meissner 2019 – The Routledge Companion to Urban Imaginaries / ed. by Ch. Lindner and M. Meissner. London & New York: Routledge, 2019.
- Lynch 1960 – *Lynch K.* The Image of the City. Cambridge & London: Cambridge Technology Press, 1960.
- Mosco 2019 – *Mosco V.* The Smart City in a Digital World. Emerald Publishing, 2019.
- Perry 2012 – *Perry N.* Ethnography of a Concept: Rethinking the Urban Imaginary // Hidden Cities: Understanding Urban Popcultures / ed. by L. R. Koos. Oxford, 2012. P. 73–83.
- Rose-Redwood, Bigon 2018 – Gridded Worlds: An Urban Anthology / ed. by R. Rose-Redwood, L. Bigon. Springer, 2018.
- Sartre 1940 – *Sartre J.-P.* L'imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination. Paris, 1940.
- Soja 1996 – *Soja E. W.* Thirdspace. Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Cambridge, MA: Blackwell, 1996.
- Soja 2000 – *Soja E.* Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions. Blackwell Publishing, 2000.
- Zukin et al. 1998 – *Zukin Sh. et al.* From Coney Island to Las Vegas in the Urban Imaginary // Urban Affairs Review. 1998. Vol. 2 (5). P. 627–654.

REFERENCES

- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*. Verso.
- Augé, M. (1999). From Imaginary City to Fiction City. *Khudozhestvennyy zhurnal*, 24. <http://old.guelman.ru/xz/362/xx24/x2402.htm>
- Avanesov, S. S. (2017). Jerusalem Topic: Western Siberia / Lower Silesia. *ΠΡΑΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*, 4(14), 65–89. (In Russian).
- Avanesov, S. S. (2022). Sacred Topics of Russian Cities (11): Visualization of the Sacred-Political Theme in the Vladimir Temple Decoration. *Journal of Visual Theology*, 4(1), 67–98. (In Russian).
- Barthes, R. (2008). *Le degré zéro de l'écriture*. Editorial URSS. (In Russian).
- Bloomfield, J. (2006). Researching the Urban Imaginary: Resisting the Erasure of Places. In *European Studies: An Interdisciplinary Series in European Culture, History and Politics* (Vol. 23, pp. 45–61). Brill.
- Bonakdar, A., & Audirac, I. (2021). City Planning, Urban Imaginary, and the Branded Space: Untangling the Role of City Plans in Shaping Dallas's Urban Imaginaries. *Cities*, 117. 103315.

- Castoriadis, C. (1975). *L'institution imaginaire de la société*. Le Seuil.
- Delorme, P. (2005). De l'école de Chicago à l'imaginaire urbain. In P. Delorme (Ed.), *La ville autrement* (pp. 9–27). Presses de l'Université du Québec.
- Fedotova, N. G. (2020). Visual Markers of the Urban Imaginary. *Praxema. Journal of Visual Semiotic*, 1(23), 121–139. (In Russian).
- Lacan, J. (1966). *Écrits*. Editions du Seuil.
- Le Goff, J. (2011). *L'imaginaire médiéval*. Progress.
- Lindner, Ch., & Meissner, M. (Eds.). (2019). *The Routledge Companion to Urban Imaginaries*. Routledge.
- Lindner, R. (2006). The Gestalt of the Urban Imaginary. In *European Studies: An Interdisciplinary Series in European Culture, History and Politics* (Vol. 23, pp. 35–42). Brill.
- Lindner, R. (2019). *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung* (pp. 101–116). Logos. (In Russian).
- Lindner, R. (2021). The Imaginary of the City. IN A. Schwanhäußer (Ed.), *Sensing the City: A Companion to Urban Anthropology* (pp. 114–120). De Gruyter.
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Routeledge.
- Mitin, I. (2011). Toward an Imaginative Geography: Two Turns, Three Spaces. *Topos. Literaturno-filosofskiy zhurnal*, 1, 62–73. (In Russian).
- Mosco, V. (2019). *The Smart City in a Digital World*. Emerald Publishing.
- Perry, N. (2012). Ethnography of a Concept: Rethinking the Urban Imaginary. In L. R. Koos (Ed.), *Hidden Cities: Understanding Urban Popcultures* (pp. 73–83). Brill.
- Rose-Redwood, R., & Bigon, L. (Eds.). (2018). *Gridded Worlds: An Urban Anthology*. Springer.
- Said, E. W. (2006). *Orientalism*. Russkiy mir.
- Sartre, J.-P. (1940). *L'imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Gallimard.
- Shapovalov, M. S. et al. (2021). *Voobrazhaya Palestinu: Svyataya zemlya i russkaya identichnost' v XIX – nachale XXI v.* [Imagining Palestine: The Holy Land and Russian Identity in the 19th – Early 21st Centuries]. Nestor-istoriya.
- Smirnov, S. A. (2022). A Person in a City and a City in a Person, or Once again about the Subject of Urban Anthropology (2). *Urbis et Orbis. Mikroistoriya i semiotika goroda*, 1(2), 7–28. (In Russian).
- Soja, E. (2000). *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Blackwell Publishing.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace. Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Blackwell.

- Starodubtseva, L. V. (1996). Poetics of an Imaginary City in the Real World of Spiritual Search (as a goal in a person's historical action). In G. Z. Kaganov et al. (Eds.), *Gorod i iskusstvo: sub''ekty sotsiokul'turnogo dialoga* [City and Art: Subjects of Sociocultural Dialogue] (pp. 48–60). Nauka. (In Russian).
- Vakhshtayn, V. (2020). *Voobrazhaya gorod. Vvedenie v teoriyu kontseptualizatsii* [Imagining a City. Introduction into Theory of Conceptualization]⁶. NLO.
- Zamyatin, D. (2010). Humanitarian Geography: Space, Imagination, and Interaction between Contemporary Human Sciences. *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 9(3), 26–50. (In Russian).
- Zukin, Sh. et al. (1998). From Coney Island to Las Vegas in the Urban Imaginary. *Urban Affairs Review*, 2(5), 627–654.

Материал поступил в редакцию 17.03.2023

Материал поступил в редакцию после рецензирования 28.08.2023

⁶ This material (information) was produced by a foreign agent Viktor Vakhshtain, or concerns the activities of a foreign agent Viktor Vakhshtain.

СТЕНА И ГОРОД: ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СЕМИОТИКА ВООБРАЖАЕМОГО ПОЛИСА

Р. В. Светлов

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

К. П. Шевцов

Санкт-Петербургский университет Государственной противопожарной
службы Министерства Российской Федерации по делам гражданской
обороны, чрезвычайным ситуациям и ликвидации последствий
стихийных бедствий имени Героя Российской Федерации
генерала армии Е.Н. Зиничева, Санкт-Петербург, Россия
shvkst@gmail.com

Статья подготовлена при поддержке РНФ, грант № 18-78-10001-П
«Образовательное пространство и антропопрактики
античного и современного города»

Исследуются проекты обустройства и преобразования города на примере философской утопии Платона и градостроительных инноваций Гипподама, архитектора V века до н.э. В основе этих проектов лежит определенное представление о природе Города, причем формируют его не только общие рассуждения о потребностях людей и городской общины в целом, но и вполне материальная форма устройства города, которая выступает в данном случае медиумом городской само-репрезентации. В статье была поставлена задача раскрыть природу такого медиума и показать, как именно осуществляется работа медиации. С точки зрения авторов, одним из важнейших медиумов городской само-репрезентации является городская стена. Она не образует центр в отличие от храма или дворца, она вынесена вовне, однако ее присутствие пронизывает город насквозь, придает наличность и зримость единству города, его неразделимому целому, сложенному из множества элементов, и его принуждающему закону, подобному твердости камня и тяжелой кладке стены, гарантирующим безопасность городского пространства. Стена разделяет и сталкивает друг с другом тождественное и иное, единое и многое, небесное и земное, мужское и женское, она защищает не только правителей и горожан, но и их богов от враждебных соседей; наконец, она обладает и своеобразной властью, поскольку, выступая вовне, превращает внешнее пространство в собственность Города, в его строй и законы. В «Государстве» Платона стена отмечает собой границу разворота души от существования в мире теней к познанию себя и к движению по направлению к свету. В знаменитой «сетке Гип-

подама» мы находим геометрическую правильность порядка улиц как продолжение социального устройства и воспитательного воздействия закона и порядка на граждан города. При этом порядок задан не только соотношением параллельных и перпендикулярных улиц, но и замкнутостью пространства, гарантированной городской стеной, поскольку только в этом случае потенциальная бесконечность линий и пустота пространства подчиняются правильному соотношению предела и беспредельного, полного и пустого, бытия и ничто. Именно в этом соседстве искусственной организации внутреннего пространства и внешнего предела, установленного стеной, находит свое выражение противоречие, порождающее внутреннюю динамику города и состоящее в том, что граница города мобилизует и сосредоточивает силы, которые не могут удерживаться этим пределом и стремятся к бесконечному расширению. Стены диктовали новое пространство жизни, пребывание в котором требовало новых навыков, привычек, новой структуры сознания. Все это требовало и новых воспитательных практик: дидактики и палестры могли возникнуть только в греческих городах, но не в греческих селениях «темных веков».

Ключевые слова: город, власть, стена, медиум, Платон, Гипподам, Гипподамова сетка

THE WALL AND THE CITY: EDUCATIONAL SEMIOTICS OF AN IMAGINARY POLIS

Roman V. Svetlov

Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation
spatha@mail.ru

Konstantin P. Shevtsov

Saint-Petersburg University of State Fire Service of Emercom of Russia,
St. Petersburg, Russian Federation
shvkst@gmail.com

The article was supported by the Russian Science Foundation,
Project No. 18-78-10001-P

The article explores the projects of urban development and transformation on the example of Plato's philosophical utopia and urban planning innovations of Hippodamus, an architect of the 5th century BC. These projects are based on a certain idea of the nature of the City, which is formed not only by general considerations about the needs of people and the urban community as a whole, but also by a completely material form of the city's structure, which in this case acts as a medium of urban self-representation. In the article, the

objective was set to reveal the nature of such a medium and show exactly how this medium performs the work of mediation. The authors argue that one of the most important mediums of urban self-representation is the city wall. It does not form a center unlike a temple or a palace; it is located outside, but its presence permeates the city, gives existence and visibility to the unity of the city, its inseparable whole composed of many elements, and its compelling law similar to the hardness of stone, guaranteeing the safety of the urban space. The wall divides and collides with each other identical and different, one and many, heavenly and earthly, male and female; it protects not only kings and citizens, but also their gods from hostile neighbors; and, finally, it has a kind of power because, acting externally, it turns the outer space into the property of the City, into its system and laws. In Plato's Republic, the wall marks the boundary of the soul's reversal from existence in the world of shadows to self-knowledge and movement towards the light. In the famous grid of Hippodamus we find the geometric correctness of the order of streets as a continuation of the social structure and the educational impact of law and order on the citizens of the city. At the same time, the order is given not only by the ratio of parallel and perpendicular streets, but also by the closeness of space guaranteed by the city wall, since only in this case the potential infinity of lines and the emptiness of space obey the correct ratio of the limit and the unlimited, the full and the empty, being and nothing. It is in this neighborhood of the artificial organization of the inner space and the outer limit set by the wall that the contradiction that generates the inner dynamics of the city finds its expression and consists in the fact that the border of the city mobilizes and concentrates forces that cannot be held by this limit and strive for infinite expansion. Walls dictated a new space of life, the stay in which required new skills, habits, a new structure of consciousness. All this also required new educational practices: didascaliae and palaestras could arise only in Greek cities, but not in Greek villages of the "dark ages".

Keywords: city, power, wall, medium, Plato, Hippodamus, Hippodamus's grid

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-79-98

Город рожден беспокойством, справиться с которым помогает нервный ритм его жизни, чередующий периоды расширения и сжатия, внимания то к внутреннему, то к внешнему, выброса вовне и собирания в запутанной сетке внутреннего пространства, в лабиринте городского бессознательного. Город порожден сквозным конфликтом общественного и частного, внешнего и внутреннего, умножающим границы ради их последующего снятия и преодоления. Этому разделению в греческом мире соответствует различие понятий *polis* и *oikoi*, в римском – *urbs* и *civitas*. Полис – сфера общих

интересов, он возникает только тогда, когда уже сформированное сообщество опознает себя и отделяет себя от своих соседей [Фюстель де Куланж 2010, 134], но опорой этого сообщества остаются частные домовладения (*oikoi*), занятые своим хозяйством и материальным воспроизведением. Аналогично и латинское слово *urbs* обозначало материальную основу города, прежде всего здания, сосредоточенные внутри городских стен¹. И если для городской общины установление и удержание собственной границы является необходимым условием, то процесс урбанизации, или материальное расширение города, не считается с подобной границей и в конечном итоге разрушает ее или сводит к разряду простого символа, знакового места вроде потерявшихся во времени крепостных стен или древних городских ворот в центре современных мегаполисов.

Если основание городов когда-то требовало обряда проведения первой борозды и жертвоприношения, чтобы община обрела освященную территорию и жила под покровительством своих богов, то, по-видимому, именно эта граница с первого дня стала свидетелем непрерывного самоутверждения и разрушения города, собирания в себе и распада вонне. Первая борозда отмеряла внутреннее пространство, и городская стена, основание которой уходило в раскрытую этой бороздой землю [Фюстель де Куланж 2010, 138], давала не только защиту, но и связь с внешним пространством чуждого, которое ровно так же вглядывалось в город, как сам город вглядывался в себя. Поскольку мы будем говорить в этой статье о том, как виделись проекты обустройства города и, следовательно, способы знания городом себя, из традиционного, не-философского мышления, нам стоит начать с рассмотрения того особого медиума, который связывает жизнь города с его иным – разрушением и смертью. Таким медиумом и является исходно городская стена. Она не образует центр в отличие от храма или дворца; напротив, она вынесена вонне, хотя ее присутствие пронизывает город насквозь, поскольку

¹ Латинское слово *urbs* обозначало “город”, отличаясь по смыслу от греческого слова *polis*. Понятие *urbs* указывало на саму материальную составляющую города. В принципе, *urbs* называли все здания, сосредоточенные внутри городских стен, без каких-либо политических оценок. Если *polis* создавался на основе уже существующего непрявленного сообщества, то *urbs* ни с какими сообществами связан не был, а потому мог строиться *ex novo*, с чистого листа, подобно обычному дому. Таким образом, мы можем утверждать, что понятие *urbs* описывает простое условие наличия защищенного пространства для совместного проживания, по принципу устройства подобного частного дому с его материальными нуждами. Если греческий *polis* был городом, строго ограниченным своими стенами, то римский *urbs* не подразумевал границы и на деле расширялся, превращаясь в территориальное образование, в котором решающую роль играли дороги» [Аурели 2014, 26].

обнесенный стеной храм является в конечном счете пустым центром, где должны поселиться боги, тогда как стена придает наличность и зримость единству города, его неразделимому целому, сложенному из множества элементов, и его принуждающему закону, подобному твердости камня и тяжелой кладке стены, гарантирующим безопасность городского пространства².

Возведение стены служит целям защиты, но очевидно и другое назначение этого сооружения. Вспомним, что в «Илиаде» ахейцам не удастся взять «крепкостенную» (εὐτείχεος) Трою; впрочем, нам вообще не известно о штурме ее стен (в отличие от штурма троянцами временного укрепления, возведенного греками вокруг кораблей), потому что все противостояние разворачивается перед стенами города, которые в этом случае служат не столько защитой, сколько символом мощи и величия, возвышенной сценой, необходимой для демонстрации могущества троянского царства и его воинства. Стена Илиона, созданная Аполлоном и Посейдоном, принадлежит иному миру, поэтому ее разрушение требует знания, хитрости и расположения богов. Ахейцы проникают за стену обманом, неузнанными и незамеченными, под покровом ночи, как Зевс проникает в покои Семелы, Гиг к лидийской царице, как Эрот приходит к Психее. Падение городской стены, как и падение самого Приамова царства, невозможно без воли олимпийцев, потому что Стена является символом их собственной власти, разделившей союз Геи и Урана, земли и неба.

Льюис Мамфорд связывал с феноменом города рождение совершенно новой исторической силы – власти [Мамфорд 2001, 219], которая действует как накопление и мобилизация всех ресурсов, как могущество, опознающее себя в избыточности силы, богатства, пространства и времени (истории и вечности). Властвуют бог и царь, разделенные или соединенные в одном лице; что же касается городской стены, то она, защищая царя и богов от их враждебных соседей, занимает совершенно особое место в этом новом мире: она умножает Власть, поскольку, выступая вовне, превращает внешнее пространство в собственность Города, в его строй и законы, в его беспокойство и агрессию, направленную на врагов и собственных граждан. Стена разделяет и сталкивает друг с другом тождественное и иное, единое и многое, небесное и земное, мужское и женское. Эти мотивы звучат уже в древнем эпосе о Гильгамеше. Царь города Урук, на две трети бог и лишь на треть человек [Дьяконов

² «Стены есть крепость коллективного тела, противостоящего силе движущейся, разрушающей, утверждающей господство горизонта, степи, простора и воли» [Савчук 2022, 57].

2006, 7], строит стену вокруг города, чтобы возвеличить его и показать собственное могущество. Пока горожане целыми днями возводят стену, он развлекается с их женами; тем самым стена становится сценой учреждающего государственного акта, в котором Гильгамеш и Урук выступают в роли мужского и женского начал. В женщине не только слабость, но и сила города. Жалобы горожан побуждают богов создать могучее существо Энкиду, человека-животное, в котором собрана вся сила природы, чуждая духу Города. Энкиду должен победить Гильгамеша, но хитрость Города проявляется в том, что он посылает блудницу Шамхат, которая делает из Энкиду мужчину и тем самым ослабляет его настолько, что его сила теперь равна силе Гильгамеша. Отныне внутреннее и внешнее, Город и Природа уравновешены, деспотическая власть обретает свое место в мире и видит свою высшую цель не в подчинении народа, а в изменении его удела, обретении бессмертия.

В этом эпосе, вобравшем в себя размышления о природе Власти всего древнего Междуречья от шумерского Урука до Вавилона и Ассирии, Стена образует хребет истории, поскольку не только возносит Гильгамеша, но и разделяет мир людей и богов. Строго говоря, власть любого царства должна опираться на Стену, будь то непроходимая стена ливанских кедров или стена гор, отделяющих от мира людей страну мертвых. Когда богиня Иштар исполняется вожделием к Гильгамешу, она встречает отказ и насылает огромного быка, убивающего жителей города; но стоит Гильгамешу и Энкиду победить чудовище, Иштар не может спуститься со стены, не может сама войти в город и подчинить своей силе героя [Дьяконов 2006, 44]. Этот сюжет представляется центральным во всей истории. Иштар – богиня любви, рождения, а потому и смерти, ее страсть забирает жизнь и обещает новую жизнь в циклической смене рождения и умирания. Отказ Гильгамеша ведет к мести, и боги забирают жизнь Энкиду, но эта смерть человека природы уже не обещает возрождения, – наоборот, ему выпадает пережить все отчаяние смертной тоски и признание необратимости смерти. Город рождает смерть в собственном смысле, а тем самым и поиск бессмертия, которое может принадлежать только самому Городу. Стоит вспомнить, что имя «Вавилон» означает «врата бога», и главным воротами Вавилона были как раз ворота, посвященные богине Иштар. Гильгамеш, отказавший богине, должен все же отправиться в мир мертвых, то есть умереть и вернуться, чтобы принести городу тайну бессмертия, потому что отныне именно Городу, а не природе, принадлежит время жизни и смерти, и вечность, кото-

рая, как стена, опоясывает мир, направляя по кругу ход времени.

Город – образ Вселенной, таким он был для жителей Вавилона, и в его центре поднимался до неба зиккурат, семь ярусов которого, выкрашенных в разные цвета, символизировали небесные светила³. Геродот рассказывает, что столицу Мидийского царства Акбатаны окружали семь колец стен разного цвета – белые, черные, желто-красные, темно-синие, оранжево-красные, посеребренные, позолоченные (Herodot. Hist. I 98) – еще один образ небесного устройства. Это значит, что и сам Космос представляет собой вечный Город, обнесенный стеной. Стоит с этой точки взглянуть на защитные небесные сферы, формирующие тело пифагорейского и платоновского Космоса. У Космоса нет внешнего врага, от которого спасают стены, однако в нем самом, как рассказывает Платон в «Тимее», сталкиваются и противостоят друг другу начала тождественного и иного, причем хора, пространство, окружающее город, оказывается внутренним пространством разделения, женским началом, рождающим и убивающим, скрывающим в своем лоне умерших, как это произошло однажды с древними Афинами и Атлантидой, если представить, что для Космоса как большого Города великие города прошлого и настоящего являются его гражданами.

Вольно или невольно на модели города может строиться государство большего, имперского масштаба – мы имеем в виду не социальные и властные практики, но саму его визуальную архитектонику. Когда рост государства завершается на границе с чуждой территорией, которую невозможно поставить под контроль, территорией варварства и хаоса (будь то пустыни Великой Степи, Северной Аравии и Сахары, леса и пустоши Шотландии и Германии), появляются стены. Цари Третьей династии Ура строили такую стену на Западе, пытаясь обезопасить себя от аравийских кочевников-амореев. Цинь-ши-Хуан-ди приказал разрушить стены, возведенные между завоеванными им китайскими царствами, но направил усилия своего государства на строительство северной стены, получившей имя Великой Китайской и ставшей символической границей между сферой культурной оседлой жизни и областью кочевого варварства. Символической, поскольку ее протяжение не

³ «Вавилонский зиккурат представлял сооружение высотой около 90 м, на вершине которого располагалось покрытое голубой глазурью святилище Мардука. Семь ярусов вело к этому святилищу. Нижний ярус был светлый, второй ярус высотой 18 м был черного цвета. Верхние ярусы чередовались по цвету – красный, синий, красный, серебристый и голубой с золотом. Все эти цвета соответствовали символическому обозначению небесных светил» [Саваренская 1984, 37].

позволяло использовать ее как надежное и непреодолимое фортификационное сооружение: кочевники регулярно прорывались через нее, как только начинали свои походы «всерьез». Но с символической точки зрения стена была очень важна – как для внешних (здесь начинается иной мир, мир закона и вполне объективного, видимого порядка), так и для внутренних (предел Космоса перед царством Хаоса). Вероятно, не только прагматический, но и символический характер имеет строившаяся Трампом стена на границе США и Мексики, разделяющая либеральный порядок «государства права» и варварский латиноамериканский хаос, пытающийся, словно манихейская Материя, прорваться в «царство света», реализовать свои одновременные зависть и ненависть к нему.

Римские валы и стены Траяна, Адриана, Антонина Пия, ставшие важнейшей частью *Limes imperii Romani*, также представляли собой не только пограничную фортификацию, служившую защитой от набегов отдельных разбойничьих шаек, базой сбора войск для противостояния варварам, таможенной границей и т.д. Это были символические стены Порядка, который преодолел Хаос, вытеснил его во внешнее пространство. В каком-то смысле это были стены Рима, вынесенные за тысячи километров от него, стены Города, который стал Миром. И лишь когда варвары прорвутся через лимес, вновь станет актуальным вопрос об укреплениях Вечного Города. Император Аврелиан как бы вернет внешние стены назад, создав городские стены, сохранившиеся до настоящего момента. Но и после этого *Limes imperii Romani* был наглядным уроком, визуальной педагогией для всех, кто к ним приближался.

Своеобразный символизм Стены можно обнаружить в «Государстве» Платона, где, казалось бы, нет и речи ни о городских стенах, ни о материальном устройстве города в целом. Очевидно, что для философа идеальный полис – это граждане, занятые делами соответственно своей природе и воспитанию. Если стена должна противостоять опасности, то она не более чем материализация идеального эйдоса стражей как носителей яростного начала. Однако в определенном контексте Платон все же говорит о стене, и это та самая стена (τεῖχος), которая находится за спинами узников в знаменитом мифе о пещере. Напомним, что узники, сидя спиной к этой стене, видят отражения предметов, которые некие люди проносят над ней. Более того, они и самих себя видят в качестве теней (RP 515 a), и это значит, что их положение неотлично от бесплотных теней умерших, которые так же пребывают под землей в мире мертвых, как в некоей пещере. Итак, эта стена отделяет миры живых

и мертвых, внутреннюю сферу света и внешнее пространство мрака и теней. Поскольку Сократ ведет речь о принципах справедливого государства, историю узника, которого расковали и вывели из пещеры к свету дня, стоит понимать не иначе, как переход из дикой жизни в пространстве хоры (подобной жизни циклопа Полифема) к жизни внутри городских стен и законов полиса. Бесплотная тень здесь обретает тело, чтобы укрепить душу и лишь затем выйти за границы города и тела, что, видимо, предполагается завершением платоновского мифа.

Появление стены внутри пещеры должно выглядеть немного странно, потому что рассказ о тенях, отбрасываемых невидимыми людьми и предметами, и без этого создавал бы картину безрадостной участи узников. Платон сравнивает эту стену с ширмой, за которой фокусники прячутся на время кукольного представления, но очевидно, что речь идет не только о формах политического театра вроде игры риториков и софистов разных мастей, но и о более общей панораме городской жизни, если судить по тому, что люди за перегородкой проносят «статуи, и всяческие изображения живых существ, сделанные из камня и дерева» (RP 514 b). Это похоже на описание городских празднеств, посвященных Афине или Дионису, особенно если учесть, что беседа Сократа с друзьями проходит во время праздника еще одной богини – фракийской Бендиды. Перегородка символизирует городскую стену, и в этом символическом качестве ее можно сравнить с перегородкой, о которой повествует Критий в одноименном диалоге, рассказывая о месте обитания стражей.

Напомним, что в этом тексте перед нами возникает образ древних Афин, которые, по мнению Крития, ничем не отличаются от идеального полиса, описанного Сократом, с той разницей, что речь идет о воплощении идеала, о его вполне материальном присутствии. Критий сообщает об акрополе, имея в виду, по-видимому, естественное возвышение, на котором располагается город, а не систему укреплений, однако в самой верхней части акрополя мы находим некое подобие стены, ограду, за которой в уединении «селилось вокруг святилища Афины и Гефеста обособленное сословие воинов» (Crit. 112 b). Платон описывает не стену как атрибут Власти, а идеальную перегородку, необходимую для уединения, то есть для защиты от внешнего как причины рассеянности души, привязанности к инаковости и становлению. Все остальные жители Афин находятся вне этой ограды, на склонах возвышенности, поэтому их взгляд направлен вниз, как направлен к теням на стене

пещеры взор узников.

Идеальная стена подобна простой линии, прочерченной на земле, чтобы дать душе опору для обращения к истинному знанию (вроде чертежа, который, как предполагается, набрасывает Сократ перед глазами мальчика-раба в диалоге «Менон»). Иначе обстоит дело со стенами, опоясывающими острова Атлантиды. Критий рассказывает о каменных стенах с башнями и воротами, причем для их постройки используется камень белого, черного и красного цветов; кроме того, «стены вокруг наружного земляного кольца они по всей окружности обделали в медь, нанося металл в расплавленном виде, стену внутреннего вала покрыли литьем из олова, а стену акрополя – орихалком, испускавшим огнистое блистание» (Crit. 116 c); наконец, в самом средоточии акрополя стоял храм Клейто и Посейдона, обнесенный золотой стеной. Поскольку Платон изображает Атлантиду как ряд островов, окружающих кольцами центральный остров, он и стену разбивает на ряд охватывающих друг друга колец наподобие укреплений Акбатан. Однако никакого соответствия порядку небесных светил здесь нет, поскольку речь идет об украшениях, которые создаются забавы ради. Цари, которые выстроили свой дворец на месте обиталища бога, не пытаются сохранить полученное от бога наследство в неизменном виде, а, наоборот, стремятся превзойти один другого в блеске и величии.

Афины и Атлантида – два оттиска идеального устройства, но они возникают как бы по разные стороны Стены, устанавливающей границу внутреннего и внешнего, тождественного и иного, власти, которая руководится истинным знанием, и власти, которая одержима лишь накоплением могущества и богатства, избытком различения, которое самоубийственно возносит потомков над предками, а людей над богами. Как показал Пьер Видаль-Накэ, образ Атлантиды позволяет Платону противопоставить древним Афинам современные ему Афины, аскетическому городу материка – богатый и развращенный город современных ему «атлантистов», живущий морской торговлей и опирающийся на военный флот [Видаль-Накэ 2001, 294]. Неслучайно «Критий» отсылает к «Государству» и беседе Сократа с друзьями в Пирее – портовом пригороде Афин, соединенном с ним в одно целое благодаря построенной Периклом стене. Это и есть максимально вынесенная вовне (в море) граница города, по ту сторону его подлинной границы, идеальной стены, которая остается за спиной узников – нынешних граждан некогда великого города.

Примером для Платона, оставившего совершенный полис без

защитных стен, могла быть Спарта. Горделивые слова лакедемонян, сохраненные Плутархом, позволяют думать, что для них как будто распались мужское и женское начала Стены, и если первое было присвоено исключительно строю гоплитов, то второе досталось городу, обнесенному укреплениями. Плутарх рассказывает, что царь Агид, осмотрев стены Коринфа, сказал: «Женщины что ли живут в этом месте»? (Plut. Apophthegm. Lac. V 6). Агесилай сказал о высокой стене: «Клянусь Зевсом, стена прекрасна, но ей следует опоясывать город, где живут не мужчины, а женщины» (Plut. Apophthegm. Lac. II 35). Платон допускает женщин в ряды стражей, но само по себе это не противоречит спартанскому взгляду, поскольку различие мужского и женского начал имеет для него более радикальный смысл: мужчины-горожане могут быть в большей мере женщинами, чем женщины-воины.

Отсутствие стен у Спарты могло быть связано с ситуацией, в которой Лакедемон оказался после Мессенских войн и которую Юрий Викторович Андреев охарактеризовал как разворот к архаизации социальной жизни [Андреев 2003, 369]. Присвоив себе соседние земли, полис спартиатов стал своего рода государством без города, чья политика постоянно должна была направляться вовне, тогда как в самом полисе её заменили дисциплина, контроль и регламентация всех сфер жизни. Присвоив себе соседние земли, полис спартиатов стал государством, чья политика в большей степени была направлена вовне собственно Спарты, то есть государством без города. Главным объектом давления со стороны спартанцев, как известно, становятся илоты, как и любые потенциальные их сторонники вовне. Тотальность контроля обеспечивается тем, что стен нет, нет разделения на «лакедемонское» и «илотское», полис без стен пребывает повсюду.

С точки зрения военно-политической прагматики отсутствие укреплений в античном мире, когда война была настолько повседневым явлением, что превратилась у Гераклита в один из мировых принципов, кажется нонсенсом. Действительно, «классический» Лакедемон был государством, построенным на эксплуатации илотов, этих полурабов-полукрепостных, большинство из которых были мессенцами, готовыми при удобном случае восстать, дабы вернуть себе независимость. Пелопонесский союз, который Спарта начала выстраивать еще в конце VI века до н.э., подразумевал безусловную автоматическую помощь Лакедемону со стороны союзников в случае восстания илотов. То есть спартанцы прекрасно понимали, что в каком-то смысле, если нам дозволено исполь-

зовать анахронизм, они сидят «на пороховой бочке». И однажды это произошло: в 465 году до н.э., после разрушительного землетрясения, повлекшего большие жертвы среди спартиатов, илоты направились на Спарту, и лишь энергия царя Архидама, сумевшего собрать боеспособную армию, уберегла город (Diodor. Bibl. hist. XI 63–64). Во время Беотийской войны фиванский военачальник Эпаминонд дважды подходил к Спарте (369 и 362 годы до н.э.), но по ряду обстоятельств дело до настоящего штурма не дошло (Xenoph. Hellenica VII 5.11). Наконец, в 273 году до н.э. Спарту штурмовал Пирр Эпирский. Описывая это штурм, Плутарх говорит о рве, защищавшем наиболее уязвимые подходы к городу, и о колесницах, вкопанных на его флангах, в качестве защиты от слонов. Но ров этот был создан прямо перед началом штурма, следовательно, никаких фортификационных укреплений Спарта даже во времена войн диадохов и эпигонов, самого богатого на конфликты исторического периода Эллады, не имела (Plut. Vit. parall. Pyrrhus 27).

Во время битвы при Фермопилах, как ее описывает Геродот, греки во главе со спартанским царем Леонидом тоже сражались в теснине перед стеной, закрывавшей проход. Тактические детали происходившего являются предметом споров историков военного искусства. Вероятно, стена не воспринималась как реальная защита прохода. Однако в том мифологическом «пеплуме», который возник вокруг подвига Леонида и трехсот спартанцев, битва перед стеной, которую – видимо, как тыловую позицию – обороняла лишь малая часть греческого ополчения, могла выглядеть как проявление нормативного *esprit spartiate*.

Город, которому стены не нужны, славен своими хранителями, то есть своей армией. Уже цитировавшийся выше Плутарх приводит лакедемонские афоризмы и на эту тему. Спартанец Анталкид говаривал, что стены Спарты – это ее молодежь, а границы – наконечники их копий (Plut. Arophthegm. Lac. XIV 7). Царь Агесилай точно так же в ответ на вопрос о защитных сооружениях Спарты указал на ее вооруженных граждан: «...вот ее стены» (Plut. Arophthegm. Lac. II 29).

У феномена «бесстенной Спарты» могут быть разные исторические и культурные объяснения, помимо реального военного авторитета спартанцев. Стены – признак урбанистического мира с его торговлей, ремесленной промышленностью, тягой к роскоши и излишкам. Их отсутствие символически указывает на другую, «ликурговскую» жизнь и земледельческую экономику, свойственную спартанскому государству.

Но есть и ещё один, уже указанный выше «гендерный» аспект

оценки спартанцами укреплений других городов. Отсиживаться под защитой стен – это не просто признак недостатка мужества, но черта, прямо с их точки зрения характеризующая «феминность» населения таких городов. Если мы можем условно назвать город домом для населяющих его граждан, то, как известно, именно женский образ жизни в тех же античных Афинах был закрытым и «домашним». Это очень хорошо демонстрирует Аристофан в своей «Лисистрате»: женщины, которые хотят вынудить своих мужей прекратить войну, захватывают Акрополь, который вынуждены осаждать мужчины. Осада превращается в образ энергичного ухаживания, которое в случае Аристофана завершается на условиях осажденных женщин. Но когда побеждает осаждающий, захват городских стен становится прологом насилия над побежденными – и это насилие также может быть рассмотрено в семантике гендерных отношений. Стена (τείχος) в этом случае – женское начало. Вопреки установившемуся еще с XIX столетия представлению о том, что предел и мера в греческом сознании связаны с мужским принципом, который останавливает и оформляет принцип женский, в описанном контексте стена в лакедемонской семантике приобретает феминный характер.

Для Платона, очевидно, политический строй Спарты, так называемая тимократия, был интересен именно тем, что отмечал собой первый шаг отклонения от наилучшей формы правления – аристократии. Недостаток тимократии заключается не столько в изменении способа устройства полиса, сколько в порче самой природы человека, которая больше не делает своим приоритетом образование и обучение мусическим искусствам, в силу этого его жизнью начинают править вражда и раздор, законы гесиодовского железного века. Применяя это рассуждение к Спарте, можно было бы сказать, что Спарта может существовать без стен только потому, что она и так существует внутри раздора, не отделяя себя от него ни городскими стенами, ни идеальной стеной, обращающей к началу истинного знания и божественной власти.

Стены древних Афин и Атлантиды образуют как бы развилку Знания и Власти. В идеальном государстве власть подчиняется богу или философу – знатоку божественных вещей; в любом другом государстве власть подчиняет себе все, в том числе и знание. Впрочем, власть невозможна полностью без знания, но и знание невозможно без власти, причем не только в государстве, но и в отдельной душе, поскольку и в ней есть множество частей, которые должны быть подчинены единству разума. В отличие от Парменида Платон мыс-

лит бытие как единство одного и иного, тождества и становления, как целое, нерушимость которого подобна стене, состоящей из множества подогнанных друг к другу элементов. Очевидно, стена является не просто внешним символом, но и внутренней опорой мышления, позволяющей устанавливать и удерживать различия, связывать одно с другим и рассматривать связанное с разных сторон, как этого требует самая замысловатая диалектическая игра. Сама по себе стена не мыслит, не властвует и не разделяет, но она задает определенную форму, в которой город узнает и начинает мыслить себя.

Мы можем связать в мысли только то, что прежде сами же разделили. Так, звуки связываются в слоги и слова, когда они артикулированы и разделены, письмо связывает присутствие с отсутствием, поскольку изначально отмечает их разделение, один акт связывается с другим в единстве сознания, если прежде удастся придать ему определенность начала и завершения. Мы можем связать и то, что было разделено кем-то или чем-то другим, если нам самим удастся пройти путь разделения, принять и повторить его. Собственно, медиум и есть то, что позволяет нам пройти этот путь, разделяя и связывая, и, с одной стороны, всегда есть искушение свести его к прозрачности некоего самостирания (разделения-соединения) как это делает Гегель в отношении звуковой стихии речи [Гегель 1977, 295], с другой стороны, стоит прислушаться к Платону, который первым указал на опасность и непрозрачность такого медиума, как письмо. Очевидно, медиуму присущи оба эти начала: подкупающая «естественность» и прозрачность и своя собственная игра, не прямой путь отражения в предмете. Стена как раз и выступает в роли медиума Власти, соединяющего общество в единство города и государства. Она разделяет свое и чужое; камень, из которого она сложена, гарантирует неприступность границы жизни и смерти; кладка, не знающая зазоров, воплощает мощь коллективного действия и властного решения, устанавливающего эту границу как условие закона и порядка. При этом стена как медиум – это не только образование из камня и кирпичей; по крайней мере, в текстах Платона мы видели, как она приобретает статус идеальной границы, условной и при этом необходимой как внутреннее расположение и устройство души, как разделение и равенство разделенного, устанавливающего законы внутреннего пространства, будь то живое пространство или пространство геометрии. Так мы приходим от формы знания города к проектам его преобразования, создающим новые способы жизни и новые символы Города и Власти.

Впрочем, если говорить о реальности, а не о проектах, то у Пла-

тона и Аристотеля так и не появилось возможности построить совершенный город «с чистого листа». Деметрий Фалерский, правивший 10 лет Афинами, воплощал там какую-то иную программу, чем ту, которую сформулировал в «Политике» Стагирит. Многочисленные «Александрии» Александра Великого были гарнизонными городами (за исключением египетской, но и она имела конституцию, отличающуюся от той, что предлагалась в «Политике»), а создание «Каллиполиса» Платином при императоре Галлиене так и не состоялось. Пожалуй, наиболее удачным проектом в этом смысле стало создание выходцами из Ликия «общины ученых» в виде александрийского Мусейона.

Однако еще до Платона и Аристотеля жил Гипподам Милетский, который создал одну из первых политико-правовых доктрин и к тому же был архитектором-градостроителем, первым, сознательно использовавшим принципы регулярной планировки. Хотя Аристотель подверг суровой критике построения Гипподама, современные ученые все чаще обращают внимание на то, что эта критика имеет преувеличенный и даже гипертрофированный характер; что же касается законодательных идей Гипподама, то они находят параллели в более поздних правовых и политических реалиях (см.: [Hogan 1959; Paden 2001]).

С именем Гипподама связывают строительство Фурий в Италии, объединенного города Родос, Пирейской гавани в Афинах. Очень важным свидетельством о принципах его планировки может быть одно место из аристофановских «Птиц». Здесь, правда, Гипподам не упоминается; в числе бездельников, «помогающих помогать» при строительстве небесного града, оказывается геометр и астроном Метон Афинский. Однако большинство ученых полагают, что под именем Метона, никогда не занимавшегося градостроением, все-таки скрывается Гипподам. Метон / Гипподам предлагает строить город так, чтобы круглый небосвод оказался превращен в квадрат (решая задачу квадратуры круга), в центре которого находится округлая рыночная площадь. От нее расходятся прямые улицы (Aristoph. Aves 995–1009).

Как это соотносится с реальными проектами Гипподама, которые опирались на четкое расположение улиц под прямым углом друг к другу, сказать сложно. Скорее всего, Аристофан сознательно смешивает и интерес Метона к астрономии, и стремление Гипподама к геометрической простоте. Но можно определенно предположить, что Метон / Гипподам изгоняется из Тучекукуйска по двум причинам: во-первых, он типичный умник, которых Аристофан не

терпит, а во-вторых, Метон пытается круглое сделать квадратным. Криволинейное становится прямолинейным в проекте небесного города, расходящиеся из центра улицы позволяют обозреть его полностью. Возможно, Аристофан намекает на то, что нарушается само естество пространства, которое в обыденном опыте никак не выглядит прямолинейным.

Отметим «номенклатуру» прихлебателей, которые появляются перед Писфетером, как раз закончившим строительство небесного города. Вначале, во время религиозного обряда в честь основания города, изгоняется жрец – его молитвы и призывы выглядят слишком напыщенными. За дело берется сам Писфетер: обряд лишается таинственности и вычурности, становится по-крестьянски безыскусным, но, даже в условиях комедии, необходимым. Затем появляется стихоплет, обещающий написать поэму на создание Тучекукуйскa (хорошо известная из античной истории традиция; см., например, информацию о поэме Ксенофана Колофонского в честь основания Элеи). Поэт нищ, оборван, но за рубашку и плащ готов прославлять город. Чтобы отвязаться от назойливого стихоплета, Писфетер дает ему одежду, и тот убегает, восхваляя Тучекукуйск. Куда менее удачлив прорицатель, тоже явившийся получить с создателей города хоть что-то. Он прерывает обряд, который проводит уже сам Писфетер, на ходу придумывает пророчество, требующее одарить его, но вынужден удалиться несолоно хлебавши. Наконец, появляется Метон / Гипподам. Услышав его предложения, Писфетер язвительно называет астронома / градостроителя «Фалесом» и сообщает, что его судьба будет подобна судьбам умников в Лакедемонe. Действительно, несчастного прожектера бьют и прогоняют из Тучекукуйскa.

После Метона / Гипподама появляются еще «инспектор» (ἐπίσκοπος) и «торговец указами» (ψηφισματοπώλης), которые оказываются столь же неуместны для нового города. Зато когда Писфетер завершает обряд, к нему прилетает запыхавшийся вестник, дабы сообщить, что стены Тучекукуйскa возведены.

Общая сатирическая линия этого фрагмента понятна: Гипподам под маской Метона оказывается среди тех, кто только мешает делу – в данном случае религиозному обряду, совершаемому ктистом-основателем. Как только все прихлебатели изгнаны, стены возводятся как бы сами собой – трудом не людей, но птиц. Писфетер действует со своей точки зрения вполне рационально: приносится в жертву козленок – воздвигаются стены. Аристофан не принимает геометрическую рациональность Гипподама как бессмысленную и бесполезную выдумку.

Между тем рациональность Гипподама базировалась на другой магии – магии числа и числовых соотношений. Его трехчастное разделение жителей полиса на профессиональные сословия, земли – по видам собственности, судебных дел – по содержанию исков – дублировалось в планировке совершенного города, где четыре продольных улицы пересекались с тремя поперечными, создавая 12 кварталов. Размеры улиц также подчинялись математической закономерности: ведущая магистраль относилась к главным и вспомогательным как $4 \times 2 \times 1$. В принципе, такую систему можно было масштабировать сколько угодно – но Гипподам полагал наиболее подходящим числом граждан полиса 10 тысяч человек (Arist. Polit. 1267 b).

Мы знаем, что – вопреки критицизму Аристофана, а позже и Аристотеля – Гипподам был успешным градостроителем. Да и аристотелевская критика его учения о совершенном городе, как полагают современные исследователи, была чрезмерной. Но его конституция, где структура города совпадала со структурой общества, нигде так и не была воплощена: лишь ее внешняя зрительная форма сохранилась в геометрической планировке Пирея, Родоса, Фурий. Тем не менее эта планировка мыслилась Гипподамом как воспитывающая граждан сила. Распределение различных «сословий» по трем улицам и соответствующим им кварталам в его концепции было не просто средством, упрощающим политическую и экономическую «логистику», но и распределением пространства города на различные «страты», подчиняющиеся законам геометрической логики. Человек, который вырос и был бы воспитан в таком «гипподамовом» городе, управлялся нормами, выработанными «геометрической магией», которая определяла бы все, в том числе привычные маршруты следования по улицам. А стены, охватывающие это внутреннее пространство, добавляют ему структурности и очевидности, не позволяя раствориться в сельскохозяйственном ландшафте. Разделение последнего на земли священные, частные и общественные дублирует общегородскую структуру, хотя уже не имеет такой четкой геометрической завершенности.

Аристотель, как известно, полагал, что «гипподамова система» строительства, несмотря на ее эстетическое преимущество, применима лишь в ограниченном режиме: прямые улицы не могут стать дополнительной преградой для врага, если тот преодолеет стены. В связи с этим он предлагал совмещение «естественной» планировки одних районов с гипподамовой других (Arist. Polit. 1330 b 24–35).

Первая позволяла запутать противника в хаотическом расположении улиц, возникавших по старинке (как это случилось с армией Пирра Эпирского во время его попытки захватить Аргос), вторая добавляла отдельным районам города красоту и строй. Возможно, подразумевалась внутренняя часть города, расположенная вокруг центральных культовых и административных зданий (их Аристотель полагал необходимым возводить на возвышенности – для наглядности этого городского района, видимо, как бы присматривающего за городом). К ней должна была прилегать площадь, но не классическая агора, где перемешивались дела торговые и политические, а специальное место, на которое не могут ступить ремесленники и торговцы, но лишь полноправные граждане города. Эта площадь как бы отделяла остальную часть города от его священно-административной части⁴.

В имеющихся у нас сведениях о «гипподамовой» системе нет информации о таком центре полиса; там воспитывающая чувство политического порядка магия геометрии пространства должна была действовать по-иному – через строгую планировку улиц. И это отнюдь не открытая структура, поскольку прямые и перпендикулярные линии улиц не стремятся в бесконечность, а, наоборот, должны быть замкнуты городской стеной. Только в этом случае сама геометрия пространства дает образец правильного соотношения предела и беспредельного, полного и пустого, бытия и ничто. Именно в этом соседстве искусственной организации внутреннего пространства и внешнего предела, установленного стеной, находит свое выражение исходное противоречие города, состоящее в том, что граница города мобилизует и сосредоточивает силы, которые не могут удерживаться этим пределом и стремятся к бесконечному расширению. Совершенно очевидно, что городская стена перестраивала сознание горожан, причем эта перестройка, как мы старались показать, имела многофакторный характер. Стены диктовали новое пространство жизни, пребывание в котором требовало новых навыков, привычек, новой структуры сознания. Все это требовало и новых воспитательных практик: дидаскалии и палестры могли возникнуть только в греческих городах, но не в греческих селениях «темных веков». И даже Спарта, этот «город без стен», своей изощренной воспитательной программой полагал их наличие, пусть и выраженное в ошетилившейся остриями копий фаланге. Обучение встраивало человека в новые, размеренные стенами социум и куль-

⁴ О совмещении традиционной и «гипподамовой» систем городского планирования см.: [Mazza 2009].

туру, сглаживало тревогу, но и поднимало ее на новый уровень, разрешаемый теперь в поиске ученых и философов, в творчестве трагических поэтов и скульпторов, в политических баталиях и конституционном строительстве.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Андреев 2003 – *Андреев Ю. В.* Раннегреческий полис (Гомеровский период). Избранные статьи. СПб.: Гуманитарная акад., 2003.
- Аурели 2014 – *Аурели П. В.* Возможность абсолютной архитектуры / пер. с англ. М. Коробочкина. М.: Стрелка, 2014.
- Видадь-Накэ 2001 – *Видадь-Накэ П.* Чёрный охотник. Формы мышления и формы общества в греческом мире: пер. с фр. М.: Ладомир, 2001.
- Гегель 1977 – *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук: пер. с нем. М.: Мысль, 1977. Т. 3: Философия духа.
- Дьяконов 2006 – Эпос о Гильгамеше («О все издавшем») / пер. с акад. И. М. Дьяконова. СПб.: Наука, 2006. (Литературные памятники).
- Мамфорд 2001 – *Мамфорд Л.* Миф машины: техника и развитие человечества / пер. с англ. Т. Азаркович, Б. Скуратова. М.: Логос Σ, 2001.
- Саваренская 1984 – *Саваренская Т. Ф.* История градостроительного искусства: рабовладельческий и феодальный периоды. М.: Стройиздат, 1984.
- Савчук 2022 – *Савчук В. В.* Забор как равновесие сил. СПб.: РХГА, 2022.
- Фюстель де Куланж 2010 – *Фюстель де Куланж Н. Д.* Древний город: религия, законы, институты Греции и Рима / пер. с англ. Л. А. Игорева. М.: Центрполиграф, 2010.
- Hogan 1959 – *Hogan J.* Hippodamus on the best form of government and law // *The Western Political Quarterly.* 1959. Vol. 12 (3). P. 763–783.
- Mazza 2009 – *Mazza L.* Centenary Paper: Plan and constitution – Aristotle's Hippodamus: towards an "ostensive" definition of spatial planning // *Town Planning Review.* 2009. Vol. 80 (2). P. 113–141.
- Paden 2001 – *Paden R.* The two professions of Hippodamus of Miletus // *Philosophy & Geography.* 2001. Vol. 4 (1). P. 25–48.

REFERENCES

- Andreev, Yu. V. (2003). *Rannegrecheskiy polis (Gomerovskiy period). Izbrannyye stat'i* [Early Greek polis (Homeric period). Selected articles]. Gumanitarnaya akademiya.
- Aureli, P. V. (2014). *The Possibility of an Absolute Architecture*. Strelka Press. (In Russian).
- Fustel de Coulanges, N. D. (2010). *The Ancient City. A Classic Study of the Religious and Civil Institutions of Ancient Greece and Rome*. Tsentrpoligraf. (In Russian).
- Hegel, G. W. F. (1977). *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften. Band 3. Die Philosophie des Geistes. Mysl'*. (In Russian).
- Hogan, J. (1959). Hippodamus on the best form of government and law. *The Western Political Quarterly*, 12(3), 763–783.
- Mazza, L. (2009). Centenary Paper: Plan and constitution – Aristotle's Hippodamus: towards an "ostensive" definition of spatial planning. *Town Planning Review*, 80(2), 113–141.
- Mumford, L. (2001). *The Myth of the Machine*. Logos.
- Paden, R. (2001). The two professions of Hippodamus of Miletus. *Philosophy & Geography*, 4(1), 25–48.
- Savarenskaya, T. F. (1984). *Istoriya gradostroitel'nogo iskusstva. Rabovladel'cheskiy i feodal'nyy periody* [History of Town-Planning Art]. Stroyizdat.
- Savchuk, V. V. (2022). *Zabor kak ravnovesie sil* [Fence as a Balance of Forces]. RKhGA.
- Struve, V. V. (Ed.). (2006). *The Epic of Gilgamesh*. Nauka. (In Russian).
- Vidal-Naquet, P. (2001). *Le chasseur noir. Formes de Pensées et formes de société dans le monde grec*. Ladomir. (In Russian).

Материал поступил в редакцию 28.09.2022

Материал поступил в редакцию после рецензирования 03.09.2023

НОРМАТИВНОСТЬ КРЕАТИВНОЙ ПРАКТИКИ И ФОРМЫ ЕЕ ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИИ

И. Я. Мацевич-Духан

Белорусский государственный университет, Минск, Республика Беларусь
iryna.matsevich@gmail.com

Распространение влияния креативной индустрии во всех сферах жизнедеятельности человека обуславливает обращение к проблеме нахождения приемлемых нормативных регулятивов и форм институционализации креативной практики. Ее решение предполагает исследование особенностей предмета ценностного суждения, реализуемого в символически маркируемом политиками и экономистами креативном пространстве современного общества. Последнее приобретает сегодня собственные стилевые характеристики и соответствующий язык их интерпретации. Креативная практика, визуально опознаваемая как характерная для позднего модерна разновидность социальной деятельности, становится предметом специального исследования в различных науках. Социальная философия помогает проблематизировать эстетически привлекательный креативный стиль жизни и предложить аксиологические параметры изучения условно определяемых границ его реализации в публичном пространстве, которые являются интуитивно улавливаемыми на уровне здравого смысла, но все еще не в достаточной мере подверженными испытанию критической рефлексией. Используемые в качестве визуально-эмпирического материала фотографии демонстрируют многообразие форм стилового взаимодействия и сопротивления нормативному взгляду в креативном пространстве, сигнализирующее о возможном ценностном столкновении, порицаемом либо снимаемом в качестве приемлемого. В работе раскрываются принцип вынесения оценочного суждения в креативном пространстве и последствия его реализации. Праксеологический подход Л. Болтански и Л. Тевено используется с целью дифференциации различных модусов притязания на ценность и форм ценствования социальных объектов, способов вынесения оценочного суждения в их отношении, идентификации и квалификации креативных действий в публичном пространстве. Раскрываются нормативная природа креативной практики и различные стратегии ее институционализации, допустимые и необходимые направления ее реализации в современном обществе. Анализ ценностно-нормативных оснований развития креативных практик в XXI веке позволяет выявить доминантные формы вынесения ценностного суждения в той социальной действительности, которая конфигурируется императивом креативности. В работе обосновывается продуктивность использования институционального подхода в раскрытии специфики самоорганизации креативных практик. Опираясь на социально-критическую теорию немецкого философа Р. Йегги, автор разрабатывает определение креативного института, которое может быть в дальнейшем операционализировано в куль-

турной и экономической политике при реализации концепции креативной индустрии. Предложенные в работе определения креативного института позволяют фиксировать валидные формы институционализации и подвергать их жизнеспособность экспертной оценке, содействуя обеспечению устойчивого развития наиболее приемлемых из них в долгосрочной перспективе. Иллюстративный материал, репрезентирующий креативные пространства, используется в качестве подтверждения возможности эстетического (ре)структурирования оценочного суждения с помощью столкновения различных стилевых контекстов их интерпретации.

Ключевые слова: креативная практика, нормативность, формы институционализации, креативный институт, ценностное суждение, праксис

THE NORMATIVITY OF CREATIVE PRACTICE AND FORMS OF ITS INSTITUTIONALISATION

Iryna Ja. Matsevich-Dukhan

Belarusian State University, Minsk, Belarus
iryna.matsevich@gmail.com

The increasing influence of creative industries in all fields of human life determines the turn to the problem of acceptable normative regulatives and forms of institutionalising creative practices. Its solution implies an enquiry into specifics of the subject matter of value judgement fulfilled in creative space outlined by politicians and economists in contemporary society. The latter acquires its own style characteristics and an appropriate language of their interpretation. Creative practice, visually identified as a social activity characteristic for the late modern time, becomes a subject of specialised research in different sciences. Social philosophy problematises the aesthetically attractive creative style of life and suggests axiological parameters of enquiring into conditionally defined limitations of its realisation in public space, which are intuitively perceptible on the level of common sense but are still insufficiently subjected to critical reflection. The photos, which are used as a visual-empirical basis, demonstrate a variety of forms for style interaction and resistance to the normative view in creative space, signalling a possible value clash, either blamed or sublated as the acceptable. The article reveals the principle of value judgement in creative space and consequences of its fulfillment. The praxeological approach of Luc Boltanski and Laurent Thevenot is employed in order to differentiate diverse modes of claiming to value and social objects' forms of being valuable, ways of evaluating them, identifying and qualifying creative actions in public space. The article explicates the normative nature of creative practices and different strategies of their institutionalisation, permissible and

necessary directions of their realisation in contemporary society. The analysis of value-normative foundations of creative practices in the 21st century allows revealing dominant forms of value judgement in the social reality configured with the imperative of creativity. The author substantiates the productivity of the institutional approach in explicating the specifics of self-organising creative practices. On the basis of Rahel Jaeggi's social critical theory, the author elaborates the definition of creative institution, which can be further operationalised in the framework of cultural and economic policies by means of the creative industries conception in building the institutional infrastructure. The definitions of creative institution demonstrated in the article allow identifying valid institutionalisation forms and subjecting their viability to an expert evaluation, thereby contributing to a sustainable development of the most acceptable among them in the long run. The illustrative material, which represents creative spaces, is used to confirm the possibility of an aesthetic (re)structuring of value judgement by means of clashing style contexts of their interpretation.

Keywords: creative practice, normativity, forms of institutionalisation, creative institution, value judgement, praxis

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-99-118

Появление и распространение ориентации личности в ситуации позднего модерна на креативный стиль жизни, рассматриваемый в качестве общественно значимого, во многом обусловлены спецификой предмета, доминантных форм, принципов и модусов реализации ценностного суждения. В качестве предмета оценки в креативном сообществе выступает ценность формы жизни в модусах проявления ее креативности, условно объединяемых понятием креативного стиля жизни. Предельно абстрактное обозначение креативного стиля жизни дифференцируется и конкретизируется в категориях модусов его ценствования. Суждение о ценности определенного стиля жизни в креативном обществе, с одной стороны, детерминировано самой креативной практикой его воспроизводства, с другой стороны, обуславливает выбор форм и способов реализации данной практики в качестве общественно значимой. Ценностное суждение о допустимых формах и модусах деятельности жизни креативного субъекта рассматривает ее как реализацию творческой деятельности, в которой индивид не только является господином собственного опыта, но и несет ответственность за него перед другими.

В этом контексте значимость креативности в современном обществе является продуктом соглашения, ориентированного на

определенные ценности конкретного мира со своими критериями оценки справедливости, принципами формулирования суждения о ней [Joas 1996; Reckwitz 2019]. Существенная проблема заключается в том, что данный мир вступает во взаимодействие с множеством иных ценностных миров, ориентирующихся на альтернативные ценности [Мацевич-Духан 2019, 27]. Разработка определения креативности может варьировать в том числе и в зависимости от принятия определенного модуса социальной действительности, проявляющегося в способе ее ценствования и оправдания собственного притязания на значимость.

Само креативное пространство, принципы его структурирования, художественного оформления и концептуального наполнения детерминируют характер действий, реализуемых в его рамках. Оценка поступка обусловлена контекстом его интерпретации, который определяет очевидность исходных посылок и возможность их принятия в качестве элементов публично инсценированного аргумента (ил. 1).



Ил. 1. Гронинген. Скульптура "Farsi Largo" (1995).
Проект архитектора А. Наталини. Фото: И. Мацевич-Духан

Суждение выражает наличие либо отсутствие определенного положения дел. Оно судит, то есть выносит оценку, поэтому оно не

может быть императивным или вопросительным. В данной работе автор различает значения модуса в языке [Poutsma 1922], логике и практике [Boltanski, Thévenot 2006; Joas 1996; Reckwitz 2019]. Модус в языке (обозначается понятием наклонения) – это «форма неопределенного глагола или группы глаголов, посредством которых говорящий выражает его ментальное отношение к осуществлению действия или состояния, отраженного в предикате» [Poutsma 1922, 1]. Модус суждения в логике, обозначаемый понятием модальности, – это пространственно-временные, оценочные и фактические характеристики суждения, которые демонстрируют, где, когда и как говорящий высказывает свое отношение к выражаемому с его помощью содержанию.

В современной культуре все в большей мере вероятностные суждения начинают доминировать над ассерторическими и аподиктическими. Вероятность становится все более привлекательной, оставляя позади действительность и необходимость. Данный модус является не только языковым наклонением выражения определенного суждения, но и экзистенциально-персоналистским, онтологически воплощенным в конкретной форме поведения оценивающего субъекта, объективирующего суждение о степени допустимости какой-либо формы поведения в общественном пространстве. Подобный модус выражения мысли делает ее менее обязательной для применения в качестве универсального руководства к действию, но в то же время более принудительной с точки зрения необходимости принятия самой процедуры вывода заключения из посылок по степени очевидности для большинства валидности используемой формы условной вероятностной аргументации.

Одна из важных проблем, которая остается в этом контексте неразрешимой, касается невозможности объяснить необходимость реализации конкретного действия, к которому отсылает содержание суждения. Этот разрыв между содержанием суждения и тем, к чему оно отсылает, можно обозначить как разрыв между праксисом и суждением о нем. У Аристотеля праксис (как добродетельное действие, поступок) – это проявление практического разума. Сегодняшний праксис – это акт природного существа во взаимодействии с ему подобными. Его природа не сводится к уровню инстинктивного взаимодействия животного мира, однако теория интенциональной телесности [Joas 1996, 326] предлагает свой язык для его познания.

Креативное пространство структурирует социальные практики таким образом, что их ориентация все в большей степени смещается с доминанты *диалога* публичного пространства на поиск обще-

ственно значимой *новизны* раскрепощающего действия *le je ne sais quoi* («не знаю что»), претендующего на раскрытие новых горизонтов культурного опыта (ил. 2). Поэтому любая попытка воспитания ребенка с чрезмерным использованием методов преодоления естественных потребностей и желаний критически рассматривается сегодня как попытка усиленной активизации способностей терпеть и приспособляться. Такого рода индивид может утратить способность реализовывать свой творческий замысел вопреки обстоятельствам дела. С другой стороны, можно встретить противоположную попытку навязать человеку стремление творческой реализации вопреки всем, и даже иногда «назло» всем.



Ил. 2. Пешеходная часть площади Сергея в Стокгольме.
Вид с последнего этажа Kulturhuset. Фото: И. Мацевич-Духан

Подобный антисоциальный импульс также проявляется в креативном обществе в той мере, в какой имеется разрыв между праксисом и суждением. Человек не способен оценить возможность реализации своего действия с учетом формируемых вероятностных условно-сослагательных суждений в его социальном окружении, даже если они отсылают не к нему лично, а лишь к валидности самой формы суждения. Среди представителей среднего класса без высшего образования и прекариата уменьшается количество индивидов, способных рефлексировать над комплексными модусами ценностных суждений. Вместе с тем возрастает число тех, кто вы-

нужден использовать в своей профессиональной и повседневной деятельности подобные конструкции, по мере расширения высокообразованной части среднего класса, то есть «нового среднего класса» [Reckwitz 2019, 63]. Эта ситуация отражается в сложностях достижения консенсуса в публичных дискуссиях, а также в зазоре между постулируемыми задачами общественного развития (с точки зрения «нового среднего класса») и возможностями их решения (с точки зрения прекариата и прежнего среднего класса).

Социальная философия участвует в данной дискуссии с целью преодоления разрыва между практическим суждением меньшинства и праксисом большинства. В данном контексте актуальны обращение и возрождение аристотелевской программы, где подлинная забота об общем благе становится осязаемой лишь в ограниченных пределах полиса, то есть сообщества.

Вместе с тем по мере роста населения и разрушения традиционного общинного духа возрастает риск непонимания большинством меньшинства из-за усиливающейся нечувствительности (категория понимания в креативном обществе все больше замещается категорией чувствительности) к тому, чего хотят или ожидают от большинства представители нового среднего класса, которые выступают в качестве образованной элиты общества. Новая «образованная элита» виртуозно демонстрирует свои вероятностные модусы суждения в различных сферах жизнедеятельности человека, все чаще проецируя друг на друга нормативные горизонты эстетически допустимого в публичном пространстве прежде четко разводимых ценностных миров. Это столкновение создает духовное напряжение и ощущение неправомерного вторжения в чужую сферу сокровенного, охраняемого традицией и оберегаемого несокрушимым пиететом. Стилиевые вольности интертекстуальных игр креативного класса могут приводить к болезненно воспринимаемому столкновению ценностных миров различных социальных, культурных и этнических групп (ил. 3, 4).

Этот не всегда визуально опознаваемый раскол проявляется во всех сферах жизнедеятельности человека. Любая попытка не заметить, замаскировать, скрыть или выдать его за нечто обычное приводит к эскалации напряженности, выходу людей в публичное пространство и требованию признать их «право на непослушание» в отношении тех рекомендаций, которые содержатся в условно-составительных суждениях правящей элиты. Попытка быстрого и радикального перевода их в модус асерторического или аподиктического суждения приводит к еще большей эскалации конфликтной ситуации и напряженного противостояния.



Ил. 3. Гронинген. Витрина магазина одежды с рекламой произведений искусства из художественного музея в Амстердаме (Ян Вермеер. «Молочница», 1660).
Фото: И. Мацевич-Духан



Ил. 4. Гронинген. Витрина магазина одежды с рекламой произведений искусства из художественного музея в Амстердаме (Франс Хальс. «Семейный портрет Исаака Массы и его жены», 1622; Рембрандт. «Ночной дозор», 1642).
Фото: И. Мацевич-Духан

Индивид, привыкший к существованию в вероятностном модусе суждения, не предполагающего реализации в личном праксисе, болезненно воспринимает навязываемое ему извне действие, необходимость которого он не осознает. Весь комплекс его практик постепенно отчуждается от сущности праксиса как добродетельного поступка. Он судит о них в категориях элиты, то есть подобно тому, как это делают другие. Суждения такого рода являются для него безболезненными, так как они не отсылают к его собственному опыту. Жизнь преимущественно в суждениях о праксисе без самого праксиса – отличительная черта креативного общества. В эпоху декаданса Ш. Бодлер сконструировал образ поэта современной жизни, созерцающего через стеклянную ширму кафе движение толпы с целью раскрытия духа современности. Креативное пространство сегодняшнего мегаполиса превращает каждого обывателя в подобного наблюдателя, искренне верующего в свою способность создавать собственный мир с помощью силы воображения и власти символической манипуляции (ил. 5).



Ил. 5. Пешеходная часть площади Сергеля в Стокгольме.
Вид с последнего этажа Kulturhuset. Фото: И. Мацевич-Духан

Обращаясь к праксеологической традиции исследования многообразия форм и модусов ценствования социальных объектов [Boltanski, Thévenot 2006], необходимо выявить операции квали-

фикации, конституирующие основные когнитивные операции социального взаимодействия, предполагающие наличие согласия или несогласия между индивидами, вещами, а также вещами и индивидами в отношении используемых понятий и идентификаций [Мацевич-Духан 2019, 26]. Вопрос, который оказывается в центре внимания такого рода анализа, касается возможности нахождения общих способов вынесения ценностного суждения в публичном пространстве и оправдания общих ценностей, достижения согласия в отношении их статуса и права на легитимное признание в качестве таковых. Они раскрывают в рамках современного фронесиса императив оправдания общего блага, исходя из понимания того, какие операции квалифицирования людей и вещей признаются легитимными в мире, где ведется дискуссия [Мацевич-Духан 2019, 27]. Подобно новоевропейским учебникам по этикету поведения в светском обществе для достижения общего блага выстраиваются сегодняшние практические руководства по успешному ведению бизнеса и политических переговоров [Boltanski, Thévenot 2006, 148–151].

Однако даже в рамках одного мира существует множество различных режимов практического вовлечения в него, детерминированных ориентацией на общее благо, подвергающейся испытанию идеалом человечности в каждой новой ситуации. Одним из таких режимов является режим оправдания в формате публичных обоснований, вырабатываемых в системе ценностей, претендующей на общественную легитимность [Мацевич-Духан 2019, 27]. В этом контексте возникает закономерный вопрос о возможности оправдания креативности как универсальной ценности, выходящей за рамки «мира вдохновения» [Boltanski, Thévenot 2006, 159], не подвергающего очевидность данного высказывания сомнению. Л. Болтански и Л. Тевено допускают, что ее претензия на легитимный статус может быть опровергнута не только в других ценностных мирах, но и в том же мире, исходя из видения альтернативных режимов оправдания определенной «формы величия» [Boltanski, Thévenot 2006, 83]. Однако с таким оптимистичным видением перспектив выхода за рамки порочного круга мира креативности мог бы не согласиться тот, кто обосновывает детерминированность всех миров позднего модерна социальным диспозитивом креативности в режиме обостряющейся ориентации на ценность новизны.

В современной действительности, где иногда торжествуют толерантность и лояльность к многообразию стилей жизни, достаточно сложно найти теорию, которая обеспечила бы человека прочными основаниями для вынесения оценочного суждения об одной

из форм жизни креативной личности. Однако немецкий философ Р. Йегги проблематизирует такого рода отношение к действительности [Jaeggi 2018]. Есть формы, которые могут и должны быть подвержены критике в кризисных или проблемных ситуациях, рассматриваемых в качестве потенциально разрешимых.

Любого рода креативная практика приобретает долгосрочную значимость в форме институционализации, так как специфика *нормативности* креативной практики кристаллизуется в процессе ее институционализации. Ценностно-нормативная динамика креативного общества отражается в особенностях функционирования современного социального института в целом и конкретных формах его объективации. Эта динамика во многом обусловлена спецификой нормативно-ценностной составляющей креативной социальности. Рассмотрим в данном контексте более детально, что представляет собой социальный институт в креативном обществе и какие из его форм можно было бы обозначить в качестве приемлемых (ил. 6).



Ил. 6. Гронинген. Многоквартирный жилой дом.
Входная дверь со знаком «фотографировать запрещено».
Фото: И. Мацевич-Духан

Социальный институт конституируется и обретает легитимный статус посредством многообразия социальных практик, подчиняю-

щихся опознаваемому и разделяемому набору принципов, правил и законов их функционирования. Без наличия нормативно-ценностной составляющей креативной практики невозможно говорить о ее институционализации, как и наоборот, – без постепенной институционализации нормативно-ценностной составляющей креативной практики едва ли можно говорить об универсальном признании креативной практики в качестве общественно значимого феномена. Речь идет не только об институционализации различных видов креативной деятельности, но и о креативной практике в целом как опознаваемой и признаваемой ценности такой формы реализации деятельности. При этом возникает вопрос о возможности и целесообразности построения инфраструктуры институтов креативной практики, если она в том или ином виде уже реализуется в сложившейся традиционной институциональной структуре, как посредством нее, так и в некоторых случаях – вопреки или в противостоянии ей. Потребность создания подобных структур в ситуации позднего модерна обусловлена необходимостью регулирования и контроля за содержанием и способами ее актуализации в публичном пространстве [Мацевич-Духан 2022, 54]. И все же, признавая данную потребность, следующий вопрос, который требует прояснения, касается природы специализированных креативных институтов, их отличия по специфическим характеристикам от любого другого социального института.

Рассмотрим более детально процесс становления базисного института общества, используя социально-критическую теорию Р. Йегги [Jaeggi 2018], в рамках которой особое внимание уделяется исследованию успешных и провальных форм социального института. Ее подход позволяет избежать традиционного редуцирования данной дискуссии к справедливому или хорошему институциональному устройству общества, раскрыть специфику современной формы социального института, которая может рассматриваться в качестве успешной, определить критерии выделения подобного института. Р. Йегги исследует природу *социального института* и выявляет основания для его определения как успешного или провального: «Если проблема справедливой организации социальных отношений касается базисных институтов общества, тогда имплементация принципов справедливости зависит от формы институтов как таковых, то есть от того, чем эти институты являются, и того, что они могут осуществить как институты» [Jaeggi 2009, 544].

Институты являются не столько данностью, сколько продуктом человеческой деятельности, которым каждый отдельный индивид

не располагает в полной мере. И в этом его отчуждении от конкретного человека он проявляет возможность окостенения. Перспектива его упадка заложена в самом определении института как объективированного в социальной действительности продукта человеческой деятельности. Во избежание упадка, в стремлении сделать его предельно дееспособным, живым и в этом смысле успешным необходимо выявить сущностные элементы, которые конституируют институт и процесс институционализации.

С точки зрения Р. Йегги, университет, брак, собственность, театр, министерство, тюрьма, больница, суд, кинопремия, Всемирный банк, ООН и даже немецкая традиция печь рождественское печенье в детском саду – все эти примеры могут в равной степени рассматриваться как сформировавшиеся институты. То, что делает их таковыми, – социальная практика, выражающая ценности и подчиняющаяся определенным принципам, правилам и законам ее реализации. Речь идет о деятельности, которая регулярно повторяется и воспроизводится. В ней скрывается относительно непротиворечивая и предсказуемая процедура, которая постепенно превращается в привычку для тех, кто участвует в ней. Это участие является ожидаемым. Есть взаимные ожидания определенного поведения и нормативного давления. Сказать, что некое социальное образование преуспело в становлении институтом, означает, что «...место встречи едва связанных социальных движений превратилось в упорядоченное образование со стабильной организацией и деятельностью, которые мы можем в определенной степени планировать и предсказывать» [Jaeggi 2009, 530]. С течением времени они обретают все большую значимость и способность оказывать воздействие.

Посредством публичного признания происходят легитимация и конвенциональная кодификация креативной практики [Мацевич-Духан 2022]. Однако ее содержание может отчуждаться от формы креативного института. Например, творческий вуз без творчества, научная лаборатория без эксперимента, гражданство без прав, банк без надежности, больница без лечения, суд без справедливости, тюрьма без исправления, брак без любви и т.д. Отчуждение содержания от формы приводит к потере стабильности функционирования института, проявляющейся в регулярных и предсказуемых рутинных процедурах.

Институт, будучи сложным внутренне структурируемым образованием, требует разделения труда по специфическим функциям и компетенциям (ил. 7). Такого рода дифференциация обеспечи-

вает заменимость в конкретной позиции индивидов, участвующих в работе института. Эта заменимость может приводить к тому, что субъект практики обещает решить поставленную задачу, но не всегда выполняет ее из-за допущения его заменимости другим. Лицо может быть «институционально ответственным», но не участвовать в событии по вопросу, так как занимает другую должность. Но глава института ответствен за все недоработки, даже если он о них не знал. У каждого института есть своя форма институциональной ответственности до тех пор, пока он работает. Поэтому каждый институт, подобно лицу, способен обещать и преследовать сформулированные цели. Но в институтах лица не действуют как индивиды. Действия регулируются таким образом, что «индивидуальная агентность института предопределена и предсказуема» [Jaeggi 2009, 531].



Ил. 7. Бизнес-инкубатор “Station F” в Париже (34 000 м²; работает круглосуточно).
Источник: <https://madame.lefigaro.fr/business/station-f-ma-vie-dans-lincubateur-paris-start-up-xavier-niel-250518-148896>

Согласно Р. Йегги, можно выделить следующие характеристики институциональной природы социального сущего: *регуляр-*

ность действия, обеспечивающую формирование привычки и ее стабильное воспроизведение; существование взаимных поведенческих ожиданий; нормативное давление; внутреннюю структурированность; функциональность этих структур, предполагающую дифференциацию ролей и статусных позиций; предсказуемость; супра-персональность, сказывающуюся в заменимости индивидов; ответственность; публичное влияние и признание. Объединяя их воедино, Р. Йегги дает следующее определение: «Институты – обычные образования, конституированные социальными практиками, которые заключаются в более или менее сложных системах стабильных взаимных поведенческих ожиданий и характеризуются публичным влиянием и признанием» [Jaeggi 2009, 532-533]. В данном определении ключевыми характеристиками оказываются *ожидание, влияние и признание*, формируемые социальными практиками.

Проецируя данное определение на *креативный институт*, можно конкретизировать выделенные характеристики в *ожидании* получения креативных продуктов или услуг, *возможности* оказания с их помощью влияния на окружающую действительность для решения проблем и *признании* их ценности в публичном пространстве. При наличии всех перечисленных выше условий реализации креативной практики можно говорить о формировании ее института, специализирующегося на обеспечении стабильного воспроизводства общественно значимого креативного действия. В зависимости от степени удовлетворения ожиданий новизны креативной практики и оценки ее общественной значимости креативный институт может быть в определенной мере успешным или провальным.

Сущее креативного института – его социальные практики, ориентированные на производство общественно значимых новых идей и их объективацию в социальной действительности. Данные практики демонстрируют существование определенных норм или рамок социального действия, воплощаемых в форме института. Однако не стоит забывать, что не все креативные практики и не в полном объеме поддаются институционализации.

Нормативная природа институционализации креативных практик проявляется в том, каким образом креативные институты создаются и утверждаются, а также в кодификации данного процесса. Институты создаются посредством регулятивов, которые вводятся в работу самой креативной практикой. При этом необходимо понимать, что они не возникают спонтанно. В процессе их кодификации институт приобретает коллективно принимаемый статус института в зависимости от закрепляемых за ним функций.

По мере утверждения креативного института за ним закрепляется функция определения того, что может рассматриваться и позитивно оцениваться в качестве креативной практики, общественно значимых форм и модусов ее реализации. В процессе выделения и маркирования многообразия ее объектов конституируется сеть креативной реальности, в которой связь между акторами определяется степенью ожидания креативного действия.

Креативные институты разрабатывают и утверждают критерии, которые определяют, кто должен им подчиняться, а также устанавливают, что значит следовать их правилам и успешно выполнять их требования. При этом категория *должного* выражает четко артикулированное в пропозиции ожидание со стороны других. Такого рода объективирующая институциональная фиксация и кодификация креативности способствуют установлению стабильности в воспроизводстве креативных процессов, постепенно снимая с конкретного индивида груз ответственности за критическую рефлексию, замещая ее готовыми формализованными выводами. Их оправдание скрывается в преобладании ценности целого над единичным опытом с его опасностью дестабилизации устойчивого развития института, требующего иерархического выстраивания приоритетных норм и ценностей.

Объективация индивидуальных идей в институциональной форме приводит к их дальнейшему воспроизводству посредством сложившейся инфраструктуры. Если первоначально креативный акт личности определял характер процессов институционализации, то по мере их кристаллизации появляется встречный вектор, в котором целое детерминирует род деятельности каждого отдельного индивида в рамках сложившегося института. Такого рода закономерный процесс можно обозначить как «определенный тип корреляции между эпистемологическим содержанием знания и институционализированной формой его организации» [Куренной 2020, 11].

Специфика современного диалектического процесса объективации и субъективации в природе (пост)индустриальной институционализации глубоко раскрыта в работах Г. Зиммеля, П. Бергера и Т. Лукмана. В ситуации позднего модерна, как и прежде, все более маскируется искусственность рукотворно созданного целого института: «Проблема возникает, когда явно эпистемологически объективное сущее презентует себя в равной мере и как онтологически объективное» [Jaeggi 2009, 541]. Опасность заключается в отрицании субъективной онтологии эпистемологически объективного сущего. Институт не может скрывать факт создания цело-

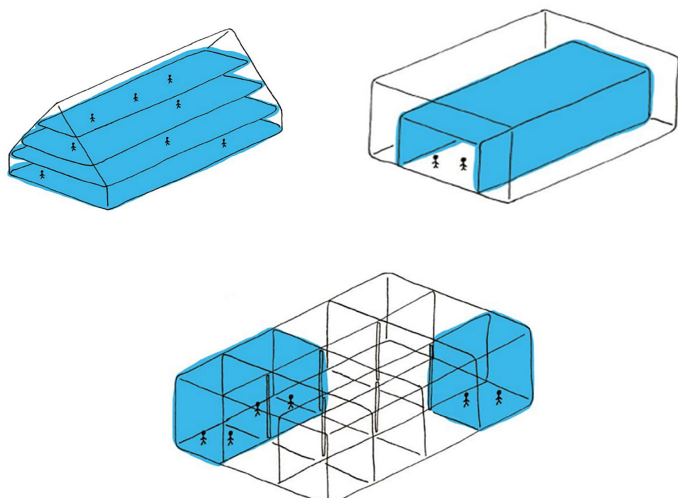
веческой практикой, то есть факт его искусственного происхождения. Осознание данного факта обеспечивает его жизнеспособность, иначе он окостеневает, утрачивая контроль индивида, создавшего его. Посредством критического анализа специфики формирования креативных институтов можно способствовать осознанию «мнимой естественности наших институтов» [Куренной 2020, 15] в современном мире.

Существование института предполагает постоянный процесс обучения и трансформации, несмотря на стабильность. В нем индивиды способны осознать себя как его творцов. Принятие и реализация авторства креативных субъектов в создании института – залог его жизнеспособности. При этом, чтобы избежать превращения креативного института в патологию жизненного мира, необходимо осознать, что ни один институт не может быть ценностно нейтральным, соответственно, требует не только внутренней оценки качества своего функционирования, но и внешней.

Рассматривая *институты* в качестве «устойчивых и сравнительно долговременных форм упорядочивания социальных действий» [Куренной 2020, 10], следует отметить продуктивность применения *институционального подхода к креативной практике*. Он позволяет выявить устойчивые формы ее реализации и оценить их в нормативно-ценностном поле общественного пространства.

Таким образом, проведенный анализ позволил раскрыть специфику нормативности креативной практики и формы ее институционализации. *Нормативность* креативной практики – это социальное явление, которое демонстрирует упорядоченность креативной деятельности и ее институционализируемость посредством определенных регулятивов, обеспечивающих ее устойчивость, повторяемость, всеобщность и контроль. В качестве подобных *регулятивов* креативной деятельности в отношении себя и других выступают нормы, принципы, правила, императивы, законы, инструкции и образцы поведения в общественном пространстве. Увеличение степени нормирования с их помощью креативной практики в ситуации позднего модерна делает ее все более подконтрольной как внутри креативного сообщества, так и извне. Стремление избежать такого рода контроля приводит к постепенной диверсификации форм нормирования. Хотя нормативность допускает ее *вариативность* в определенных пределах, однако она, даже будучи контекстно обусловленной, должна подчиняться набору универсальных нормативов, без которых она не может рассматриваться как социальная деятельность. При этом она постепенно приобретает харак-

терную выразительную художественную форму в зависимости от эстетического контекста ее организации (ил. 8).



Ил. 8. Лофт, редукция промышленной зоны и сетка для арт-пространства.

Источник: [Lényi 2014, 37, 83, 93]

Вариативность креативной практики не должна отменять универсальности нормативной природы, проявляемой в конкретной историко-культурной ситуации. Ее *инвариативность* проявляется в устойчивости ряда форм ее реализации. Однако, будучи социальным явлением, нормативность креативной практики эволюционирует вместе с *ценностными* основаниями общества, отражая их в своих регулятивах деятельности и способах выражения. Специфика современного ценностного суждения проявляется в доминантных формах и модусе его реализации, а также в принципах его вынесения. Во многом они обусловлены спецификой самого предмета его оценки. *Форма оценочного суждения* начинает доминировать над его содержанием. Фигура речи его выражения превращается в его содержание, обуславливая саморефлексивность суждения. В результате происходит его рекурсивное обращение на себя, в котором его возвратность отсылает к собственной форме. Суждение является одновременно формой и средством связи категории стиля жизни и конкретного действия.

Принцип вынесения суждения также существенно видоизменяется: отныне оно выносится уже не столько субъектом, сколько общественностью в акте признания соответствия стиля жизни до-

минантной форме жизни самим фактом проявления внимания к нему. Этот акт общественности выражается в медиуме новых СМИ, блоговой сферы и социальных сетей. В качестве *предмета оценки* выступает ценность формы жизни в модусах проявления ее креативности. Единый креативный стиль жизни дифференцируется в категориях модусов его ценствования. В этом контексте аксиологический анализ делает предметом познания скорее ценностное суждение о стиле жизни, нежели само действие, то есть суждение о ценности определенного стиля жизни.

Нормативная природа креативных практик проявляется в их хабиитуализации, легитимации и институционализации. Институты создаются посредством регулятивов, которые вводятся в работу как самой *привычной креативной практикой*, так и извне посредством общественных и системно-бюрократических оценок ее значимости. В процессе ее кодификации и *легитимации* институт приобретает определенный коллективно принимаемый статус в зависимости от закрепляемых за ним функций. Анализ последних позволяет констатировать формирование в XXI веке *креативного института* как специфической разновидности социального института позднего модерна, характеризующегося ожиданием производства креативных продуктов или услуг, преобразующих окружающую действительность в стремлении решить общественно значимую проблему и признаваемых в качестве ценности в публичном пространстве. Оценка институциональной деятельности с учетом норм устойчивого социального развития устанавливает условные границы в реализации инновационных проектов. При всем многообразии форм институциональной организации креативной практики все они поддаются обобщению и критическому рассмотрению с помощью выделенных в данной статье характеристик креативного института и закономерностей его эволюции в современном мире.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Куренной 2020 – Куренной В. Почему мы возвращаемся к институтам? // Логос. 2020. № 6 (30). С. 1–22.
- Мацевич-Духан 2019 – Мацевич-Духан И. Я. О границах креативности // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. 2019. № 4. С. 21–34.
- Мацевич-Духан 2022 – Мацевич-Духан И. Я. Феномен российского креативного пространства // Человек в социокультурном измерении. 2022. № 1. С. 48–56.

- Boltanski, Thévenot 2006 – Boltanski L., Thévenot L. On justification: economies of worth. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Jaeggi 2009 – Jaeggi R. Was ist eine (gute) Institution? // Sozialphilosophie und Kritik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. P. 528–544.
- Jaeggi 2018 – Jaeggi R. Critique of forms of life. Cambridge; London: Belknap Press, 2018.
- Joas 1996 – Joas H. Die Kreativität des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Lényi 2014 – Design handbook for cultural centers / ed. by P. Lényi. Stanica Žilina-Záriečie, 2014.
- Poutsma 1922 – Poutsma H. Mood and tense of the English verb. Groningen: P. Noordhoff, 1922.
- Reckwitz 2019 – Reckwitz A. Das Ende der Illusionen. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2019.

REFERENCES

- Boltanski, L., & Thévenot, L. (2006). *On justification: economies of worth*. Princeton University Press.
- Jaeggi, R. (2009). Was ist eine (gute) Institution? In R. Forst, M. Hartmann, R. Jaeggi, & M. Saar (Hg.), *Sozialphilosophie und Kritik* (pp. 528–544). Suhrkamp Verlag.
- Jaeggi, R. (2018). *Critique of forms of life*. Belknap Press.
- Joas, H. (1996). *Die Kreativität des Handelns*. Suhrkamp Verlag.
- Kurennoy, V. (2020). Why do we return to institutes? *Logos*, 6(30), 1–22. (In Russian).
- Lényi, P. (2014). *Design handbook for cultural centers*. Stanica Žilina-Záriečie.
- Matsevich-Dukhan, I. (2019). On creativity limits in contemporary society. *Zhurnal Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta. Sotsiologiya*, 4, 21–34. (In Russian).
- Matsevich-Dukhan, I. (2022). The phenomenon of Russian creative space. *Chelovek v sotsiokul'turnom izmerenii*, 1, 48–56. (In Russian).
- Poutsma, H. (1922). *Mood and tense of the English verb*. P. Noordhoff.
- Reckwitz, A. (2019). *Das Ende der Illusionen: Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Suhrkamp Verlag.

Материал поступил в редакцию 01.07.2023

Материал поступил в редакцию после рецензирования 07.09.2023

ВИЗУАЛЬНАЯ МНОЖЕСТВЕННОСТЬ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА: ОЧЕВИДНОЕ И НЕОЧЕВИДНОЕ

Л. Н. Летягин

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
leoletyagin@gmail.com

В истории градостроительных идей понятия *Πόλις*, *Urbs*, *Civitas* раскрываются конкретными планировочными решениями и формами социального взаимодействия. Осмысление образной структуры Санкт-Петербурга представляется актуальным с учетом топологической определенности и ландшафтной «привязки». Эстетическим воплощением этих условий выступает системная организация Северной столицы – с доминирующей идеей регулярности и строгой регламентированности. С точки зрения антропологических проекций города, включенности современного субъекта в парадигму урбанистических сценариев термин *градовное* мышление утончается во взаимосвязи сакрального и профанного, определяя единство многообразных социальных связей и коммеморативных практик. В этом плане идеальная прагматика «парадного парадиза» воспринимается важным культурным концептом, приобретая реальные зримые характеристики. «Ансамблевое мышление» позволяет сохранить представление о масштабности общего замысла, но сущностно конкретизируется в смысловых оттенках – практике тонких различий. В ситуации «целостного схватывания» ускользающих частных особенностей особо значима системная интерпретация неявных интроспективных решений. Город как семиотическое пространство включен в систему текстопорождающих механизмов, органично объединяющих принципы застройки и обусловленность повседневных сценариев местом действия. Предметом авторского рассмотрения выступает специфика перевода визуальных идиом на повседневный язык. Избранные для анализа примеры предполагают применение герменевтических подходов при атрибуции мемуарных источников и иконографического материала с его привязкой к системе топологических проекций. Санкт-Петербург возник и был исторически организован как пространство встречи мировых культур. Сам факт максимального приближения к границам государства, экс-центричность географического положения изначально предопределили его многоликость, являвшую собой потенциал активного межкультурного диалога. Так формируется этос города, сохраняющийся в единстве аксиологических проекций прошлого и настоящего. Динамика развития исторического города не может абстрагироваться от неизбежных и множественных локальных изменений, влияющих на его функциональную морфологию и ценностную стратиграфию. Однако в большом времени культуры взаимосвязь мемориальных контекстов не только нивелируется, но и усложняется. Это предполагает раскрытие вновь обнаруживаемых архитектурно-планировочных рифмовок, которые проявляются вне конвенцио-

нальной договоренности именитых петербургских зодчих. Конституирующими аспектами металандшафта столицы становятся смысловая реабилитация культурных идиом, этимологическая прокомментированность сценарных оппозиций, возможность выявления их внутренней формы. Аутентичная модель города, стратегии сохранения его наследия обращены к вероятностной логике воспроизводства – программам чтения, интерпретации, верификации. Только это позволит сохранить Идею Санкт-Петербурга как Мирового города в контексте современных урбанистических тенденций.

Ключевые слова: мемориальная политика, социальный миф, событийный сценарий, ценностная топография города, панорамное мышление, металандшафт, Санкт-Петербург

VISUAL PLURALITY OF ST. PETERSBURG: OBVIOUS AND UNOBVIOUS

Lev N. Letyagin

Herzen University,
St. Petersburg, Russian Federation
leoletyagin@gmail.com

St. Petersburg is one of the recognized UNESCO World Heritage sites. It arose and was historically organized as a meeting place for world cultures. The maximum approximation of the capital to the borders of the state initially predetermined its ethnic and confessional multiformity, which was the potential for active creative interaction. The subject of consideration in this publication is the dialogue of recognized world architects, whose professional task was the formation of the planning structure of the historical center of the capital. For a modern city dweller involved in the sphere of domestic relations, the historical landscape undergoes semantic reduction. The figurative system of ensembles and monumental monuments comes to be only an impersonal background of everyday life, while the scale of architectural projects and urban planning ideas is leveled and simplified. However, the cultural heritage is turned to the probabilistic logic of reproduction, which can be done with the help of reading, interpretation and verification programs. Based on the comparison and comprehensive assessment of historical sources, statistical data and memoir documents, attribution and disclosure of new semantic oppositions of the urban structure are proposed. The examples selected for the analysis implied the use of hermeneutic approaches in the attribution of historical material with its binding to a system of topological projections. An important place in the knowledge of St. Petersburg belongs to the languages of the non-obvious, the disclosure of the unmanifested aspects of its value structure. The specificity of

the translation of visual images into everyday language becomes the primary subject of consideration. The city as a semiotic space is included in the system of text-generating mechanisms that combine the planning principle of building and the conditionality of everyday scenarios by the place of action into a single whole. A certain unity of behavioral models can act as a criterion for characterizing the urban space, which actualizes the position of the urban observer. Thanks to this, "la promenade de l'Empereur" – the route of Emperor Alexander I's daily walks – is specified, and a commentary is offered on the political scenario for the opening of the monument in his honor. The fact of the installation of the Alexander Column is assessed not only as a memory of the merits of the emperor, but also as an event that determined the legitimacy of the power of his successor, Emperor Nicholas I. The modern city acts as a historically defined visual diversity. The semiotic analysis of urban phenomena is focused on the integration of this unique content. The inevitable changes in the value structure of the city are replaced by the production of new spatial connections. The meaning-generating mission of St. Petersburg is the experience of constant discovery and acquisition, the production of the value presence of man.

Keywords: memorial policy, social myth, event script, value topography of city, visual thinking, meta-landscape, Saint Petersburg

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-119-142

Открытые для обозрения панорамы – отличительная черта Санкт-Петербурга. Этот эстетически уникальный планировочный аспект пронизательно отмечен Александром Бенуа: «Он, если красив, то именно в целом или, вернее, огромными кусками, большими ensemble'ами <...>, выдержанными в известном типе» [Бенуа 1902, 1]. Доминирующий концепт пространственной *сплошности* инициирует принципы временной континуальности современного мегаполиса как событийного единства. Его ландшафтные миры раскрываются в исторической многоликости портретных типажей и социальных типов. Как писал В. Розанов, «где Илион – там и Тирсит, но есть и Приам; где Иерусалим – там найдется и Иуда, но есть и Божия Матерь. *Город* – никогда не плох. *Город* – *святыня*, потому что он "множество"..."» [Розанов 2001, 86].

Культурный фон столичной повседневности детализируется соотнесенностью с ним определенной системы поведенческих моделей, которые способны выступать приоритетным критерием характеристики урбанистического пространства как смыслового единства [Летягин 2004]. В журнале Камер-фурьерской части Зимнего дворца отразились информативно сдержанные записи о многочисленных выездах императора Александра I. Вот краткие

рукописные отметки от 9 ноября и 19 декабря 1816 года: «В четверг. Холоду было 7 градусов. В исходе 12-го часа Его Величество имел верховый выезд к разводу...». «Во вторник. Холоду было по утру 4 градуса. В половине 11-го часа утра Государь Император имел выезд в санях в Михайловский экзерцизгауз, где изволил смотреть Лейб-гвардии Преображенский полк. <...> По прибытии Государь Император выезд имел по городу в санях...» [Журнал 1816, 436 об., 507 об.]. В теплое время года это была поездка в карете или дрожках. Особый интерес у столичных обывателей вызывали те нередкие случаи, когда «Его Величество имел выход прогуливаться пеша». В качестве одной из устойчивых идиом Александровской эпохи бытовало понятие “le tour Impérial” (la promenade de l’Empereur), или «большой круг императора». С этими пешими прогулками связано немало анекдотических эпизодов [Лесков 1880; Вяземский 2017, 71–72, 167]. Неизменность установленного порядка следования сохранялась на протяжении десятка лет и представляет особый интерес как индивидуально выбираемый визуальный сценарий. Идиоматический характер в этом случае приобретал сам принцип обозрения столицы, свидетельствуя о том, какие городские впечатления были для Александра I преимущественно значимыми.

На основе мемуарных свидетельств достаточно детально воссоставляются подробности излюбленного императорского маршрута. В комментариях к роману «Евгений Онегин» Ю. М. Лотман приводит фрагмент воспоминаний графа В. Соллогуба [Лотман 1983, 75]. Как отмечалось в тексте мемуаров, «прогулка повторялась каждый день <...>. Какая бы ни была погода, государь шел в одном сюртуке с серебряными эполетами и в треугольной шляпе с султаном, надетой набекрень»¹ [Соллогуб 1998, 33]. После выхода «Комментариев» данный фрагмент многократно воспроизводился и стал наиболее частотным, по существу, единственным, источником информации о le tour Impérial. Вне широкого исследовательского интереса оказались мемуарные свидетельства графа М. Бутурлина² и Дмитрия Свербеева³ [Бутурлин 2006; Свербеев 2014], важные

¹ «В час пополудни он выходил из Зимнего дворца, следовал по Дворцовой набережной, у Прачешного моста поворачивал по Фонтанке до Аничковского моста <...>. Затем государь возвращался к себе Невским проспектом» [Соллогуб 1998, 33].

² «Государь ежедневно почти ходил от Зимнего дворца по всему Невскому проспекту и, пройдя Аничков мост, поворачивал налево по набережной Фонтанки до Прачешного моста, а оттуда по Невской набережной, мимо Летнего сада возвращался во дворец» [Бутурлин 2006, 77].

³ «Император Александр имел сам обыкновение ежедневно часу в первом делать свой круг прогулки, выходя из дворца на Адмиралтейский бульвар, потом шел по Английской набережной и по Фонтанке мимо Аничкова и других мостов к Прачешному и возвращался к себе по Дворцовой набережной [Свербеев 2014, 166].

указанием на принципиально противоположный маршрут прогулок императора. Необходимо подчеркнуть, что не продолжительность моциона, а именно *порядок следования* определял панораму пейзажных впечатлений Александра I, значимость избранного им сценария обзора. Это позволяет прояснить Usus Practicus маршрута, его внутреннюю мотивацию, характер пространственных привязок, взаимосвязь и последовательность поворотных точек.

Именно так – возвращающимся в Зимний дворец по набережной Невы – изображен Александр I на картине Григория Чернецова (ил. 1). В сопровождении двух собак он спускается по ступенькам Эрмитажного моста, что точно указывает на направление его движения.



Ил. 1. Г. Г. Чернецов. Александр I на набережной Невы, 1823 г. Музей изобразительных искусств Республики Карелия (поступил из собр. П. И. Кутузова в Санкт-Петербурге).

В аналогичном ракурсе император представлен на широко известных литографиях Ф. Алексеева, К. Кольмана и С. Галактионова, выполненных по рисунку Александра Орловского. На них запечатлен «Александръ I, гуляющій по набережной рѣки Невы; онъ въ ботфортахъ и треуголкѣ; вдали видны крѣпость и корабли...» [Ровинский 1889, 98–99] (ил. 2).



Ил. 2. Ф. Алексеев. Его Величество Император Александр Первый.
Колоризированная гравюра по оригиналу А. О. Орловского-Иглесона.
Первая половина 1820-х гг. [Ровинский 1889, 98-99, № 457]

Композиционным повторением этих изображений (вплоть до воспроизведения обычных для панорамы Невы кораблей или малозначительных деталей – тротуарной тумбы и теней на гранитном парапете) является редкий гравированный портрет Николая I [Ровинский 1889, 221]. Рядом с ним стоит десятилетний цесаревич Александр. Их двойной портрет являл очевидный контраст с одинокой фигурой старшего брата императора, не оставившего прямых наследников (см. ил. 3). Подобное образное замещение имело характер продуманной политической инсценировки. Аналогичным примером может служить «Картинка, передѣланная изъ прогулки Императора Александра I въ окрестностяхъ Петербурга. Въ коляскѣ сидятъ, вмѣсто Александра I, – Императоръ Николай I, Императрица Александра Ѳеодоровна и Наслѣдникъ Александръ Николаевичъ; всё прочее оставлено какъ въ первыхъ отпечаткахъ. <...> Внизу вырѣзана другая подпись...» [Ровинский 1889, 27].



Ил. 3. Неизвестный гравер. Николай I,
Император и Самодержец Всероссийский.
Его Императорское Высочество Великий князь Александр Николаевич,
Наследник Всероссийского престола. Колоризированная гравюра. 1828 г.
Фигура Николая I скопирована с гравюры Bromley'a
[Ровинский 1889, 221, №93]

Восходящим к рисунку А. О. Орловского, точнее, растиражированным гравюрам, изображающим Александра I во время прогулки, с большой степенью вероятности относится пушкинский замысел иллюстрации к «Евгению Онегину» (ил. 4). Этим он озадачивает брата Льва Сергеевича: «Вот тебе картинка для Онегина – найди искусный и быстрый карандаш. Если и будет другая, так чтоб все в том же *местоположении*» [Пушкин 1996, 119].

Наряду с узнаваемыми собеседниками в письме под рисунком указывались конкретные визуальные маркеры невской панорамы: «...3 Лодка, 4 Крепость, Петропавловская», – и настойчиво повторялось: «Та же сцена, слышишь ли? Это мне нужно непременно» [Пушкин 1996, 119]. В предложенном композиционном решении значимой представлялась именно данная видовая точка [Стеклова 2014, 289–290], что провокационно проецировалось на характер

личных отношений поэта и императора и не исключало элемента пародирования.



Ил. 4. Пушкин А. С. Автоиллюстрация к I главе «Евгения Онегина». Рисунок из письма Л. С. Пушкину из Михайловского от 1–10 ноября 1824 г. Источник: [Пушкин 1996, 120]

Как отмечал Ю. М. Лотман, «...ежедневная прогулка Александра I повлияла на то, что модное дневное гуляние <горожан> проходило по определенному маршруту» [Лотман 1983, 75]. Это предопределило «места концентрации» обывателей и столичной знати в заданные часы. Общеизвестна сентиментальность Алек-

сандра Павловича, отмеченная многими современниками. Что им обозревалось во время пеших прогулок, с каким чувством? Множественность столичных впечатлений предполагала свою особую прагматику и была актуальна в биографическом плане. В основных пунктах *le tour Impérial* угадывается узнаваемый мемориальный след. Прежде всего это Казанский собор, олицетворявший события 1812 года, Аничков дворец брата Николая на Невском проспекте, далее – Шуваловский дворец на Фонтанке, связанный с памятью внебрачной дочери Софии Нарышкиной... На отрезке следования по левому берегу Фонтанки к ее истоку обязательной точкой притяжения Александра I должен был стать Михайловский замок Павла I с обращенными на набережную окнами бывшей великокняжеской половины – угловых комнат первого этажа, где молодой император в ночь цареубийства услышал историческое наставление графа П. А. Палена: «Перестаньте плакать, идите царствовать...»

Из многих типов петербургских мифов в числе наиболее устойчивых В. Н. Топоров выделяет «урочищные» и «культовые» мифы «вплоть до их привязки к “узким” локусам» [Топоров 1995, 348]. Напоминание о двойственной роли в событиях мартовской ночи 1801 года будет сопутствовать Александру I всю царственную жизнь. Пушкин приводит «славную шутку» Ж. де Сталь: «Правление в России есть самовластие, ограниченное удавкой» [Вольперт 2010, 395–398]. В своем тенденциозном обзоре Санкт-Петербурга французский путешественник отметит: «Сегодня русские проходят мимо старого Михайловского замка, не осмеливаясь поднять на него глаза: в школах, да и вообще где бы то ни было запрещено рассказывать о смерти императора Павла; более того, запрещено принимать на веру этот эпизод» [Кюстин 1996, 135]. 11 марта 1833 года, после панихиды в Петропавловском соборе в день поминовения Павла I, его внук цесаревич Александр записал в дневнике: «Обедал один с моими бесценными родителями, и тут Папа мне рассказал, как императрица Екатерина заставила Петра III низложиться, как он был убит Орловым в Ропше, как она вошла на престол, обходилась с Павлом и, наконец, о вступлении на престол Павла I и его умерщвлении, и не велел мне никому о сем говорить» [Захарова 1993, 59].

Со слов графини Анны Протасовой известна «любимая» мысль Павла I, не раз им повторявшаяся: «На этом месте я родился, здесь хочу и умереть» [Лелина 2010, 283]. Личные покои императора располагались в бельэтаже Михайловского замка непосредственно над Зачатьевскими и Рождественскими воротами, что стало неслучайным элементом авторской планировки высочайше задуманного

архитектурного комплекса. Здесь императору было суждено провести последние 40 дней жизни. Мистическим пророчеством в его биографии стало предсказание Ксении Петербургской, что Павел Петрович не проживет более лет, чем содержится букв в надписи на фронтоне замка, позаимствованной по его указанию с фасада строившегося Исаакиевского собора: «Дому Твоему подобаешь святых Господня въ долготу дней». Букв было 47...

Субъектом истории многие *случайные* факторы мыслятся *закономерными*. В судьбе Александра I не менее мистически «прозревалось» соответствие конкретным хронологическим сценариям [Летягин, 2017]. Городская молва приписывала императору фразу: «В год наводнения родился, в год наводнения уйду», – что символически отождествлялось современниками с вехами его жизни. Стихийное бедствие 1824 года «тронуло глубоко чувствительность монарха, но на умы народа сделало впечатление другого рода. Известно, что перед рождением Его Величества было подобное наводнение 1777 года. По вступлении его на престол 1802 года также, хотя не столь великое. Из сего заключили, что в судьбе Александра I должна опять последовать какая-либо перемена...» [Заикин 1827, 4].

Разрушительное наводнение, воспетое Пушкиным в «Медном всаднике», действительно могло восприниматься прологом исторического ухода. За «призраком» императора еще долго продолжал тянуться памятный след: «И сам я по моей державе / Начну легендою ходить», – напишет полвека спустя К. Случевский. «Незримый путешественник», или «кочующий деспот», сотворил актуальный для современников поведенческий миф, который в биографической перспективе обернется для потомков неразгаданной тайной старца Федора Кузьмича.

Александр I скончался 19 ноября (1 декабря) 1825 года. Трагическая новость из Таганрога стала известна в Санкт-Петербурге с опозданием на неделю. Об этом Николай I оставит следующую дневниковую запись: «27 (9 декабря) Пятница. Ужасный день. <...> Нашего Ангела нет больше на этом свете! Конец моему счастливому существованию, которое он создал для меня! Служить ему, его памяти, его воле – вот чему посвящаю я остаток моих дней, – все мое существование! Да поможет мне Бог и да пошлет мне его в ангелы-хранители» [Сыроечковский 1926, 68].

В обиходе царской семьи и близкого круга лиц именование *ангел* оказывается наиболее частотным при любом упоминании импера-

тора Александра Павловича. Об этом свидетельствуют собственноручные записки Николая I, его «памятные книжки», переписка с матерью, императрицей Марией Федоровной. Особый оттенок подобное упоминание приобретало в декабре 1825 года. Домашние разговоры о престолонаследии не были делом семейным и выходили далеко за пределы дворцовой интриги [Успенский 2018, 268–282; Высочков 2019, 65–81]. Содержание завещания Александра I не было тайною для современников, что в период междуцарствия стало предметом обсуждения обеих столиц. Как вспоминала Елизавета Янькова, «чтобы положить конец разным глупым и злоумышленным толкам насчет того, кто будет государем, сочли нужным поспешить коронованием <...>. Приезд Константина Павловича был очень нужен, чтобы совсем рассеять пустячные толки, будто бы меньшой брат воцаряется без его ведома, а кто говорил – и вопреки его воле» [Янькова 1989, 310]. Однако в политическом отношении реальным конкурентом Николая I на престол был вовсе не брат Константин. Именно поэтому вопрос легитимности власти нового императора сохранял повышенную степень актуальности и десятилетие спустя. Особую роль в его окончательном решении должен был сыграть памятник «почившему монарху».

Созданию Александровской колонны и церемониалу ее открытия посвящены многочисленные работы, отразившие динамику идейных подходов и смену исследовательских приоритетов [Шурыгин 1962; Ротач 1966; Стернин 2007, 46–64, 333–336; Гузаиров 2009]. Вместе с тем в интерпретации образной структуры монумента менее всего оказалась отражена личная роль Николая I, которому в качестве заинтересованного заказчика всецело и по существу принадлежала ключевая идея концепции.

Статс-секретарь В. Панаев, директор канцелярии Министерства Императорского Двора и особо доверенное лицо министра П. М. Волконского, вспоминал: «Памятник покойному императору будет воздвигнут <...> под особенным личным его, царствующего государя, попечением. Вследствие этого повелено было приискать в Финляндии такой кусок гранита, чтобы выделенная из него колонна превосходила величиною все доселе известные монументы» [Панаев 1892, 290].

В планировочной структуре Санкт-Петербурга термин «градовое смышление» (его толкование отражено в «Азбуковниках» XVII в. [Громов, Козлов 1990, 281]) раскрывается в новом содержательном качестве – мемориальным воплощением конкретных политических концептов. Датский критик Георг Брандес точно сфор-

мулировал внутренние целевые установки формирования русской национальной школы, которые в характеристике образной атмосферы имперской столицы можно считать определяющими: «Истина в том, что когда смотришь на Зимний дворец в Петербурге, возведенный по проекту итальянца Растрелли, или на прекрасную конную статую, изваянную французом Фальконе <...>, то снова и снова спрашиваешь себя, что же сделали, собственно, сами русские. Но вместе с тем понимаешь, что русские использовали труд чужеземцев в своем национальном духе» [Брандес 2002, 54]. На протяжении всех лет создания Александровской колонны происходила бесконечная корректировка ее физических пропорций, соотносительных величин, в чем закономерно видеть последовательное изменение программных установок⁴. Отражение побед русского воинства было важной, но не единственной темой политической повестки. Это во многом объясняет общеизвестный факт, что Николай I постоянно вмешивался в творческий процесс создания колонны своим «монаршим попечением» [Шурыгин 1962, 52, 55; Ротач 1966, 40–41, 43]. Именно он формулировал задачи привлеченным для этой цели профессиональным исполнителям, директивно утвердил «портретное» сходство Ангела с внешностью императора Александра, что отразится в разноречивых оценках современников и станет устойчивой темой городской мифологии. В этом отношении именно личность Николая I как полновластного заказчика выступает на первый план. Именно ему по праву принадлежала полнота раскрытия основного замысла *олицетворения* монарха, преемником которого он стал.

Семантическая реабилитация культурных идиом определяется методологической установкой на выявление адекватного конструктивного принципа, проясняющего внутреннюю форму рассматриваемых явлений. Ю. М. Лотман отмечал неизбежную проблематичность включения в функциональный обиход любого новаторского произведения искусства, как и изъятых из исторического контекста археологических находок, которые «первоначально даны нам как тексты на н и к а к о м языке. Нам надо знать, что это тексты, но код для их прочтения предстоит нам сформулировать самим» [Лотман 1992, 472–473]. Такой подход принципиально изменяет представление о роли случайных факторов. Программа выявления

⁴ «В первообразном своем виде камень имел двадцать восемь сажен, но Монферан (так в тексте. – Л. Л.), по своим соображениям, счел нужным укоротить его на две сажени. Многие об этом сожалели <...>. Если это допущено комиссией и Государем, стало быть, причина была уважительная» [Панаев 1892, 290].

«неочевидного», гипотетического содержания может быть сведена к трем взаимосвязанным оценочным процедурам: а) атрибуция рассматриваемого материала как особым образом организованного семантического единства, т. е. полноценного текста, обладающего внутренней структурой; б) установление культурного кода, при посредстве которого данный текст был создан; в) последующая предметная интерпретация на «языке» подлинника.

Общая высота Александровской колонны (включая постамент и венчающую фигуру с крестом) составила 47,5 м, что могло соответствовать неполным 48 годам жизни Александра I; в этом случае высота монолитного ствола колонны (25,5 м) ассоциировалась с годами его царствования. Наделение Александровской колонны дополнительными смыслами, возможная избыточная семиотизация не отрицают продуманного в мелочах идеологического характера монумента, подчеркивая, в какой степени «геометрические универсалии архитектуры» способны резонировать с «ментальными универсалиями» [Стеклова 2014, 286]. «Биографическая соразмерность» памятника, гипотетически устанавливаемая в системе масштабных соотношений, как и «лицеподобие» ангела, менее всего имели окказиональный характер, выступая означающим элементом общей идеи монумента. Подобные примеры Г. Вдовина предлагает рассматривать как «языки неочевидного», а Ю. Лотман и Б. Успенский – в качестве «элементов текста старой культуры с утраченным кодом, то есть как тот случай, когда текст переживает код» [Лотман, Успенский 2010, 489]. Русские сажени приобретали дополнительное согласование в соотношении с метрической системой, принятой во Франции, выступая условием перевода политических концептов на язык визуальных форм: «Недаром лик сей двуязычен. / Таков и был сей властелин...» [Пушкин 1995, 206]

На большом источниковедческом материале обстоятельный анализ литературной рецепции Александровской колонны был предложен С. О. Шведовой [Шведова 2006]. В числе стихотворных текстов середины 1830-х годов особое внимание обращают несколько строк из сонета Семена Стромилова:

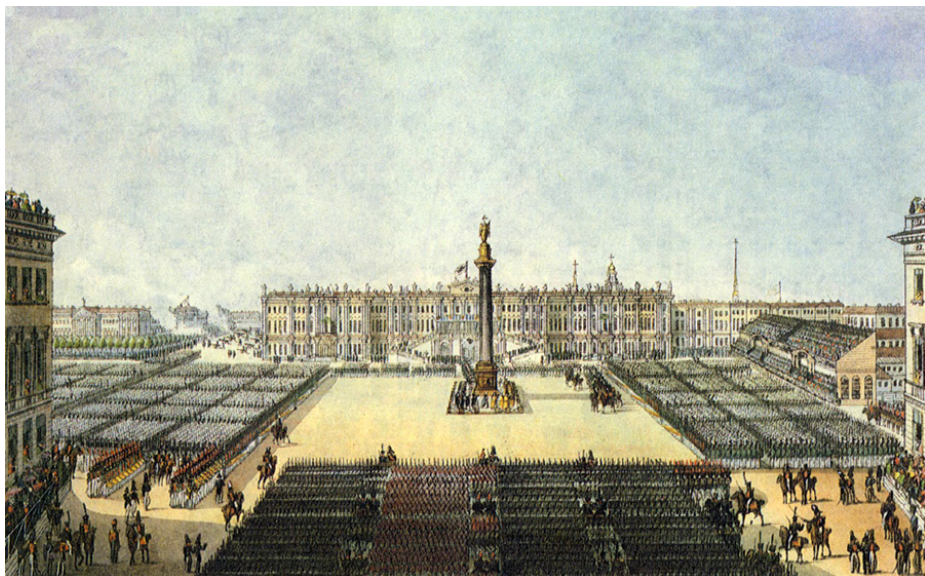
И житель горнего селенья,
России страж, с крестом спасенья
На ней престол поставил свой...

«В Бозе почивший» *небесный страж России*, выполняя символическую функцию, оказывался промыслительно исключенным из дел земных, что в комплексе ассоциативных установок выступало,

пожалуй, основной целью Николая I. Церемониал открытия Александровской колонны, характер идеализации образа предшественника на престоле оставляли в прошлом легенды о старце Федоре Кузьмиче – странствующем императоре. Если для В. Жуковского в этот день были столь умирительны «слово *вечная память* и имя Александра» [Жуковский 2001, 63], более прагматично и четко это сформулировал иностранный путешественник: «Вычеркнуть минувшее царствование из памяти приказывают разом и чувства, и политика» [Кюстин 1996, 179]. Этот важный аспект, значимый для сохранения внешней стабильности власти, убедительно прокомментирован Б. Успенским: «Только в эпоху Николая I складывается образ законного царя, что подразумевает не только его легитимность, но и наличие регламентирующей базы самодержавного правления» [Успенский 2002, 400]. Миф уступал объективным историческим реалиям. Эту способность Николая I точно подметит А. Кюстин: «Повсюду заменяет он кажущееся на подлинное» [Кюстин 1996, 291]. Памятник старшему брату, поставленный от имени «благодарной России»⁵, становился зримым воплощением политической самостоятельности нового императора, единственного законного преемника власти. Именно поэтому частью церемониала открытия Александровской колонны стало не только исполнение нового гимна «Боже, Царя храни» [Розина 2012], но и всеобщее пение «со святыми упокой» [Панаев 1892, 292]. Косвенным образом сложно вербализуемую программу монумента прокомментирует В. Жуковский: «Как поразительна была в эту минуту сия противоположность житейского величия, пышного, но скоропреходящего, с величием смерти, мрачным, но неизменным». <...> На высоте ее уже не человек скоропреходящий, а вечный сияющий ангел...» [Жуковский 2001, 63, 64–65].

Как отмечал Ю. М. Лотман, с пушкинской эпохи понимание ценностных оппозиций в городском ландшафте «следует связать со специфически “петербургской” традицией оживления и одухотворения архитектуры и – шире – города как единого живого существа» [Лотман 2010, 182–183].

⁵ «Безличность» формулы постулировала особую идейную мотивацию. Памятник Александру I был поставлен не волею монарха, а всенародно, что противопоставлялось смыслу посвящений на памятниках Фальконе и Растрелли, включавших элемент самопрезентации при указании на царственных предшественников: «Петру Первому – Екатерина Вторая», «Прадеду – Правнук».



Ил. 5. Парад на Дворцовой площади 30 августа 1834 г. по случаю открытия Александровской колонны. Акварель (до 1837 г.) из альбома Марии Тальони «Виды С.-Петербурга», принадлежавшего С. М. Лифарю. Источник:

[Зильберштейн 1993, 128–129]

Открытие Александровской колонны (ил. 5) стало ярким звеном в системе памятных событий 1830-х годов. Большой сценарий включал торжества по случаю восстановления Нарвских ворот, начало проектных работ по возведению Московской триумфальной арки, перестройку Чесменского дворца и организацию в нем богадельни и госпиталя для ветеранов войны с Наполеоном. В декабре 1837 года будут открыты памятники М. Кутузову и М. Барклаю де Толли на площади у Казанского собора. Сегодня в сознании горожан эти выдающиеся монументальные объекты, важные в формировании мемориальной структуры Санкт-Петербурга, воспринимаются удаленными самостоятельными докусами, но не слагаемыми одной событийной парадигмы. Историческая реальность упрощается не столько с утратой культурных памятников, сколько с потерей чувства семантической «обжитости» пространства. Как справедливо полагал Поль Рикер, памяти противостоит не забвение, а забвение забвения. В меру вовлеченности современного субъекта в сферу жизнедеятельности и бытовых отношений исторический ландшафт, представленный рядом культурных идиом, подвергается неизбежной смысловой редукции. Действительная «сложность» участия человека в системе городской коммуникации объясняется

тем, что город протяжен не только (возможно, что и не столько) в пространстве, сколько во времени»; именно это «определяет сильную ментальную напряженность урбанистического бытия» [Соломин и др. 2014, 126–127]. В этой ситуации свою деструктивную роль проявляют возможные замещения и неизбежные ценностные подмены.

Строительный бум начала XX столетия положил начало отечественной архитектурной критике. В обсуждении нарушений регламента исторической застройки, искажавших классический облик Петербурга, авторитетно заявили протестующие голоса искусствоведы, архитекторы, профессора университета [Бенуа 1899; Бенуа 1902; Лернер 1916; Лукомский 1917; Лансере 2012, 283–284]. Предметом журнальных дискуссий стали многочисленные визуальные деформации, в которых терялись «типичная картина Старого Петербурга» [Лукомский 1917, 63], «цельность и выдержанность в известном характере» [Бенуа 1902, 4]. Об этом позднее в очерке «Закат над Петербургом» размышлял Георгий Иванов: «Главный фасад – на Неву – восхитительного здания Адмиралтейства застроили безобразным театром Немецки и другими уродливыми доходными домами. <...> На Невском, как грибы, вырастали одно за другим “роскошные” здания – настоящие “монстры”...» [Иванов 1994, 461].

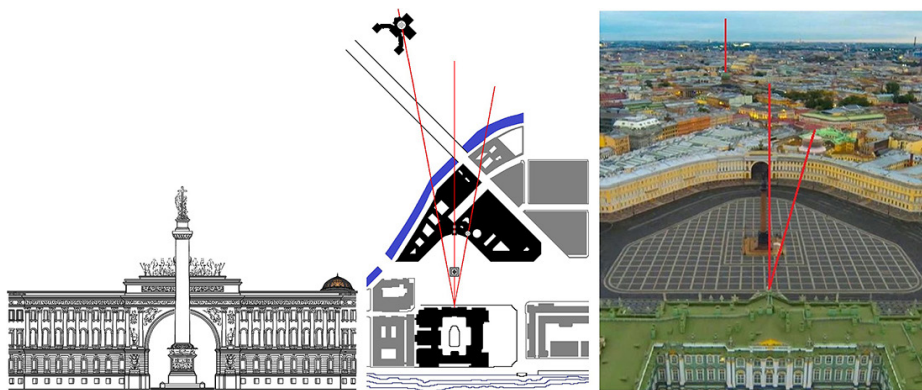
Как факт небрежения к архитектурному наследию одним из наиболее дискуссионных стал проект реконструкция купола библиотеки Главного штаба [Лукомский 1917, 32–33]. Его «вторжение» в классическую планировку Дворцовой площади воспринималось очевидным диссонансом, разрушавшим цельность замысла Карла Росси – строгую симметрию ансамбля двух министерств, объединенных общей аркой. Вместе с тем историческая динамика столичного центра не может абстрагироваться от неизбежных локальных преобразований. Это не исключает актуализации новых видовых точек, продуцирующих накопление ценностных смыслов.

В системе знакового опосредования городской структуры возможную системообразующую роль выполняют те изменения архитектурного облика, которые первоначально оцениваются в качестве градостроительной ошибки. Взаимосвязь мемориальных контекстов в большом времени культуры не только нивелируется, но может неожиданным образом уточняться и усложняться. В семиотическом конструировании урбанистических феноменов [Иг-

натъев 2017, 27-29] легализация языков неочевидного представляет одним из перспективных направлений современных городских исследований. Это предполагает раскрытие вновь обнаруживаемых планировочных рифмовок [Летягин 2003, 151], возникающих помимо формотворчества и конвенциональной договоренности архитекторов.

Так, Казанский собор и церковь Воскресения Христова (Спас-на-Крови) как архитектурные цитаты узнаваемых соборов Рима и Москвы могут восприниматься зримым отражением духовного завещания старца Филофея, что уже было неоднократно отмечено. Данный «визуальный подстрочник», актуализируя перенесение столицы Христианского мира в город Святого Петра, подчеркивает и особый статус Невского проспекта в качестве *Via Sacra* – концентрированным расположением храмов всех христианских конфессий.

В противостоянии *горнего* и *дольнего* важен выбор точки обзора. Неожиданный перспективный ракурс открывается, если оказаться в центре южной анфилады Зимнего дворца. Относительно основной композиционной оси, соединяющей Александровскую колонну и колесницу Ники, на линии ампирных фасадов Росси, устанавливается симметричное равновесие куполов Казанского собора и библиотеки Главного штаба. Раскрывающаяся при этом панорама формирует систему зрительных координат, включающую центральные площади города в единое мемориальное пространство, ассоциированное с доблестными событиями 1812 года (ил. 6).



Ил. 6. Ситуационный план и панорамный вид центральной части Санкт-Петербурга с проекцией от Зимнего дворца на видовые точки мемориальных площадей

Так формируется металандшафт Санкт-Петербурга – наиболее значимая часть его имперского подстрочника.

Целостность национального наследия определяется не остранными моделями презентации, а сущностной потребностью индивидуального сознания, его ценностными структурами [Пружинин и др. 2019; Игнатъев 2019; Шоломова 2019 а; Шоломова 2019 b]. В этом плане субъективный человеческий опыт способен выступать корректирующим фактором, уточняющим объективные механизмы культурного воспроизводства. Об этом в романе «Русские ночи» размышлял В. Ф. Одоевский, противопоставляя стереотипным академическим подходам позицию человека, не знакомого с «методом тех историков, которые читают только то, что написано в летописи, а никак не хотят прочесть того, что в ней не написано» [Одоевский 1975, 84]. Идеологическая топография Мирового города способна инициировать собственные семиотические закономерности на основе неочевидных визуальных связей, которые, однако, невозможно исключить из событийной заданности его ценностной структуры. Образная множественность Санкт-Петербурга бесконечно возрождается в единстве исторического облика. Главный *петербургский миф* – это неисчерпаемость потенциальных смыслов, миф вечного Творения.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бенуа 1899 – Бенуа А. Н. [Б. Веньяминов]. Агония Петербурга // Мир искусства. 1899. Т. II, № 15, ч. II, отд. 2. С. 16–17.
- Бенуа 1902 – Бенуа А. Н. Живописный Петербург // Мир искусства. 1902. Т. VII, № 1, отд. III. С. 1–5.
- Брандес 2002 – Брандес Г. М. К. Русские впечатления. М.: ОГИ, 2002. (Перекресток культур).
- Бутурлин 2006 – Записки графа М. Д. Бутурлина. М., 2006. Т. I.
- Вольперт 2010 – Вольперт Л. И. Пушкинская Франция: интернет-публикация. 3-е изд., испр. и доп. Тарту, 2010.
- Вяземский 2017 – Вяземский П. А. Записные книжки. М.: Захаров, 2017.
- Высочков 2019 – Высочков Л. В. До междуцарствия. «Ангел» Александр и великий князь Николай Павлович (1819–1825) // Петербургский исторический журнал. 2019. № 2 (22). С. 65–81.
- Громов, Козлов 1990 – Громов М. Н., Козлов Н. С. Русская философская мысль X–XVII веков. М.: Изд-во МГУ, 1990.
- Гузаиров 2009 – Гузаиров Т. Т. Открытие Александровской колонны в Петербурге: продуманный сценарий и неожиданный эффект // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Новая серия. Тарту: Tartu ülikooli kirjastus, 2009. Вып. VII. С. 111–127.

- Жуковский 2001 – Жуковский В. А. Воспоминание о торжестве 30 августа 1834 года // Василий Жуковский: [Проза поэта]. М.: Вагриус, 2001. С. 60–66.
- Журнал 1816 – Журнал Камер-фурьерской части. 1816. РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (29/1619). Д. 11.
- Заикин 1827 – Заикин И. И. Последние дни жизни незабвенного монарха, в Бозе почивающего государя императора Александра I. Все здесь писанное взято из достоверных записок очевидцев и приближенных покойного государя. СПб.: Печ. в тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг, 1827.
- Захарова 1993 – Захарова Л. Г. Дневник цесаревича // Родина. 1993. № 1. С. 54–59.
- Зильберштейн 1993 – Зильберштейн И. С. Парижские находки. Эпоха Пушкина. М.: Изобразительное искусство, 1993.
- Иванов 1994 – Иванов Г. В. Собрание сочинений. М.: Согласие, 1994. Т. III: Мемуары; Литературная критика.
- Игнатьев 2017 – Игнатьев Д. Ю. Коммуникативная онтология города: семиотическое конструирование урбанистических феноменов // Общество. Среда. Развитие. 2017. № 4 (45). С. 27–29.
- Игнатьев 2019 – Игнатьев Д. Ю. Этос города в ракурсе философской урбанистики // Этическое и эстетическое в образовании. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. С. 72–76.
- Кюстин 1996 – Кюстин А. Россия в 1839 году. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. Т. I.
- Лансере 2012 – Лансере Н. Е. Старый Петербург. СПб.: Коло, 2012.
- Лелина 2010 – Павел I без ретуши: антология / сост., коммент. Е. И. Лелиной. СПб.: Амфора, 2010.
- Лернер 1916 – Лернер Н. О. Прекрасный Петроград // Столица и усадьба: журнал красивой жизни. 1916. № 68. С. 13.
- Лесков 1880 – Лесков Н. С. Анекдот об императоре Александре I // Исторический вестник. 1880. Т. II, № 7. С. 556–557.
- Летягин 2003 – Летягин Л. Н. Черновики и подстрочники петербургского культурного текста // Жизненный мир поликультурного Петербурга. СПб.: Астерион, 2003. С. 150–155.
- Летягин 2004 – Летягин Л. Н. Человек поступающий: опыт эстетической аналитики // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2004. Т. 4, № 7. С. 25–33.
- Летягин 2017 – Летягин Л. Н. Лицейский универсум «Порфирородного отрока»: историческая морфология биографических сценариев // Общество. Среда. Развитие. 2017. № 3 (44). С. 67–70.

- Лотман 1983 – *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. Л.: Просвещение, Ленингр. отд-ние, 1983.
- Лотман 1992 – *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. I.
- Лотман 2010 – *Лотман Ю. М.* Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press, 2010.
- Лотман, Успенский 2010 – *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2010. С. 485–503.
- Лукомский 1917 – *Лукомский Г. К.* Старый Петербург: прогулки по старинным кварталам столицы. Петроград: Свободное искусство, 1917.
- Одоевский 1975 – *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1975.
- Панаев 1892 – *Панаев В. И.* Памятник императору Александру I-му // Русская старина. 1892. Т. LXXVI, вып. 11. С. 289–295.
- Пружинин и др. 2019 – *Пружинин Б. И. и др.* Антропология музея: концептосфера идей, исторического диалога и сохранения ценностных констант (материалы «круглого стола») // Вопросы философии. 2019. № 5. С. 5–23.
- Пушкин 1996 – *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. М.: Воскресенье, 1996. Т. XIII.
- Ровинский 1889 – *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб.: Тип. Акад. наук, 1889. Т. I.
- Розанов 2001 – *Розанов В. В.* Литературные изгнанники. М.: Республика, 2001.
- Розина 2012 – *Розина И. В.* «Народная песня», «Гражданская молитва»: официальный государственный гимн Российской империи // Аналитика культурологии. 2012. № 2 (23). С. 164–166.
- Ротач 1966 – *Ротач А. Л.* Александровская колонна. Л.: Стройиздат, 1966.
- Свербеев 2014 – *Свербеев Д. Н.* Мои записки. М.: Наука, 2014.
- Соллогуб 1998 – *Соллогуб В. А.* Воспоминания. М.: Слово, 1998.
- Соломин и др. 2014 – *Соломин В. П., Летягин Л. Н., Игнатъев Д. Ю.* Образовательный универсум города: педагогические аспекты философской урбанистики // Нижегородское образование. 2014. № 2. С. 124–129.
- Стеклова 2014 – *Стеклова И. А.* Образ петербургской набережной в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 2. С. 286–293.

- Стернин 2007 – Стернин Г. Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры. М.: Галарт, 2007.
- Сыроечковский 1926 – Междуцарствие 1825 года и восстание декабристов в переписке и мемуарах членов царской семьи / подг. к печати Б. Е. Сыроечковского. М., Л.: Гос. изд-во, 1926.
- Топоров 1995 – Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: Прогресс: Культура, 1995.
- Успенский 2002 – Успенский Б. А. Этюды о русской истории. СПб.: Азбука, 2002.
- Успенский 2018 – Успенский В. А. Прогулки с Лотманом и вторичное моделирование // Успенский В. А. Труды по нематематике. М.: ОГИ, 2018. Кн. 5. С. 253–301.
- Шведова 2006 – Шведова С. О. Александровская колонна в пространствах поэзии, идеологии, истории // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2006. Т. 6, № 16. С. 85–101.
- Шоломова 2019 а – Шоломова Т. В. «Урбанистическое морализаторство» как разновидность педагогической урбанистики // Историческое сознание и постматериальные ценности. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. С. 469–472.
- Шоломова 2019 б – Шоломова Т. В. Философская урбанистика и педагогическое петербурговедение в контексте университетского образования // Идеи и идеалы. 2019. Т. 11, № 4, ч. 1. С. 205–216.
- Шурыгин 1962 – Шурыгин Я. И. Борис Иванович Орловский. 1792–1837. Л., М.: Искусство, 1962.
- Янькова 1989 – Янькова Е. П. Рассказы бабушки: из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1989.

REFERENCES

- Benoîs, A. N. (1902). Picturesque Petersburg. *Mir iskusstva*, 7(1:3), 1–5. (In Russian).
- Benoîs, A. N. [Veniaminov, B.]. (1899). Agony of Petersburg. *Mir iskusstva*, 2(15:2:2), 16–17. (In Russian).
- Brandes, G. (2002). *Indtryk fra Rusland*. OGI. (In Russian).
- Buturlin, M. D. (2006). *Memoirs of Count M. D. Buturlin* (Vol. 1). *Russkaya usad'ba*. (In Russian).
- Gromov M. N., Kozlov N. S. (1990). *Russian philosophical thought of the X–XVII centuries*. Moscow. (In Russian).
- Custine, A. (1996). *La Russie en 1839*. Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh. (In Russian).

- Guzairov, T. T. (2009). Opening of the Alexander Column in St. Petersburg. In *Universitatis Tartuens Humaniora: Works on Russian and Slavic Philology* (pp. 111–127). University of Tartu Press. (In Russian).
- Ignatiev, D. Yu. (2017). Communicative ontology of the city: semiotic construction of urban phenomena. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie*, 4(45), 27–29. (In Russian).
- Ignatiev, D. Yu. (2019). Ethos of the city from the perspective of philosophical urban studies. In *Eticheskoe i esteticheskoe v obrazovanii* [Ethical and aesthetic in education] (pp. 72–76). Herzen State Pedagogical University of Russia. (In Russian).
- Ivanov, G. V. (1994). *Sobranie sochineniy* [Collected Works] (Vol. 3). Soglasie.
- Lansere, N. E. (2012). *Staryy Peterburg* [Old Petersburg]. Kolo.
- Lelina, E. (Ed.). (2010). *Pavel I bez retushi. Antologiya* [Paul I without retouching. Anthology]. Amfora. (In Russian).
- Lerner, N. O. (1916). Lovely Petrograd. *Stolitsa i usad'ba: Zhurnal krasivoy zhizni*, 68, p. 13. (In Russian).
- Leskov, N. S. (1880). An anecdote about Emperor Alexander I. *Istoricheskiy vestnik*, 2(7), 556–557. (In Russian).
- Letyagin, L. N. (2003). Drafts and interlineators of the St. Petersburg cultural text. In *Zhiznenny mir polikul'turnogo Peterburga* [Life world of multicultural St. Petersburg] (pp. 150–155). Asterion. (In Russian).
- Letyagin, L. N. (2004). Applicant: the experience of aesthetic analytics. *Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena*, 4(7), 25–33. (In Russian).
- Letyagin, L. N. (2017). Lyceum Universe of the “Porphyrogenitus Child”: Historical Morphology of Biographical Scenarios. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie*, 3, 67–70. (In Russian).
- Lotman, Yu. M. (1983). *Roman A. S. Pushkina “Evgeniy Onegin”*: *Kommentarii* [A. S. Pushkin “Eugene Onegin”: Commentaries]. Prosveshchenie.
- Lotman, Yu. M. (1992). *Izbrannye stat'i* [Selected articles] (Vol. 1). Aleksandra.
- Lotman, Yu. M. (2010). *Nepredskazuemye mekhanizmy kul'tury* [Unpredictable mechanisms of culture]. TLU Press.
- Lotman, Yu. M., & Uspensky, B. A. (2010). On the semantic mechanism of culture. In Yu. M. Lotman, *Semiosfera* [Semiosphere] (pp. 485–503). Iskustvo-SPb. (In Russian).
- Lukomsky, G. K. (1917). *Staryy Peterburg* [Old Petersburg]. Svobodnoe iskusstvo.
- Odoevsky, V. F. (1975). *Russkie nochi* [The Russian Nights]. Nauka.

- Panaev, V. I. (1892). Monument to Emperor Alexander I. *Russkaya starina*, 76(11), 289–295. (In Russian).
- Pruzhinin, B. I. et al. (2019). Anthropology of Museum: Conceptual Sphere of Ideas, Historical Dialogue and Preservation of Value Constants. *Voprosy filosofii*, 5, 5–23. (In Russian).
- Pushkin, A. S. (1996). *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works] (Vol. 13). USSR AS. (In Russian).
- Rotach, A. L. (1966). *Aleksandrovsкая kolonna* [Alexander Column]. Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu.
- Rovinsky, D. A. (1889). *Podrobnyy slovar' russkikh gravirovannykh portretov* [A detailed dictionary of Russian engraved portraits] (Vol. 1). Imperial Academy of Sciences.
- Rozanov, V. V. (2001). *Literaturnye izgnanniki* [Literary Exiles]. Agraf.
- Rozina, I. V. (2012). Folk Song, Civil Prayer: the official national anthem of the Russian Empire. *Analitika kul'turologii*, 2, 164–166. (In Russian).
- Russian State Historical Archive. F. 516. Descr. 1 (29/1619). P. 11. *Journal of the Chamber-Fourier Part*. 1816. (In Russian).
- Sholomova, T. V. (2019a). Urban moralizing as a kind of pedagogical urban studies. In K. V. Sultanov, *Istoricheskoe soznanie i postmaterial'nye tsennosti* [Historical consciousness and post-material values] (pp. 469–472). Herzen State Pedagogical University of Russia.
- Sholomova, T. V. (2019b). Philosophical urban studies and pedagogical Petersburg's studies in the context of university education. *Idei i idealy*, 11(4:1), 205–216. (In Russian).
- Shurygin, Ya. I. (1962). *B. I. Orlovsky*. Iskusstvo. (In Russian).
- Shvedova, S. O. (2006). Alexander column in the spaces of poetry, ideology, history. *Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena*, 6(16), 85–101. (In Russian).
- Silberstein, I. S. (1993). *Parizhskie nakhodki. Epokha Pushkina* [Parisian finds. The era of Pushkin]. Izobrazitel'noe iskusstvo.
- Sollogub, V. A. (1998). *Vospominaniya* [Memoirs]. Akademiya.
- Solomin, V. P., Letyagin, L. N., & Ignatiev, D. Yu. (2014). Educational universe of the city: pedagogical aspects of philosophical urbanism. *Nizhegorodskoe obrazovanie*, 2, 124–129. (In Russian).
- Steklova, I. A. (2014). The image of the St. Petersburg embankment in the novel by A. Pushkin "Eugene Onegin". *Znanie. Ponimanie. Umenie*, 2, 286–293. (In Russian).
- Sternin, G. Yu. (2007). *Dva veka. Ocherki russkoy khudozhestvennoy kul'tury* [Two centuries: essays on Russian artistic culture]. Galart.
- Sverbeev, D. N. (2014). *Moi zapiski* [My notes]. Nauka. (In Russian).
- Syroechkovsky, B. (1926). *Mezhdutsarstvie 1825 goda i vosstanie dekabristov v perepiske i memuarakh chlenov tsarskoy sem'i* [Interregnum

- of 1825 year and the Decembrist uprising in the correspondence and memoirs of members of the royal family]. Ed. by B. Syroechkovsky. Gos. izdatel'stvo.
- Toporov, V. N. (1995). *Mif. Ritual. Simvol. Obraz* [Myth. Ritual. Symbol. Image]. Progress.
- Uspensky, B. A. (2002). *Etyudy o russkoy istorii* [Studies about Russian history]. OGI.
- Uspensky, V. A. (2018). *Trudy po nematematike* [Works on non-mathematics] (Vol. 5, pp. 253–301). OGI.
- Volpert, L. I. (2010). *Pushkinskaya Frantsiya* [Pushkin's France] (pp. 395–398). Tartu University.
- Vyazemsky, P. A. (2017). *Zapisnye knizhki* [Notebooks]. Zakharov. (In Russian).
- Vyskochkov, L. V. (2019). Before the interregnum. Angel Alexander and Grand Duke Nikolai Pavlovich (1819–1825). *Peterburgskiy istoricheskiy zhurnal*, 2, 65–81. (In Russian).
- Yankova, E. P. (1989). *Rasskazy babushki* [Grandmother's stories]. Nauka.
- Zaikin, I. I. (1827). *Poslednie dni zhizni nezabvennogo monarkha* [The last days of the life of the unforgettable monarch]. St. Petersburg.
- Zakharova, L. G. (1993). Diary of the Grand Duke. *Rodina*, 1, 54–59. (In Russian).
- Zhukovsky, V. A. (2001). *Proza poeta* [Poet's Prose] (pp. 60–66). Vargius. (In Russian).

Ματєριαλ ποσтуπил в редакцию 02.04.2023

Ματєριαλ ποσтуπил в редакцию после рецензирования 07.09.2023

ПАРАДИГМА МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ВИЗУАЛИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПЕРФОРМАНСОВ В СТАРОМ ТИФЛИСЕ: ЖИВОПИСЬ, КИНО, ЛИТЕРАТУРА

Т. С. Сиян

Ереванский государственный университет, Республика Армения
tsimyan@ysu.am

Исследование выполнено при финансовой поддержке
Ереванского государственного университета.

Представлена парадигма музыкальных инструментов Старого Тифлиса XVIII века и ее эволюция до советизации Грузии. Рассматриваются визуальные тексты Нико Пиросмани, Вагаршака Элибекяна, Джованни Вепхвадзе, а также видеотексты фильмов «Саят-Нова» и «Цвет граната». Объект исследования – парадигма музыкальных текстов Старого Тифлиса как кросскультурного пространства. Акцентируются семантика и функциональные особенности музыкальных инструментов в поэтических и в визуальных текстах. Особое место уделяется визуализации музыкальных «перформансов». В статье аргументирован следующий тезис: описание парадигмы музыкальных инструментов в визуальных и художественных текстах предоставляет возможность выявить дух, «вещный» мир Старого Тифлиса, эволюцию музыкальных вкусов, а также имплицитные функции, визуальные синтагмы и коннотативную семантику музыкальных инструментов. Эмпирический анализ материала показал, что визуализация музыкальных инструментов в живописи и киноискусстве является важным приемом поэтики для передачи духа Старого Тифлиса. Анализ фильма Сергея Параджанова обнаружил аллюзию на работы Пиросмани. Подробный анализ стихотворения Саят-Новы выявил семантические и функциональные особенности любимого инструмента (каманча). Анализ визуализации каманчи в фильме Параджанова «Цвет граната» показал, что многие метафоры стихотворения поэта были перекодированы на язык кино. Каманча стала ключевым «актером» для раскрытия поэтических баталлий в фильме «Саят-Нова» режиссера Кима Арзуманяна. В результате детального анализа работ Ходжабекяна, Пиросмани, Элибекяна выяснилось, что музыкальное трио (два зурначи и один барабанщик) было «классическим» набором для всех праздников, свадеб и веселий. При этом зурна в сопровождении церковных колоколов в фильме Параджанова поменяла свою функцию на траурную. На картинах Элибекяна шарманщики со своими инструментами стали не только композиционным трюком, способом изображения, неотъемлемым коммуникативным элементом духанной культуры Старого Тифлиса конца XIX – начала XX века, но и знаком присутствия европейских музыкальных влияний, «продуктом» города и визуальным маркером городского общественного пространства.

Ключевые слова: Старый Тифлис, музыка, живопись, кино, городская культура, восточные музыкальные инструменты, визуализация повседневности, Элибекян, Параджанов

THE PARADIGM OF MUSICAL INSTRUMENTS AND VISUALIZATION OF MUSIC PERFORMANCES IN OLD TIFLIS: PAINTING, CINEMA, LITERATURE

Tigran S. Simyan

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

The research was supported by Yerevan State University

The article presents the paradigm of musical instruments of Old Tiflis in the 18th century and its evolution before the Sovietization of Georgia. The visual texts of Niko Pirosmiani, Vagharshak Elibekyan, and Giovanni Vepkhvadze, as well as the video texts of *Sayat-Nova* and *The Color of Pomegranate*, are analyzed. The object of the study is the paradigm of musical texts of Old Tiflis as a cross-cultural space. The semantics and functional peculiarities of musical instruments in poetic and visual texts are highlighted. Particular attention is paid to the visualization of musical “performances”. The article argues the following thesis: the description of the paradigm of musical instruments in visual and artistic texts provides an opportunity to reveal the spirit, the *material* world of Old Tiflis, the evolution of musical tastes, as well as implicit functions, visual syntagmas, and connotative semantics of musical instruments. The empirical study of the material showed that the visualization of musical instruments in painting and film art is an important poetic technique for conveying the spirit of Old Tiflis. The analysis of the film by Sergei Parajanov revealed an allusion to the works of Pirosmiani. The detailed analysis of Sayat-Nova’s poem revealed the semantic and functional features of the beloved instrument (kamancha). The analysis of the visualization of the kamancha in Parajanov’s film *The Color of Pomegranates* showed that many metaphors of Sayat-Nova’s poem were recoded into the language of cinema. The kamancha became the key *player* revealing the poetic battles in the film *Sayat Nova* by Kim Arzumanyan. The detailed analysis of the works of Khojabekyan, Pirosmiani, and Elibekyan revealed that the musical trio (two zurna players and one drummer) is a *classical* set for all festivities, weddings, and revelries. At the same time, the zurna, accompanied by church bells in Parajanov’s film, changes its function to mourning. In Elibekyan’s paintings, the organ grinders with their instruments became not only a compositional trick, a method of representation, a communicative element of Old Tiflis’ inn culture of the late 19th – early 20th centuries, but also a sign of European musical influences, an *artifact* of the city and a visual marker of the urban public space.

Keywords: Old Tiflis, music, painting, cinema, urban culture, oriental musical instruments, visualization of everyday life, Elibekyan, Parajanov

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-143-166

Введение

Прежде чем перейти к описанию парадигмы музыкальных инструментов и музыкальных «перформансов» Старого Тифлиса XVIII века, следует контурно представить, какие музыкальные веяния были в Старом Тифлисе с XVIII века и до советизации Грузии (1921)¹.

XVIII век прошел под флагом персидско-турецкой сазандарской и армяно-грузинской ашутской традиции. Отмечая культурное влияние Персии на музыкальное своеобразие Южного Кавказа, И. Гришашвили пишет, что «поэзия ашутов пришла к нам из Персии, но настолько видоизменилась, что самим персам мелодии наших ашутов чужды. Теперь модно отрекаться от Востока, но не надо забывать, что Грузия – часть этого самого Востока» [Гришашвили 1977, 47]. Традиция преломилась в музыкальной и языковой картине мира Южного Кавказа в контексте многоязычного гула. С середины XIX века началось «противоборство» между кавказской² и европейской музыкальной (оперной) традицией, и продолжалось оно до советизации Грузии, в лоне которой родилась тбилисская музыка (Т. Гвердцители и др.). В XVIII веке социальный «верх» Старого Тифлиса слушал сазандарей, читавших под музыкальное сопровождение персидскую любовную лирику. На основе персидской сазандарской традиции и на стыке разных культур Старого Тифлиса появляются «национальные» сазандари, ашути, поющие на разных языках (армянский, грузинский, турецкий³, персидский).

¹ Подробнее см.: [Порфирьева 2014].

² Заметим, что в советское время вместо турецкого языка в научной литературе упоминался азербайджанский, поскольку в это время нельзя было ущемлять права братского государства (см., напр.: [Гайсарьян 1961, 14, 23]). Но эта же «традиция» советской эпохи продолжается и в постсоветское время, что, в свою очередь, является исторической мистификацией, поскольку Азербайджан как государство был создан 28 мая 1918 г., соответственно, азербайджанский язык являлся одним из диалектов турецкого, а не языком государства. Подчеркнем, что в царское время поэты О. Туманян и В. Брюсов, говоря о Саят-Нова, указывают на тот факт, что он писал и пел на турецком / тюркском языке [Саят-Нова 1963, 36; Туманян 1977, 232, 248].

³ Заметим, что в советское время вместо турецкого языка в научной литературе упоминался азербайджанский, поскольку в это время нельзя было ущемлять права братского государства (см., напр.: [Гайсарьян 1961, 14, 23]). Но эта же «традиция» советской эпохи продолжается и в постсоветское время, что, в свою очередь, является исторической мистификацией, поскольку Азербайджан как государство был создан 28 мая 1918 г., соответственно, азербайджанский язык являлся одним из диалектов турецкого, а не языком государства. Подчеркнем, что в царское время поэты О. Туманян и В. Брюсов, говоря о Саят-Нова, указывают на тот факт, что он писал и пел на турецком / тюркском языке [Саят-Нова 1963, 36; Туманян 1977, 232, 248].

Карнавалы социального «низа» в XIX веке проходили в основном в сопровождении трех музыкантов. Один играл на зурне, второй на чунгури⁴, а третий барабанил по тамбурину с погремушками – дайра, *дойра*, даф / дап. К этому «шуму» добавлялись «нехитрые литавры из глиняных горшочков, обтянутых пузырями, известные под именем димплипито» [Порфирьева 2014, 146]. С середины XIX века, наряду со всеми попытками привить европейскую оперную музыку, представители социального «низа» – кинто – крутили ручки шарманок, карачохели играли на зурне, а на попойках танцевали лезгинку, кинтаури – под зурну, димплипито и барабаны⁵.

Материалом для этой статьи стали визуальные тексты Нико Пиросмани (1862–1918), картины Вагаршака Элибекяна (1941–2008) и Джованни Вепхвадзе (1949–2016), а также кинотексты – «Саят-Нова» (1960, реж. Ким Арзуманян) и «Цвет граната» (1968, реж. С. Параджанов)⁶.

Главный тезис статьи состоит в следующем: описание парадигмы музыкальных инструментов на примере визуальных и художественных текстов предоставляет возможность выявить дух, «вещный» мир Старого Тифлиса и переходы музыкальных вкусов, а также имплицитные функции, визуальные ряды и коннотативную семантику музыкальных инструментов. При этом интерпретация визуальных текстов принципиально не замыкается на компаративном искусствоведческом анализе, но производится в контексте реконструкции исторических пространств города с точки зрения «дешифровки» их визуальных аспектов и скрытых за ними антропологических смыслов [Аванесов 2018, 15–20].

Парадигма музыкальных инструментов Старого Тифлиса

Прежде чем мы перейдем к описанию музыкальных действ, обратим внимание, на каких инструментах играли сазандари-ашу-

⁴ Следует заметить, что чунгури, или чонгури, были региональными инструментами. Например, отец армянского поэта О. Туманяна, священник в Лори (северо-восточная часть Армении), на досуге играл на чонгури и «пел “Кер оглы”, “Кярям” или же какую-нибудь религиозную песню» [Туманян 1977, 173]. Пример показывает кросскультурность Южного Кавказа в XIX веке, сообщает нам о вкусах армянского священника, играющего на восточном (тюркском, грузинском и т.д.) музыкальном инструменте и поющего отрывки из песен тюркского эпоса или мелодию из средневековой армянской церковной песни (шараканы).

⁵ Подробнее об этом см.: [Симян 2019 а].

⁶ Следует заметить, что Старый Тифлис является пространством культурного перекрестка и «брожения», и его можно вписать в перспективу более широкого контекста мир–система–цивилизация. Подробнее об этом см.: [Маргарян 2017, 18–37].

ги Старого Тифлиса. Армянский художник Вагаршак Элибекян в своем творчестве не раз изображал Старый Тифлис в разные эпохи. Например, на его картине «Музыкальная лавка восточных инструментов» (1979) (см.: [Симян 2019 а, 71]), как и на картине Вано Ходжабекяна «Танец» (ил. 1), представлены основные инструменты Старого Тифлиса: каманча⁷, саз (тур. баглама), персидский тар, дудка, тамбурины (бубны), барабаны (дхол), персидский тамбур, щипковый инструмент (лира).



Ил. 1. Вано Ходжабекян. Танец.

Источник: <http://www.gallery.am/hy/database/item/3116/>

Именно на таких инструментах в Старом Тифлисе и играли. В фильме Сергея Параджанова «Цвет граната» много подобных эпизодов с визуализацией и музыкальным сопровождением этих инструментов. Парадигма музыкальных инструментов Старого Тифлиса представлена также в эпизоде «Сновидение поэта», а в сцене *матаха* (жертвоприношения) праздник представлен в контексте инструментального сопровождения дудука и барабанов в ритме аллегро.

В плане исследования роли вышеназванных инструментов следует выделить картину грузинского художника Джованни Вепхвад-

⁷ Среднеаз. гиджак, груз. чянури от евр. кинури / чинури.

зе (1949–2016) «Лавка музыкальных инструментов в Тифлисе» (2011) (ил. 2). Композиция и замысел картины Вепхвадзе напоминает схожую работу армянского коллеги В. Элибекияна. Справа налево изображены: каманча, доли, дхол (барабан), персидский тар, виды дудука, дайра (тамбурин с бубенцами), барабаны. По вышеуказанным картинам, а также по «Тбилисской мелодии» (2006)⁸, можно на прагматическом уровне реконструировать звуковую палитру Старого Тифлиса.



Ил. 2. Джованни Вепхвадзе. Лавка музыкальных инструментов в Тифлисе.
Источник: clck.ru/33ge2Y

В произведении Вепхвадзе используется прием «картина в картине», указывающий на прошлую эпоху. Судя по языку одежды, нам представлена приблизительно вторая декада XX века. Подобные синтагмы, а именно музыкальные инструменты (дайра, дудук, персидский тар) в разных комбинациях, грузинский художник не раз представлял на своих полотнах: «Дайра, тари, дудук» (2015)⁹,

⁸ См.: <http://gozefina2009.narod.ru/GiovanniV.html>

⁹ См.: <http://www.artlib.ru/index.php?fp=2&id=11&iid=476820&uid=5262>

«Натюрморт с иранским кувшином и дойрой» (2015)¹⁰. В этом плане интересна картина Пиросмани «Грузинка с бубном» (1906), где героиня изображена в традиционном национальном наряде [Пиросмани 1986, 76]. «Вещный» мир картины (тамбурин, наряд, подушка валиком для кушетки) указывает на эпоху Старого Тифлиса, старой Грузии. Обилие подобных картин свидетельствует, что музыкальные инструменты были важными индикаторами, маркирующими деталями для изображения и передачи духа Старого Тифлиса и визуализации городского пространства.

По всей видимости, картина Пиросмани «Грузинка с бубном» сыграла важную роль в одной из сцен фильма Параджанова («Сновидение поэта»), где отец Саят-Новы представлен с дудуком в черной одежде, а мать с тамбурином в красной. Эта сцена придает музыкальным инструментам новую коннотацию: тамбурин – инструмент веселья (красный), а дудук – печали (черный).

Каманча: семантика, функции, визуализация

В Старом Тифлисе большим успехом пользовалась каманча. По словам музыканта С. Оганезашвили, инструмент чианури (арабское название каманчи) был неотъемлемым атрибутом мусульманского обряда. Символическая интерпретация структуры каманчи такова: она состоит из стрелы, лука, купола и минарета, что символизирует «меч и веру». В Грузии инструмент появился в VII веке, во время нашествия арабов [Гришашвили 1977, 112]. Каманча была настолько любима в Старом Тифлисе, что стала неотъемлемой частью творческой практики поэтов и музыкантов.

Армянский ашут Саят-Нова посвятил стихотворение своему любимому музыкальному инструменту – каманче. Текст стихотворения «Каманча» (1759) известен русскому читателю в переводе Валерия Брюсова¹¹. По нему можно реконструировать тот факт, что для лирического Я поэта каманча является самым красивым¹² и «высоким» инструментом по сравнению с остальными («Из всех людьми

¹⁰ См.: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=630&fp=2&uid=5262&iid=493653&idg=0&user_series=0

¹¹ Об анализе качества и специфики перевода см.: [Мкртчян 1963; Татосян 1982; Айрян 2016, 136–137].

¹² «Ушко – серебряное будь, сверкай на голове – алмаз; // Рука – слоновой кости будь, на чреве – перламутр, что глаз; // Струна – из злата свита будь, резбой пленяй, железо, нас; // Ты – бриллиант и лал! И суд – всех посрамишь ты, каманча. // Смычок быть должен золочен, чтоб пышно он блистал, звеня; // Певучий волос – быть сплетен из косм крылатого коня» [Саят-Нова 1963, 31].

хваленых лир полней звучишь ты, каманча!»); другими словами, каманча становится «говорящим» инструментом.

В фильме Параджанова интересно интерпретируется метафора стихотворения Саят-Новы «чрево каманчи». Ребенок Саят-Нова сначала держит «чрево» каманчи, а потом обнимает женское лоно, тем самым на прагматическом уровне создается ассоциативный ряд: из лона / чрева рождается ребенок, творчество, искусство. В эпизоде фильма «Юность поэта» ощутима визуальная аллюзия на продолжение слов стихотворения «на чреве – перламутр, что глаз»; эта фраза визуализирована круговыми движениями пальцев юного поэта, показывающего перламутр на чреве каманчи. А ценность музыкального инструмента передается через осыпание каманчи перламутром из чрева персидского тара; этим как бы передается прелесть музыкальных оттенков инструментов.

Связь тара и каманчи видна и в предыдущих кадрах фильма, когда юный поэт представлен между персидским таром и каманчой. Тем самым Параджанов моделирует тернарную оппозицию: вертящийся персидский саз – поэт – каманча. В этой синтагме поэт представлен в восточном ключе, в разных одеяниях ашута-дервиша, хотя по творчеству поэта, как метко было показано в работе Г. Бахчиняна, Саят-Нова был гусаном-трубадуром [Бахчинян 1988, 122].

Вернемся к анализу стихотворения поэта. В диалоге лирического Я с каманчой раскрываются адресат искусства («Кто низок, не иди на пир: пред ним молчишь ты, каманча!»), «высокая» функция инструмента («Но к высшему стремись: весь мир, всех покоришь ты, каманча!»), прагматический аспект музыки, искусства («Тем, как бальзам, даришь ты сон, тех ты бодрись всю ночь, до дня. // Ты – золотой сосуд с вином, и всех пьянишь ты, каманча»). Кроме того, инструмент становится «мотором» пиршества, праздника, ободряющего красавиц («Когда ж поет – вновь пир горой, ты – празднеств и гуляний весть! // Собрав красавиц вкруг себя, их всех манишь ты, каманча!»). В Старом Тифлисе застолья проходили под живое исполнение ашута.

В стихотворении Саят-Новы каманча имеет также и «психотерапевтическое» значение: «Ты всем даешь веселый вид, с тобой опять здоров больной; // Чуть сладкий зов твой зазвучит, блажен, кто говорит с тобой». В песне подчеркивается тесная связь между поэтом и инструментом: жив поэт – жива каманча: «Проси, да скажут: “Бог продлит дни нас пленявшего игрой!” // Доколе жив Саят-Нова, что не узришь ты, каманча!»¹³.

¹³ См. подробный анализ стихотворения в книге Г. Бахчиняна «Поэтическое наследие Саят-Новы» [Бахчинян 2016, 153–159].

Тема соотношения жизни поэта и его смерти затронута в других эпизодах фильма Параджанова. В «увертюре» фильма каманча появляется в кадре рядом с цветочком в горшке (ил. 3) как атрибут жизни поэта в контексте других «вещей»: тетрадь поэта – давтар, сок граната – кровь (как метафора мучений), кинжал и кровь, нога, наступающая на гроздь винограда, хлеб (шоти) и рыба, шипы. «Вещевые» метафоры в контексте лейтмотива – тетради поэта – становятся визуальными индикаторами тяжелой жизни, творчества и смерти поэта (шоти и рыба, нога и виноградный сок, шипы). Кинжал и кровь отсылают к смерти поэта в 1795 г. во дворе церкви во время персидского нашествия Ага-Магомет-шаха. Тема смерти в том же визуальном ряду с новым «дополнением» (кинжал и кровь с гранатом) появляется в эпизоде «Смерть поэта».



Ил. 3. Кадр из фильма «Цвет Граната». Реж. Сергей Параджанов, 1968

Каманча в сюжете фильма становится атрибутом интерьера, средством передачи атмосферы юности поэта, объектом его любви и творчества, а также символом его мирской жизни, поскольку именно этим инструментом маркирован уход поэта в монастырь и затем его возвращение из монастыря. Когда поэт уходит в монастырь, он перед постригом передает каманчу священнослужителю. А уже через годы, при уходе в мир, он покидает монастырь с каманчой, спускаясь с лестницы, что символизирует переход из духовного («верх») в мирское («низ»). Процесс перехода передается через образы-синтагмы «священнослужитель–каманча», «священ-

нослужитель–каманча–конь» и через образ поэта с каманчей на коне. В конце фильма каманча становится символом музыки поэта; поэт умирает, а ангелы под мелодию зурны уносят каманчу как метафору музыки.

А теперь перейдем к функционированию каманчи в социальной сфере. Ключевым в коммуникации поэта и каманчи является понятие чести. Ашуг, проигравший в меджлисе (соревновании) оппоненту, должен был отдать свой инструмент выигравшему в качестве трофея. Выдержать поединок являлось делом чести ашуга. Именно поэтому лирическое Я Саят-Новы говорит о том, что оно не готово уступить свой инструмент никому («Тебя не уступлю я: мне принадлежишь ты, каманча!»), поскольку инструмент является еще и продолжением его сущности, его души, чести и внутреннего мира. В стихотворении поэт говорит о том, что когда он не играет на инструменте, каманча находит свое место на полке чести («Когда он утомлен игрой, на полке ты находишь честь»). Подобную ситуацию можно увидеть на картине Дж. Вепхвадзе «Каманча» (2015)¹⁴. Здесь каманча изображена вне какого-либо контекста и «вещного» мира, «отдыхающей» под лучами света перед вечерним выступлением.

В фильме «Саят-Нова» (1960) эпизод с каманчей сильно акцентирован. Внутренний мир Саят-Новы раскрывается в эпизоде музыкального поединка, когда его учитель Дости проигрывает своему противнику сазандару из Персии Фатулле. Если последний готов был взять каманчу ашуга Дости как трофей, то его ученик Саят-Нова, выиграв соревнование с персом и уличив его в плагиате, отказывается брать его саз. Заметим, что по традиции высококлассный ашуг должен был петь авторскую песню, что и подчеркивается в фильме режиссера Кима Арзуманяна. В его фильме Саят-Нова представлен не как средневековый ашуг или гусан, а как начитанный автор, исполняющий свои авторские песни¹⁵, то есть как трубадур.

Фатулла во время музыкального «поединка» спел свою партию на слова персидского поэта Низами (ок. 1147–1209), а начитанный молодой ашуг-поэт Саят-Нова обличил его во лжи, в плагиате, и тем самым выиграл поединок. Поэт-ашуг аргументирует свой по-

¹⁴ См.: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=645&fp=2&uid=5262&iid=493934&idg=0&user_serie=0

¹⁵ Исследователь творчества Саят-Новы Генрих Бахчинян, ссылаясь на идеи Стеблина-Коменского (ст. «Фольклор и литература»), отмечает, что Саят-Нова одновременно и ашуг, и поэт, поскольку в нем синтезировались народные (ашугские) и индивидуально-поэтические элементы [Бахчинян 1988, 111].

ступок (отказ от саза) в одноименном фильме следующими словами: «Я в меджлисе посостязался не для саза, а для чести нашего города, для чести моего УЧИТЕЛЯ». Саят-Нова своим поведением ставит знак равенства между его поступком и псевдонимом, поскольку Саят-Нова в переводе с персидского означает «охотник песен», а по версии армянского поэта О. Туманяна – «царь песен, владыка музыки» [Туманян 1977, 266]. В контексте фильма семантически активно и последнее значение псевдонима. Он проявил себя и как знаток, «охотник песен», и как «царь».

В ином ключе и сценарии представил соревнование поэтов-ашутов армянский поэт Аветик Исаакян (1875–1957) в своем эссе «Бессмертный Саят-Нова» (1945): «И вдруг вижу его сильным, мужественным, уверенным в своей гениальности. На площади он состязается со знаменитыми ашутами, играет на своем победном оружии – каманче, и побеждает их, своих соперников, а те, бросив доспехи, покидают поле боя. Саят-Нова захватывает их оружие, народ восхищен своим героем» [Исаакян 1987]. Именно эти эпизоды были визуализированы армянским художником В. Элибекяном.

Музыкальные «перформансы» в городском пространстве

В творчестве В. Элибекяна есть много работ, посвященных названному выше армянскому ашуту. Его картина «Саят-Нова поет в квартале Нарикала» (1985) изображает музыкальное представление на плэнере, под открытым небом (ил. 4).

Представление организовано в городском пространстве, которое трансформируется, переконструируется в ходе этой массовой художественной акции [Аванесов 2017, 42]: район Нарикала Старого Тифлиса превращается в театр под открытым небом. Подобная сцена представлена и на картине «Саят-Нова на народном празднике» (1986) [Элибекян 1991, 60]. Все эти картины представляют музыкальный праздник панорамно, а на картине «Саят-Нова на берегу Куры» (1988) сцена выстроена в контексте реки Куры – символа города (ил. 5).

С помощью фигур, наклоненных в сторону известного ашута, художник на невербальном уровне выражает любовь народа к творчеству поэта. Но следует заметить, что В. Элибекян не старался передать конкретное историческое время на уровне микродеталей (одежда, прическа, магазины и т.д.). Иногда визуализация духа города настолько увлекала художника, что в его картинах заметны анахронические изображения инструментов.



Ил. 4. Вагаршак Элибекян. Саят-Нова поет в квартале Нарикала.
Источник: [Элибекян 1991, 58]



Ил. 5. Вагаршак Элибекян. Саят-Нова на берегу Куры.
Источник: [Элибекян 1991, 61]

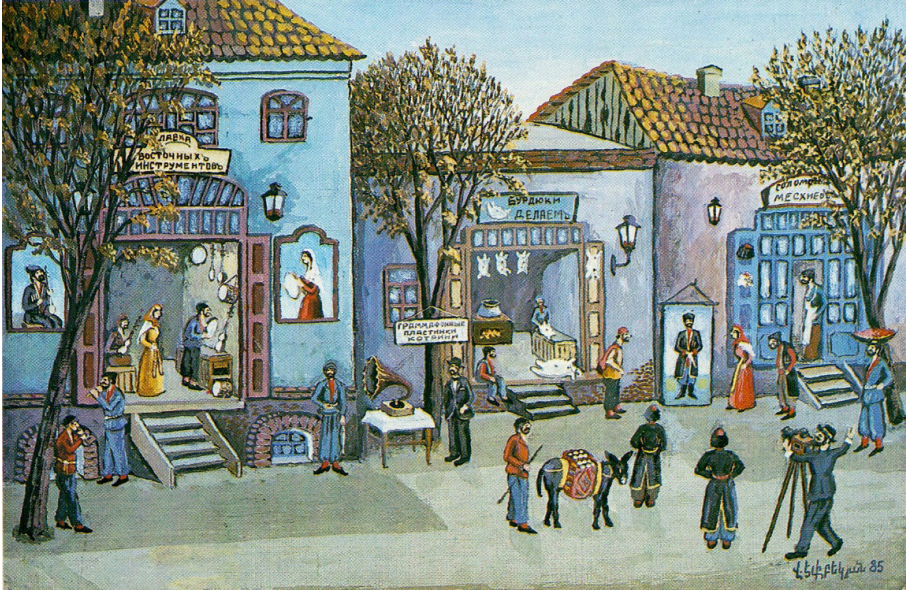
Например, на картинах «Саят-Нова поет в квартале Нарикала» и «Саят-Нова на берегу Куры» встречаются каманча и шарманка, саз и шарманка. Но эти анахронизмы, по всей вероятности, играют в поэтике художника особую функцию. Художник передает музыкальный инструментальный репертуар Старого Тифлиса XVIII и XIX веков, дух Старого Тифлиса, а не правдивый исторический контекст.

Каждый год в мае в Тбилиси отмечают праздник роз (Вардатон, *Վարդափայլ*), посвященный Саят-Нова. Любители его искусства, жители армянских районов Авлабара, Сололаки, а также грузинская интеллигенция собираются у памятника Саят-Нова во дворе церкви Св. Геворка, который был торжественно открыт 15 мая 1914 года в присутствии представителей армянской интеллигенции О. Туманяна, Г. Башинджагяна и др. Во время праздника Вардатон выступают с речами, поют песни поэта. Одним из ярчайших событий праздника-действия является исполнение песни Саят-Нова «Твой силен ум: таким рожден, – себя глупцу равнять зачем»¹⁶ («Դուն էն ցլխեն իմաստունիս» / «Դու՛ն է՛ն գլխեն իմաստունիս իս») тенором Глахо Закарян¹⁷. На картине В. Элибекияна «У памятника Саят-Нова» изображен именно этот момент, а на картинах «Народный праздник в честь Саят-Новы» (1987) и «Пир в честь Саят-Новы» (1988) [Элибекиян 1991, 56–57] представлены народные гулянья – Вардатон.

Переход от Тифлиса XVII века к Тифлису конца XIX века можно обнаружить на картине В. Элибекияна «Ремесленный ряд» (1985), где представлен визуальный «винегрет» восточно-европейских инструментов (ил. 6). Если на его картине «Музыкальная лавка восточных инструментов» (1979) эти инструменты показаны фокализировано, то на картине «Ремесленный ряд» лавка восточных инструментов и сами инструменты расположены рядом с магазином, где делают бурдюки для вина. Именно благодаря сопоставлению магазинов и разных вещей художник придает своей картине юмористический оттенок, поскольку восточные инструменты представлены в одном «вещном» ряду с граммофоном и бурдюками. Специфика колорита Старого Тифлиса начала XX века проявляется как раз в том, что реконструировать быт того времени можно с легкой улыбкой: пьем кахетинское вино из бурдюков и слушаем восточно-кавказские мелодии и европейскую музыку из граммофона.

¹⁶ Перевод В. Брюсова [Саят-Нова 1963, 25].

¹⁷ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=cfA1GhkenQE>



Ил. 6. Вагаршак Элибекян. Ремесленный ряд.
Источник: [Элибекян 1991, 21]

Юмористичность ситуации подчеркивается также нарушением языковой нормы: «траммафон» вместо граммофона.

Переход от зурны к шарманке и итальянской опере

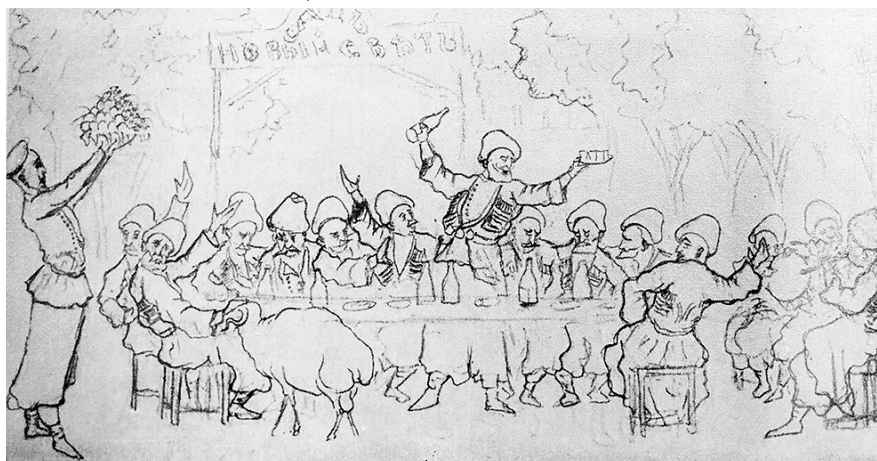
Зурна, барабан, дудка (дудук) в середине XIX века были самыми распространенными музыкальными инструментами Старого Тифлиса¹⁸. Об этом пишет один из фельетонистов и обозревателей театральных сезонов конца 1850-х, скрывающийся под псевдонимом Н-рь П-въ: «Лет десять тому назад не проходило вечера, ночи, когда бы вы не слышали на перекрестках, на улицах, а еще больше на отдаленных окраинах города, близ духанов или в садах – здешней гуделки, благословенной, отечественной, родимой зурны. В тихую ночь эти звуки давали какой-то местный колорит городу и ярко, впечатлительно действовали на новоприезжего» [Порфирьева 2014, 159]. Обратим внимание на то, как были представлены музыкальные инструменты и «перформансы» в городском пространстве.

¹⁸ Заметим, что зурна, барабан и дудук до сих пор остаются самыми «живучими» и многофункциональными инструментами не только в Грузии, но и в Армении.

Музыкальное трио фокализованно представлено в работах не только современника Старого Тифлиса В. Ходжабекяна «Пир после боя баранов», «Пир в саду “Новый свет”» (ил. 7) и «Пир в саду “Золотой огонь”» [Ходжабекян 1968, 3, 10–11], но и таких постсовременников, как, например, В. Элибекян. На картине «Зурначи» (1975) [Элибекян 1991, 120] художник изображает трех музыкантов на фоне старого города, и лишь центральная фигура смотрит на реципиента, и то не сильно сфокусировано (ил. 8). Картина озаглавлена «Зурначи» именно потому, что акцентирована фигура в центре. Рядом стоящие музыканты ушли в себя, что читается как знак полной визуальной изоляции от окружающего мира (прищуривание глаз, полное закрытие глаз). Художник тем самым подчеркивает, что мелодия генерируется изнутри, из глубины души, она передает внутреннюю связь музыкантов через мелодию.

На основе приведенных визуальных текстов можно заключить, что зурна всегда звучала во время пира, карнавала. Однако в фильме Параджанова «Цвет граната» в эпизоде «Смерть католикоса» зурна в сопровождении церковных колоколов звучит в контексте траура, тем самым меняя фрейм восприятия самого инструмента и его звучания. Зурна подвергается функциональной инверсии – от веселья к трауру.

Музыкальное трио в работах Элибекяна можно увидеть и во время массового карнавала перед великим постом – Ксеноба, или Кеноба («Ксеноба», 1980, 1985; «Ксеноба проходит по мосту», 1976), танца на канате («Праздничные сценки», 1981), свадеб («Несут приданое», 1988; «Свадьба», 1980), кутежей («Кутеж на Куре», 1984) (см.: [Элибекян 1991, 95–114]).



Ил. 7. Вано Ходжабекян. Пир в саду «Новый свет».

Источник: <http://www.gallery.am/hy/database/item/2921/>



Ил. 8. Вагаршак Элибекян. Журначи.
Источник: [Элибекян 1991, 120]

Те же комбинации с музыкантами можно увидеть на картине Ивана Вепхвадзе «Перенесение приданного в старом Тбилиси» (1918)¹⁹ и на картинах его внука Дж. Вепхвадзе «Перенесение приданного в Тифлисе» (2014), «Кееноба» (1979)²⁰. Заметим, что одним из первых фиксаторов народного праздника был В. Ходжабекян («Ксеноба», 1922)²¹. Композиционная общность картин предполагает, что постсовременники Старого Тифлиса черпали свои композиционные модели и идеи из картин первого поколения (Пиросмани, Ходжабекян и др.).

¹⁹ См.: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=15&fp=2&uid=5898&iid=185357&idg=0&user_serie=0

²⁰ См.: <http://gozefina2009.narod.ru/GiovanniV.html>

²¹ См.: <http://www.gallery.am/hy/database/item/3039/>

Кроме того, музыкальное трио играет роль визуального декора. На картине В. Элибекияна «Народный праздник» (1982) зурначи, дудукист и барабанщик используются как композиционный трюк для заполнения пространства полотна [Элибекиян 1991, 101]. При этом следует упомянуть, что в грузинских визуальных текстах встречаются интересные вариации музыкантов. Например, на картинах Пиросмани «Кутеж перед двухэтажным домом», «Крцаниси», «Ишачий мост», «Фаэтон и ночной кутеж», «Пасхальный кутеж», «Пир во время сбора винограда» музыкальное трио состоит из двух зурначи и барабанщика с палкой [Пиросмани 1986, 94–115]. Звук такого трио намного громче и сильнее, чем «армянское» трио (дудукист, зурначи, барабанщик) на картинах Элибекияна. В этом заключается разница грузинских и армянских трио. Но следует заметить, что, условно говоря, «грузинское трио» сопровождается исполнением армянских (сасунских) танцев в открытом пространстве²². Барабанщики, играя на инструменте палками, усиливают звук, придавая басовое звучание. В фильме «Цвет граната» интересно изображено «грузинское трио». По всей вероятности, «источником» этого эпизода фильма был не только грузинский импульс, но и сасунские музыкальные ритмы.

Важный инструментальный переход в Старом Тифлисе произошел, по наблюдениям упомянутого выше фельетониста-современника, благодаря шарманке: «Зурначи остаются и до сих пор принадлежностью самых великолепных балов; но, увы! – они приглашаются туда не для услаждения слуха, а единственно для лезгинки, этого грациозного страстного танца, без которого не обходится здесь ни одна вечеринка... Но ежели за 10 лет назад преобладание зурны было неизбежным оттенком городской жизни Тифлиса, то в настоящее время промышленница-шарманка, порождение еврейско-немецкой изобретательности, заменила ее в садах и на улицах» [Порфирьева 2014, 159]. Однако шарманка не стала бы музыкальным атрибутом Старого Тифлиса, если бы не было итальянской оперы²³.

Именно эту эпоху Старого Тифлиса зафиксировал армянский художник В. Элибекиян. Обратим внимание на то, что на картинах

²² См.: https://www.youtube.com/watch?v=k_Z20IDG5IY

²³ Ср.: «Что бы ни говорили скептики, но нельзя не признать, что между самыми пошлыми музыкальными инструментами, принятыми в народе, и самой избранной музыкой высшего круга существует связь, постепенность, развитие. Не будь у нас итальянской оперы, мы уверены, что шарманка не принялась бы на наших улицах, и взаимно: не будь шарманки, то публика, которая постоянно битком наполняет раек, не пошла бы в театр слушать Россини, Доницетти или Верди» [Порфирьева 2014, 159–160].

В. Элибекияна шарманка и шарманщик в одежде кинто являются лейтмотивами. Шарманщик в Старом Тифлисе выполнял роль зазывалы, стоявшего, как правило, рядом с духаном. Предполагается, что первоосновой подобной композиции для картин В. Элибекияна «Не уезжай, голубчик мой» (1976), «Духан “Не уезжай, голубчик мой”» (1984) и «Духан Марани» (1979) [Элибекиян 1991, 33, 34, 37] послужила картина Пиросмани «Белый духан». На картине пиросмановский шарманщик играет во дворе, встречая гостей духана. Интересно, что шарманщики и Пиросмани, и Элибекияна представлены без особой эмоциональной окраски и детализации. Подобным образом изображен и музыкант на картине Пиросмани «Кутеж с шарманщиком Датико Земель» (1906) среди трапезничающих мужчин [Пиросмани 1986, 96]. Но совершенно по-другому представлен шарманщик у В. Ходжабекияна: вне городского контекста, однако в психологическом плане детализированно; он динамичен (расположение ног), а взгляд зафиксирован на чем-то интересном. На лице прочитывается удивление; на это указывает приподнятая бровь, но отсутствие улыбки намекает на что-то странное²⁴.

Шарманщика на собственной одноименной картине грузинский художник изображает также без эмоций – как музыканта не от мира сего, без какой-либо пространственной точности и наполнения [Пиросмани 1986, 74]. Но следует отметить, что в реальной жизни шарманщики вели себя иначе: они наполняли городское пространство шумом и разными мелодиями. В рассказе Риммы Канделаки «Бродил художник по городу» читаем: «Сбоку, примостившись в переполненном фаэтоне, веселый шарманщик неумоимо крутит ручку, и на всю окрестность гремит музыка весеннего кутежа» [Канделаки 1964, 63]. Кроме музыки незаменимой визитной карточкой Старого Тифлиса были вывески харчевен и духанов – такие как, например, «Миланер бездетный», «Да здравствует хлебосольного человека», «Христос воскрес, воистину воскрес» [Канделаки 1964, 80], «Не уезжай голубчик мой!», «Фаэтон, стой!», – входящие в диалог с горожанами. Именно эта коммуникативная ситуация и представлена на картинах В. Элибекияна.

Шарманщики Старого Тифлиса выполняли ту же роль, что и громкая музыка сегодня, привлекающая клиентов купить кофе или чай на вынос. Подобную технологию можно увидеть на каждом шагу и в центре современного Еревана (Coffee Hause). Типологически ничего не поменялось: музыка привлекает внимание, а вживую играющий шарманщик в Старом Тифлисе вдвойне привлекал

²⁴ См.: <http://www.gallery.am/hy/database/item/3120/>

внимание, поскольку к музыке подключались пение и диалог. Конечно, шарманщики могли получить также и чаевые от пьяных заведывавших духанов.

Если рассмотреть коммуникативную ситуацию извне вовнутрь, то шарманщик был живым рекламщиком, зазывалой духана²⁵, а если изнутри вовне, то его игра на шарманке становилась продолжением музыки духана, а он становился провожатым уходящих гостей, продлевающим музыкальное сопровождение от духана на улицу. На картине Элибекяна «Кутилы» шарманщик сопровождает трех пьяных кинто, вышедших из духана под названием «Духан Бедни Васо» [Элибекян 1991, 130]. Тот же самый сюжет с другого ракурса представлен еще на одной картине художника с тем же наименованием [Элибекян 1991, 113]. А вот, например, на картине В. Элибекяна «Винный погреб» (1983) [Элибекян 1991, 32, 35] представлен шумный пир карачохели уже в духане, в закрытом пространстве. Один из них танцует на бочке лезгинку или сусамбари (кентаури). Эти картины являются визуальной иллюстрацией текстов фельетониста под псевдонимом Н-рь П-въ, описывающего лезгинку под аккомпанемент зурны, барабана и дудки.

Шарманщики не только стояли рядом с духанами; они часто появлялись на шумных площадях города. Например, на картине «Птичий базар» (1979) мужчина продает попугая в сопровождении мелодии шарманки [Элибекян 1991, 24]. Старому Тифлису «каста» шарманщиков придавала шарм и колорит, поскольку они были ходячими магазинами, продававшими цветы, фрукты, рыбу, мацони, настроение («Продавец мацони», 1976; «Трое кинто», 1979; «Гомбо и Вардо», 1989) [Элибекян 1991, 116, 125, 129]. В. Элибекян посвятил им две одноименные картины под названием «Шарманщики»

²⁵ Зазывал-рекламщиков имели и магазины Старого Тифлиса. В основном подмастерьями при них были дети, как это и описано в рассказе «Гикор» армянского писателя и поэта Ованеса Туманяна: «Стоял Гикор перед лавкой и зазывал покупателей, зазывал и что есть мочи расхваливал товар. “Скликай давай людей, чего примолк, стоишь как истукан. Воды, что ли, в рот набрал?” – “Пожалте сюда, сюда пожалте!” – выкрикивал Гикор» [Туманян 2010]. Заметим, что перевод этого эпизода Каринэ Халатовой с большей точностью передает уровень знания «русского» маленьким Гикором и вообще в Старом Тифлисе, чем перевод Анаит Баждур: «Сюда пожалуйста! К нам! К нам пожалуйста! <...> Сюда пожалуйста! К нам! Сюда <...> Сюда, сюда, к нам пожалуйста» [Туманян 1977, 27–29]. Или зазывали сами продавцы. Подобная ситуация описывается в рассказе Риммы Канделаки: «Молодой красавец-мясник зазывал в лавку пожилого покупателя. Мясник клялся и божился с веселым азартом зазывалы, которому хочется отбить выгодного клиента у соперников. Он выставил ногу, подбоченился, взмахнул увесистым куском баранины и начал сыпать прибаутками, стараясь привлечь внимание господина в котелке» [Канделаки 1964, 117].

(1978, 1985) [Элибекия 1991, 121, 124], где музыканты представлены на берегу Куры (груз. Мтквари). Интересно, что эти картины исполнены как стилизации фотографий. Такое впечатление, что шарманщики позируют перед камерой, а «вещный» мир – шарманка, бурдюк, корзина с фруктами, кувшин с вином, ягненок – представлены как декоративные константы Старого Тифлиса, при этом они же составляют визуально-гастрономический ряд, указывая на кутеж, перформанс, карнавал.

Заключение

Таким образом, можно заключить, что визуализация музыкальных инструментов в живописи и в киноискусстве становится важным индикатором и приемом поэтики для передачи духа Старого Тифлиса (Элибекия, Арзуманян, Параджанов, Вепхвадзе). Источником вдохновения для указанных художников стали современники эпохи, прежде всего Пиросмани и Ходжабекия. Анализ фильма Параджанова позволил указать на аллюзию работы Пиросмани («Грузинка с бубном» – сцена из сюжета «Сновидение поэта»). Подробный анализ стихотворения Саят-Новы выявил семантические и функциональные особенности любимого инструмента. Каманча стала «говорящим» инструментом, двигателем пиршества, праздника, обольстителем красавиц, бальзамом души и т.д.

Анализ визуализации каманчи в фильме Параджанова «Цвет граната» показал, что многие метафоры стихотворения поэта были перекодированы на язык кино – на параджановский лад. Каманча стала ключевым «действующим актером» для раскрытия поэтических баталий в фильме «Саят-Нова» режиссера Кима Арзуманяна. В фильме «Цвет граната» инструмент стал объектом красоты в разных интерьерных композициях, «вещью» для наррации атмосферы юности поэта, объекта любви, творчества в роли восточного дервиша, мага искусства, а также семантического перехода поэта Саят-Новы от мира в монастырь и обратно, а в конце фильма – символом музыки поэта.

При детальном анализе работ Ходжабекия, Пиросмани, Элибекия было выявлено, что музыкальное трио (два зурначи и один барабанщик) было «классическим» набором для всех праздников, свадеб и веселий, но роль зурны (в сопровождении церковных колоколов) в фильме Параджанова изменена: функцией инструмента стало звучание во время траура. На картинах Элибекия шарманщики со своими инструментами стали не только композиционным

трюком, способом изображения, коммуникативной составляющей духанной культуры Старого Тифлиса конца XIX и начала XX века, но и знаком присутствия европейских веяний (благодаря итальянской опере) и «продуктом» общественной жизни городского пространства.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2017 – Аванесов С. С. Томск: визуальное конструирование локальных городских пространств // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 1 (11). С. 41–47.
- Аванесов 2018 – Аванесов С. С. Городское пространство как антропологический феномен // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. № 2 (16). С. 10–31.
- Айрян 2016 – Айрян З. Г. Ашугская поэзия Саят-Новы в русских переводах // Научный диалог. 2016. № 3 (51). С. 132–145.
- Бахчинян 1988 – Бахчинян Г. Саят-Нова: жизнь и творчество. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1988. (На арм. языке).
- Бахчинян 2016 – Бахчинян Г. Поэтическое наследие Саят-Новы. Тексты и анализ. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 2016. (На арм. языке).
- Гайсарьян 1961 – Гайсарьян С. Саят-Нова. Вступительная статья // Саят-Нова. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1961. С. 5–62.
- Гришашвили 1977 – Гришашвили И. Литературная богема Старого Тбилиси. Тбилиси: Мерани, 1977.
- Исаакян 1987 – Исаакян А. Бессмертный Саят-Нова // Саят-Нова. Стихотворения. Ереван: Советакан грох, 1987. С. 5–6.
- Канделаки 1964 – Канделаки Р. Бродил художник по городу: повести. М.: Советский писатель, 1964.
- Маргарян 2017 – Маргарян Е. Г. На стыке древних мир-систем: пролегомены // Диалог со временем. 2017. Вып. 59. С. 18–42.
- Маргарян 2020 – Маргарян Е. Г. Або Тбилели. Арабский парфюмер – протектор Тифлиса // Критика и семиотика. 2020. № 2. С. 286–301.
- Маргарян 2023 – Маргарян Е. Г. «Город говорит». О тифлисском просторечном урбоязыке на примере вывесок и рекламных надписей // Критика и семиотика. 2023. № 1. С. 332–349.
- Мкртчян 1963 – Мкртчян Л. М. Работа В. Брюсова над переводами песен Саят-Новы // Саят-Нова в переводах В. Я. Брюсова. Ереван: Ин-т лит. им. М. Абегяна, 1963. С. 40–46.
- Пиросмани 1986 – Пиросмани. Избранные произведения / сост. Э. Д. Кузнецов. М.: Советский художник, 1986.

- Порфирьева 2014 – Порфирьева А. *Венецианская жизнь* в окрестностях Нарикала: итальянская опера в Тифлисе // Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личности. История. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2014. С. 134–172.
- Саят-Нова 1963 – Саят-Нова в переводах В. Я. Брюсова. Ереван: Ин-т лит. им. М. Абегяна, 1963.
- Симян 2019 а – Симян Т. С. Музыкальное и карнавальное и пространство Старого Тифлиса (на примере Вано Ходжабекяна, Вагаршака Элибекяна, Агаси Айвазяна) // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 2 (20). С. 63–80.
- Симян 2019 б – Симян Т. С. Старый Тифлис в памяти разных поколений: живопись, кафе, закат города (на примере В. Элибекяна, А. Айвазяна) // Сюжетология и сюжетография. 2019. № 1. С. 256–276.
- Симян 2019 с – Симян Т. С. Сергей Параджанов как текст: человек, габитус, интерьер (на материале визуальных текстов) // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 3. С. 197–215.
- Симян 2020 – Симян Т. С. Креолизованные тексты Старого Тифлиса (на примере Пиросмани, Элибекяна, Айвазяна) // Критика и семиотика. 2020. № 2. С. 256–285.
- Симян 2022 – Симян Т. С. Сергей Параджанов и Тифлис: «гид» культурной памяти, городское пространство и его трансформация // Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 198–215.
- Симян 2023 – Симян Т. С. Проблема семиотического перевода: мистификатор и «переводчик» (на примере Сергея Параджанова) // Критика и семиотика. 2023. № 1. С. 453–468.
- Симян, Казарян 2020 – Симян Т. С., Казарян Г. А. Биологический дух Старого Тифлиса: сватовство, деньги, межличностные отношения // Идеи и идеалы. 2020. Т. 12, № 1, ч. 2. С. 257–274.
- Татосян 1982 – Татосян Г. А. Примечания // Саят-Нова. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1982. С. 177–194.
- Туманян 1977 – Туманян О. Избранная проза: рассказы, сказки, статьи. Ереван: Советакан грох, 1977.
- Туманян 2010 – Туманян О. Гикор / пер. Карине Халатовой // Парус. 2010. № 1 (6). URL: <http://www.mecenat-and-world.ru/aragast/heritage.htm> (дата обращения: 20.04.2023).
- Ходжабекян 1968 – Вано Ходжабекян / сост. А. Тоникян. Ереван, 1968. (На арм. языке).
- Элибекян 1991 – Вагаршак Элибекян / сост. С. С. Манукян. М.: Изобразительное искусство, 1991.

REFERENCES

- Avanesov, S. S. (2017). Tomsk: visual constructing of local urban spaces. ПРАΞΗΜΑ (*Praxema*). *Journal of Visual Semiotics*, 2, 10–47. (In Russian).
- Avanesov, S. S. (2018). Urban space as anthropological phenomenon. ПРАΞΗΜΑ (*Praxema*). *Journal of Visual Semiotics*, 2, 10–31. (In Russian).
- Bakhchinyan, H. (1988). *Sayat-Nova: Life and Work*. Yerevan State University. (In Armenian).
- Bakhchinyan, H. (2016). *Sayat-Nova's Poetic Legacy. Texts and Analysis*. Yerevan State University. (In Armenian).
- Gaysaryan, S. (1961). Sayat-Nova (Introductory article). In *Sayat-Nova, Stikhotvoreniya* [Poems] (pp. 5–62). Sovetskiy pisatel'. (In Russian).
- Grishashvili, I. (1977). *Literaturnaya bogema Starogo Tbilisi* [Literary Bohemia in Old Tbilisi]. Merani.
- Hayryan, Z. G. (2016). Ashough Poetry by Sayat-Nova in Russian Translations. *Nauchnyi Dialog*, 3(51), 132–145. (In Russian).
- Isahakyan, A. (1987). Immortal Sayat-Nova (Foreword). In *Sayat-Nova, Stikhotvoreniya* [Poems] (pp. 5–6). Sovetskiy pisatel'. (In Russian).
- Kandelaki, R. (1964). *Brodil khudozhnik po gorodu: Povesti* [An Artist Wandered around the City. A Story]. Detskaya literatura.
- Margaryan, Ye. G. (2017). At the Crossroads of the Ancient World-systems: A Prolegomenon. *Dialog so vremenem*, 59, 18–42.
- Margaryan, Ye. G. (2020). Abo Tbileli. Arabic Perfumer – St. Protector of Tiflis. *Kritika i semiotika*, 2, 286–301. (In Russian).
- Margaryan, Ye. G. (2023). “The City Speaks”. About the Tiflis Vernacular Urban Language on the Example of Signage and Advertising Inscriptions. *Kritika i semiotika*, 1, 332–349. (In Russian).
- Mkrtchyan, L. M. (1963). Bryusov's Work on the Translations of Sayat-Nova's songs. In *Sayat-Nova v perevodakh V. Ya. Bryusova* [Sayat-Nova in translations of V. Ya. Bryusov] (pp. 40–46). Yerevan. (In Russian).
- Pirosmani. (1986). *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Sov. khudozhnik.
- Porfiryeva, A. (2014). Venetian Life Narikala's Vicinage: Italian Opera in Tiflis. In N. A. Ogarkova (Ed.), *Music in the Framework of European and Russian Cultures. Events. Personalities. History* (pp. 134–172). Russian Institute of Art History. (In Russian).
- Sayat-Nova. (1963). *Sayat-Nova v perevodakh V. Ya. Bryusova* [Sayat-Nova in translations of V. Ya. Bryusov] (pp. 40–46). Yerevan.
- Seyranush, M. (1991). *Vagarshak Elibekyan. Izobrazitel'noe iskusstvo*. (In Russian).

- Simyan, T. S. (2019a). Musical and Carnival Space of Old Tiflis (by the Example of Vano Khojabekyan, Vagarshak Elibekyan, Agasi Aivazyan). *ΠΡΑΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*, 2, 63–80. (In Russian).
- Simyan, T. S. (2019b). Old Tiflis in the Memory of Different Generations: Painting, Cafe, Sunset of the City (by the Example of V. Elibekyan, A. Ayvazyan). *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*, 1, 256–276. (In Russian).
- Simyan, T. S. (2019c). Sergei Parajanov as a Text: Man, Habitus, and Interior (on the material of visual texts). *ΠΡΑΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*, 3, 197–215. (In Russian).
- Simyan, T. S. (2020). Creolized Texts of Old Tiflis (On the Example of Pirosmeni, Elibekyan, Ayvazyan). *Kritika i semiotika*, 2, 256–285. (In Russian).
- Simyan, T. S. (2022). Sergey Parajanov and Tiflis: “Guide” of Cultural Memory, Urban Space and Its Transformation. *Kritika i semiotika*, 1, 198–215. (In Russian).
- Simyan, T. S. (2023). The Problem of Semiotic Translation: Sergey Parajanov as a Mystifier and “Translator”. *Critique and Semiotics*. 2023. 1. P. 453–468.
- Simyan, T. S., & Ghazaryan, G. A. (2020). The Biological Spirit of Old Tiflis: Matchmaking, Money, Interpersonal Relationships. *Idei i idealy*, 12(1:2), 257–274. (In Russian).
- Tatosyan, G. A. (1982). Notes. In Sayat-Nova, *Stikhotvoreniya* [Poems] (pp. 177–194). Sovetskiy pisatel'. (In Russian).
- Tonikyan, A. (Ed.). (1968). *Vano Khojabekyan*. Yerevan. (In Armenian).
- Tumanyan, O. (1977). *Izbrannaya proza. Rasskazy, skazki, stat'i* [Selected Prose. Stories, Tales, Articles]. Ayastan.
- Tumanyan, O. (2010). Gqor. *Parus*, 1(6). <http://www.mecenat-and-world.ru/aragast/heritage.htm> (In Russian).

Материал поступил в редакцию 05.03.2023

Материал поступил в редакцию после рецензирования 04.09.2023

АРХИТЕКТУРНЫЙ КОНСТРУКТИВИЗМ В ОДЕССЕ: ВИЗУАЛЬНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

Е. С. Петриковская

Институт философии Российской академии наук, Москва, Россия
lenape.69@mail.ru

Проанализированы теоретико-методологические основания визуально-антропологического исследования, посвященного советской жилой архитектуре в стиле конструктивизма в Одессе. В советском контексте архитектура играла роль источника обновления. Конструктивисты сознательно участвовали в создании «нового», то есть современного, человека, готового жить в эпоху глобальных перемен и строить общество будущего. Этот общий тезис конкретизирован на примере Одессы в ходе проведения культурно-антропологического исследования. Значительное внимание уделено разработке и обоснованию комплексного методического подхода, исходящего из антропологической перспективы в изучении города, – философско-антропологического понимания культуры как соразмерной человеку, учитывающего многообразие форм визуального опыта в современной культуре и опирающегося на новейшие исследования визуальной коммуникации. Отстаивается тезис о том, что, опираясь на разработанную методологию, можно открывать новые, а не наперед заданные смыслы. Один из ключевых выводов: реализованное визуально-антропологическое исследование подтверждает важность семиологического подхода к архитектуре. Он позволяет исследовать, как архитектура формирует человеческое поведение, как проектирование нового типа жилья, которому и власть, и архитекторы уделяли особое внимание, участвует в создании новой совокупности жизненных связей. Конструктивистский жилой дом исследован как специально организованное пространство, транслирующее определенные смыслы. Полученные результаты позволяют глубже осмыслить и реконструировать «механизмы» культурной коммуникации, способы трансляции культурных смыслов. Результаты исследования способствуют реконструкции образа Одессы 1920–1930-х годов, а также более глубокому пониманию антропологии социалистического города.

Ключевые слова: конструктивизм, дом, культурная антропология, визуальная семиотика, антропология города, визуальная антропология, антропология архитектуры, практика

ARCHITECTURAL CONSTRUCTIVISM IN ODESSA: VISUAL-ANTHROPOLOGICAL RESEARCH

Elena S. Petrikovskaya

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russian Federation
lenape.69@mail.ru

The article analyzes the theoretical and methodological foundations of a visual-anthropological research on Soviet residential architecture in the constructivism style in Odessa. In the Soviet context, architecture played the role of a source of renewal. Constructivists consciously participated in the creation of the “new”, that is, modern man, ready to live in an era of global change and build a society of the future. This thesis is concretized by conducting a cultural-anthropological research in Odessa. Considerable attention is paid to the development and substantiation of a comprehensive methodological approach based on an anthropological perspective in the study of the city, a philosophical and anthropological understanding of culture as proportionate to a person, taking into account the diversity of forms of visual experience in modern culture, and based on the latest research in visual communication. The thesis is defended that with the help of the proposed methodology it is possible to discover new rather than predetermined meanings. One of the key conclusions is that the realized visual-anthropological research confirms the importance of the semiological approach to architecture. It allows exploring how architecture shapes human behavior, how the design of a new type of housing, to which both the authorities and architects paid special attention, participates in the creation of a new set of life connections. The constructivist house is studied as a specially organized space that conveys certain meanings. The results obtained make it possible to comprehend and reconstruct the “mechanisms” of cultural communication, ways of translating cultural meanings. The results of the study contribute to the reconstruction of the image of Odessa in the 1920s and 1930s, as well as to a deeper understanding of the anthropology of the socialist city.

Keywords: constructivism, house, cultural anthropology, visual semiotics, urban anthropology, visual anthropology, architectural anthropology, practice

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-167-189

Исследование архитектуры жилых зданий, выполненных в конструктивистском стиле, никогда не проводилось в Одессе. Современники оценили ее своеобразную красоту, заключающуюся в строгости скупых и четких линий, в целесообразности, доведенной до предела. Строительство «города как произведения искусства» [Скотт 2005, 220] в эпоху его технической воспроизводимости стало событием в жизни Одессы. Никаких украшений и орнаментов.

В этом чувствовали огромный и смелый размах, пафос создания новой среды обитания. Железобетон и стекло, много света и много пространства, ничего лишнего – вот характерные черты нового строительства. Оно отражало свое время, и одесская пресса регулярно освещала ход и проблемы строительства не только в городе, но и в стране в целом.

Исследование «Дом для “нового человека”». Одесский конструктивизм в антропологической перспективе» было организовано на кафедре философии факультета истории и философии Одесского национального университета имени И. И. Мечникова в 2019 году. Оно задумывалось как культурно-антропологическое и предполагало взаимодействие философов, архитекторов, культурологов, историков. Целью данной статьи является реконструкция теоретико-методологических оснований проведенного антропологического исследования.

Одесса конца 1920-х – 1930-х годов все еще мало изучена, а проблема возможной релевантности этого периода для практики нашей жизни грамотно не поставлена. Между тем в постколониальных исследовательских подходах конструктивистская идея записывается в имперский советский нарратив в городском планировании и изучается сквозь призму политики колонизации. Деконструкции подвергается установка на формирование «нового человека», а архитектурную и городскую историю стремятся сделать инструментом для восстановления стертых следов прошлого, отвергнутых в ходе модернизации и имперских завоеваний [Connerton 1989; Шліпченко 2008; Hamby 2022]. Мы не считаем такое объяснение единственно возможным. Мы видим в нем презентизм, чрезмерное осовременивание прошлого, от которого ускользает собственно событие и остаются только его идеологизированные интерпретации.

Анализ обширного исторического, культурологического и антропологического материала позволяет исследователям констатировать факт формирования к концу 1930-х годов основ жизненного мира советского человека [Резинко 2002, 193]. Конструктивисты сознательно участвовали в создании «нового», то есть современного, человека, готового участвовать в строительстве индустриального общества. Тут дело не столько в коммунистической идеологии, сколько в смене эпох, в глобальных мировых изменениях, которыми жили авангардисты, выражавшие идеи нового образа жизни. Нам было важно прояснить данный тезис и выяснить, как проектирование нового типа жилья, которому и власть, и архитекторы уделяли особое внимание, участвовало в создании новой совокупности

жизненных связей. Поэтому мы вынесли «нового человека» в название проекта. От начала и до конца исследования пришлось немало повозиться с разъяснением идеи новизны: студенты-исследователи и их ровесники-респонденты плохо знакомы с социалистической идеей либо отказываются «говорить про политику».

Постколониальная критика становится почвой для однозначной трактовки образа. Рассмотрим, насколько эффективными для понимания социалистического города могут стать визуально-антропологические методы.

Рассматривая архитектуру, этот застывший в камне дух своего времени, в контексте городского пространства и с точки зрения ее влияния на личность, мы солидаризируемся с исследовательской тенденцией, направленной на изучение города как феномена культуры, предполагающей обстоятельное рассмотрение его визуально-антропологических параметров. Как отмечает С. С. Аванесов, «...город как многоуровневый “организм” и человек как активный социальный и культурный субъект находятся в сложных отношениях взаимного влияния и определения; эти отношения могут быть зафиксированы и исследованы в поле семиотики города, ведущим сегментом которой – ввиду диагностированного многими гуманитарными науками “визуального поворота” – должна быть визуальная семиотика» [Аванесов 2016, 10].

Область деятельности, обозначаемая термином «визуальная антропология», предоставляет возможность довольно широкого теоретического и методологического толкования. Визуальная антропология – это призыв (и практика) посмотреть еще раз, чтобы увидеть то, что не заметил глаз. Ввиду одновременного удержания в поле своего внимания как визуального объекта, так и визуального восприятия визуально-антропологическая оптика означает движение от «готового» к «очищенному» образу [Хайдарова 2015, 93] и от «целенаправленного» к «расслабленному» взгляду, что, в свою очередь, предполагает открытость поиску как продуктивному непониманию [Духан, Старусева-Першеева 2022, 35].

С. А. Смирнов в развитии визуальной антропологии видит шанс выстраивания нового умозрения, идущего от феномена личности: «Важно выделять в акте визуализации два момента: визуализация как акт открытия феномена мира и узрения его смысла и событийности (явление потаенного у М. Хайдеггера); визуализация как акт, действие, определенная работа и формирование посредством этой работы особого “функционального органа” – умного глаза, умного зрения, видящего то, чего не увидишь обычным натуральным зрением» [Смирнов 2015, 22, 27].

Опираясь на исследования визуальной коммуникации, беря на вооружение визуальные методики анализа и философско-антропологический подход (то есть понимая культуру как соразмерную человеку), мы исследуем возможную связь между архитектурным стилем и мобилизацией личности на примере эстетики советского модернизма.

Метод и объект исследования

Концептуальный фундамент проводимого исследования был обеспечен следующими ориентирами и принципами:

– «Поворот к практике» в философии и антропологизм [Petrykivska 2021], внимание к ситуативной обусловленности мышления (его объектов, возможностей, осуществления, перформативных эффектов) [Мол 2017, 240]. В данном случае имеется в виду переориентация философии на локальные детали, контексты, жизненные миры и профессиональные сферы деятельности. Со второй половины XX века слово «антропология» уже не синоним слова «этнология». Антропология сегодня занята изучением структур разделяемых смыслов, новых способов артикуляции сходств и различий [Мол 2017, 230]. Философия использует исследовательские методы социальных наук и этнографии. Однако в процессе заимствования они трансформируются. Так, вместо этнографии философ предпочитает говорить о праксиографии: праксиограф обращает внимание на техники, которые делают вещи видимыми, слышимыми, осязаемыми, познаваемыми, а события описывает во всех их социоматериальных хитросплетениях [Мол 2017, 67]. Мы так много цитируем Аннамари Мол, поскольку ей удалось достаточно четко очертить суть и ключевые особенности философии, основанной на этнографических материалах, привлекающей реальные жизненные истории, способствующей прозрениям в духе Д. Дидро, В. Беньямина, Л. Витгенштейна и Б. Латура. В духе методологии этих мыслителей мы воздерживаемся от анализа дискуссий специалистов вокруг наследия конструктивизма в Одессе («Ах, Одесса, жемчужина у моря!», органичен или неорганичен для нее конструктивизм), а концентрируемся на том, как конструктивистская идея познается на практике, практически осваивается жильцами (см. ниже о ходе полевого исследования).

– Понимание модернизационной идеологии как совокупности человеческих практик, обеспечивающих трансформацию индивидов и общества в целом к искомому должному состоянию (в нашем

случае – к состоянию «нового человека»). В центре внимания здесь – процесс становления жизненного мира человека, формирование коренных оснований человеческой жизни. Модернистскую архитектуру в этом случае мы понимаем как соучастницу философского осмысления человеческого бытия, стоящую на страже подлинности и независимости человека [Палласмаа 2013]. В современной философии утвердилось мнение, что «радикализация антропологии – ее обращение к предельным формам человеческой трансгрессивности – послужила предпосылкой современной “антропологизации” гуманитарных наук» [Григорьева 2009, 3]. В 1920–1950-е годы трансгрессивность стала важной темой как для жизненной практики, так и для теории, и это самый интенсивный период в истории современной философской антропологии.

– Теория идеологии Клиффорда Гирца, где идеологический феномен рассмотрен в качестве культурной системы, а также обосновано понимание человеческого поведения как крайне пластичного в духе символической (интерпретативной) антропологии. Данный подход свидетельствует об усилении интереса антропологии и общественных наук в целом к роли символических форм в жизни общества, к символическому измерению человеческой жизни, наиболее адекватным методом постижения которого является метод понимания. Антропологические исследования выступают сами по себе как интерпретации второго и третьего порядков, то есть «рефлексии рефлексий». Специфический «концептуальный ритм» интерпретативной антропологии – *постоянное диалектическое движение зигзагом между самой местной из местных деталей и самой глобальной из глобальных структур, чтобы держать их одновременно в поле зрения* – позволяет проникать в типы мысли других людей. Этот методологический принцип состоит в стремлении исследователя удерживать на каждом шаге своего исследования в поле своего зрения и эмпирическое, и теоретическое. Гирц подчеркивает, что понимание социальной жизни предполагает безостановочное создание и разрушение фактов и идей, чему способствует проведение качественных исследований [Гирц 2020, 153, 155]. Качественное исследование – это комплексное исследование, основанное на полевой форме работы, подразумевающее сбор подробных описаний переживаний и смыслов человека, обработку данных с помощью специальных процедур анализа текста, интерпретацию их с учетом социокультурного контекста, отсутствие жесткой стандартизации, внимание к единичным случаям, опору на точку зрения изучаемых людей и рефлексия самого исследователя.

– Антропология архитектуры, находящаяся под влиянием археологии Мишеля Фуко, понимаемой как метод антропологического исследования. Это изучение того, как идеологические практики модифицируют человеческую повседневность, например опосредуют формы человеческой телесности [Бюхли 2017].

– Культурология Владимира Паперного. Советскую культуру мы исследуем, пользуясь инструментарием В. Паперного, поскольку проводим культурно-антропологическое исследование и учимся понимать архитектуру в контексте культуры. Именно ему, а не теоретикам конструктивизма, принадлежит концепция ранней советской культуры. Паперный соединил две исторически разделенные парадигмы – структурализм с формальным искусствознанием Г. Вёльфлина, – чтобы объяснить эволюцию советской архитектуры 1920–1950-х годов, и в результате получил историю советской архитектуры как выражение мышления людей. Он стремится выявить механизм архитектурного мышления, а не просто изучить стили в архитектуре, потому что последние – лишь производные от способа восприятия мира, пространства и общества. Архитектура здесь растворена в культуре, а авангардная Культура Один описана как символистская по своему духу наряду с ее энтропийными устремлениями – горизонтальностью, равномерностью и эгалитарностью [Паперный 1996, 383, 422]. Мы характеризуем «метод Паперного» как смещенный структурализм, поскольку обнаруживаем отличия от классического структурализма: Культура Один и Культура Два в его интерпретации не существуют одновременно (что невозможно в системе бинарных оппозиций); ему важна идея циклического развития, чуждая структуралистам. Паперный подчеркивает, что разработанная им конструкция (*«ни культуры 1, ни культуры 2 не существует в действительности, они изобретены автором, это искусственные конструкции»*) позволяет проследить глубинный процесс: ритмическое чередование культур 1 и 2, растекания и затвердевания, разбегания населения по стране и попыток правительства остановить его с помощью архитектуры. После прочтения книги отношения культур представляются в виде китайского неразделения инь–ян, их перетекания друг в друга.

– Урбанистическая антропология, выступающая за синтез наработанных в исследовании города подходов. Время, когда этнографы были интеллектуальными хозяевами всего, что они исследовали, давно прошло. Понятно, что города следует исследовать интер- и постдисциплинарными командами, включающими географов, социологов, историков, архитекторов и экономистов. Границы меж-

ду различными дисциплинами и исследовательскими отраслями не дают увидеть гибридность городских феноменов, требующую применения к ним как минимум междисциплинарных подходов.

Сегодня актуально научиться применять антропологическую технику к городскому контексту. Антропологи традиционно тяготеют к изучению жизни горожан в конкретных социальных и культурных контекстах, часто сужая эти контексты (отдельные улицы, изолированные гетто). Есть альтернативная мысль С. А. Смирнова о том, что необходима не антропология города, «про город», а антропология в городе, антропология жизни человека в городе [Смирнов 2021, 31]. Иначе говоря, жизнь человека становится отправным пунктом в поисках ответа на вопрос: «Что именно держит город как целое?». С этим частично можно согласиться, ибо важны исследования в области городской антропологии, которые концентрировались бы на непредсказуемости человеческого бытия в мире и в целом проблемности человеческого бытия. Но исключительно человек как особенная живая реальность не является целью антропологических подходов (ни в исследованиях культуры, ни в исследованиях города). Антропология, скорее, является посредником, связным между человеком и нечеловеческим.

Антропологизация урбанистики предполагает ее сближение с семиотикой «в общем контексте антропологического знания, что дает реальную возможность теоретического обоснования городской среды как сферы коммуникативного праксиса»; перспективным результатом интеграции указанных дисциплин становится «гуманистическая экспертиза визуальных аспектов урбанистической среды с точки зрения их влияния на самочувствие, мировоззрение и идентичность “городского человека”» [Аванесов 2018, 13–14]. Умберто Эко считал архитектуру той областью, в которой семиология больше всего востребована сегодня. Это только с первого взгляда архитектурные сооружения ничего не сообщают, а лишь исполняют свое назначение, характеризуются исполняемыми ими функциями. «Стало быть, первый и самый главный вопрос, который встает перед семиологией, если она хочет подобрать ключи к самым разнообразным явлениям культуры, это вопрос о том, поддаются ли функции истолкованию также и с точки зрения коммуникации и, кроме того, не позволит ли рассмотрение функций в плане коммуникации лучше понять и определить, что они собой представляют именно как функции, и выявить иные, не менее важные аспекты функционирования, которые ускользают от собственно функционального анализа» [Эко 1998, 202]. Согласно У. Эко, именно семио-

тика возвращает нас к архитектуре как коммуникации, к тому, как устроено произведение архитектуры, на которое мы смотрим.

Конструктивистское строение имеет все характеристики визуального знака и подлежит семиотическому истолкованию в семантическом, синтаксическом и прагматическом аспектах. Раскрыть конструктивизм с точки зрения его визуально-коммуникативных аспектов означает рассмотреть его сооружение как вещь, соседствующую с другими вещами и определяющую конфигурацию физического пространства, доступного для действий; погрузить конструктивистский дом в поле коммуникации и узнать, как люди им пользуются; выяснить, какие ценности он транслирует, какие эмоции генерирует и т.д. Семиотический характер конструктивистского дома, таким образом, состоит в том, что он формирует пространство существования современного человека, сообщая этому пространству предельно выраженный коммуникативный характер. Он буквально вторгается в человеческую жизнь, порождая особый комплекс восприятия и тип самоосмысления. «В этом смысле возможности, предоставляемые архитектурой (проходить, входить, останавливаться, подниматься, садиться, выглядывать в окно, опираться и т.д.), суть не только функции, но и прежде всего соответствующие значения, располагающие к определенному поведению» [Эко 1998, 206].

Следует прислушаться также к словам Г. Гадамера, утверждавшего, что в архитектуре как виде искусства «эстетическое различие» вторично. «Произведение архитектуры никогда не бывает в первую очередь произведением искусства. Его целевое предназначение, благодаря которому оно принадлежит к совокупности жизненных связей, не может быть от него отделено без того, чтобы не пострадала его действительность. Если же оно является всего лишь предметом эстетического сознания, то действительность его иллюзорна и существует только в извращенной форме предназначения для целей туризма или для фотографической передачи искаженной жизни»; в архитектуре, по мнению философа, явно ощутимо «то опосредование, без которого произведение искусства лишено подлинной полноты присутствия» [Гадамер 1988, 206].

Для целей нашего исследования релевантна «пешеходная» методология Тани Ричардсон (особенно в группе «Память»; см. ниже). Исследовательница провела блестящий микроанализ Одессы в 2002 году, о чем написала книгу «Калейдоскопическая Одесса: история и место в современной Украине» [Richardson 2008]. Методология исследовательницы – уловить жизнь города через анализ

переживания и проживания его мест. Ей удалось отследить многослойность города, те множественные реальности, которые появляются и проявляются в разных городских контекстах и у разных городских персонажей. Метафора «облезлости» отображена на обложке книги Т. Ричардсон. «Облезлость» и обшарпанность городских руин открывают оставшиеся следы, оголяют спрятанное, раскрывают множественность реалий, одновременное существование «полупрошлого» и «полунастоящего» – сложных нелинейных конструкций времени и пространства, в которых протекает жизнь горожан. Каждый раскрытый след меняет наше восприятие города.

С помощью описанного выше исследовательского арсенала возможно исследовать архитектурный конструктивизм в антропологическом аспекте.



Ил. 1. Одесса. Жилой дом сотрудников НКВД. Улица Маразлиевская, 1а.
Архитектор: А. И. Дубинин.

Живая иллюстрация идеалов и стремлений советских архитекторов рубежа 1920–1930-х годов. Профиль и чередование отсеков дома, этажность, разная форма окон и балконов демонстрируют размах, масштаб и динамизм. Самое комфортное из одесских жилых зданий периода конструктивизма. В духе времени это означало высокие потолки и просторные комнаты, наличие ванной комнаты, но при этом маленькие кухни. Быт максимально упрощен. Рядом с домом были разбиты детские площадки, спортивный городок, устроена летняя эстрада.

Источник: <https://all.archodessa.com/all/marazlievskaya-1a/>

Для очень многих поклонников Одессы вся красота этого города была создана на рубеже XIX–XX веков. Отношение к конструктивизму сегодня, как правило, отрицательное: «В тридцатые советские годы в Городе недолго бытовал “конструктивизм”, стиль-отголосок происков Ле Корбюзье и его отечественных последователей. <...> Этот сверхсовременный поиск пахнет провинцией, глухой периферией, задворками. Странно – то, что было задумано как наше продолжение в пространстве, на поверку оказалось сухим и чуждым нашей душе» [Дорошенко 2016, 52–53]. Многие видят продол-

жение этой архитектуры в серости и убогости спальных районов и Черёмушек.

Серое, мрачное, безыскусное, как все советское, да еще и провинциальное – вот бытующее мнение. Сказывается и постмодернистская оценка модернистского функционализма и конструктивизма, якобы породившего однообразную, утомляющую среду, отрицающую историю и лишаящую человека индивидуального развития. Как пережиток прошлого, от которого хотелось бы отойти, воспринимают, например, дом на Французском бульваре, 12 («Дом специалистов»; ил. 2) прохожие молодые люди. Даже хотят вернуть декор и перекрасить фасад из серого в пастельные тона.



Ил. 2. Жилой дом специалистов. Одесса, Французский бульвар, 12/1.

Архитекторы: А. Н. Чичкин, А. И. Дубинин.

Жилая архитектура нового типа должна была вызывать новые социальные аффекты. Открытый улице просторный двор – радикальное новшество для старой Одессы с ее тесными «колодцами» и «коридорами». Это альтернатива «мелкобуржуазному» быту. Дом построен на месте Ботанического сада. Солнце, зелень и простор – союзники конструктивистов в производстве новых форм социальности.

Из фонда ЦГКФФА Украины им. Пшеничного.

Источник: <https://photobuildings.com/photo/204608/>

По словам одесских архитекторов, в Одессе нет настоящего конструктивизма, а есть лишь элементы технологии, которую производили по всей стране. В условиях идеологической деком-

мунизации, а также туристической доступности шедевральных конструктивистских зданий (в Европе, например, где архитектура немецкого и голландского модернизма 1920–1930-х годов отреставрирована и находится в прекрасном состоянии) на интересующей нас теме, казалось бы, можно поставить крест. В Одессе остатки авангардного проекта постепенно превращаются в руины. В чем ценность этих руин? Не думаем, что лежащие в основе эстетики советского модернизма революционный оптимизм и технократический энтузиазм являются непостижимо экзотическими для современного человека («Жилой дом сотрудников НКВД»; ил. 1).

Интересно, что творческие архитекторы (как молодые, так и более и опытные) сегодня защищают присутствие модернизма в постсоветском городе, считая его очень «естественной архитектурой» и потому всегда актуальной. К примеру, трехэтажный дом на ул. Екатерининской, 37, где размещена АТС (архитектор Н. Л. Гуревич, 1929–1931), признан одним из выразительнейших, стилистически выверенных объектов одесского авангардного модернизма [Смоленська 2017, 221]. С естественностью связана сама простота архитектурных форм: «Простые геометрические формы прекрасны, потому что они легко воспринимаются. Современные архитекторы больше не создают простых форм» [Ле Корбюзье 1977, 9].

Непонимание конструктивистской архитектуры возникает по двум причинам:

- 1) ее первоначальное предназначение сделалось совершенно непознаваемым,
- 2) единство предназначения нарушено большим количеством изменений, внесенных с течением времени.

В головах архитекторов начала XX века фигурировал образ дома, организованного по принципу универсального механизма, где быт максимально обобществлен и упрощен. В 1921 году сотрудники московского Института художественной культуры определяли конструктивизм как логическую деятельность, отвечающую запросам нового коллективного общества. Современная архитектура должна была помогать создавать новый социалистический быт, в чем и состояла практическая применимость архитектурных экспериментов. Эти идеи пронизывают журнал «Современная архитектура», основанный в 1926 году Объединением современных архитекторов – первой группой архитекторов, назвавших себя конструктивистами. Как известно, по материалам именно этого издания Владимир Паперный создавал свою «Культуру Два», которая, в свою очередь, стала важным инструментом проводимого нами исследования.

Мы встретили два мнения по поводу призвания советского архитектурного модернизма, в частности конструктивизма. С. А. Смоленская вводит термин «авангардный модернизм» (впервые использованный Х. Ибелингсом), который позволяет рассматривать это направление в украинской архитектуре 1920–1930-х годов как составляющую часть европейского модернизма [Смоленська, 2017, 374]. Оуэн Хазерли считает, что постройки советского конструктивизма только при поверхностном взгляде похожи на западные образцы – социальное жилье, клубы для рабочих и т.п. «Именно вследствие того, что эти новые типы архитектуры считались важными, различия между советскими и западными образцами играют ключевую роль. Конструктивистская архитектура часто выполняла задачи телеологические, даже “павловские”: благодаря ей должны были возникать особые социальные аффекты» [Хазерли 2019, 56].

Жилище в советском обществе перестало быть просто местом отдыха, потребления, довольно закрытой сферой частной жизни. Оно превратилось в социальный институт, в котором формы поведения во многом определялись санитарными и жилищными нормами, а также структурой жилища. Конструктивистские проекты явились примерами применения эстетики к самым базовым сферам жизни общества: жилью, общественному досугу, школам, местным органам самоуправления. Архитекторы искали удобные планировки квартир, интересные объемно-пространственные композиции, наиболее экономичную форму жилых зданий.

Одесский материал позволяет согласиться с выводами С. А. Смоленской, что соображения экономии и эстетические поиски буквально нашли друг друга. В стране был дефицит бетона и металла, дома строились из кирпича или местных материалов, а также из дерева. Строительство велось по типовым проектам, учитывая масштаб и темпы возведения жилья. Однако нельзя согласиться с утверждением о том, что «модернистская эстетика была скорее данью новой стилистике и ответом на требование экономии, более чем демонстрацией новых конструкций» [Смоленська 2017, 233].

Ранняя советская архитектура жилых зданий была альтернативой «мелкобуржуазному» быту, отсюда открытые пространства конструктивистских зданий, длинные ряды сплошного ленточного остекления, изящные изгибы (стремились избегать прямых углов: прямой угол, по мнению теоретика Михаила Охитовича, – это пережиток капиталистического распределения земельных участков). Конструктивистская группа Объединения современных архитекторов ввела в оборот словосочетание «социальный конденсатор»,

которым обозначали те особые эффекты и процессы, которые их архитектура призвана была стимулировать и вдохновлять [Хазерли 2019, 57]. Модернистские принципы – это солнце, воздух и зелень. Все конструктивисты – «солнцеклонники», находящиеся в вечном движении вверх. Отсюда лестницы и пандусы, открытые балконы, напоминающие палубы корабля. «Даже самые скромные, степенные постройки всегда скрывают какой-нибудь “межзвездный” переход» [Хазерли 2019, 62]. Художественные практики конструктивизма ставят задачу актуализации возможностей иного мира, иной жизни. Авангардный художник отвечал за Универсум как целое и раскрывал его законы, не скрывая своих тотальных устремлений.

Мы стремились понять политику нашей научной работы, отследить ее приемы. Формирование субъекта антропологических городских исследований происходит через практическую работу студентов в поле. В нашем проекте приняли участие студенты-культурологи, изучающие курс «Культурная антропология». Образование через исследование осуществлялось в трех тематических студиях – генеалогия, память, практики. Были поставлены задачи по освоению программы антропологического исследования города, апробированию метода включенного наблюдения в городе, проведению интервью с одесситами и коротких опросов прохожих, анализу одесской прессы 1920–1930-х годов, путеводителей по Одессе и многие другие. Студентам предлагалось создать представление о городе, насыщенное мелочами и нюансами, которые конкретизируют и специфицируют городскую жизнь, пристально всматриваться в повседневность, уделять внимание мелочам. Подобный подход к пониманию и концептуализации города мы назвали бы микроурбанизмом, который позволяет «уловить жизнь города через анализ переживания и проживания его мест, через выявление и описание мелких и незначимых (в рамках больших теорий) деталей. <...> В самом общем виде в рамках данного смыслового поля микроурбанизм означает работу с небольшими городскими пространствами и малыми архитектурными формами / объектами, цель которой – установление взаимосвязи человека и города, активное освоение и интерпретация городских пространств горожанами, инициирование» [Бредникова, Запорожец 2014, 14, 16].

От студентов требовалось не воспроизводить клише и общие суждения, а создавать тексты, описывающие их городской опыт и сочетающие теоретические поиски с представлением материалов полевых исследований. Источниками качественных данных стали записанные и расшифрованные интервью, а также полевые записи

наблюдений в дневниках, которые вели все члены исследовательской группы (ниже представлены предварительные результаты полевой работы). Не все студенты «заболели» проектом и «включились», но некоторое количество «картинок» городской жизни удалось получить. Организованное исследование позволило спровоцировать диалог вокруг конструктивистской архитектуры.

О ходе полевого исследования

Источниками исследования послужили как визуальные материалы (изображения зданий, архитектурные проекты и наброски), так и вербальные документы официального и личного происхождения, в которых нашли отражение вопросы политики советского государства по реконструированию среды обитания горожанина и восприятия этих изменений самими жителями города.

Исследование сконцентрировалось на культурном значении и практической значимости жилых домов, построенных в стиле конструктивизма. Ключевой категорией исследования стал «Дом» как культурологическое и антропологическое понятие. В наши задачи входило изучить не универсальные формы (модернизм в архитектуре), а то культурное значение, которое они обрели в конкретном контексте – Одесса 1920–1930-х годов.

Группа была разбита на три подгруппы:

1. *Генеалогия (архитектурного модернизма)*. Перед участниками группы стояла задача изучить конструктивизм как советский модернистский проект, сравнить одесскую ситуацию с московской, харьковской, киевской и т.д. Попробовать ответить на вопрос: Была ли Одесса 1920–1930-х годов предрасположена к модернизму и модернизации? Как столичные технологии воплощались в провинции; что не удалось воплотить и почему? Чем объяснить «провинциальный курьез» – неполное соответствие образцам в модернистской архитектуре Одессы? Материалы, использованные в исследовании, помогли сконцентрироваться и конкретизировать круг проблем: что значит «на первом месте функция, а не форма», «отречение от эстетического в пользу целесообразного», и как это связано с идеей мирового прогресса.

Важную роль сыграл анализ одесской прессы прошлых лет, позволяющей проиллюстрировать жизнестроение по образцу машины, тезис о том, что человек строил себя и свой мир по образу машины и утверждал новую эстетику механизированной жизни. Пример исследования Паперного показал, что того материала,

который у нас перед глазами, который опубликован в журналах и доступен фотографированию, вполне достаточно, чтобы сформировать вполне убедительную и реальную картину советской архитектурной жизни [Паперный 1996, 665].

Мы исследовали корпоративные дома и старались узнать, были ли запрос на новую гражданскую архитектуру у ведомств и предприятий. Хотели ли заказчики-ведомства, чтобы их работники жили вместе, притом не в буржуазном доме, а в пролетарском? Справедливо ли для Одессы утверждение, что культурная элита руководствовалась социалистической идеей, искала создания условий для мобилизации групп трудящихся и защиты ими своих интересов; хотела пресечь индивидуализацию, атомизацию по отдельным, индивидуальным хозяйствам? Пока на сегодняшний день это задание не выполнено. Оно требует более сосредоточенной работы с архивными материалами и экспертами.

2. *Память.* Перед данной группой стояла задача узнать у своих респондентов – жителей Домов – их семейные истории, связанные с освоением квартир и дворов конструктивистских зданий. Некоторые из наших информантов выросли в Доме, а некоторые живут здесь (постоянно или снимают квартиру) недавно. Было проведено 15 полуструктурированных интервью в форме биографических рассказов с дополнительными уточняющими вопросами.

Кроме жителей мы также общались с архитекторами, урбанистами, риэлтерами («подвижность» Домов на рынке жилья, их ценность), экскурсоводами (анализ путеводителей и экскурсионных маршрутов по Одессе), работниками ЖЭКов. Мы опрашивали прохожих, узнавали их мнение о Домах.

3. *Практики.* Дому придают смысл практики. Работая в этой подгруппе, мы стремились узнать Дом «изнутри», материальность домашней сферы, формы привязанности. Основные вопросы, поставленные перед этой группой: Как воздействуют на людей рациональность и строгость форм? Воспринимается ли Дом как типичное жилье? Какие новые формы социальности Дом производит? Как в Доме создавался и поддерживается уют? Не диктует ли сам Дом обстановку попроще? Как поддерживается чистота? Как используются общее пространство, двор?

Использовался метод исследования глубинной идентичности по хранимым и неотчуждаемым вещам (ценностям, знаниям, ритуалам). Неотчуждаемое – то, что нельзя отдать, передать, продать. В процессе разговора с жильцами студенты просили их рассказать о вещах, которые ассоциируются у людей с данным домом (ровес-

ники дома, его обживания, реконструкции и т.п.). Это помогает выяснить, могут ли эти дома стать «местами памяти», сохраняется ли в них среда памяти.

Был разработан вопросник, который использовали вторая и третья подгруппы.

Полученные результаты

Перестройка Одессы на новых социально-экономических основаниях в 1920–1930-х годах тесно связана с развитием промышленности. Как мы знаем, темпы индустриализации Украины в те годы были самыми высокими в Союзе. Одесса была важным портом. Ясно просматривается перезагрузка одесского мифа, хотя много внимания уделяется и сохранению статуса города-курорта и культурного центра. Новая культурная идея города была положена в основу модернистского проектирования города. Однако гомогенизации не получилось.

В городе имело место запаздывание нового строительства, связанное с постоянным дефицитом строительных материалов. Руководство города выбирало, скажем так, срединный путь между радикальными проектами советских урбанистов и решением местных проблем. Одной из насущных проблем городской жизни стало «соцрасселение», которое повысило бы производство на промышленных предприятиях. Руководство города преследовало цель не столько радикально изменить архитектурный облик, сколько частично реструктурировать городской ландшафт. Это реструктурирование подразумевало преодоление различий между центром и окраинами, ликвидацию городской моноцентричности, а также смену городского мифа. Конструктивистские жилые дома удовлетворяли потребность ведомств и предприятий в новой гражданской архитектуре (ил. 3). Важной задачей было решение об изменении быта советского человека. Идеология предполагала совершенно другой тип мышления, ряд привычек, которые не успели сформироваться естественно-историческим путем. Нужно было создавать их искусственно, меняя быт людей.

Мы не ставили задачу показать конфликт мифа города и искусственного прививания ему инородного тела. Да и наш материал показывает как раз другое. В ходе проведенного исследования мы соединяли форму (архитектуру) и содержание (жизнь в доме) и получили пережитый опыт и сложившиеся (локальные и условные) порядки жизни. Кто-то принял предложенные государством пра-

вила игры, кто-то их отверг, но присвоение людьми своего Дома путем ежедневных рационализированных действий в процессе домашней жизни состоялось.



Ил. 3. Одесса. Жилой дом Совторгфлота. Переулок Маяковского, 9.
Архитектор: П. Н. Диденко.

«К новому быту» – гласила надпись на угловом подъезде новаторского дома, весь динамичный силуэт которого выражает пафос создания новой среды обитания.

Источник: <http://archodessa.com/all/mayakovskogo-9/>

Анализ одесской прессы тех лет подтверждает характеристику Культуры 1, предложенную В. Паперным, и позволяет задуматься о своеобразной фетишизации архитектуры (идея «жизнестроительства»). Модернистская атрибутика просматривается в жилых домах Одессы, построенных в конструктивистском стиле. Все характерные черты менталитета индустриальной эпохи удавалось визуализировать в новых объектах – практицизм, движение, принцип прогресса, идею линейности пространства.

Предложенный нами подход позволил рассмотреть конструктивизм и его идеологию антропологически. Мы взглянули на него с точки зрения делания, исполнения, осуществления, проживания – практических аспектов осуществления конструктивизма. Такой объект, как конструктивизм, приобрел множественность, чему способствовало его изучение в трех измерениях – через генеалогию

(как появился конструктивизм), память (способы представления конструктивизма), практики (осуществление события людьми, вещами, словами).

Материал, полученный при расшифровке интервью, дает представление о революции повседневности, принципах текучести, растянутости, горизонтальности, взаимозаменяемости («кухни в квартирах переходного типа», «квартиры предназначены со дня постройки для перепланировки», «высокие потолки и большие окна создают иллюзию простора»). Авангардный проект трансформации мира и (через) человека рассматривается как конструктивный, окрашен в праздничные тона. Конструктивизм мыслится как архитектурный стиль, способствующий развитию личности.

В интервью с жильцом одного из Домов (Пушкинская, 39, трест «Пищевик») мы нашли подтверждение названию и идее нашего проекта: «Бабушка рассказывала о стиле “конструктивизм”, *очень гордилась этим*. “Новый дом для нового человека” – всегда любила повторять эту фразу. Я значения ее не понимал, а со временем повзрослел и вовсе забыл». Теперь внук «не помнит, что такое СССР», в вопросе об отношении к социалистической идее просит не говорить о политике, продает квартиру и уезжает в Германию на ПМЖ.

Описание города в антропологической оптике предполагает изучение пространств репрезентации, мира пространственных практик, эмоционально нагруженных образов, символов, смыслов, мифов и легенд. Однако принципиально важно не подходить к изучению городского материала с предубеждениями. Нужно устанавливать в поле, как создается разнообразие города. Тогда у нас появляется возможность уйти от стереотипов, от сведения города к одной сущности, к одному городскому мифу и биографии. Это означает преодоление абстрактных представлений о городском пространстве и позволяет брать вместе город, человеческую телесность и чувственность. Репрезентации насыщены плодами человеческого воображения и символизации, они укоренены в общую и индивидуальную истории, регулярно порождаются социальной практикой. Тут не обойтись без качественных полевых исследований.

Наше исследование стало в определенной степени разведкой, которая показала настоятельную необходимость его дальнейшего продолжения и углубления с обязательным соблюдением принципов антропологизма, микроурбанизма и междисциплинарности. Немаловажно, что сам ход исследования подводит его участников к размышлениям о постоянной трансформации города, что дает

основания для переосмысления так называемого «мифа Одессы» (особенно в редакции «Одесса – город юмора»). Одесса в те годы – крупный и развивающийся промышленный центр. Но образ города постоянно уточняется, ему «тесно» в рамках, построенных советским или каким-либо иным временем.

Порадовало и то, что сама тема исследования позволила обсудить в группе некоторые предубеждения, сложившиеся в сознании молодого поколения, их категоричное «нравится / не нравится». Полевая работа позволяет увидеть вещи в новом свете. В любом случае студенты смогли посмотреть со стороны на собственные стереотипы и предубеждения.

Мы заметили, что жильцы находят в своих домах (квартирах и дворах) и уют, и интимность, отмечают нетипичность своего Дома («В то время это было прорывом, он был новым, функциональным, просторным», «это была отдельная квартира, а не коммуналка»; пенсионер вспоминал, что при переезде в дом уют было создавать нетрудно, «дом был сам по себе уютен»). Одесситов удивлял и подкупал интерес студентов университета к их жизни в Доме, что отмечено в студенческих дневниках.

Всю нашу исследовательскую группу обрадовало размещение на некоторых наших Домах табличек «Памятник архитектуры. Жилой дом. 1930 гг.».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2016 – Аванесов С. С. Визуальная семиотика города: перспектива исследования городских текстов // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 4 (10). С. 9–22.
- Аванесов 2018 – Аванесов С. С. Городское пространство как антропологический феномен // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. № 2 (16). С. 10–31.
- Бредникова, Запорожец 2014 – Микроурбанизм. Город в деталях / под ред. О. Бредниковой, О. Запорожец. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- Бюхли 2017 – Бюхли В. Антропология архитектуры / пер. с англ. М. В. Григорьевой, О. В. Гритчиной. Харьков: Гуманитарный центр, 2017.
- Гадамер 1988 – Гадамер Х. Г. Истина и метод: основы философской герменевтики / пер. с нем. под общ. ред. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988.

- Гирц 2020 – Гирц К. Постфактум. Две страны, четыре десятилетия, один антрополог / пер. с англ. А. Корбут. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- Григорьева 2009 – Григорьева Н. Я. Эволюция философской антропологии в 1920–1950-х гг.: радикализация образа человека: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 2009.
- Дорошенко 2016 – Дорошенко А. Русский модерн в Городе // Дерибасовская – Ришельевская: альманах. 2016. № 65. С. 50–76.
- Духан, Старусева-Першеева 2022 – Духан И. Н., Старусева-Першеева А. Д. Оптические стратегии новых медиа: от перспективизма к дрейфующему взгляду // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2022. № 3 (33). С. 9–38.
- Ле Корбюзье 1977 – Ле Корбюзье Ш. Э. Архитектура XX века / пер. с фр. под ред. К. Т. Топуридзе. М.: Прогресс, 1977.
- Мол 2017 – Мол А. Множественное тело: онтология в медицинской практике / пер. с англ. под ред. А. Писарева, С. Гавриленко. Пермь: Гиле Пресс, 2017.
- Палласмаа 2013 – Палласмаа Ю. Мыслящая рука: архитектура и экзистенциальная мудрость бытия / пер. с англ. М. Химанен. М.: Классика-XXI: Арт-транзит, 2013.
- Паперный 1996 – Паперный В. З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Резинко 2002 – Резинко Д. Б. Идеологические практики в контексте советской модернизации (социально-философский анализ): дис. ... канд. филос. наук. М., 2002.
- Скотт 2005 – Скотт Дж. Благими намерениями государства: почему и как проваливаются проекты улучшения условий человеческой жизни / пер. с англ. Э. Н. Гусинского, Ю. И. Турчаниновой. М.: Университетская книга, 2005.
- Смирнов 2015 – Смирнов С. А. Феномен как визуальный концепт в антропологии культуры (от классических образцов к неклассическому опыту) // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 1 (3). С. 21–28.
- Смирнов 2021 – Смирнов С. А. Город и Человек: очерки по городской антропологии. М.: Ленанд, 2021.
- Смоленська 2017 – Смоленська С. О. Архітектура авангардного модернізму в Україні: генеза та спадщина: дис. ... д-ра архітектури. Харків, 2017.
- Хазерли 2019 – Хазерли О. Воинствующий модернизм. Защита модернизма от его защитников / пер. с англ. М. Шера. М.: Кучково поле, 2019.

- Хайдарова 2015 – Хайдарова Г. Р. От визуальной среды к визуальной антропологии // ПРАΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 4 (6). С. 92–99.
- Шліпченко 2008 – Шліпченко С. Записано в камені. Киев: ВД Всесвіт, 2008.
- Эко 1998 – Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В. Резник, А. Погоняйло. СПб.: Петрополис, 1998.
- Connerton 1989 – Connerton P. How Societies Remember. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989.
- Hamby 2022 – Hamby J. Victorian Visions of Suburban Utopia: Abandoning Babylon, by Nathaniel Robert Walker // Science Fiction Studies. 2022. Vol. 49 (3). P. 602–605.
- Petrykivska 2021 – Petrykivska O. The Human Position in Urban Space // Philosophy and Cosmology. 2021. Vol. 27. P. 135–144.
- Richardson 2008 – Richardson T. Kaleidoscopic Odessa: History and Place in Contemporary Ukraine. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

REFERENCES

- Avanesov, S. S. (2016). Visual semiotics of cities: perspective of urban texts studies. *ПРАΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*, 4(10), 9–22. (In Russian).
- Avanesov, S. S. (2018). Urban space as anthropological phenomenon. *ПРАΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*, 2(16), 10–31. (In Russian).
- Brednikova, O., & Zaporozhets, O. (Eds.). (2014). *Mikrourbanizm. Gorod v detalyakh* [Microurbanism. City in detail]. NLO.
- Buchli, V. (2017). *An Anthropology of Architecture*. Gumanitarnyy tsentr. (In Russian).
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge University Press.
- Doroshenko, A. (2016). Russian Art Nouveau in the City. *Deribasovskaya – Rishel'evskaya. Al'manakh*, 65, 50–76. (In Russian).
- Dukhan, I. N., & Staruseva-Persheeva, A. D. (2022). Optical Strategies of New Media: from Perspectivism to Drifting Glance. *ПРАΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*, 3(33), 9–38. (In Russian).
- Eco, U. (1998). *La struttura assente*. Symposium. (In Russian).
- Gadamer, H.-G. (1988). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Progress. (In Russian).
- Geertz, C. (2020). *After the Fact. Two Countries, Four Decades, One Anthropologist*. NLO. (In Russian).

- Grigorieva, N. (2009). *Evolutsiya filosofskoy antropologii v 1920–1950-kh gg.: radikalizatsiya obraza cheloveka* [The evolution of philosophical anthropology in the 1920s – 1950s: the radicalization of the human image]. Abstract of Philosophy Dr. Diss. Moscow. (In Russian).
- Hamby, J. (2022). Victorian Visions of Suburban Utopia: Abandoning Babylon, by Nathaniel Robert Walker. *Science Fiction Studies*, 49(3), 602–605.
- Hatherley, O. (2019). Militant Modernism. Kuchkovo pole. (In Russian).
- Khaydarova, G. (2015). From visual environment to visual anthropology. ПРАΞΗΜΑ (Praxema). *Journal of Visual Semiotics*, 4(6), 92–99. (In Russian).
- Le Corbusier. (1977). *Architecture of the 20th Century*. Progress. (In Russian).
- Mol, A. (2017). *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. Gile Press. (In Russian).
- Pallasmaa, J. (2013). *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Klassika-XXI. (In Russian).
- Paperny, V. Z. (1996). *Kul'tura Dva* [Culture Two]. NLO.
- Petrykivska, O. (2021). The Human Position in Urban Space. *Philosophy and Cosmology*, 27, 135–144.
- Rezinko, D. B. (2002). *Ideologicheskie praktiki v kontekste sovetskoy modernizatsii (sotsial'no-filosofskiy analiz)* [Ideological practices in the context of Soviet modernization (socio-philosophical analysis)]. Philosophy Cand. Diss. Moscow.
- Richardson, T. (2008). *Kaleidoscopic Odessa: History and Place in Contemporary Ukraine*. University of Toronto Press.
- Scott, J. C. (2005). *Seeing Like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. Universitetskaya kniga. (In Russian).
- Shlipchenko, S. (2008). *Written in stone*. Vsesvit. (In Ukrainian).
- Smirnov, S. A. (2015). Phenomenon as a visual concept in anthropology of culture (from classical patterns to nonclassical experience). ПРАΞΗΜΑ (Praxema). *Journal of Visual Semiotics*, 1(3), 21–28. (In Russian).
- Smirnov, S. A. (2021). *Gorod i Chelovek: Ocherki po gorodskoy antropologii* [City and Man: Essays on Urban Anthropology]. LENAND.
- Smolenskaya, S. (2017). *Architecture of Avant-garde Modernism in Ukraine: Genesis and Heritage*. Architecture Dr. Diss. Kharkiv. (In Ukrainian).

Материал поступил в редакцию 13.05.2023

Материал поступил в редакцию после рецензирования 09.10.2023

ОТ ХУТЫНИ ДО «ДИЕЗА»: ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ НОВГОРОДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОТОБРАЖЕНИИ ДВУХ ЭПОХ

Э. Л. Гептинг

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия
Elvira.Gepting@novsu.ru

Статья посвящена диахронному анализу повседневной жизни Новгорода и его жителей, которая нашла выражение в двух произведениях художественного творчества разных эпох – иконе XVI века «Видение пономаря Тарасия» и арт-объекте XXI века, расположенном в витринах новгородского универмага «Диез». В обоих произведениях представлены в первую очередь символически значимые места Новгорода: Детинец и Ярославово дворище, центральные городские районы и знаменитые окрестные монастыри. Однако с точки зрения занятий горожан икона и панно являют значительные расхождения. Главным героем иконы является мир новгородских тружеников: ремесленников, рыбаков, купцов. Следовательно, повседневная жизнь средневекового новгородца, отраженная на иконе, – это прежде всего активная трудовая деятельность. Героем современного панно, напротив, оказывается город романтики и беззаботности. Нынешний Новгород – это город праздных гуляк и самых разнообразных удовольствий. Произведение подчеркивает гедонистическую функцию публичного пространства, направленную на развлечения, досуг, получение новых впечатлений. Следовательно, на иконе основными акторами являются профессиональные сообщества, а на панно – сообщества по интересам.

Ключевые слова: городская повседневность, визуальный анализ, Новгород, публичные места, икона «Видение пономаря Тарасия», арт-объект, панно

FROM KHUTYN TO DIEZ: EVERYDAY LIFE OF NOVGOROD IN THE ARTISTIC REPRESENTATION OF TWO ERAS

Elvira L. Gepting

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,
Veliky Novgorod, Russian Federation
Elvira.Gepting@novsu.ru

The article presents a diachronic analysis of everyday life of Novgorod and its inhabitants, depicted in two works of art from different epochs – the 16th-century icon Vision of Sexton Tarasius and the 21st century art object located in the windows of the Novgorod department store Diez. Both works represent the symbolically loaded places of Novgorod: Detinets and Yaroslav's Court, central

city districts, and famous neighborhood monasteries. However, from the point of view of the citizens' occupations, the icon and the panel depict significant discrepancies. The main character of the icon is the world of Novgorod toilers: craftsmen, fishermen, and merchants. Consequently, the everyday life of the medieval Novgorodian, reflected in the icon, is, first of all, active labor activities. By contrast, the character of the modern panel is a city of romance and carelessness. Modern Novgorod is a city of idle revelers and of all sorts of pleasures. The work emphasizes the hedonistic function of the public space, aimed at leisure, entertainment, getting new impressions. Thus, on the icon one can easily identify professional communities, and in the panel mostly communities of interest.

Keywords: urban everyday life, visual analysis, Novgorod, public places, icon Vision of Sexton Tarasius icon, art-object, panel

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-190-205

Изучение истории городов без привлечения визуальных источников, демонстрирующих обыденный контекст, бытовую часть жизни, типичные действия и ежедневные ритуалы горожан, значительно обедняет представления о местном сообществе и городской действительности. Анри Лефевр одним из первых обратился к концепту повседневности и призывал с его помощью «раскрыть экстраординарное в обычном» [Лефевр 2007, 35], утверждая, что повседневность охватывает все виды деятельности без исключения, что именно в ней проявляются и реализуются те отношения, которые приносят в жизнь всю полноту реальности [Lefebvre 1977, 108]. Возрастающий интерес к сюжетам городской повседневности можно обнаружить не только в мировой живописи XVI века (произведения Витторе Карпаччо, Питера Брейгеля Старшего, Кано Эйтоку и т.д.), но и в православной иконописи.

Стихия повседневной жизни проникает в русскую икону в XVI веке: в этот период расширяется круг сюжетов, к которым обращаются иконописцы, устанавливаются открытые связи между искусством и конкретной действительностью [Евсеева, Сергеев 1971, 5], реальный мир с его будничными, бытовыми деталями становится объектом интенсивного интереса художников.

Одним из самых ранних русских живописных произведений, которое иллюстрирует целый город и его повседневность, является икона «Видение пономаря Тарасия» из Спасо-Преображенского собора Хутынского монастыря¹, написанная во второй половине

¹ Икона находится в Новгородском государственном музее-заповеднике; в соборе Хутынского монастыря помещен современный список (1990-е гг.).

XVI века. Ее сюжет основан на рассказе из «Жития Варлаама Хутынского» [Дмитриев 2006, 273–277] и посвящен трагическим страницам новгородской истории 1505–1508 годов, когда город серьезно пострадал от пожара и моровой язвы.



Ил. 1. Икона «Видение пономаря Тарасия». Вторая половина XVI в.
Новгородский государственный объединенный музей-заповедник.
Источник: <https://novgorod-iss.kamisccloud.ru/entity/OBJECT/105556?page=4&exposition=208&index=197>

Композиция иконы (ил. 1) разделена на две «зоны»: «небесную» и «земную» [Игнашина, Комарова 2018, 142]. Нас в рамках этой ра-

боты будет интересовать только вторая, нижняя, которая занимает бóльшую часть иконы и представляет собой уникальную панораму средневекового Новгорода. Помимо Детинца, который «изображен согласно с исторической правдой, хотя и условным иконным рисунком» [Гусев 1900, 27], многочисленных городских культовых сооружений и окрестных монастырей, большинство из которых можно безошибочно идентифицировать, на иконе угадываются некоторые районы и улицы Новгорода, которые изображены без соблюдения топографических правил [Гусев 1900, 59]. В панораме насыщенного городского пейзажа достаточно условно прописаны гражданские строения (палаты), однако весьма детально и реалистично показаны фигуры горожан, которые занимаются своими повседневными делами. Эта изображенная в мельчайших подробностях обыденная жизнь новгородцев и является предметом нашего исследования.

В качестве сравнительного материала в работе привлекается еще одно произведение художественного творчества с изображением Новгорода и его жителей, но уже современное. Это впечатляющее по своим размерам живописное панно, размещенное на фасаде универмага «Диез», выполнено в 2021 году новгородской художницей Еленой Соколовой. В девяти внешних витринах изображена панорама современного Новгорода, где, нарисованные без соблюдения топографической точности, все же безошибочно определяются его улицы и набережные, культовые и гражданские постройки, городские учреждения и памятники, а также окрестные монастыри. Наравне с архитектурой важным изобразительным сюжетом этого произведения являются жанровые городские сцены, демонстрируя современным горожанам, проходящим мимо магазина, многоликий образ Новгорода, сотканный из нюансов повседневной жизни.

Итак, на основе этих двух произведений художественного творчества проанализируем, чем наполнена будничная жизнь средневековых и современных горожан. Чем они заняты? В каких публичных пространствах Новгорода протекает жизнь новгородцев? Представителей каких городских и профессиональных сообществ мы можем наблюдать на иконе шестнадцатого века и на панно двадцать первого? Что объединяет эти два произведения?

Для удобства мы попробовали распределить все виды деятельности, изображенные на иконе и панно, по двум категориям: 1) профессии горожан, 2) досуг и прочая деятельность горожан. Это деление в некоторой степени условно, но помогает наглядно сопо-

ставить занятия средневековых и современных жителей Новгорода.

Виды деятельности, изображенные на иконе XVI века и панно XXI века

Категории	Икона «Видение пономаря Тарасия», XVI век	Панно «Великий Новгород», XXI век
Профессии	– рыбаки (ловят сетью, несут снасти; обозначение с помощью столбов для развешивания рыболовных сетей), – гребцы, – иконописец, – переписчик книг, – молодой писец, – звонарь, – всадники (деловые люди), – кожевники (обозначение с помощью гурта скота в районе Кожевников), – женщина за пряжей, – кузнецы (возможно, денежные мастера), – священнослужитель (?), – монахини (?), – трубачи с трубой и алебардой (геральды, уличные сторожа), – пастух (или торговец) скота, – купцы, – чиновник (представитель городских властей)	– продавец шариков, – продавцы сувениров, – продавец фруктов, – художники, – музыканты оркестра, – певец ресторана, – гусельник, – уличный скрипач, – моряки, – водители плавсредств, – экскурсоводы, – коновод в парке, – спортсмены: футболисты, чирлидеры, – воспитательница, – работники почты, – археологи
Досуг и прочая деятельность	– празднование на пиру, – сон (временное препровождение в постели), – уход за больным, – совершение молитвы на улице и дома, – захоронение умершего в храме, – оплакивание мертвеца	– поливка цветов на балконе, – рыбалка, – катание под парусами, – полет на воздушном шаре, – беседы в сквере на скамейке, – купание в реке, – загорание на пляже, – игра в пляжный волейбол, – фотографирование, – экскурсия, – игра в теннис, – езда на велосипеде, – катание на самокатах, – прогулки в одиночку, парами, семьями, – качание на качелях, – катание на аттракционах, – игры в хороводе,

Категории	Икона «Видение пономаря Тарасия», XVI век	Панно «Великий Новгород», XXI век
		– репетиция выступления на летней эстраде, – катание на каяках, – выгуливание собаки, – поцелуи влюбленных, – пение под гитару, – празднование свадьбы у церкви Спаса на Ковалёве, – прогулка мам с колясками

На иконе «Видение пономаря Тарасия» представлена как публичная, так и частная жизнь новгородцев. Благодаря автору иконы мы можем заглянуть в приватное пространство средневекового жителя. При изображении сцен, происходящих внутри здания, из него «вынимается» часть стены, обращенной к зрителю [Гусев 1900, 59]. Зачастую иконописец использует известный изобразительный прием: происходящее внутри здания предстает зрителю так, словно это происходит снаружи [Осминская 2017, 20].



Ил. 2, 3. Икона «Видение пономаря Тарасия». Детали

Таким образом, зритель становится свидетелем веселого пира, возможно, свадебного, происходящего в одной из палат на Торго-

вой стороне. По роскошно украшенной одежде персонажей, поднимающих кубки, можно идентифицировать их с богатыми купцами. Мы наблюдаем и за молитвенными действиями, осуществляемыми в домашних условиях (перед молящимися – складной домашний аналой с книгой), и за погребением покойника в храме (ил. 2). На иконе можно заметить даже несколько домашних интимных сцен: двое на большом ложе, скорее всего, муж и жена (ил. 3). Трех женщин в широких одеяниях с головными покрытиями внутри одной из палат можно отождествить с монахинями, трудящимися в женском Покровском монастыре.



Ил. 4. Икона «Видение пономаря Тарасия». Деталь

В уличных сюжетах (ил. 4) заметно еще большее разнообразие и оживление. Жизнь средневекового Новгорода кипит в Детинце, на Ярославовом дворище, Древнем Торге, на мосту, во всех районах-концах города, кроме Плотников (этот район не фигурирует на иконе), и наполнена повседневной деятельностью его обитателей: через мост на Торговую сторону скачут всадники, спешащие по своим делам, на Волхове рыбаки в лодке спокойно работают неводом, по обеим сторонам реки за своей привычной работой мы видим ремесленников и чиновников. Профессиональная деятельность средневековых новгородцев представлена чрезвычайно широко: здесь и иконописец, рисующий лик Спасителя, и кузнецы (возможно, денежные мастера), молотом и щипцами усердно ра-

ботающие на наковальне (ил. 5), и женщина, сидящая за пряжей, и уличные сторожа, трубящие в трубы (ил. 6). Последних можно идентифицировать и как геральдов-глашатаев. Во время общественных бедствий, как, например, пожар, они, вероятно, обязаны были трубой извещать горожан об опасности.



Ил. 5, 6. Икона «Видение пономаря Тарасия». Детали

Среди трудящихся новгородцев изображены и писец, и переписчик книг, и звонарь, и погонщик скота (возможно, торговец скотом). Знаменитый район Новгорода Кожевники, где занимались выделкой кож, иллюстрируется не деятельностью мастеров, а присутствием гурта скота. Рыболовная деятельность новгородцев представлена не только самими ловцами, но и изображением на берегу Волхова деревянных столбов с перекладинами, возможно, для развешивания рыболовецких сетей.

Представленные на улицах города жители вовлечены в том числе и в проживание происходящей трагедии: мы видим семейную пару в унынии из-за болезни ребенка, а также множество куда-то спешащих и эмоционально молящихся людей. На улицах изображены горожане, беседующие друг с другом, и сидящие в задумчивости, и лежащие в оцепенении...

Многие фигуры показаны необычайно реалистично. Пётр Львович Гусев, описывая некоторые сцены иконы, отмечает, что фигуры людей «как бы выхвачены из действительности, списаны с натуры» [Гусев 1900, 61]. Иконописец уделяет большое внимание деталям одежды, облачая некоторых горожан в короткие платья и шляпы с полями иностранного образца, а богатых бояр – в кафтанные оплечья, унизанные драгоценными камнями.

В отличие от иконы «Видение пономаря Тарасия» в современном художественном панно Елены Соколовой нет стремления к реалистичной передаче фигур горожан. Интересной особенностью этого арт-объекта является стилизация изображенных людей под автопортрет мальчика Онфима и человечков, нарисованных его рукой². Как и на рисунках средневекового мальчика, у персонажей, выведенных современным художником, вместо пальцев на руках – нечто, напоминающее грабли. Каждый новгородец на панно является обладателем одинакового белого бесформенного тела. Однако многие из представленных горожан снабжены характерными атрибутами, которые выдают в них представителя того или иного пола, возраста, сообщества или указывают на род занятий. В некоторых персонажах даже можно узнать известных новгородцев.

Изображение новгородской жизни на панно магазина «Диез» отличается от хутынской иконы и тем, что не демонстрирует людей в интерьерах (пожалуй, единственная условно «домашняя сцена» – это уход за цветами на балконе одного из жилых домов). Современный художник делает акцент на изображении горожан исключительно в публичных пространствах. Автора увлекает панорама улиц, оживленных потоком идущих людей, а также прорисовка парков, набережных и пляжей, наполненных отдыхающими горожанами. Художница внимательна в передаче пространственно-архитектурной среды, поэтому каждое запечатленное ею место узнается без труда любым новгородцем: угадываются буквально каждый храм, каждый нарисованный дом и уличный объект. При этом все изображенные здания придерживаются единой стилистики: они не лишены декоративности, даже некоторой причудливости, прослеживается преобладание кривых линий, разноформатных и разноцветных окон, что до определенной степени сближает это панно с художественными произведениями Фриденсрайха Хундертвассера.

² Онфим – новгородский мальчик XIII века, автор 12 берестяных грамот и нескольких берестяных рисунков. Онфим стал настоящим брендом Великого Новгорода.



Ил. 7. Памятник Александру Невскому и храм свв. Бориса и Глеба в Плотниках.
Фото: Э. Л. Гептинг, 2023



Ил. 8. Пешеходный мост. Фото: Э. Л. Гептинг, 2023

Не обходит художник вниманием и скульптурные памятники Новгорода, даже малые архитектурные формы. На них человеческие фигуры изображены в той же стилистике, что и люди в городе, – это все те же «мальчики Онфимы», только в коричневом цвете. Среди монументальных скульптур – знаменитые памятники Тысячелетию России, Александру Невскому (ил. 7), Сергею Рахманинову, Ганзейский знак и др. Малые архитектурные формы представлены известными скульптурами рисующего мальчика на набережной, пишущего на бересте мальчика Онфима на улице Великой и присевшей отдохнуть у моста девушки-туристки.



Ил. 9. Детинец и городской пляж. Фото: Э. Л. Гептинг, 2023

Природный ландшафт и архитектурное своеобразие Новгорода представлены как единое тело, цельный компактный мир, где царит ощущение полноты жизни и радости от пребывания в городе. Действительно, мир праздника и наслаждения жизнью чрезвычайно близок современному горожанину. Недаром панно универмага «Диез» демонстрирует беззаботное времяпрепровождение новгородцев, их разнообразные развлечения: горожане отдыхают на скамейках в парках и скверах, купаются в Волхове, загорают и играют в волейбол на пляже (ил. 9), катаются на велосипедах и самокатах (ил. 7, 9), сплавляются на каяках (ил. 8), идут на рыбалку, дети кружатся на карусели в парке аттракционов и качаются на качелях.

Произведение отмечено целым рядом многофигурных композиций. Одна из них представляет группу отдыхающих горожан на набережной возле Ярославова дворища (ил. 10). Веселая компания на скамейке с гитарой, судя по широко открытым ртам и высоко поднятым рукам-граблям, громко и эмоционально распевает пес-

ни. В то же время на соседней скамейке два персонажа погрузились в чтение то ли газет, то ли книг. Автор словно показывает, что в Новгороде найдется место и веселой компании, и отдельным горожанам. Действительно, в разных частях картины можно увидеть жителей города, совершающих одиночные прогулки или сидящих на скамейках в задумчивости.



Ил. 10. Ярославово дворище. Фото: Э. Л. Гептинг, 2023

Особенное внимание на панно уделено влюбленным. Одни летят над городом на воздушном шаре в виде сердца (и это действительно пользующееся популярностью развлечение Великого Новгорода), другие целуются на пешеходном мосту, увешанном разноцветными замками (см. ил. 8); есть те, кто обнимаются, сидя на лавочке или находясь в лодке. Художник показал и фрагмент новгородской свадьбы, которая проходит у стен церкви Спаса на Ковалёве. В народе этот памятник называют «пьяной церковью», поскольку именно здесь после церемонии бракосочетания принято поднимать бокалы за здоровье молодых. Как раз этот момент и нашел отражение в дизевском панно.

На картине отображены и разные городские сообщества: фольклористы водят хоровод в музее деревянного зодчества «Витославицы», верующие представлены в платках небольшими группами неподалеку от действующих церквей (см. ил. 7); тут же спортсмены (теннисисты на корте, футболисты на стадионе «Электрон» и

др.), клуб горожан, ведущих здоровый образ жизни («Новгородские моржи»), наставники и учащиеся Морского центра капитана Н. Г. Варухина (ил. 11).



Ил. 11. Клуб юных моряков (Морской центр капитана Н. Г. Варухина).
Фото: Э. А. Гептинг, 2023

Гости города представлены как путешественники, спешащие с чемоданами на заселение в отель, как экскурсанты, внимающие гида, а также как туристы, фотографирующие достопримечательности и делающие селфи на фоне новгородских памятников (см. ил. 9).

Нельзя сказать, что современное произведение художественного творчества вовсе лишено изображений горожан в процессе работы, но, конечно, в основном показан труд работников сферы услуг, обеспечивающих новгородцам и гостям города приятный досуг: это экскурсоводы, продавцы сувениров и шариков, водители прогулочных катеров... Широко представлены творческие профессии: художники, участники духового оркестра (см. ил. 11), уличные музыканты. В их числе угадывается и фигура гусельника Антония, известного в Новгороде музыканта и просветителя. Археология, столь важная для Новгорода профессиональная сфера, предстает в виде символического раскопа – берестяной грамоты со стоящими рядом лопатами.

Таким образом, рассмотрев изображения Новгорода на иконе «Видение пономаря Тарасия» XVI века и арт-объекте универмага «Диез» XXI столетия, можно провести диахронный анализ данных визуальных источников и сделать некоторые выводы о том, чем наполнена будничная жизнь средневековых и современных горожан, каковы сходства и отличия в городской повседневности разных эпох.

Несмотря на то, что написание этих двух произведений художественного творчества происходило с разницей в 500 лет, все же можно заметить в них интересные параллели. Икона «Видение пономаря Тарасия» создана спустя некоторое время после страшных бедствий (пожара и моровой язвы), постигших Новгород в 1508 году. Бытовые сцены, изображенные на иконе, разворачивались в обстановке происходящей катастрофы, однако, как кажется, отразились на жизни только части новгородцев: большинство жителей города продолжали вести свою обычную жизнь, что и отражено иконописцем. Современное панно было написано и размещено на витрине универмага «Диез» в условиях пандемии COVID-19, которая повлекла за собой ряд серьезных ограничений и изменений в городской жизни. Однако это обстоятельство не было отражено в произведении. Напротив, художник поставил целью отобразить привычную жизнь Новгорода в выходной летний день.

Сближает эти два произведения и то, что на них представлены в первую очередь символически нагруженные места Новгорода: Детинец и Ярославово дворище, центральные городские кварталы и знаменитые окрестные монастыри. На иконе не нашел отображения район «Плотники», тогда как на панно не фигурирует ни один спальный район города, только окраины с богатой историей!

Однако с точки зрения занятий горожан икона XVI века и панно XXI века имеют значительные расхождения. Несмотря на то, что средневековым жителям Новгорода не чужды веселье и празднества, главным героем иконы все же является мир новгородских тружеников: ремесленников, рыбаков, купцов. Следовательно, повседневная жизнь средневекового новгородца, отраженная на иконе, – это прежде всего активная трудовая деятельность. Героем современного панно, напротив, оказывается город летней радости, романтики и беззаботности. Современный Новгород – это город праздных гуляк и самых разнообразных удовольствий. Произведение Елены Соколовой подчеркивает «гедонистическую функцию публичного пространства, направленную на досуг, развлечения, получение новых эмоций» [Полюшкевич 2020, 304]. Так, на иконе

можно без труда выделить профессиональные сообщества, а на панно – в основном сообщества по интересам.

Кроме того, в передаче человеческих фигур и их одежд иконописец стремился к детальности, точности, реалистичности, тогда как городские сооружения у него прописаны достаточно условно. Современный художник, напротив, сделал каждое здание Новгорода предельно узнаваемым, однако все фигуры горожан свел к единообразию, стилизовав их под брендового новгородского персонажа.

Тем не менее динамика движений персонажей, характерные атрибуты и занятия представителей того или иного сообщества, узнаваемые городские места, правдоподобные ситуации и сцены из привычной жизни Новгорода свидетельствуют о том, что в общую картину своих произведений каждый из художников стремился привнести жизненность и стихию повседневности. Без сомнения, оба произведения были рассчитаны на взаимодействие с публикой (в случае с иконой – это насельники и прихожане Варлаамо-Хутынского монастыря, в случае с панно – жители и гости города). Конкретные городские реалии, огромное множество достоверных эпизодов, изображенные в красках, должны сопоставляться у зрителей с их повседневным опытом и вызывать яркий эмоциональный отклик.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Гусев 1900 – *Гусев П. А.* Новгород XVI века по изображению на хутынской иконе «Видение пономаря Тарасия». СПб.: тип. А. П. Лопухина, 1900.
- Дмитриев 2006 – Видение хутынского пономаря Тарасия / подг. текста, пер., коммент. *Л. А. Дмитриева* // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 2006. Т. 9. С. 273–277, 534–535.
- Евсеева, Сергеев 1971 – *Евсеева Л. М., Сергеев В. Н.* Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева: путеводитель. М.: Советская Россия, 1971.
- Игнашина, Комарова 2018 – *Игнашина Е. В., Комарова Ю. Б.* Русская икона XI–XIX веков в собрании Новгородского музея: путеводитель по экспозиции. М.: Любавич, 2018.
- Лефевр 2007 – *Лефевр А.* Повседневное и повседневность // Социологическое обозрение. 2007. Т. 6, № 3. С. 33–36.
- Осминская 2017 – *Осминская Н. А.* Городские образы в европейском изобразительном искусстве XVII–XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде // АРТИКУЛЬТ. 2017. № 4 (28). С. 16–35.

- Полюшкевич 2020 – Полюшкевич О. А. Повседневность публичного пространства Иркутска: социальная активность горожан // Социология. 2020. № 2. С. 299–305.
- Lefebvre 1977 – Lefebvre H. Critique de la vie quotidienne. Paris: L'Arche, 1977. T. I: Introduction.

REFERENCES

- Dmitriev, L. A. (Ed.). (2006). The Vision of the Khutyn Sexton Tarasius. In D. S. Likhachev (Ed.), *Biblioteka literatury Drevney Rusi* [Library of the Literature of Ancient Rus] (Vol. 9, pp. 534–535). Nauka. (In Russian).
- Evseyeva, L. M., & Sergeyev, V. N. (1971). *Muzey drevnerusskogo iskusstva im. Andrey Rubleva. Putevoditel'* [The Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Art. A Guide]. Sovetskaya Rossiya. (In Russian).
- Gusev, P. L. (1900). *Novgorod XVI veka po izobrazheniyu na khutynskoy ikone "Videnie ponomarya Tarasiya"* [Novgorod of the 16th century according to the image on the Khutyn icon Vision of Sexton Tarasius]. Tipografiya A. P. Lopukhina.
- Ignashina, E. V., & Komarova, Yu. B. (2018). *Russkaya ikona XI–XIX vekov v sobranii Novgorodskogo muzeya: Putevoditel' po ekspozitsii* [Russian icons of the 11th–19th centuries in the collection of the Novgorod Museum: A guide to the exhibition]. Veliky Novgorod, Severnyy palomnik.
- Lefebvre, H. (1977). *Critique de la vie quotidienne* (T. I). Grasset.
- Lefebvre, H. (2007). Everyday and Everydayness. *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 6(3), 33–36. (In Russian).
- Osminskaya, N. A. (2017). Urban images in the European fine art of the 17th–18th centuries and their function in the communicative environment. *ARTIKUL'T*, 4(28), 16–35. (In Russian).
- Polyushkevich, O. A. (2020). The daily routine of the public space of Irkutsk: the social activity of citizens. *Sotsiologiya*, 2, 299–305. (In Russian).

Материал поступил в редакцию 10.07.2023

Материал поступил в редакцию после рецензирования 06.10.2023

ОБРАЗ И СПАСЕНИЕ: СОБЫТИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПРИ БЕДСТВИИ ЧУМЫ

К. А. Куксо

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
korsbai@mail.ru

Представлено исследование роли визуальных произведений XIV–XVIII веков, рожденных при распространении чумы или в ее ожидании, для ее свидетелей. Рассмотрение касается и определения экзистенциального и социального вклада специализированных на бедствии религиозных ритуалов. Устойчивые в историко-социальном плане традиционные и возникающие во время конкретной эпидемии ритуальные ответы на распространение чумы выступали важнейшими инструментами обживания катастрофы. В ритуальных практиках свидетели эпидемии получали крайне существенный в условиях бедствия опыт воссоздания упорядоченного бытия-в-мире и разрушенных социальных связей. На уровне реализуемой архитектоники действий ритуалы отстраивали порядок на месте постоянно распадающегося мира и утверждали его устойчивость. Раскрытие адаптивного смысла ритуала для свидетелей катаклизма приводит к вопросу о своеобразном предназначении изобилия фресок, алтарных изображений, икон, картин, рожденных при испытании чумой. На материале эволюции изобразительных выражений культа святого Себастьяна, ставшего одним из заступников от чумы, показывается, как уникальность их выразительных поверхностей способствовала рождению форм чувственного присутствия в мире, избавленном от давления болезни. Вызывая у зрителя мощные потоки ощущений, сила образа выступала ресурсом оживления чувств, не связанных исключительно с обстоятельствами эпидемии. Визуальная риторика произведений тем самым противодействовала угасанию сознания очевидцев чумы, фиксируемому в отчетах об эпидемии. Благодаря экскурсу в иконографию типичных для указанного периода изображений святого Себастьяна показывается, каким образом визуальные произведения несли в себе и возможность гибких вариаций смысла спасения с принципиальным утверждением открытости будущего. В уникальных произведениях развивалась своеобразная техника защиты свидетелей эпидемии. Начиная с XVI века эта тенденция переориентации чувственного присутствия как ответа на масштабное эпидемическое бедствие будет развиваться и посредством архитектурных сооружений.

Ключевые слова: эпидемия, аномия, сознание, угасание сознания, визуальный образ, событие произведения искусства, формы присутствия, перестройка сенсуального опыта

IMAGE AND SALVATION: THE EVENT OF A VISUAL WORK IN THE TIME OF PLAGUES

Kseniya A. Kukso
Herzen University,
Saint Petersburg, Russian Federation
korsbai@mail.ru

The article presents a study of the role of visual works of the 14th–18th centuries created in the time of the spread of the plague or in anticipation of an epidemic for its witnesses. The existential and social contribution of religious rituals specializing on the disaster and aimed at surviving are determined in the article. Historically and socially stable traditional ritual responses to the spread of the plague were the most important tools for those living during it. In ritual practices, the witnesses of the epidemic received significant experience of recreating the ordered being-in-the-world and the destroyed social ties. Thus, rituals specializing on the disaster rebuilt order in the world that was constantly disintegrating and asserted its stability. The problem of the uniqueness of the purpose of the abundant frescoes, altarpieces, icons, paintings created during the plague is comprehended. Based on the material of the evolution of the figurative expressions of the cult of St. Sebastian, who became one of the defenders of the plague, the article shows how the uniqueness of their expressive surfaces contributed to the revival of feelings and the birth of forms of sensory presence in the world freed from the plague's pressure. Evoking powerful streams of sensations in the viewer, the power of the image acts as the resource of reviving feelings that are not exclusively related to the circumstances of the epidemic. The visual rhetoric of the works thereby counteracts the extinction of consciousness fixed by witnesses in the historical reports of the plague. The study of the iconography of the images of St. Sebastian reveals how visual works also allowed flexible variations of the meaning of salvation, including the affirmation of the openness of the future. For instance, unique works developed the technique for protecting witnesses of the epidemic. The forms of presence motivated by the works at their meaning and sensory levels could put an end to life's complete subordination to the epidemic. Starting from the 16th century, this trend of reorientation of sensory presence as a response to a large-scale epidemic disaster was also developed with architectural structures.

Keywords: epidemic, anomie, consciousness, extinction of consciousness, visual image, work of art event, forms of presence, restructuring of sensory experience

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-206-220

Одним из специфических проявлений опыта больших эпидемий в Европе была традиция создания произведений искусства в тех условиях, когда выживание являлось или представлялось в самом неотдаленном будущем первостепенной задачей. Фрески, алтарные изображения, иконы и картины создавались во время катастрофического для социального порядка распространения чумы в XIV веке и периодического возвращения болезни вплоть до XVIII столетия. Так, изобилие видимых образов рождалось во время или в предчувствии обширной эпидемии, выступая наравне с ритуалами, направленными на преодоление бедствия, устойчивым явлением в опыте ее свидетелей. Непреложность их присутствия в обстановке постоянного давления смерти вызывает вопрос о роли данных произведений для сообщества, испытываемого чумой.

Действенность названных образов для свидетелей эпидемии, подтверждаемая их плотным распространением, связана, по-видимому, с одной из константных черт опыта чумы. Так, волны болезни, несущие демографические и институциональные, а в локальных примерах – экономические и религиозные преобразования, в своих наиболее тяжелых выражениях обуславливали истончение и разрушение социальной ткани. Свидетельства различных периодов фиксируют приметы этого явления, описывая прерывание погребальных обрядов, полную апатию к соучастию, кощунственные выражения небрежения законом [Paré 1582; Фукидид 1981, 86–87; Боккаччо 1994, 37–38]. Эта ситуация кризиса социальных институтов на фоне постоянства массовой смертности порождала различные формы регрессии и даже приостановки способностей сознания.

Различные проявления распада привычной социальной среды обуславливали обстоятельство, предельно отягощающее эпидемическую обстановку. При таковых у ее свидетелей разрушалась экзистенциальная структура регулярно возобновляющегося бытия-в-мире, его более или менее предсказуемый характер не подтверждался и оказывался под вопросом. Но возобновляемость бытия-в-мире гарантирует сохранность сознания, опыт его непрерывности. И напротив, когда мир в своих типических чертах прерывается, предельно проблематичным становится выстраивание отношения к заменившей его беспорядочности, тем более что последняя в обстановке чумы включала в себя и знаки неотступной угрозы гибели.

Поэтому неслучайны описания различных проявлений угасания сознания в свидетельствах социальной истории чумы. Так,

ценностное безразличие при распространении болезни устойчиво фиксируется в античных и ренессансных отчетах о чуме. Упоминания о тяжелых душевных расстройствах, немоте и беспамятстве у жителей охваченного болезнью Лондона встречаются в беллетризованной, проведенной на основании исторических материалов и частичных детских воспоминаний реконструкции Великой Лондонской чумы 1665–1666 годов у Даниэля Дефо [Дефо 1997, 89, 95].

Традиционным механизмом выхода из кризисной ситуации, который более всего возвращал опыт упорядоченности бытия-в-мире и восстанавливал его повторяемость, были коллективные ритуалы, направленные на преодоление бедствия. Свиристование чумы, в соответствии с одной из устойчивых вплоть до Нового времени трактовок ее природы как божественной кары за общеколлективную нравственную дефектность, взывало к практикам, связующим сферу Божественного и общество. Следуя этому пониманию, в покаянных процессиях, коллективных молениях, крестных ходах большой коллективный мир показывал осознанность собственной греховности. И составляющие ритуал инструментальные действия, их регламентированные последовательности в ситуации с обширностью аномии восстанавливали порядок. Развертывая четкие последовательности действий, демонстрируя возможность типичных переходов от одного действия к другому и происходящее в них возобновление структуры общности коллектива, ритуалы восстанавливали упорядоченность опыта. Так, показательно, что среди приводимых Ж. Делюмо примеров церемониальных шествий во время чумы присутствует описание включенности в эти ритуалы всего тела города. Религиозные процессии в подавляемом эпидемией 1630 года Милане перемещались «по всем кварталам и с остановками на всех перекрестках», а в не столь отдаленном от столицы провинциальном Бусто крестный ход «проходил по всем улицам города и за его стенами, где находились лачуги больных чумой» [Делюмо 1994, 126]. Тело города должно было быть повсеместно очищено от болезни и подчинено возникающему пространству порядка.

Ритуальный ответ на аномию мог быть представлен и в нетрадиционных формах. Некоторые примеры своеобразного ритуального поведения из социальной истории чумы показывают, что происходящее в только еще утверждающихся ритуалах воссоздание порядка является самоценным ответом на обнаруживаемую эпидемией неопределенность жизни. Так, Дефо описывает, как в связи с увеличением числа зараженных в осажденном в 1665 году чумой Лондоне резко возрос интерес к новым христианским движениям [Дефо

1997, 45]. Данный рост спроса на сакральное объясним не только с содержательной, но и с формальной стороны. Устойчивые последовательности составляющих ритуал действий, необходимость их связности и воспроизводство всех составляющих элементов ритуальных комплексов – практик, слов, объектов, временной и пространственной рамки – воплощают структурированность жизни, утверждают возможность ее предсказуемого характера, что существенно для восстановления структуры проективности сознания. Использование ритуальной практики как одного из ключевых механизмов выведения из кризисной ситуации применял и миланский архиепископ Карло Борромео в инициированной им в 1576–1578 годах системе помощи жертвам чумы. Согласно хронистам, развиваемое им коллективное пение молитв и литаний узниками отрезанных мором домов вызвало всеобщий энтузиазм в густонаселенном Милане [Chiu 2018, 38]. Материалы по ритуальным практикам в связи с вызовом чумы показывают, что в их исполнении свидетели эпидемии воссоздавали упорядоченное бытие-в-мире и общественные связи, что в некоторой мере могло приспособлять их к условиям аномии.

Другой существенный опыт для выживающих в бедствии открывали создаваемые в непосредственной связи с ним произведения искусства. Чума подвигала к рождению богатой традиции визуальных произведений, передающих фундаментальные смыслы спасения и разделенности страдания всякой живой формы даже в самой непроглядности массовой гибели. Сила возникших здесь образов состояла в удивительном претворении смысла именно в живописной поверхности. Так, активно множась при натисках чумного мора или в его предчувствии произведения, обращаясь к определенным религиозным сюжетам, были наделены своеобразной активностью самих художественных форм. Постановка этих форм скрывала в себе действенный заряд, который, по-видимому, оказывался существенным для свидетелей эпидемии.

Характерная же для данной традиции иконография была связана с происходившим во время распространения чумы ростом популярности культа святых, среди которых наиболее почитаемыми стали святые Себастьян и Рох, специализировавшиеся на помощи поверженным болезнью. Широкою популярностью обретает поклонение святому Христофору, усиливается и авторитет культа Девы Марии [Бульст 2000, 162–163, 166–170]. Особая тема агиографий святых Рох и Себастьяна, а именно описание присутствия в их опыте самых жестоких страданий и блага спасения, подпитывала их почитание и размножение их образов во время чумы.

Несмотря на то, что в «Истории лангобардов» Павла Диакона (VIII век) сообщается о проявленной при море апотропейной роли переноса мощей Себастьяна из Рима в Павию (Тицин) и о возведении здесь ему алтаря, вероятно, основой для формирования репутации святого Себастьяна как заступника от чумы выступило повествование о его жизни из «Золотой легенды» Иакова Ворагинского, наиболее авторитетной и с высокой частотой переиздаваемой до конца XV века агиографической суммы [Кувшинская 2017, 17]. Наряду с присутствующим здесь упоминанием о прекращении мора в Павии при возведении алтаря Себастьяну [Иаков 2017, 165] в его агиографии хорошо прослеживаются смысловые мотивы, создающие подходящую репутацию как заступника при обширном бедствии.

Так, в повествовании о святом отмечаются его путь мученичества и поддержка гонимых. Иаков Ворагинский сообщает, что, будучи главой первой когорты императорской армии, Себастьян активно поддерживает преследуемых христиан и определяет претерпеваемые ими мучения как явление истины. Этот же смысл страданий раскрывается и в сюжете казни святого. Согласно агиографии, лучники императора Диоклетиана засыпают Себастьяна «столькими стрелами, что мученик стал подобен ежу» [Иаков 2017, 165]. Но далее говорится, что Себастьян чудесным образом уцелел. Затем в повествовании присутствует сцена его повторной казни путем забивания палками и его посмертного чудесного явления. Кроме того, сюжет о характере казни Себастьяна, а именно о попытке убийства Себастьяна лучниками, послужил основой для его «специализации» на помощи во время чумы, поскольку стрелы как знак страданий этого святого имели длительную традицию ассоциирования с повальным мором. Начиная с «Илиады», масштабные эпидемии могли трактоваться как поражение бесчисленных жертв стрелами разгневанного божества.

Синтезирующим сюжетом агиографии, придающим смысл образу Себастьяна как заступника при чуме, является повествование о его мощной жизненности и несокрушимости смертью. Повествование о казни Себастьяна подытоживает сцена о его чудесном освобождении от уз, применяемых при его смертельных истязаниях, и последующем его приходе с обличениями в императорский дворец. Сюжет о его повторной казни завершается упоминанием его посмертного явления святой Луции. Данной последовательностью умерщвлений и чудесных спасений святого явственно фиксируется возможность совершенно инакового исхода определенного страданием настоящего, идея несокрушимости его жизненных сил

утверждает возможность спасения в совершенно бедственном настоящем. Именно этот смысл обусловил богатую традицию визуальных произведений, изображающих одновременно терзаемого и уцелевшего Себастьяна. В диких условиях жизни опустошаемых чумой местностей именно с ним была связана популярность образа святого: «отныне (с 1348 года. – К.К.) и до XVIII века включительно во всех сельских и городских церквах имелось изображение св. Себастьяна, пронзенного стрелами» [Делюмо 1994, 90].

Несмотря на сложность систематизации обилия связанных с почитанием этого святого визуальных памятников, в данной традиции возможно выделить устойчивые иконографические программы. Так, иконографический тип мучений Себастьяна появляется довольно рано после катастрофической Черной смерти. Его явный пример представлен алтарным триптихом, созданным Джованни дель Бьондо для кафедрального собора Флоренции в последней трети XIV века, в котором колоритно и детализировано передается сцена казни Себастьяна (ил. 1). Уже в этом раннем изображении мученичества святого ясно прослеживается четкость различения изобразительных планов – тех планов, где расположены фигуры палачей и где находится сам святой. Здесь явственно представлены разнородные пространства с маркерами своих отличий. Позолоченный фон области пребывания Себастьяна и его развернутость к ангелу маркируют потусторонность святого пространству насилия. Композиция изображения также символизирует вынесенность Себастьяна из сферы причиняемых ему мучений.

Другой устойчивой тенденцией в иконографии Себастьяна является ассоциирование его фигуры с образом Богоматери Милосердия. Присущее этому типу изображений явное повторение композиций фресок и алтарных панелей с Мадонной делла Мизерикордиа и ее атрибут – плащ (порой даже и синего цвета), укрывающий общину города или определенное братство, разрабатывает образ Себастьяна как милосердного защитника всех страждущих и просящего в сфере Божественного о прекращении их мучений. Так, на фреске Беноццо Гаццولي «Святой Себастьян» (1464–1465) в соответствии с ее композицией Себастьян выступает медиумом между молящейся общиной и небесными силами (ил. 2). И одновременность присутствующих здесь изображений молитвенного жеста Себастьяна и ломающихся стрел, выпущенных ангелами в просящих, передает действенность его заступничества при катастрофе чумы.



Ил. 1. Джованни дель Бьондо. Святой Себастьян. Центральная часть триптиха.
Последняя треть XIV в. Флоренция, Museo dell'Opera del Duomo



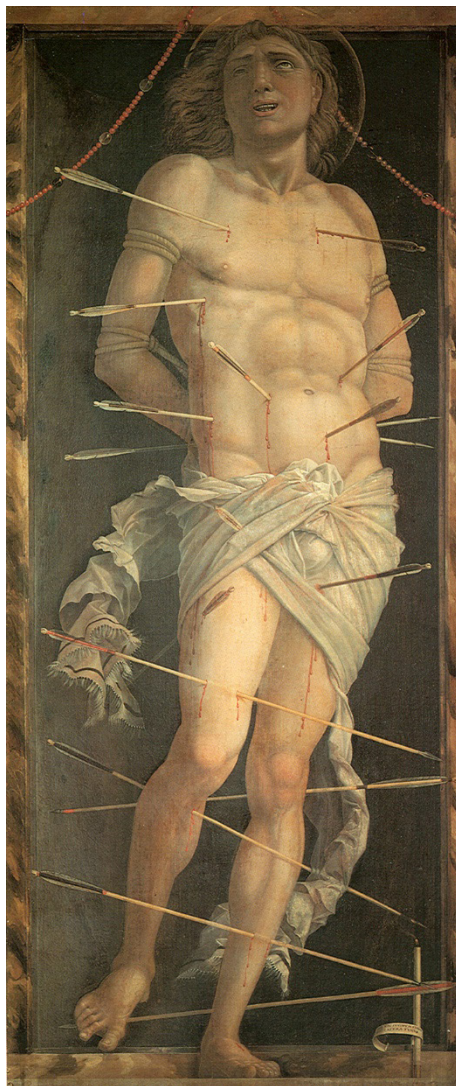
Ил. 2. Беноццо Гоццоли. Святой Себастьян. 1464–1465.
Церковь Бл. Августина в Сан-Джиминьяно

В XV веке возрастает число обособленных сцен мук Себастьяна уже с выраженной человеческой индивидуальностью святого. Образы увеченного Себастьяна, не обращаясь к сцене его убийства, в различных стилистических канонах передают мощь его телесного присутствия и суггестируют реалистичной экспрессией его лица. Даже в изображениях, в которых лицо Себастьяна исполнено трагизма, а тело испещрено орудиями смерти, примеры которых есть у А. Мантеньи, мы встречаемся с атлетичным, сохраняющим целостность телом святого (ил. 3–4).



Ил. 3. Андреа Мантенья. Святой Себастьян. 1456–1459.
Вена, Музей истории искусств

Эта же тенденция проявляется и в групповых изображениях. Так, в алтарном образе «Мученичество святого Себастьяна» Антонио и Пьеро дель Поллайоло (1475) утверждается чудо сохранности телесного облика святого при творящейся на глазах сцене его истязаний (ил. 5).



Ил. 4. Андреа Мантенья. Святой Себастьян. 1490.
Венеция, Са' d'Oro, Галерея Франкетти

Данные типы образов Себастьяна, подверженного смертельному насилию и при этом предстающего в прекрасном телесном облике, придавали смысл несомым чумой страданиям и смертям своим утверждением приобщения к вечной жизни через путь тяжелейших мучений. Также образ несокрушимости Себастьяна обнаруживал, что в каждом гибельном миге присутствует и возможность чуда спасения, его разрешения в абсолютно иное будущее.



Ил. 5. Антонио и Пьеро дель Поллайоло. Мученичество святого Себастьяна. 1475.
Лондон, Национальная галерея

В этой эволюции изображений Себастьяна можно увидеть дидактическое предназначение, призывание к надлежащему, способному прекратить бедствие почитанию святых. Однако богатство применяемых здесь стилистических канонов приводит к выводу, что возникшие в ней изобразительные поверхности выступали для свидетелей чумы важнейшим ресурсом. Уникальные художествен-

ные формы, сила их выразительности вовлекают в себя, захватывают чувственное внимание. Визуальная риторика, совокупность приемов, задающих плотность художественной формы, вызывают рельефный отклик эмоций и впечатлений, которые могут отыгрывать в опыт чувств. Видимые изображения имеют предсмысловой уровень воздействия, порождая события чувственности созерцателя. Непреложно производя ощущения качества и структуры видимого целого, собирающих его форм, игры света и затемнений, созидającego его чередования цветов, присутствующего в нем движения, они возобновляют чувствительность к миру, свободную от уничтожающих проявлений эпидемии. Это крайне важная в экзистенциальном плане процедура. За счет обновленной материи ощущений, которая может затем связываться в чувства, свидетели эпидемии получают ресурс совершенно иного чувственного присутствия в оцепленных массовой гибелью пространствах.

Кроме того, такой прирост ощущений может противодействовать угасанию сознания, которое фиксируется в исторических отчетах у свидетелей катаклизмов и массового уничтожения. Так, феномен сжатия сознания описан не только применительно к свидетелям масштабных пандемий с высоким уровнем смертности, но и для узников лагерей массового уничтожения. Примо Леви характеризует как опустошенную оболочку человека одного из заключенных, замечая утрату им различенности в мире и в качественной специфике располагающих в мире действий: он «до такой степени ко всему безразличен, что даже не делает попытки сберечь на работе силы, уклониться от побоев, разжиться едой» [Леви 2001, 62]. Сила образа противодействует различным формам регрессии сознания. Вызывая в созерцателе потоки ощущений, она выступает потенциалом оживления чувств, не замкнутых исключительно на обстоятельствах всепобедившей смерти, представляя тем самым ресурс для рождения защитной формы чувственного присутствия в мире катастрофы.

Чувственные и эмоциональные паттерны, которые вызывает образ, направляются и несомымы им смыслом. В традиции изображений заступников от чумы передаваемые ими смыслы спасения и невозмутимости блага определяют чувства свидетелей бедствия, насыщая их измерением открытости будущего. Благодаря данному ресурсу свидетели катастрофы приобретают возможность обживания факта вызванных чумой смертей и надежду на завершение эпидемии. Таким образом в визуальных произведениях времен рецидивов чумы отстраивается новое отношение к традиционному

для христианства смыслу спасения: среди бесконечности гибких вариаций его исполнения индивидуальным зрителем теперь может быть и спасение физической жизни. Начиная с XVI века традицию связанных с чумой визуальных произведений пополняют и уникальные архитектурные формы, которые будут развивать данную программу своеобразной защиты свидетелей эпидемии в задаваемых собой формах присутствия, чей чувственный и смысловой уровень способен ориентировать в мире эпидемии, предотвращая подчиненность жизни порядку массовой смерти.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Боккаччо 1994 – *Боккаччо Д.* Декамерон / пер. с ит. А. Н. Веселовского. М.: ННН, 1994.
- Бульст 2000 – *Бульст Н.* Почитание святых во время черной смерти. Социальные и религиозные последствия эпидемии чумы в позднее Средневековье / пер. с нем. Н. Ф. Сокольской // *Одиссей. Человек в истории.* М., 2000. С. 152–185.
- Делюмо 1994 – *Делюмо Ж.* Ужасы на Западе / пер. с фр. Н. Епифанцевой. М.: Голос, 1994.
- Дефо 1997 – *Дефо Д.* Дневник чумного года / пер. с англ. К. Н. Атаровой. М.: Наука; Дадамир, 1997.
- Иаков 2017 – *Иаков Ворагинский.* Золотая легенда / пер. с лат. И. И. Аникьева, И. В. Кувшинской. М.: Пальмира, 2017. Т. 1.
- Кувшинская 2017 – *Кувшинская И. В.* Иаков Ворагинский и его время // *Иаков Ворагинский. Золотая легенда.* М.: Пальмира, 2017. С. 5–23. Т. 1.
- Леви 2001 – *Леви П.* Человек ли это? / пер. с ит. Е. Дмитриевой. М.: Текст: Книжники, 2001.
- Фукидид 1981 – *Фукидид.* История / пер. с греч. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1981.
- Chiu 2018 – *Chiu R.* Singing on the Street and in the Home in Times of Pestilence: Lessons from the 1576–78 Plague of Milan // *Domestic Devotions in Early Modern Italy* // ed. by M. Corry, M. Faini, A. Meneghin. Leiden, Boston: Brill, 2018.
- Paré 1582 – *Discours d'Ambroise Paré <...> A sçavoir, de la mumie, de la licorne, des venins, et de la peste. Avec une table des plus notables matières contenues esdits discours.* Paris, 1582. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54386b> (accès: 18.03. 2023).

REFERENCES

- Boccaccio, G. (1994). *The Decameron*. Yurayt. (In Russian).
- Bulst, N. (2000). The veneration of saints during the black death. The Social and Religious Consequences of the Plague Epidemic in the Late Middle Ages. Transl. into Russian by N. Sokolskaya. In A. Ya. Gurevich (Ed.), *Odyssey. Chelovek v istorii* [Odysseus. Man in History] (pp. 152–185). Institute of General History, RAS. (In Russian).
- Chiu, R. (2018). Singing on the Street and in the Home in Times of Pestilence: Lessons from the 1576–78 Plague of Milan. In M. Corry, M. Faini, M., & Meneghin, A. (Eds.), *Domestic Devotions in Early Modern Italy*. Brill.
- Defoe, D. (1997). *Journal of the plague year*. Nauka. (In Russian).
- Delumeau, J. (1994). *Horrors in the West*. Golos. (In Russian).
- Jacobus. (2017). *Jacobus a Voragine. Legenda Aurea*. Tomus 1. NO Izdatel'stvo Frantsiskantsev. (In Russian).
- Kuvshinskaya, I. V. (2017). Jacobus a Voragine and his time. In Jacobus. *Jacobus a Voragine. Legenda Aurea* (Tomus 1, pp. 5–23). NO Izdatel'stvo Frantsiskantsev. (In Russian).
- Levi, P. (2001). *Se questo è un uomo*. Tekst, zhurnal "Druzhba narodov".
- Paré. (1582). *Discours d'Ambroise Paré <...> A sçavoir, de la mumie, de la licorne, des venins, et de la peste*. Avec une table des plus notables matières contenues esdits discours. Paris. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54386b>
- Thucydides. (1981). *History of the Peloponnesian War*. Nauka. (In Russian).

Материал поступил в редакцию 21.04.2023

Материал поступил в редакцию после рецензирования 06.09.2023

ВИЗУАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ И КОНЦЕПТ КУЛЬТУРНОГО КОДА

Е. И. Спешилова

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

С. С. Аванесов

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

Исследование выполнено в рамках исполнения стратегического проекта
«Университет как генератор культурной идентичности»
по программе «Приоритет 2030»

Рассматриваются условия применения концепта «культурный код» в сфере урбанистических исследований. Визуальная структура городского пространства сформирована не только с помощью эстетических и стилистических приемов, но и посредством репрезентации глубинных смыслов культуры – ценностей, образов, нормативных установок и моральных эталонов. Для передачи любого сообщения в сфере коммуникации используется код, позволяющий транслировать информацию от адресанта к адресату. Специфика культурного кода заключается в том, что он является посредником не между знаком и объектом, а между знаком и смыслом. В изобразительном искусстве, архитектуре и урбанистике действует один и тот же принцип кодирования, согласно которому на уровне презентации факта шифруется и передается прямое сообщение (денотация), а на уровне репрезентации смысла используются подтекст и контекст (коннотация). Культура есть семиотическая среда, то есть динамичное пространство обмена знаками и знаковыми комплексами. Знак в своем коннотативном аспекте всегда выражает некоторый смысл. Культурный код есть порядок выражения смыслов, норма их коммуникативной репрезентации. В русле семиотического подхода к анализу городского пространства город прочитывается как визуальный текст, прямо сообщающий о функциональной конфигурации среды обитания и при этом (на уровне коннотации) отсылающий к ценностям и традициям конкретной культуры посредством разнообразных средств их наглядной репрезентации.

Ключевые слова: урбанистика, семиотика, культурный код, город, визуальная среда, презентация, репрезентация, культурная идентичность

VISUAL STRUCTURE OF THE URBAN ENVIRONMENT AND THE CULTURAL CODE CONCEPT

Elizaveta I. Speshilova

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

Sergey S. Avanesov

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

Исследование выполнено в рамках исполнения стратегического проекта
«Университет как генератор культурной идентичности»
по программе «Приоритет 2030»

The article discusses the conditions for applying the concept “cultural code” in the field of urban studies. The visual structure of urban space is formed not only with the help of aesthetic and stylistic techniques, but also through the representation of the deep meanings of culture – values, images, normative attitudes, and moral standards. A code that allows the translation of information from the addresser to the addressee is used to convey any message in the field of communication. The specificity of the cultural code lies in the fact that it is an intermediary between the sign and the meaning rather than between the sign and the object. In fine arts, architecture, and urbanism, the same coding principle operates, according to which, at the level of presentation of a fact, a direct message is encrypted and transmitted (denotation), and, at the level of representation of meaning, subtext and context (connotation) are used. Culture is a semiotic environment, that is, a dynamic space for an exchange of signs and sign complexes. A sign in its connotative aspect always expresses some meaning. The cultural code is the order of expression of meanings, the norm of their communicative representation. According to the semiotic approach to analyzing urban space, the city is read as a visual text that directly communicates the functional configuration of the living environment and at the same time (at the level of connotation) refers to the values and traditions of a particular culture through various means of their visual representation.

Keywords: urban studies, semiotics, cultural code, city, visual environment, presentation, representation, cultural identity

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-221-238

Понятие культурного кода в последние годы активно используется не только в академических публикациях, но и в политическом, публицистическом, административном и даже повседневном дискурсах в совершенно разных контекстах и, как правило, с весьма неясным значением. Многозначность определений самой культуры, умноженная на более ясные, но все-таки разнообразные трактовки термина «код», создает удобную неотчетливость и притягательную метафоричность данного понятия, которое зачастую используется без каких-либо строгих смысловых обязательств. О неоднозначности понятия «культурный код» мы прочитаем в большинстве научных статей, посвященных этой теме (см., напр.: [Изотова 2020, 125; Розенкова, Шустова 2017, 102]), равно как и о том, что указанное понятие активно применяется во многих гуманитарных науках: в культурологии, лингвистике, эстетике, психологии, антропологии, искусствознании, этнографии, социологии и т.д. При этом увеличение количества соответствующих научных публикаций, к сожалению, лишь в редких и потому особенно ценных случаях способствует прояснению ключевого термина, который в них фигурирует.

Дело усложняется еще больше, когда мы переносим «место действия» указанного термина в область урбанистики (ср.: [Федотова 2022, 11]). Что мы имеем в виду, когда говорим о культурном коде города? Мы должны обсуждать культурный код городского пространства или культурный код городского сообщества / городских сообществ? Или и то и другое? Если при этом термин «код» используется в том же значении, что и в лингвистике или теории информации, то что в данном случае предстает как текст / сообщение (вербальные и визуальные нарративы о городе или сам город) и что в городской среде, соответственно, будет являться означающим, а что – означаемым? Поскольку же «культурный код» является понятием, которое возникло в семиотике, а в семиотическом исследовании, по словам Умберто Эко, «все феномены культуры рассматриваются как факты коммуникации и отдельные сообщения организуются и становятся понятными в соотношении с кодом» [Эко 2006, 35], постольку необходимо прояснить, что именно в отношении города можно интерпретировать как факт коммуникации, что можно понимать как отдельные сообщения в русле этой коммуникации и что, собственно, – как код этих сообщений?

В представленном исследовании мы постараемся акцентировать внимание на урбанистическом значении культурного кода и ответить на поставленные вопросы, опираясь не только на классические работы по семиотике, но и на две малоизвестные и пока не пере-

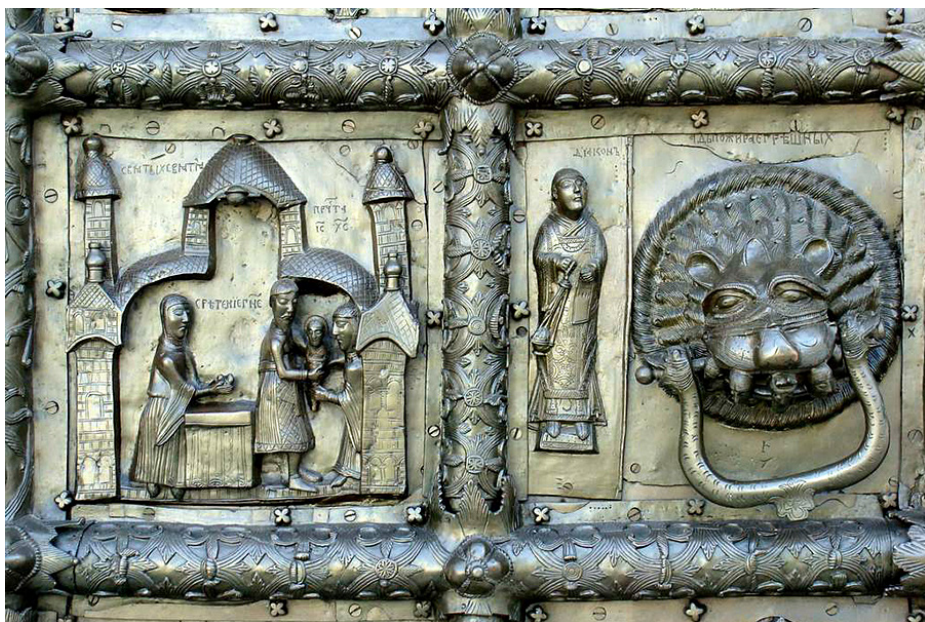
веденные на русский язык, однако крайне значимые для семиотики города статьи: “Semiology and The Urban” Ролана Барта [Barthes 1997] и “Urban Semiotics” Марка Готтдинера [Gottdiener 1983].

Код и смысл

Код есть правило связи знака и его значения. Так, например, фигура «Р» (вертикальная черта с присоединенной к ней справа дугой, занимающей верхнюю половину ее длины) означает звук «р» именно потому, что таково правило, заданное кодом – русским языком. Иной код требовал бы связать фигуру «Р» со звуком «п» (латинский язык) или со значением «парковка для автомобилей» (правила дорожного движения). Если мы располагаем кодом, мы можем передавать и принимать осмысленные сообщения: код позволяет «соотносить одни и те же значки с одними и теми же понятиями, комбинируя их по определенным правилам» [Эко 2006, 74]. Коммуникация как обмен информацией невозможна без операций кодирования / декодирования транслируемого знания, впечатления или предписания. Как отмечает Умберто Эко, «без более или менее устойчивого кода не бывает эффективной коммуникации» [Эко 2006, 304]. Однако важно подчеркнуть, не всякая передача информации (знания) требует предварительной кодировки, особенно в городской среде. Наличие пяти горизонтальных рядов окон *напрямую* означает наличие в доме пяти этажей (если не предполагать намеренной игры архитектора со зрителем); поворот улицы означает только поворот улицы и ничего больше. Такая *презентация* устройства здания или геометрии путей передвижения не несет никакой дополнительной информации и считывается без посредства какого-либо кода. Другое дело, если те же здания и улицы выступают в роли знаков или знаковых систем, *репрезентирующих* нечто отличное от себя самих: тут без кода уже не обойтись.

Сообщение в семиотическом смысле не тождественно опознанию; первое передает информацию (знание) опосредованно, через приемы кодирования / декодирования, второе происходит *напрямую*. Для *презентации* объектом самого себя (своей функции или конструкции), как правило, не требуется процедуры кодирования. Когда мы видим дверь, мы понимаем: вход (выход) здесь. Код вступает в дело, когда тот или иной объект (конструкт) применяется как средство *репрезентации*, то есть как *знак* чего-то иного. Сам вид дверей (ворот) указывает на их предназначение (функцию) служить проходом сквозь препятствие; сам вид лестницы сигнализирует о

возможности ее использования в качестве средства подъема или спуска. Но если дверь обрамлена многофигурным порталом, осложненным эмблемами и символами, если дверная ручка оформлена в виде львиной морды с человеческими головами в зубастой пасти, то в данном случае это уже не только устройство для входа / выхода, но и знаковый комплекс, в котором закодированы мировоззренческие постулаты: граница жизни и смерти, страшный суд, посмертное воздаяние за персональные поступки (ил. 1). Любая лестница, встроенная в сакрализованное пространство, отсылает к лестнице Иакова (Быт 28:12–15) и ее сотериологическому смыслу.



Ил. 1. Великий Новгород. Софийский собор. Магдебургские ворота. XII в.
Дверная ручка в виде головы льва. Надпись: «Ад пожирает грешных»

Один и тот же смысл – правило, норма, ценность, образ – «может воплощаться в различных материальных носителях» [Кюрегян 2012, 80], то есть получать репрезентацию в разных объектах, субстанциях и практиках, в том числе в речи. Культурные значения и установки заключены в чувственно воспринимаемых знаковых конструктах, которые выступают как «материальные носители смысла» [Бахтин 1986, 353]. В качестве таких субстратов для репрезентации содержания культуры посредством культурного кода может послужить любой комплекс чувственно воспринимаемых реалий действительности – «флора, фауна, явления природы, оружие,

орудия труда, хозяйственная утварь, одежда, пищевые продукты, здания и прочие артефакты, а также культурные сценарии (трудовые процессы, празднества, игры, состязания, битвы, шоу, торги и другие социокультурные трансакции)» [Кюрегян 2012, 79]. Но правильно и обратное: один и тот же знак может выражать собой разные культурные смыслы – в зависимости от того, в какой текст включен этот знак, а также от того, кто, когда и для чего создает или воспринимает этот текст.

Текст может содержать в себе как прямое, так и подразумеваемое сообщение. Прямое сообщение реализуется посредством операции денотации, подразумеваемое (часто называемое подтекстом) – посредством коннотации, то есть отсылки к неявному смыслу. К примеру, «визуальное сообщение, изображающее негра и белую женщину в интимной ситуации, хотя и имеет один и тот же смысл (точнее сказать, одно и то же *содержание*. – С.А., Е.С.) как для расиста, так и для сторонника равноправия, тем не менее для первого будет значить “акт насилия”, “нежелательное явление”, “недопустимое смешение рас”, в то время как для второго оно будет значить “равенство”, <...> “любовь, свободную от предрассудков”» [Эко 2006, 91]. То, что изображено (иначе говоря, содержание изображения) опознается напрямую; то, что является подразумеваемым смыслом изображения, активирующим базовые ценности реципиента, считывается посредством *культурного кода*.

Аналогичным образом культурный код города имеет отношение к коннотативному слою оформления городской среды (здесь задействована семиотика ценностей) – в отличие от дизайн-кода, относящегося к денотативному слою (эстетика стилей). Так грамматика регламентирует правила дизайна текста, а семиотика обеспечивает доступ к его подтекстам, понятным лишь из истории употребления языка, то есть из культуры. Любой художественный текст имеет, как правило, два слоя: денотативный (регламентированный языковым дизайн-кодом) и коннотативный (опирающийся на культурный код).

В процессе вербальной коммуникации, наряду с естественным языком, используются культурные коды. Чтобы достаточно полно и адекватно понять сообщение, реципиент должен владеть не только применяемым в акте общения словесным языком, но и теми культурными кодами, которые задействуются продуцентом речи в данном акте общения. Это особенно относится к эстетической коммуникации. Так, образы родной природы в лирических стихотворениях в своей совокупности воссоздают синтетический образ Родины,

окрашенный в патриотические и ностальгические тона и составляющий художественное содержание произведения. Это содержание не доходит до иностранного читателя, не знакомого с символикой природы чужой для него страны, даже если он владеет тем этноязыком, на котором написано стихотворение» [Кюрегян 2012, 79].

Вид бескрайних степей может вызывать как тоску, так и переживание свободы; понятно, что второй способ прочтения названного образа обусловлен закодированными в нем глубинными ценностями степных культур. Код – это, говоря словами Р. Барта, «смысловой режим» [Барт 2009, 50], определяющий саму возможность коннотации как того подтекста, который (именно благодаря соответствующему коду) обнаруживается под слоем дескрипции или прямой референции. Знание кода позволяет обнаружить и воспринять коннотативный слой сообщения или образа, вскрыть их более глубокий семиотический слой.

Что такое коннотация? Это, согласно Барту, «связь, соотнесенность, анафора, метка», способная «отсылать к иным – предшествующим, последующим или вовсе внеположным – контекстам, к другим местам того же самого (или другого) текста» [Барт 2009, 51]. Лишь коннотация имеет отношение к смыслу текста или изображения. По словам Барта, денотативный слой сообщения, не будучи первичным, лишь «прикидывается таковым» [Барт 2009, 52]; действительно, описания природных явлений в художественной литературе или изобразительном искусстве зачастую создаются не ради самого этого описания, а для выражения экзистенциальных состояний героев или авторов. В таких случаях коннотация оказывается первичной по замыслу, а денотативный слой произведения служит лишь введением в его смысл.

Мы можем говорить о том, что существует «иконическое сообщение, в основе которого лежит некий код», и «иконическое сообщение, в основе которого не лежит никакого кода» [Барт 2008, 257]. Зачастую это *одно и то же* изображение, которое может быть прочитано и как «отражение», и как «сообщение», то есть либо в денотативном, либо в коннотативном аспекте. Культурный код вступает в дело лишь на высшей (но не обязательно хронологически первой) стадии прочтения произведения, а значит, именно в ситуации *активации* этого кода только и может совершиться его *действительное* прочтение. Мы можем видеть материал произведения (или прочесть о нем): холст, масляные краски; мы можем опознать состав картины: человеческие фигуры и части тела; мы можем разобрать ее содержание (десигнацию): молодая женщина,

держащая в правой руке меч, а в левой – отрубленную голову боро-
датого мужчины, а также немолодая женщина рядом; мы можем
понять значение (денотацию) этой композиции: Юдифь с головой
Олоферна, иллюстрация библейского сюжета. И лишь культур-
ный код приводит нас к *смыслу* (коннотации) этого изображения:
праведное возмездие нечестивому (ил. 2).

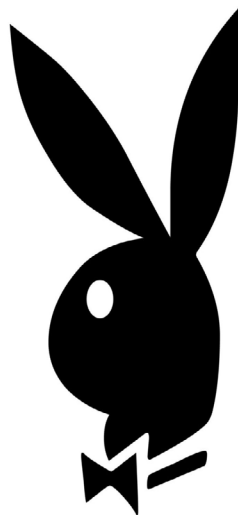


Ил. 2. Кристофано Аллори. Юдифь с головой Олоферна. 1610–1612.
Флоренция, Палаццо Питти

Как известно, отмечает В. М. Савицкий, ссылаясь на Л. Т. Ельм-
слева, знак представляет собой «двухъярусную конструкцию» –
единство плана выражения и плана содержания. По Л. Ельмсле-
ву, множество знаков, имеющих буквальные значения, образует
первичную (денотативную) семиотику. Однако существуют такие

знаки, у которых план содержания составляют не объекты действительности, а знаки денотативной семиотики. Эти знаки второго порядка (знаки знаков) представляют собой «вторичную (коннотативную) семиотику – знаковую систему, надстроенную над первичной (денотативной)» [Савицкий 2016, 55]. По поводу «первичности» денотации и «вторичности» коннотации, как мы уже знаем, довольно удачно высказался Ролан Барт. Поэтому стоит воздержаться от утверждения какой-либо иерархичности в соотношении коннотации и денотации и остановиться пока что на признании их взаимной дополнительности.

Итак, то, что закодировано в коннотативном слое знака или знаковой комбинации, – смысл; система кодирования / декодирования смысла – код. Другими словами, конкретная культура определяет не сам факт наличия подтекста (коннотации) в любом тексте, но его определенный смысл. Только культурная традиция подсказывает, что заяц – символ греха. Между биологическим зайцем и его изображением (то есть на уровне денотации) расположены правила и приемы искусства; между изображением зайца и аксиологическим понятием греха (то есть на уровне коннотации) расположен конкретный культурный код. В поле действия иных культурных кодов изображение зайца отсылает к другим смыслам (ил. 3).



Ил. 3. Слева: Китоврас, убивающий зайца. Юрьев-Польский, Георгиевский собор, 1234.

Справа: логотип журнала Playboy. Arthur Paul, 1953.

Для передачи простого, «однослойного» сообщения достаточно владеть языковым кодом; для этого не требуется погружаться в

культуру, которая связана с данным языком. Если мы можем прочесть и понять слово, написанное, к примеру, по-французски, значит, мы владеем кодом к тому сообщению, которое передано с помощью этого слова; «код этого сообщения есть не что иное как код французского языка», позволяющий «расшифровать» сообщение [Барт 2008, 253]. Однако при наличии *подразумеваемого* смысла вербального или визуального изображения мы должны иметь дело с «системой, знаки которой <...> черпаются из некоего культурного кода» [Барт 2008, 268], поскольку одного лишь знания языка уже недостаточно. Вербальные и иные знаковые обозначения не только передают ту или иную информацию, но и «фиксируют и сохраняют социально значимые и подлежащие трансляции ценности» [Изотова 2020, 124]. И если термин «код» подразумевает простое соответствие между планом выражения и планом содержания знака, то глубинные аксиологические аллюзии, связанные с этим соответствием, обусловлены «той или иной культурой» [Акопян 2015, 73], поскольку смысловой код того или иного языка обусловлен культурными обстоятельствами его генезиса и практического употребления.

Культурный код имеет отношение не к самим текстам, а к тому коллективному историческому опыту, который в этих текстах выражается. «*Код культуры*, – пишет Григорий Померанц, – это органическая совокупность всех возможностей культуры, осуществленных или намеченных в ее текстах» [Померанц 2011, 149]. Насколько культура является живой, настолько ее культурный код вариативен и динамичен, всегда *недоопределен*. Пока мы не сосредоточиваем на нем свое аналитическое внимание, он действует безотказно. Когда мы пытаемся его окончательно определить, мы его искажаем и в конечном счете упускаем. Стараясь рационально зафиксировать культурный код (тем более *свой* культурный код), мы вынуждены вольно или невольно прибегать к редукциям и производить инструкции, переводя культурный код на уровень дизайн-кода. Согласно Эко, «найти код – это и значит теоретически постулировать его», иначе говоря, закрепить его в конечном наборе рациональных правил. Поскольку же все индивидуальные особенности восприятия и частные случаи интерпретации знаков никакой ученым и никакая наука «не в силах исчерпать», приходится «бросить накапливать факты и заняться построением языковой системы» [Эко 2006, 83], то есть законченной теоретической формулировки кода, пренебрегая при этом вопиющей неполнотой индукции.

Против такого упрощенного понимания культурного кода активно выступал М. М. Бахтин. Обвиняя семиотику в излишней

формализации культурных процессов, он писал: «Семиотика занята преимущественно передачей готового сообщения с помощью готового кода. В живой же речи сообщение, строго говоря, впервые создается в процессе передачи и никакого кода, в сущности, нет» [Бахтин 1986, 371]. Доступ к смыслу сказанного (написанного, изображенного) обеспечивает, по Бахтину, не код, а *контекст*. Именно такое положение дел сохраняет культуру живой, творческой и прирастающей во времени. «Контекст потенциально незавершим, код должен быть завершимым. Код – только техническое средство информации, он не имеет познавательного творческого значения. Код – нарочито установленный, умерщвленный контекст» [Бахтин 1986, 372]. На этом основании само понятие кода достойно полного исключения из словаря культуролога.

Обеих крайностей – фиксации культурного кода как константы и отрицания самого его наличия – можно избежать. Противовесом редукции культурного кода к дизайн-коду может выступить понимание того, что, во-первых, в одной и той же культуре действует, как правило, несколько культурных кодов (следовательно, несколько культурных языков или словарей) и, во-вторых, не один только код как таковой определяет доступ реципиента к смыслу текста или изображения. Для любой развитой (имеющей историю) культурной системы характерна поливалентность знаковых единиц, то есть связь с одним знаком нескольких смыслов. К примеру, любое культурно значимое и, следовательно, сложное изображение в его *коннотативном* измерении «есть некоторая конструкция, образованная знаками, извлекаемыми из разных пластов наших словарей (идиолектов), причем любой подобный словарь, какова бы ни была его “глубина”, представляет собой код» [Барт 2008, 268]. При этом вариативность прочтения одного и того же изображения или текста не отменяет наличия самого их «языка», стоит только принять к сведению, что такой язык, как правило, «состоит из различных словарей, идиолектов и субкодов: смысловая система насквозь пронизывает изображение, подобно тому как сам человек <...> состоит из множества различных языков» [Барт 2008, 269].

Но если один и тот же знак может быть прочитан согласно разным кодам, то какой именно код следует активировать в конкретной коммуникативной ситуации – это определяется лишь из контекста¹. Код в его прагматическом аспекте можно представить, соглас-

¹ Так, слово «хвост» обнаруживает разные значения в контексте речи об устройстве тела животного, сообщения о полицейской слежке или разговора об учебной задолженности. Вне контекста (то есть внутри словаря) конкретное значение слова не определяется.

но Эко, в виде двух осей – парадигматической и синтагматической. «Парадигматическая ось представляет собой репертуар символов и правил их сочетаний, это ось выбора, синтагматическая ось – это ось комбинации символов», – такое понятие кода применимо не только для характеристики речи или письма, но и «для установления закономерностей при артикуляции невербальных кодов» [Эко 2006, 84]. Если репертуар и правило относятся собственно к сфере действия кода, то выбор и желаемая комбинация – к частному контексту, в котором формируется и принимается сообщение, то есть применяется, употребляется сам код. «Речь, в сущности, не о том, чтобы обнаружить ту или иную готовую структуру, – утверждает Ролан Барт, – а в том, чтобы по возможности инициировать процесс структуризации» [Барт 2009, 66], конструирования смысловой синтагмы. Запуск такого процесса обеспечивает именно контекст, мотивируя реципиента к выбору того или иного кода. При этом трудно сказать, является ли такой выбор в том или ином конкретном случае «правильным».

Если город – это сложное произведение искусства, то и смыслы, вложенные в него, актуализируются посредством его «читателей» и «зрителей» соответственно их состоянию и их ожиданиям². Более того, в практике рецепции городской среды как интегрального культурного феномена и уникального хронотопа количество этих смыслов может меняться – как в сторону убывания³, так и в сторону прироста. Все эти смыслы, выраженные посредством различных коммуникативных форм, составляют интегральный образ города, который никогда не имеет завершения.

Правила дизайна среды могут меняться, но культурные коды должны сочетать динамику с постоянством. «Чрезмерно жесткий код культуры так же опасен, как и чрезмерно гибкий, – отмечает Г. Померанц. – Рост гибкости, способности к альтернативам, к новшествам благоприятен для жизни, если он уравновешен крепостью традиции, если новое включается в старое и расширяется объем памяти культуры <...>. Если же сегодняшний день вытесняет вчерашний, возникает ситуация постоянной неустойчивости» [Померанц 2011, 151]. Различие денотативных (языковых) и коннотативных (культурных) кодов состоит в следующем: «...в то время как первые легко выделяются, подчиняются строгим правилам, являются более стойкими и, стало быть, сильными, вторые изменчивы,

² Умберто Эко называет код и «системой ожиданий» того, кто воспринимает сообщение [Эко 2006, 99].

³ В. В. Савчук отмечает, что «суггестивные образы рекламы», которые заполняют пространство города, зачастую «агрессивно вытесняют культурную самобытность с ее неизменной локальной спецификой и исторической памятью» [Савчук 2022, 42].

слабы, часто зависят от того, кто именно говорит, от социальной принадлежности говорящего, какой бы малой группе он ни принадлежал, их описание всегда более или менее приблизительно и связано с известным риском» [Эко 2006, 84], то есть являются исторически вариативными и гибкими. Важно помнить при этом, что речь идет не о культурных ценностях, а о способах их выражения (кодирования) в разнообразных формах и средах.

Код всегда проще того смысла, который транслируется с его помощью; в этом своем качестве никакой культурный код не может быть признан исчерпывающим. *«Код – это модель, являющаяся результатом ряда условных упрощений, производимых ради того, чтобы обеспечить возможность передачи тех или иных сообщений»* [Эко 2006, 83]. Из этого, в частности, с необходимостью следует, что наличие общего кода у адресанта и адресата не обеспечивает полного тождества переданного и полученного сообщений, а также предполагает различным образом нюансированное прочтение одного сообщения разными адресатами в силу индивидуальных особенностей различных адресатов, располагающих одним и тем же кодом.

Культура есть семиотическая среда, то есть динамичное пространство обмена знаками и знаковыми комплексами. Знак в своем коннотативном аспекте всегда выражает собой некоторый смысл. Культурный код есть *порядок выражения* смыслов (ценностей, эталонов, моральных норм, исторического наследия), то есть имеет прямое функциональное отношение к *форме* фиксации («публикации») культурного содержания. Эта форма имеет характер не внешнего регламента (как дизайн-код)⁴, но органически обусловлена самим культурным содержанием, пригнана к нему, соответствует наиболее адекватному выражению (закреплению, трансляции) именно этого содержания. Культурный код обусловлен не вкусом или модой, не интересом или выгодой: он опирается на *традицию* в ее фундаментальном значении, то есть на внутреннее основание устойчивости культуры *в большом времени*. Культурный код способствует действительной актуализации глубинного наследия, включая его в коммуникативные процессы и пространства сегодняшней жизни. Иначе говоря, культурный код есть *норма коммуникативной репрезентации смыслов*.

Культурный код города: семиотическое прочтение

Прежде чем приступить к детальному анализу понятия «культурный код города», необходимо определить то, каким обра-

⁴ Ср.: [Петровская 2020].

зом город интерпретируется в рамках семиотического подхода. По словам французского философа и семиотика Ролана Барта, «город – это дискурс, и этот дискурс действительно является языком: город говорит со своими жителями, мы говорим на языке нашего города, города, в котором мы находимся, просто живя в нем, бродя по нему, глядя на него» [Barthes 1997, 168]. Другими словами, город – это текст, семиотическая система со своими элементами, и каждый житель или посетитель города – «это своего рода читатель, который, следуя <...> своим движениям, присваивает фрагменты высказывания, чтобы втайне актуализировать их» [Barthes 1997, 170]. В статье “Semiology and The Urban” Р. Барт задается вопросом: «Как перейти от метафоры к анализу, говоря о языке города?» [Barthes 1997, 170], – но при этом сам остается преимущественно в метафорическом пространстве, рассуждая о семиотике города. Например, он пишет:

...мы конструируем, мы создаем каждый город отчасти по образу и подобию корабля «Арго», каждая деталь которого уже не является оригинальной, но сам корабль при этом все равно остается кораблем «Арго», то есть набором значений, легко читаемых и узнаваемых. В этой попытке семантического подхода к городу мы должны попытаться понять игру знаков, понять, что любой город – это структура, но мы никогда не должны пытаться и никогда не должны желать заполнить эту структуру [Barthes 1997, 172].

В этой, безусловно, красивой метафоре не уточняется, о какой именно структуре города идет речь, она фигурирует как нечто призрачное и непроясненное. Можно попытаться определить в городском пространстве некоторые отдельные единицы, выделить *паттерны* в структуре городской среды, как это сделал Кристофер Александер [Александер и др. 2014], или *элементы*, как предложил Кевин Линч [Lynch 1960]. В таком случае конкретный паттерн или элемент городской среды можно рассматривать в качестве означающего и оценивать его с точки зрения выразительности, ясности, «читаемости» [Lynch 1960, 2–3], а также смысловой значимости для жителей города, то есть выявлять, какое именно означаемое связано с определённым означающим. Однако насколько для семиотического анализа города необходимо разложение урбанистического текста на единицы? И является ли обоснованным применение лингвистических аналогий к нелингвистическим семиотическим системам?

Один из ведущих немецких семиотиков, Мартин Крампен, отметил, что подход Барта связан с «лингвистической ошибкой»,

из-за которой городская семиотика оказалась закована в тесные и непривычные для нее рамки. По мнению Крампена, прежде всего необходимо фокусироваться на том, «какой смысл связан с городом и с помощью каких механизмов», и изучать, какие «условия должны быть выполнены, чтобы можно было приписывать коммуникативные свойства объектам вообще и архитектурным объектам в частности» [Krampen 1979, 1]. Большинство городских объектов передает свое значение по той прямой функции, которую они выполняют (презентация), однако этого недостаточно, чтобы переходить в область семиотического анализа (репрезентации). С точки зрения Крампена, значение возникает, когда объекты становятся «трансфункциональными», то есть передают какое-то дополнительное содержание помимо своей непосредственной функции [Krampen 1979, 4]. Благодаря такому взгляду мы переключаем внимание на те конкретные исторические, идеологические, политические, экономические и, конечно, культурные процессы, которые связаны с формированием определенного городского пространства.

Менее метафоричный подход к городской семиотике, чем у Барта, мы встречаем в работе “Urban Semiotics” Марка Готтдинера [Gottdiener 1983], в которой обсуждаются проблемы, возможности и существовавшие на тот момент варианты семиотического подхода к городу. Он определяет городскую семиотику как «направление семиотического изучения пространства поселения, где данным пространством является город», и показывает, что названная отрасль семиотики направлена одновременно на несколько разных объектов анализа: материальную структуру застроенной среды; образ города, который имеется у жителей; смысловые коды, артикулируемые пространством; дискурс градостроителей, городских экспертов и ученых [Gottdiener 1983, 101]. Позиция Готтдинера заключается в том, что городскую семиотику необходимо концептуализировать как социосемиотику [Gottdiener 1983, 104], поскольку смыслы и конструируются в определенном сообществе, и считываются представителями конкретной городской культуры.

В связи с этим главным инструментом выявления культурного кода города является интерпретация тех представлений о городе, которые имеют его жители, то есть определение того, какое содержание горожане связывают с теми или иными городскими пространствами. Согласно Барту, каждому жителю «следует попытаться расшифровать город», в котором он находится, «начав с поиска личного взаимопонимания» [Barthes 1997, 171]. При этом важен не столько официальный дискурс, сколько нарративы, которые созда-

ют сами горожане: что для них значит город? какие ассоциации, эмоции и образы связаны у них с городом? какие места в городе, с их точки зрения, являются самыми значимыми? Таким образом становятся возможными выявление ценности определенных элементов городского ландшафта, понимание особенностей символического пространства города и осознание неповторимости, «индивидуальности» той или иной городской среды.

Город как текст, с одной стороны, может быть написан на скорую руку, неразборчивым и невнятным почерком, не представляющим из себя ничего эстетически ценного, или ровным, но монотонным и однообразным шрифтом, главное в котором – простота и функциональность. С другой стороны, городская текстура – слово за словом, здание за зданием – может быть каллиграфически выведена рукой мастера, наносящей на исходный природный ландшафт изящную и утонченную культурную вязь. Некоторые городские тексты погружают своего читателя в атмосферу уюта, размеренности и умиротворенности, тихой созерцательности внешнего и внутреннего пространства, иные бодрят своим безудержным ритмом, непрерывным движением и энергичностью, электризующей атмосферу, привлекают читателя яркими красками, густыми звуками и безграничными перспективами в свои жизненные потоки. И все эти пространственные тексты наполнены смыслами, понимание которых возможно только благодаря знанию уникального культурного кода конкретного города.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Акопян 2015 – Акопян В. Г. Взаимодействие культурных кодов с кодом естественного языка // Поволжский педагогический вестник. 2015. № 2 (7). С. 71–75.
- Александр и др. 2014 – Александр К., Исикава С., Силверстайн М. Язык шаблонов: города, здания, строительство / пер. с англ. И. Сыровой. М: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2014.
- Барт 2008 – Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Нулевая степень письма / пер. с фр. под ред. Г. К. Косикова. М.: Акад. проект, 2008. С. 252–274.
- Барт 2009 – Барт Р. S/Z / пер. с фр. Г. К. Косикова, В. П. Мурат. М.: УРСС, 2009.

- Бахтин 1986 – Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
- Изотова 2020 – Изотова Н. Н. Культурный код: семиотический аспект // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10, № 1 А. С. 122–127.
- Кюрегян 2012 – Кюрегян А. Л. Семиотика культуры и культурные коды // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. № 4 (2). С. 79–81.
- Петровская 2020 – Петровская Е. И. Трехединый средовой код и моделирование городской среды // Архитектура и современные информационные технологии. 2020. № 3 (52). С. 205–227.
- Померанц 2011 – Померанц Г. С. Код культуры // Вестник культурологии. 2011. № 1 (56). С. 149–152.
- Розенкова, Шустова 2017 – Розенкова Х. Е., Шустова С. В. Лингвокультурный код: определение, проблема классификации, роль в межкультурной коммуникации // Евразийский гуманитарный журнал. 2017. № 2. С. 101–104.
- Савицкий 2016 – Савицкий В. М. Лингвокультурные коды: к обоснованию понятия // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Лингвистика. 2016. № 2. С. 55–62.
- Савчук 2022 – Савчук В. В. Образ не на своем месте // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2022. № 4 (3). С. 35–46.
- Федотова 2022 – Федотова Н. Г. Культурный код города // Слово.ру: балтийский акцент. 2022. Т. 13, № 4. С. 10–24.
- Эко 2006 – Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / пер. с ит. В. Резник, А. Погоняйло. СПб.: Symposium, 2006.
- Barthes 1997 – Barthes R. Semiology and the Urban // Rethinking Architecture / ed. by N. Leach. London ; New York: : Routledge, 1997. P. 166–172.
- Gottdiener 1983 – Gottdiener M. Urban Semiotics // Remaking the City / ed. by J. Pipkin, M. La Gory, J. R. Blau. Albany: State University of New York Press, 1983. P. 101–114.
- Krampen 1979 – Krampen M. Meaning in the Urban Environment. London: Routledge, 1979.
- Lynch 1960 – Lynch K. The Image of the City. Cambridge, MA; London: Technology Press, 1960.

REFERENCES

- Akopyan, V. G. (2015). Interaction of Cultural Codes with Natural Language Code. *Povolžskij pedagogičeskij vestnik*, 2, 71–75. (In Russian).

- Alexander, Ch., Ishikawa, S., & Silverstein, M. (2014). *A Pattern Language. Towns. Buildings. Construction*. Studiya Artemiya Lebedeva. (In Russian).
- Bakhtin, M. M. (1986). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Iskusstvo.
- Barthes, R. (1997). Semiology and the Urban. In N. Leach (Ed.), *Rethinking Architecture* (pp. 166–172). Routledge.
- Barthes, R. (2008). *Le degré zéro de l'écriture*. Editorial URSS. (In Russian).
- Barthes, R. (2009). *S/Z*. Editorial URSS. (In Russian).
- Eco, U. (2006). *La struttura assente*. Symposium. (In Russian).
- Fedotova, N. G. (2022). The Cultural Code of the City. *Slovo.ru: baltiyskiy aktsent*, 13(4), 10–24. (In Russian).
- Gottdiener, M. (1983). Urban Semiotics. In J. Pipkin, M. La Gory, & J. R. Blau (Eds.), *Remaking the City* (pp. 101–114). State University of New York Press.
- Izotova, N. N. (2020). Cultural Code: Semiotic Aspect. *Culture and Civilization*, 10(1 A), 122–127. (In Russian).
- Krampen, M. (1979). Meaning in the Urban Environment. Routledge.
- Kuregyan, A. L. (2012). The Culture of Semiotics and Linguocultural Codes. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, 4(2), 79–81. (In Russian).
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Routledge.
- Petrovskaya, E. (2020). The Triune Environment Code and Modeling of Urban Tissue. *Architecture and Modern Information Technologies*, 3(52), 205–227. (In Russian).
- Pomerantz, G. S. (2011). Code of Culture. *Vestnik kul'turologii*, 1(56), 149–152. (In Russian).
- Rozenkova, Ch. E., & Shustova, S. V. (2017). Linguocultural Code: Definition, Problem of Classification, Role in Intercultural Communication. *Evrasiyskiy gumanitarnyy zhurnal*, 2, 101–104. (In Russian).
- Savchuk, V. (2022). Image Out of Place. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 4(3), 35–46. (In Russian).
- Savitsky, V. (2016). The Concept of Linguocultural Codes: A Rationale the Theoretical Substantiation of the Concept of Linguocultural Codes. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Lingvistika*, 2, 55–62. (In Russian).

Материал поступил в редакцию 29.08.2023

Материал поступил в редакцию после рецензирования 29.09.2023

**КОММУНИКАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ
СОЦИАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ
В КОНТЕКСТЕ ВЫЗОВОВ СОВРЕМЕННОСТИ**

М. Н. Певзнер

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия
mikhail.pevzner@novsu.ru

И. В. Смертин

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия
iwan.smertin2@gmail.com

А. Г. Ширин

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия
alexander.shirin@novsu.ru

Работа выполнена в рамках проекта РНФ №22-28-01317 «Возможности и риски интернационализации регионального университета в реальном и виртуальном образовательном пространстве».

Приведен обзор интерпретаций взаимосвязей между направлениями интернационализации высшего образования и проблемами приспособления иностранных студентов к условиям обучения в российских университетах, а также к культурным контекстам функционирования отечественных университетов. Представлен авторский взгляд на процессы и результаты социального приспособления иностранных студентов. Авторская точка зрения выражена в уточнении видов адаптации указанной категории студентов и распределения акцентов на коммуникативные аспекты в этих видах приспособления к условиям получения образования. Констатированы релевантность визуальной семиотики задачам организации эффективного взаимодействия руководителей и преподавателей с иностранными студентами, дефицитность применения методологических потенциалов визуальной семиотики для решения этих задач. Цель представленного рассуждения – раскрытие коммуникативных стратегий и тактик, которые используются в российских вузах на различных этапах

социальной адаптации иностранных студентов. При этом подчеркивается значимость адресной коммуникации, учитывающей как рациональные, так и эмоциональные стороны личности иностранного студента, поскольку такое общение способно снять тревожность и придать уверенность студентам в возможности преодолеть языковой барьер и другие трудности адаптационного периода. С помощью кейс-метода выяснены направления приложения усилий для решения задачи в конкретной ситуации конкретного университета. Приведено обоснование экстраполяции опыта этого решения на все образовательное пространство отечественных университетов.

Ключевые слова: социальная адаптация, иностранные студенты, интернационализация высшего образования, интеграция, международное образование, социально-психологический климат в вузе

**IN TIMES OF A GEOPOLITICAL CRISIS:
COMMUNICATIVE ASPECTS
(COMMUNICATIVE ASPECTS OF FOREIGN STUDENTS' SOCIAL
ADAPTATION IN THE CONTEXT OF MODERN CHALLENGES)**

Mikhail N. Pevzner

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russian Federation
mikhail.pevzner@novsu.ru

Ivan V. Smertin

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russian Federation
ivan.smertin2@gmail.com

Aleksandr G. Shirin

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russian Federation
alexander.shirin@novsu.ru

The research was carried out within the framework
of the Russian Science Foundation grant project No. 22-28-01317:
Opportunities and Risks of Internationalization of a Regional University
in the Real and Virtual Educational Space.

In today's globalized world, the number of international students serves as a quantitative indicator of a university's global reputation in the field of educational services. Still, a qualitative indicator in this context is their successful social adaptation and integration into the host culture, as this is a guarantee of their academic performance, professional and creative self-actualization, and, in the long term, employment in the host or native country. Effective communication

between university employees and international students is a cornerstone of successful social adaptation of the latter. The aim of the study is to provide a comprehensive overview of communicative strategies used in Russian universities on different stages of international students' social adaptation. This study is particularly relevant in the current context of geopolitical instability because having a comprehensive and distinct social adaptation strategy is crucial for maintaining and increasing the inflow of international students during the crisis period. International students, along with their parents, exhibit hesitation towards coming to Russia in the current geopolitical climate. Therefore, the university administration and teaching staff face the task of dispelling these concerns. Moreover, international students' fears and concerns may be caused by such adaptation difficulties as language barrier, lack of knowledge of the host culture, etc. We believe that one of the most effective means of dealing with such fears is targeted and direct communication that addresses both international students' rational thinking and their emotional sphere. We examine various types of social adaptation and assess the impact of geopolitical crises on this process. We emphasize the significance of understanding international students' sociocultural adaptation as a complex process consisting of two equally important stages: the development of new cultural and communicative competencies and the cultivation of a new multicultural personality fully adapted to the host country's mentality. Language barriers represent a significant obstacle for international students. Visual materials that help international students to perceive information about formal and informal aspects of university life are effective for institutional adaptation, i.e., adaptation to the characteristics, structure, norms, and values of the host university, even if international students face a language barrier. We analyze different visual and semiotic approaches to conveying important messages to international students, such as visual presentations, as well as different communication strategies (cooperation, prevention, etc.). We present a case study of social adaptation of international students at Yaroslav-the-Wise Novgorod State University and the results of a survey conducted among representatives of target groups. The survey revealed that common adaptation difficulties for international students include challenges in comprehending educational materials presented exclusively in verbal form, an inconsistent use of simulations as tools for explaining key concepts and processes, and a sporadic utilization of video materials for illustrating the studied processes or phenomena.

Keywords: social adaptation, foreign students, internationalization of higher education, integration, international education, socio-psychological climate at university

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-239-260

Избранный предмет нашего рассуждения – роль коммуникативных аспектов в адаптации иностранных студентов – изначально

предполагает обращение к арсеналам семиотики, а из всего разнообразия и богатства этих арсеналов – обращение к визуальной семиотике, поскольку первой преградой к обсуждаемой адаптации становится трудность считывания и понимания образного символизма социокультурного контекста, в котором существует образовательная среда. Однако высказанное изначальное предположение не «лежит на поверхности». Одновременную актуальность обсуждения проблемы адаптации иностранных студентов и эпизодичность обращения к потенциалам семиотики для решения этой проблемы подтверждает краткий обзор публикаций в одном из профильных журналов, обладающем несомненной респектабельностью.

Согласно результатам масштабного социологического исследования, в котором был проведен «опрос иностранных студентов из трех ведущих российских университетов, только приступающих к учебе в России, и тех, кто уже завершает свою подготовку», свою эффективность демонстрируют «мягкие» инструменты «инициаторов соответствующей нормы» в «интернационализации системы высшего образования» [Кроули-Виньо и др. 2022, 120]. Важность тенденции интернационализации раскрывает то обстоятельство, что по данным на 2021 год доля иностранных студентов составила примерно 8% от числа всех студентов в России, и «все большее значение в продвижении университетов играют инструменты брендинга и коммуникаций» [Николаев 2022, 149]. Вместе с тем следование этой тенденции влечет за собой трансформацию собственной системы образования [Ибрагимова, Вахабова 2022, 152; Ловецкий и др. 2022, 102], поскольку «успех трансфера <...> зависит в первую очередь от готовности к совместной работе всех заинтересованных сторон» [Карстина и др. 2021, 132]. Иными словами, залогом успешной адаптации иностранных студентов служит готовность университета, принимающего этих студентов, к изменению своих университетских параметров. Значимость и необходимость изменений обеспечивают результаты социологических исследований, обнаруживающих сходство проблем адаптации иностранных и *иностраных* студентов [Амбарова и др. 2022, 9]: во-первых, одинаковый для этих студентов перенос всего объема коммуникаций с близкими людьми в сферу сетевого общения, что в известной степени трансформирует процесс воспитания [Марков 2021, 100]; во-вторых, склонность к практике «академического мошенничества» [Амбарова, Зборовский 2021, 88] «из-за отсутствия адапционных ресурсов» [Амбарова и др. 2022, 9]. Оба последствия проблемы стали разными аспектами «цифровой адаптации», то есть

наличия или отсутствия у студентов развитых навыков самоорганизации и внутренней мотивации в условиях дистанционного образования, «внезапно» заменившего в период пандемии привычные для них условия, а ныне присутствующих в смешанном формате обучения [Тюменцева и др. 2021, 157]. Быстрые изменения выявили ранее скрытые обстоятельства самого устройства университетов, совмещающего разные коммуникативные форматы, для управления которыми и для адаптации к которым необходимо обладание «семиотическими компетенциями» [Горбулева и др. 2021, 142], поскольку университет есть «значимый культурный топос» [Васильева, Беззубова 2022, 108]. «Значимость топоса обеспечивается нарративом», порождаемым «в реакции на внешние культурные вызовы», в репрезентации университетом «собственной позиции» при создании «собственного визуального кода» [Васильева, Беззубова 2022, 108]. Из краткого обзора можно сделать следующие выводы:

1) адаптация иностранных студентов является актуальной проблемой, решаемой многими российскими университетами, а потому опыт нашего университета выходит за рамки обсуждения частного случая;

2) решение проблемы адаптации иностранных студентов позволяет обнаружить оптимальные способы помощи всем категориям студентов для усвоения новых коммуникативных условий;

3) к вызовам современности, на которые отечественные университеты должны найти «организационные» ответы, относят «междержавную конкуренцию» [Кроули-Виньо и др. 2022, 120], «цифровую адаптацию» [Тюменцева и др. 2021, 157], «отсутствие адаптационных ресурсов» у многих категорий студентов [Амбарова и др. 2022, 9], «имитационные практики» в потреблении студентами «образовательных символов» [Амбарова, Зборовский 2021, 88].

4) сущность задачи оптимальной организации коммуникаций принадлежит предметной области визуальной семиотики.

Релевантность методов визуальной семиотики представленной задачи подтверждает то, что их применение позволило впервые выяснить суть коммуникативной деформации при цифровизации образования – «разрыв коммуникации студент–студент» [Макаренко и др. 2023, 90]. Кроме того, реализация этих методов позволила обнаружить одну из новаций, а именно такое построение учебных траекторий, следование которым связывает «социокультурные ландшафты с разными “климатическими” режимами когнитивного менеджмента», что стало «визуальным эффектом современного образования» [Мелик-Гайказян, Мелик-Гайказян 2019, 183]. Подоб-

ное образование-путешествие не столько возвращает к временам зарождения университетов, сколько становится приметой креативного образования, визуализирующего «ценностные ориентиры», «этические принципы» в «характеристиках [различных] образовательных сред» [Мелик-Гайказян, Роготнева 2005] (цит. по: [Боровинская 2020, 267]). Указанные ориентиры, принципы и характеристики делают необходимым выяснение «условных шкал» [Васильева, Беззубова 2022, 108], способных позволить структурировать коммуникативное пространство университета для организации «нового образовательного порядка» [Polonnikov et al. 2021, 18–19] в условиях глобальных социокультурных трансформаций.

Своеобразной точкой отсчета для нашего рассуждения являются итоги мониторинга адаптации иностранных студентов, проведенного в декабре 2021 года в Новгородском государственном университете имени Ярослава Мудрого (НовГУ). На основе его результатов (объем выборки – 200 человек) было выявлено следующее:

- большинство респондентов (54,5%) отметили позитивные взаимоотношения с преподавателями различных дисциплин, а также сотрудниками отделов по работе с иностранными студентами;
- более половины опрошенных иностранных студентов (53,8%) активно участвуют как в университетских, так и в городских мероприятиях;
- около половины респондентов (46,1%) отмечают благоприятный психологический климат, сложившийся в студенческих коллективах. Вместе с тем значительная часть студентов (38,2%) испытывает потребность в более устойчивых социальных контактах, особенно в рамках внеучебной деятельности.

Результаты представлены в оптимистическом ключе (большинство респондентов, более половины, около половины). Но настоятельно очевидный факт, что это большинство составляет около половины, следовательно, у другой «половины» отсутствует приспособленность к новым для них условиям жизни и образования. Данное обстоятельство делало насущным понимание структуры процесса адаптации и направление принятия конкретных мер в конкретных обстоятельствах¹. Важным моментом стал выбор

¹ Отметим, что за последние три года количество иностранных студентов увеличилось в четыре раза. В настоящее время в НовГУ обучаются свыше полутора тысяч студентов из 54 стран мира. Наибольшее количество студентов представляют такие страны, как Египет, Марокко, Таджикистан. Предпринятый нами обзор научной периодики, посвященной обсуждаемой проблеме, убедительно свидетельствует, что сложившаяся в НовГУ ситуация соответствует ситуации в российских университетах в целом.

той «оси», по сторонам которой обнаруживают себя «половины» студентов. Данный выбор аналогичен выбору упомянутых выше «условных шкал» [Васильева, Беззубова 2022, 108]. С упоминания «шкал» начинается статья, в которой была обоснована семиотическая сущность образования и предложены «оси», фиксирующие этические и ценностные параметры образовательного пространства, а следовательно, отмечающие пределы эффективности различных коммуникативных стратегий [Мелик-Гайказян 2014]. В том исследовании [Мелик-Гайказян 2014] образование трактовалось как цепь информационных процессов и их семиотических результатов. В нашу же задачу входил выбор «оси», фиксирующей структурирование пространства социальной адаптации, то есть «процесс и результат включения личности и группы в социальную среду через решение проблем взаимодействия с другими людьми, группами и обществом, ведущих как к развитию личности и группы, так и к изменениям самой среды» [Лунева 2018, 240].

Теория социальной адаптации Э. Дюркгейма раскрывает социальную детерминацию человека в терминах оси «норма–патология», на которой каждый индивид занимает особое место, причем носители нормы поддерживаются обществом, а патологические индивиды отвергаются. Дюркгейм полагает, что «нормальность» обеспечивается строгим регулированием поведения человека на основе существующих норм, а социальная адаптация в таком случае является интериоризацией социальных норм индивидом [Дюркгейм 1991, 109].

Таким образом, социальную адаптацию иностранных студентов можно определить как процесс и результат включения иностранного студента в новую социальную и академическую среду университета путем решения коммуникативных проблем, вызванных межкультурными различиями, что ведет к формированию поликультурной личности студента и поликультурной среды. Иностраннный студент в процессе адаптации приближается к точке социальной нормальности на оси «норма–патология», и скорость приближения определяется многими факторами – от индивидуальных психологических особенностей студента до степени организованности системы социальной адаптации иностранных студентов в вузе.

Мы согласны с исследователями, которые считают, что важное место в работе с иностранными студентами занимают коммуникативные вопросы [Саратцева 2006, 1]. Как известно, адаптация к принимающей культуре невозможна без развития коммуникативных способностей личности [Зими́на, Нохрина 2020, 29]. Коммуника-

тивная культура высшего учебного заведения должна обеспечивать комфортные условия для саморазвития и самовоспитания личности, ее эффективной интеграции в новые социокультурные реалии и адаптации к новой ментальности. В диссертационном исследовании Е. М. Бастриковой выявлены следующие дидактические условия, необходимые для полноценного развития коммуникативной компетенции иностранных студентов: поддержание высокого уровня мотивации к обучению, создание комфортной языковой среды, обладающей образовательным потенциалом и активизирующей коммуникативную и познавательную деятельность, преодоление коммуникативных барьеров с помощью педагогического взаимодействия [Бастрикова 2005, 19]. Мы полностью согласны с тем, что сейчас эффективность межкультурной коммуникации в вузе зависит, помимо прочего, от формы организации учебной деятельности, которая основана на подробном изучении культурных ценностей, традиций, правил, языковых норм и особенностей страны изучаемого языка [Зими́на, Нохрина 2020, 30]. Тем не менее в процессе адаптации иностранные студенты нередко сталкиваются с коммуникативными неудачами, которые возникают при межкультурном взаимодействии с другими людьми, работающими или учащимися в принимающем университете. Отмечен ряд наиболее распространенных коммуникативных неудач: ошибки лингвистического характера, непонимание менталитета, различное восприятие невербальных знаков, языковой барьер, стереотипы и предубеждения [Зими́на, Нохрина 2020, 29]. Чтобы минимизировать риски данных коммуникативных неудач, погружение иностранного студента в коммуникативную культуру принимающей страны должно сопровождаться развитием как непосредственно предметных компетенций, что происходит в рамках учебного процесса, так и надпредметных компетенций, способствующих эффективному общению с преподавателями и другими студентами².

Приведенные позиции позволяют вычлени́ть из всего пула исследований социальной адаптации те условия, которые необходимо учитывать для оптимизации процессов приспособления иностранных студентов (а не просто любых иностранцев). В этом плане важна «первичная адаптация» как приспособление только

² В рамках уже упомянутого диссертационного исследования Е. М. Бастриковой было доказано, что коммуникативные навыки иностранных студентов можно эффективно развивать путем межпредметного взаимодействия социокультурной и профессиональной направленности, поскольку оно способствует концептуализации и профессионализации мышления обучающихся [Бастрикова 2005].

к части изменившихся условий, исключаящее полное «врастание» в новую жизнь [Гордон 1994, 3]. В большинстве случаев социальная адаптация иностранного студента начинается в тот момент, когда он прибывает в принимающую страну, и заканчивается тогда, когда студент возвращается на родину. С другой стороны, и общество воспринимает иностранных студентов в качестве приехавших на «определенное время», «платящих валюту государству» [Большаков 2019, 25–27]. Вместе с тем эти «"визитёры", то есть лица, временно пребывающие в другой стране» [Камара 2012, 82], испытывают специфические адаптационные трудности, обусловленные получением образования, следовательно, обусловленные приобщением к нормам и ценностям принимающей культуры, которые иностранные студенты не успевают постигнуть полностью. Многие «сенситивные моменты» служат преградой для того, чтобы «сосредоточиться на учебе» [Смирнов и др. 2020, 3]. Все факторы социальной дезадаптации приводят 35% иностранных студентов к отчислению, а 15% – к прекращению учебы в первый год, что часто делает их нелегальными мигрантами [Большаков 2019, 26]. Таким образом, механизмы социальной адаптации должны быть вплетены в учебную деятельность, иметь высокую эффективность и, говоря языком медицины, «высокую биодоступность», то есть действовать с высокой скоростью. Это достижимо на основе визуальных потенциалов в «цифровых» коммуникативных технологиях.

Изложенные теоретические положения сделали возможным упорядочение видов адаптации: институциональной, социокультурной, групповой, информационно-цифровой, индивидуально-психологической.

Институциональная адаптация предполагает интеграцию студента в формальную среду университета, знакомство с его устройством, администрацией, правилами внутреннего распорядка, расположением корпусов и кабинетов, особенностями режима работы международного отдела, расписанием и т.д.³

Одним из наиболее эффективных инструментов институциональной адаптации, по нашему мнению, является использование визуальных материалов (разные виды навигаторов), наглядно представляющих иностранным студентам сведения о формальных и неформальных аспектах жизни университета даже в тех услови-

³ Непосредственно работой с иностранными студентами на всех этапах их пребывания в университете занимается Отдел рекрутинга и работы с иностранными студентами, который оказывает необходимую помощь иностранным гражданам как в период приемной кампании, так и в течение всего периода их обучения в университете.

ях, когда вербальная коммуникация затруднена вследствие недостаточной языковой компетенции студентов. Заметим, что основной объем информации в разных видах навигаторов должен быть представлен в виде универсальных знаков, понятных для носителей других культур. От скорости и эффективности институциональной адаптации во многом зависит способность иностранного студента ориентироваться в новой для него информационно-образовательной среде вуза.

В процессе институциональной адаптации организаторами взаимодействия с иностранными студентами использовались такие коммуникативные тактики, как тактика презентации, которая подразумевает представление различных сторон жизнедеятельности принимающего вуза с помощью лексем с положительной коннотацией, и тактика кооперации, позволяющая создать доверительную атмосферу общения между преподавателями и студентами.

Социокультурная и психологическая адаптация предполагает интеграцию иностранного студента в новую социокультурную среду, формирование связей с окружающими людьми посредством реализации собственного потенциала, внутренних качеств, общечеловеческих и поликультурных качеств.

Целью является достижение психологического благополучия, гармонии человека с окружающим миром, его удовлетворенности от пребывания в новой социокультурной среде. Успех зависит от этнопсихологических особенностей группы, в которой находится индивид, и от индивидуальных особенностей личности студента. В процессе психологической адаптации студент преодолевает ряд коммуникативных барьеров, связанных с потерей друзей и утратой статусно-ролевых позиций, которые он имел на родине. Многие студенты ощущают чувство тревожности, переживают депрессивные состояния. В результате успешной социокультурной и психологической адаптации студент не только приспосабливается к окружающей его среде, но и приобретает новые ценности, осваивает новые поведенческие образцы, способствующие его саморазвитию, испытывает чувство эмоционального благополучия и комфорта.

Эффективность социокультурной и психологической адаптации во многом зависит от соответствующей поддержки, которую получает студент от администрации и преподавателей вуза. Формы данной поддержки могут быть самыми разнообразными: организация просветительских лекций, экскурсий, индивидуального психолого-педагогического сопровождения. Эти формы нацелены на понимание локальных норм поведения и общения, а также на

самостоятельную деятельность в новой социокультурной среде двумя путями: активным, путем взаимодействия с российскими студентами, и пассивным – путем изучения языка и культуры принимающей страны в процессе освоения соответствующих дисциплин⁴. Важнейшим элементом социокультурной адаптации иностранных студентов является их знакомство с приемами интерпретации визуальных кодов страны и региона. Этот элемент вплетен в языковую подготовку иностранных студентов. Обучение русскому языку должно протекать неразрывно с изучением особенностей материальной и нематериальной культуры. Языковая адаптация позволяет избежать сепарации и изоляции иностранных студентов от русскоязычных.

Внутриэтническая групповая адаптация подразумевает интеграцию иностранного студента в малую группу своих соотечественников, обучающихся в российском университете. В большинстве случаев данный процесс протекает безболезненно, так как в период пребывания за рубежом наличие связи по признаку национальности приобретает большую ценность, нередко отодвигая на второй план индивидуальные характеристики. **Внеэтническая групповая адаптация** включает в себя интеграцию иностранного студента в поликультурную среду. При групповой адаптации уместно использовать коммуникативную тактику предупреждения разнообразных конфликтов (национальных, религиозных и т.д.)⁵. Наиболее популярными формами внеаудиторной работы среди иностранных студентов являются Дни национальной кухни, участие в Неделях международного сотрудничества, интеллектуальные турниры и спортивные соревнования, участие в волонтерских движениях и социально значимых акциях.

Информационно-цифровая адаптация заключается в интеграции индивида в информационные потоки, циркулирующие в иной культурной среде. Предоставление иностранным учащимся актуальной информации, касающейся социально-политической действительности, является крайне важным направлением работы по социальной адаптации. На базе многих российских университетов функционируют англоязычные порталы и группы в социальных сетях, позволяющие студентам получать актуальную информацию о жизни университета.

⁴ Такие дисциплины могут как составлять подготовительную часть обучения, так и включаться в основной курс.

⁵ В течение последних трех лет выходцы из стран Африки и Ближнего Востока регулярно встречаются с руководством университета, имамом местного мусульманского сообщества, лидерами национальных диаспор и землячеств.

Кроме того, в настоящее время в университете активно развивается система языковых тандемов (формирование объединений «иностраннй студент + русский студент», аналог так называемой buddy system). Тройная функция языковых тандемов – изучение языка, погружение в культуру и социализация – обеспечивает их высокую эффективность как средства адаптации иностранных студентов на **индивидуально-психологическом** уровне.

Обобщением сказанного являются три этапа социальной адаптации иностранных студентов в НовГУ:

1. Знакомство студентов с институциональной структурой университета, его сервисными службами, международным департаментом, условиями проживания в общежитии, особенностями организации образовательного процесса и академической культуры вуза.

2. Преодоление культурного шока, интенсивное обучение русскому языку, погружение в социокультурную среду региона, установление неформальных контактов с различными социальными группами и индивидами, включая этнические диаспоры.

3. Рост степени адаптированности иностранных студентов к культурно-образовательной среде вуза. Формирование коммуникативных навыков и организаторских способностей, позволяющих выступать в роли лидеров студенческих коллективов. Иностранные студенты активно участвуют в работе органов студенческого самоуправления, культурно-досуговых мероприятиях, выполняют роль тьюторов, помогают в адаптации вновь прибывшим студентам.

На всех перечисленных этапах иностранные студенты вовлекаются в процесс международной академической коммуникации, под которой понимается разновидность межкультурной коммуникации, включающая различные формы и виды взаимодействия университетов с целью обмена научной информацией, реализации совместных образовательных программ и проектов, академической мобильности преподавателей и студентов и решения иных задач, связанных с интернационализацией высшего образования. Международная академическая коммуникация может осуществляться как на институциональном уровне (университетом или его отдельными подразделениями), так и на уровне индивидуальных контактов преподавателей и студентов – участников международных обменов [Певзнер и др. 2022, 11].

Для проверки эффективности мер, принятых для формирования коммуникативных составляющих социальной адаптации, в сентябре 2023 года был проведен опрос, в котором приняли уча-

ствие свыше 50 студентов старших курсов. Организация опроса базируется на реализации кейс-метода для рассмотрения механизмов адаптации в конкретных условиях нашего университета.

На основе результатов данного анкетирования было выявлено следующее.

У большинства иностранных студентов и / или их родителей (70%) были опасения по поводу обучения в России (студенты имели возможность выбрать несколько вариантов ответов):

- 62,3% из них имели опасения из-за пандемии;
- 43,7% – из-за нестабильной политической ситуации;
- 9,2% – из-за географической удаленности;
- 6,8% – из-за климатических условий.

Основные источники информации, которыми пользуются студенты при выборе высших учебных заведений:

- 75,3% – информация от рекрутинговых агентств;
- 34,5% – информация на сайте университета и в социальных сетях (чаще всего эти источники информации совмещаются);
- 15,2% – рассказы студентов, которые ранее обучались в этом университете.

На вопрос «Почему Новгородская область оказалась для вас привлекательным регионом?» участники опроса ответили следующим образом:

- географическое положение, близость к Москве и Санкт-Петербургу – 54,3%;
- удобная инфраструктура Великого Новгорода – 4,4%;
- большое количество организаций, в которых можно пройти практику и работать по специальности (чаще всего так отвечали студенты-медики) – 28,1%;
- богатое культурно-историческое наследие, большое количество достопримечательностей в городе – 10,2%.

Привлекательность выбранного университета объяснялась следующими причинами:

- наличие образовательной программы на английском языке – 46,4%;
- большое количество иностранных студентов – 41,2%;
- квалифицированная помощь международного отдела университета – 29,4%;
- возможности для углубленного изучения русского языка (учебные центры, клубы и др.) – 21,3%;
- проведение Международных недель и других творческих мероприятий с иностранными студентами – 11,2%.

Среди основных трудностей, связанных с процессом социальной адаптации, студенты назвали:

- языковой барьер – 69,3%;
- финансовые трудности – 66,5%;
- бытовые условия – 58,7%;
- климатические условия – 41,1%;
- недостаточную помощь со стороны преподавателей – 33,3%;
- конфликты в межкультурной среде – 15,1%.

Студенты указывают на наличие следующих трудностей, связанных с восприятием учебного материала:

- сложность в полноценном восприятии учебного материала, представленного исключительно в вербальном виде;
- трудности восприятия презентаций, содержащих чрезмерное количество текста;
- несистемное использование симуляторов при объяснении нового материала;
- редкое использование видеоматериалов, наглядно демонстрирующих изучаемые процессы или явления.

Среди причин возникновения трудностей и конфликтных ситуаций студенты назвали:

- плохое понимание русского языка и культуры – 65,3%;
- личностные причины (несовместимость, ревность, неприятие отдельных людей, агрессивность) – 45,6%;
- отсутствие понимания и помощи со стороны преподавателей – 24,1%.

Интересно, что никто из студентов не отметил пункт «ксенофобия, расовые и этнические предрассудки». Предполагаем, что многие студенты переносили конфликты на этой почве в область личных.

В случае возникновения конфликтных ситуаций студенты чаще всего обращаются за помощью:

- в международный отдел университета – 96,2%;
- к преподавателям – 65,4%;
- к однокурсникам – 51,1%.

Среди компетенций и навыков, приобретенных в ходе обучения в НовГУ, студенты отмечают:

- прогресс в освоении русского языка – 43,4%;
- развитие профессиональной компетентности – 76,2%;
- навыки международного общения – 32,3%;
- умение урегулировать конфликты – 17,4%.

Следует отметить, что 70% опрошенных отметили, что в целом удовлетворены учебой в российском региональном вузе. Более

50% опрошенных готовы рекомендовать данный вуз своим друзьям.

Анализ результатов опроса приводит к выводу, что процесс адаптации иностранных студентов необходимо структурировать, поскольку социальная среда университета является гетерогенной (неоднородной), а склонность к саморегуляции характерна для гомогенных социальных групп. Степень интеграции иностранных студентов в новую социокультурную среду напрямую зависит от выбора эффективных стратегий и тактик, используемых руководителями и преподавателями университета на различных этапах социальной адаптации иностранных студентов. При этом следует учитывать, что результат социокультурной адаптации не предполагает формирования внутреннего духовного единства с российской культурой, а только развитие поликультурной личности, полноценно адаптированной к реалиям страны пребывания. Стоит отметить, что успешно адаптированные иностранные студенты являются «живой рекламой» вуза.

Результаты опроса упорядочивают и конкретизируют направление следующих организационных мер:

- разъяснительной работы со студентами о безопасности их пребывания на территории России с использованием форм и методов адресной коммуникации;
- взаимодействия с диаспорами по оказанию помощи нуждающимся студентам;
- предоставления рассрочки оплаты за обучение и проживание в общежитиях; постоянного мониторинга способов перевода денежных средств из иностранных государств на территорию России в новых условиях;
- проведения руководством университета встреч с иностранными студентами, главами диаспор и консулами для решения актуальных проблем;
- организации психолого-педагогического консультирования (индивидуального и группового);
- создания онлайн-платформы для рекрутинга и информационно-методического сопровождения иностранных студентов⁶;

⁶ Онлайн-платформа будет представлять собой современный цифровой навигатор, обеспечивающий сопровождение студента с момента подачи заявки на поступление в вуз до момента выпуска. Эффективное использование платформы будет способствовать увеличению количества иностранных студентов в вузе, позволит в значительной степени отказаться от услуг третьих сторон по рекрутингу иностранных граждан, что снизит финансовую нагрузку на иностранных студентов.

- придания системного характера ведению сообществ в социальных сетях;
- составления цифрового каталога внеаудиторных мероприятий, которые будут проводиться в реальном и виртуальном пространствах.

В завершение отметим, что в НовГУ создана целостная система работы по социальной адаптации иностранных студентов, включающая ряд последовательных фаз: фазу ориентации и знакомства, фазу погружения в культуру, фазу интеграции и творческой самореализации личности. Сочетание интенсивной учебной работы с внеаудиторной деятельностью создает у иностранных студентов положительный эмоциональный фон и является фактором их успешной социальной адаптации.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Амбарова, Зборовский 2021 – Амбарова П. А., Зборовский Г. Е. Имитации в высшем образовании как социальная проблема // Высшее образование в России. 2021. Т. 30, № 5. С. 88–106. doi: 10.31992/0869-3617-2021-30-5-88-106
- Амбарова и др. 2022 – Амбарова П. А., Зборовский Г. Е., Никольский В. С., Шаброва Н. В. Академическая и социокультурная адаптация студентов в вузах России // Высшее образование в России. 2022. Т. 31, № 12. С. 9–30. doi: 10.31992/0869-3617-2022-31-12-9-30
- Бастрикова 2005 – Бастрикова Е. М. Развитие коммуникативной компетенции иностранных студентов в условиях межпредметного взаимодействия : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Казань, 2005. 189 с.
- Большаков 2019 – Большаков А. Г. Управление социальной напряженностью в процессе адаптации иностранных студентов в регионах России (на примере Республики Татарстан) // Вопросы этнополитики. 2019. № 3. С. 22–29. doi: 10.28995/2658-7041-2019-3-22-29. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42698816>
- Боровинская 2020 – Боровинская Д. Н. Измерение социального запроса на креативное образование // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2020. № 58. С. 264–271. doi: 10.17223/1998863X/58/24
- Васильева, Беззубова 2022 – Васильева М. А., Беззубова О. В. Легитимация университета в современной культуре // Высшее образование в России. 2022. Т. 31, № 3. С. 108–123. doi: 10.31992/0869-3617-2022-31-22-3-108-123

- Горбулева и др. 2021 – Горбулева М. С., Мелик-Гайказян И. В., Первушина Н. А. Образовательная среда педагогического университета: интеграция коммуникативных форматов // Высшее образование в России. 2021. Т. 30, № 10. С. 137–142. doi: 10.31992/0869-3617-2021-30-10-137-142
- Гордон 1994 – Гордон Л. А. Социальная адаптация в современных условиях // Социологические исследования. 1994. № 8-9. С. 3–15.
- Дюркгейм 1991 – Дюркгейм Э. Ценностные и реальные суждения // Социологические исследования. 1991. № 2. С. 106–114.
- Зими́на, Нохри́на 2020 – Зими́на Е. И., Нохри́на В. А. Примеры коммуникативных неудач, возникающих при межкультурном взаимодействии между студентами и преподавателями // Преподаватель высшей школы: традиции, проблемы, перспективы : материалы XI Всерос. науч.-практ. Internet-конф. (с междунар. участием), Тамбов, 26 октября 2020 года / отв. редактор Л. Н. Макарова. Тамбов : Державинский, 2020. С. 232–236.
- Ибрагимова, Вахабова 2022 – Ибрагимова Н. М., Вахабова Д. Х. Факторы и условия формирования образовательного хаба по реализации международных образовательных программ в Узбекистане // Высшее образование в России. 2022. Т. 31, № 3. С. 152–168. doi: 10.31992/0869-3617-2022-31-3-152-168
- Камара 2012 – Камара И. Иностранные студенты в России: проблемы социальной адаптации // Теория и практика общественного развития. 2012. № 8. Р. 82-85. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/inostrannye-studenty-v-rossii-problemy-sotsialnoy-adaptatsii>
- Карстина и др. 2021 – Карстина С. Г., Цехиель О. Н., Мачадо К. Вклад казахстанско-немецкого сотрудничества в создание инструментария оценки программ профессионального образования // Высшее образование в России. 2021. Т. 30, № 1. С. 132–143. doi: 10.31992/0869-3617-2021-30-1-132-143
- Кроули-Виньо и др. 2022 – Кроули-Виньо А., Байков А. А., Калужнова Е. Конверсионная модель мягкой силы российского высшего образования // Высшее образование в России. 2022. Т. 31, № 1. С. 120–140. doi: 10.31992/0869-3617-2022-31-1-120-140
- Ловецкий и др. 2022 – Ловецкий Г. И., Самылов П. В., Косушкин В. Г. Университет в условиях неопределенности и сложности будущего // Высшее образование в России. 2022. Т. 31, № 5. С. 102–117. doi: 10.31992/0869-3617-2022-31-5-102-117
- Лу́нева 2018 – Лу́нева О. В. Адаптация социальная // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 3. Р. 240–247. doi: 10.17805/zpu.2018.3.22. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/adaptatsiya-sotsialnaya>

- Макаренко и др. 2023 – Макаренко А. Н., Мелик-Гайказян И. В., Смышляева Л. Г. Астигматизм цифровизации образования: постановка задачи для семиотической диагностики последствий // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2023. № 3. С. 90–110. doi: 10.23951/2312-7899-2023-3-90-110
- Марков 2021 – Марков Б. В. Высшее образование перед вызовом сетевого общества: философские сюжеты // Высшее образование в России. 2021. Т. 30, № 2. С. 100–111. doi: 10.31992/0869-3617-2021-30-2-100-111
- Мелик-Гайказян, Роготнева 2005 – Мелик-Гайказян И. В., Роготнева Е. Н. Две стороны эффективности образовательных систем // Образование в Сибири. 2005. № 13. С. 36–40.
- Мелик-Гайказян 2014 – Мелик-Гайказян И. В. Семиотика образования или «ключи» и «отмычки» к моделированию образовательных систем // Идеи и идеалы. 2014. Т. 1, № 4. С. 14–27.
- Мелик-Гайказян, Мелик-Гайказян 2019 – Мелик-Гайказян И. В., Мелик-Гайказян М. В. Минерва и Янус: символы поклонения визуальным эффектам современного образования // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 4. С. 172–193. doi: 10.23951/2312-7899-2019-4-172-193
- Николаев 2022 – Николаев В. К. Экспорт образования в вузах России в условиях новой реальности // Высшее образование в России. 2022. Т. 31, № 2. С. 149–166. doi: 10.31992/0869-3617-2022-31-2-149-166
- Певзнер и др. 2022 – Певзнер М. Н., Петряков П. А., Смертин И. В. Проблемы современной международной академической коммуникации в оценке студентов российского вуза // Человек и образование. 2022. Вып. 4 (73) С. 7–20. doi: 10.54884/s181570410023754-4. URL: <https://xn--80aabdcoephfrk1bfed7a7j.xn--p1ai/s181570410023754-4-1/>
- Саратцева 2006 – Саратцева О. Н. Коммуникативная деятельность педагога в период адаптации иностранных студентов // Научный вестник МГТУГА. 2006. № 102. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnaya-deyatelnost-pedagoga-v-period-adaptatsii-inostrannyh-studentov>
- Смирнов и др. 2020 – Смирнов В. М., Болучевская В. В., Михайлова Л. В., Абдрахманова Р. О., Куликаева Е. И. Анализ социально-психологической адаптации иностранных студентов в медицинских вузах Южного федерального округа // Мир науки. Педагогика и психология. 2020. № 4. С. 1–9. doi: 10.15862/19PSMN420. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-sotsialno-psihologicheskoy->

adaptatsii-inostrannyh-studentov-v-meditsinskih-vuzah-yuzhnogo-federalnogo-okruga

- Тюменцева и др. 2021 – Тюменцева Е. В., Харламова Н. В., Годенко А. Е. Проблемы обучения иностранных студентов в условиях пандемии // Высшее образование в России. 2021. Т. 30, № 7. С. 149–158. doi: 10.31992/0869-3617-2021-30-7-149-158. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-obucheniya-inostrannyh-studentov-v-usloviyah-pandemii>
- Polonnikov et al. 2021 – Polonnikov A. A., Korchalova N. D., Korol D. Yu. Visualization of Culture: Educational Implications // Education & Pedagogy Journal. 2021. Vol. 2 (2). P. 18–35. doi: 10.23951/2782-2575-2021-2-18-35

REFERENCES

- Ambarova, P. A., Zborovsky, G. E., Nikolskiy, V. S., & Shabrova, N. V. (2022). Academic and Sociocultural Adaptation of Students in Russian Universities. *Vysshee Obrazovanie v Rossii = Higher Education in Russia*, 31(12), 9–30. (In Russian). <https://doi.org/10.31992/0869-3617-2022-31-12-9-30>
- Ambarova, P. A., & Zborovsky G. E. (2021). Imitations in Higher Education as a Social Problem. *Vysshee Obrazovanie v Rossii = Higher Education in Russia*, 30(5), 88–106. (In Russian). <https://doi.org/10.31992/0869-3617-2021-30-5-88-106>
- Bastrikova E. M. (2005). *Razvitiye kommunikativnoy kompetentsii inostrannykh studentov v usloviyakh mezhpredmetnogo vzaimodeystviya* [The Development of communicative competence of foreign students in the conditions of interdisciplinary interaction]. Kazan, B.I. 189 p. (In Russian).
- Bol'shakov, A. G. (2019). Management of Social Tensions in The Process of Adaptation of Foreign Students in The Regions of Russia (On the Example of The Republic of Tatarstan). *Voprosy etnopolitiki – Issues of Ethnopolitics*, 3, 22–29. (In Russian). <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42698816>. <https://doi.org/10.28995/2658-7041-2019-3-22-29>
- Borovinskaya, D. N. (2020). Measuring Social Demand for Creative Education. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*, 58, 264–271. (In Russian). <https://doi.org/10.17223/1998863X/58/24>
- Crowley-Vigne, A., Baykov, A. A., & Kalyuzhnova, E. (2022). “That’ll Teach Them”: Investigating the Soft Power Conversion Model through the Case of Russian Higher Education. *Vysshee Obrazovanie*

- v Rossii = Higher Education in Russia*, 31(1), 120–140. (In Russian). <https://doi.org/10.31992/0869-3617-2022-31-1-120-140>
- Durkheim, E. (1991). Value judgments and judgments of reality. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*, 2, 106–114. (In Russian).
- Gorbuleva, M. S., Melik-Gaykazyan, I. V., & Pervushina, N. F. (2021). Educational Environment of Pedagogical University: Integration of Communication Formats. *Vysshee Obrazovanie v Rossii = Higher Education in Russia*, 30(10), 137–142. (In Russian). <https://doi.org/10.31992/0869-3617-2021-30-10-137-142>
- Gordon, L.A. (1994). Social Adaptation in Modern Conditions, *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*, 8(9), 3–15. (In Russian).
- Ibragimova, N. M., & Dilfuza, Kh. V. (2022). Conditions for the Formation of an Educational Hub for the Implementation of International Educational Programs in Uzbekistan. *Vysshee Obrazovanie v Rossii = Higher Education in Russia*, 31(3), 152–168. (In Russian). <https://doi.org/10.31992/0869-3617-2022-31-3-152-168>
- Kamara, I. (2012). Foreign Students in Russia: Social Adaptation Problems. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya – Theory and Practice of Social Development*, 8, 82–85. (In Russian).
- Karstina, S. G., Zechiel, O. N., & Machado, C. (2021). Role of the Kazakhstan-German Cooperation in Improving Scientific Tools for Evaluation of Vocational Education Programs. *Vysshee Obrazovanie v Rossii = Higher Education in Russia*, 31(3), 132–143. (In Russian). <https://doi.org/10.31992/0869-3617-2021-30-1-132-143>
- Lovetsky, G I., Samylov, P. V., & Kosushkin, V. G. (2022). Future of University in Conditions of Uncertainty and Complexity. *Vysshee Obrazovanie v Rossii = Higher Education in Russia*, 31(5), 102–117. (In Russian). <https://doi.org/10.31992/0869-3617-2022-31-5-102-117>
- Luneva, O. V. (2018). Social Adaptation. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill*, 3, 240–247. <https://doi.org/10.17805/zpu.2018.3.22>
- Makarenko, A. N., Melik-Gaykazyan, I. V., & Smyslyaeva, L. G. (2023). Education digitalization astigmatism: problem setting for semiotic diagnostics of consequences. *ПРАΞΗΜΑ. Problemy vizual'noy semiotiki – ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*, 3, 90–110. (In Russian). <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2023-3-90-110>
- Markov, B. V. (2021). Higher Education and the Challenges of Network Society: Philosophical Themes. *Vysshee Obrazovanie v Rossii =*

- Higher Education in Russia*, 30(2), 100–111. (In Russian). <https://doi.org/10.31992/0869-3617-2021-30-2-100-111>
- Melik-Gaykazyan, I. V. (2014). Semiotics of education or “keys” and “lock picks” to the modelling of educational systems. *Idei i idealy – Ideas and ideals*, 1(4/22), 14–27. (In Russian).
- Melik-Gaykazyan, I. V. & Rogotneva, E. N. (2005). Two sides of the educational system effectiveness. *Obrazovanie v Sibiri*, 1, 36–41. (In Russian).
- Melik-Gaykazyan, I. V., & Melik-Gaykazyan, M. V. (2019). Minerva and Janus: Symbols of Visual Effects in Modern Education. ПРАΞΗΜΑ. *Problemy vizual'noy semiotiki – ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*, 4, 172–193. (In Russian). <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2019-4-172-193>
- Nikolaev, V. K. (2022). Exporting Russian Higher Education in the Conditions of a New Reality. *Vysshee Obrazovanie v Rossii = Higher Education in Russia*, 31(2), 149–166. (In Russian). <https://doi.org/10.31992/0869-3617-2022-31-2-149-166>
- Pevzner, M. N., Petryakov, P. A., & Smertin, I. V. (2022). Problems of modern international academic communication in assessing students of a Russian university. *Chelovek i obrazovanie – Man and Education*, 4(73), 7–20. (In Russian). <https://doi.org/10.54884/S181570410023754-4>
- Polonnikov, A. A., Korchalova, N. D., & Korol, D. Yu. (2021). Visualization of Culture: Educational Implications. *Education & Pedagogy Journal*, 2(2), 18–35. <https://doi.org/10.23951/2782-2575-2021-2-18-35>
- Saratseva, O. N. (2006). Communicative activity of a teacher during the period of adaptation of foreign students. *Nauchnyy vestnik MGTUGA – Scientific Bulletin of MSTU CA*. 102. (In Russian).
- Smirnov, V. M., Boluchevskaya, V. V., Mikhaylova, L. V., Abdrakhmanova, R. O., & Kilikaeva, E. I. (2020). Analysis of the Socio-Pedagogical Adaptation of Foreign Students at Medical Universities in the Southern Federal District. *Mir nauki. Pedagogika i psikhologiya – World of Science. Pedagogy and Psychology*, 4, 1–9. (In Russian). <https://doi.org/10.15862/19PSMN420>
- Tyumentseva, E. V., Kharlamova, N. V., & Godenko, A. E. (2021). Problems of Teaching Foreign Students under Conditions of the Pandemic. *Vysshee obrazovanie v Rossii – Higher Education in Russia*, 30(7), 149–158. (In Russian). <https://doi.org/10.31992/0869-3617-2021-30-7-149-158>
- Vasilyeva, M. A., & Bezzubova, O. V. (2022). Legitimation of University in Modern Culture. *Vysshee Obrazovanie v Rossii = Higher Education*

in Russia, 31(3), 108–123. (In Russian). <https://doi.org/10.31992/0869-3617-2022-31-22-3-108-123>

Zimina, E. I., & Nokhrina, V. A. (2020). Examples of communicative failures that arise during intercultural interaction between students and teachers. *Higher school teacher: traditions, problems, prospects: Proceedings of the XI All-Russian Conference (with international participation)* (pp. 232–236). Tambov, Russia. October 26, 2020. Derzhavinsky. (In Russian).

Материал поступил в редакцию 01.10.2023

ЦВЕТОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ ТОПОНИМИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА

А. В. Уразметова

Уфимский университет науки и технологий, Уфа, Россия
urazmetova82@mail.ru

Рассмотрено территориальное геокультурное пространство на материале топонимической лексики, содержащей цветовой элемент. В силу обширности лексических единиц данной категории подвергнут анализу лишь языковой материал, ограниченный, во-первых, топонимическими номинациями, элементами которых являются названия классического семицветного оптического спектра (то есть семь цветов радуги); во-вторых, топонимической системой США. Топонимическая система языка рассматривается как семиотическое пространство, отражающее не только особенности географического объекта, но и его социально-культурные характеристики. Топонимы представляют собой визуальные знаки культурного ландшафта определенной территории. А поскольку цвет является одним из основных параметров зрительного восприятия окружающей действительности, цветовой маркер в составе топонима встречается довольно часто. Цвет сам по себе обладает множеством культурно-символических смыслов, которые сохраняются при включении цветообозначения в название географического объекта.

Каждый из рассматриваемых маркеров цвета в статье подвергнут анализу с нескольких ракурсов: систематизируется символика «радужного» цвета; проводится количественный анализ топонимов с данным цветообозначением в зависимости от типа именуемых объектов; выявляется продуктивность употребления цветономинации в зависимости от вида топонима; устанавливается корреляция между цветовым маркером и ареалом распространения топонимов; выявляются основные мотивирующие факторы «цветового» имяназвания, такие как визуальная характеристика географического объекта и дополнительное культурно-символическое значение.

Обосновано, что маркер цвета как элемент топонима не только описывает, определяет и характеризует физико-географические свойства географического объекта, но и отражает национально-культурные особенности явлений действительности, закрепленные в сознании номинаторов, представляет собой основу перцептивного слоя топонимического концепта, воспринимается как некий символ и основополагающий фактор топонимической концептуализации действительности.

Ключевые слова: топоним, топонимика, колороним, цветообозначение, трансформация, категоризация, символ, знак

COLOR PERCEPTION OF THE TOPOMYMIC PICTURE OF THE WORLD

Aleksandra V. Urazmetova

Ufa University of Science and Technology, Ufa, Russian Federation
urazmetova82@mail.ru

The aim of this research is to study the territorial geocultural environment on the material of the toponymic vocabulary containing color elements. The article considers the toponymic system of the language as a semiotic space that reflects not only the features of a geographical object, but also its socio-cultural characteristics. Toponyms are visual signs of the cultural landscape of a certain territory. They are the result of a meaningful (but rather complex and contradictory) nomination process, as well as a product of human cognitive activity and a kind of a "business card" of a geographical object. In the naming process, the nominator chooses one of many features of the referent that seems to him the most important. This feature is fixed in the internal form of the name of a geographical reality with the help of nominative means available in the language. One of the obvious features of any geographical object is its visual characteristics (shape, size, length, height, color, etc.). The color characteristic acts as one of the main motivating features in toponymic naming. And since color is one of the main parameters of visual perception of the surrounding reality, a color marker in the composition of a toponym is quite common. Color itself has a lot of cultural and symbolic meanings, which are preserved when the color designation is included in the name of a geographical object. The language material of the article is toponyms whose elements are the names of the classical seven-color optical spectrum, i.e., the seven colors of the rainbow (red, orange, yellow, green, blue, indigo, violet). The research material (more than 27 thousand American toponyms with a "rainbow" element) was obtained by a continuous sampling method from the Geographic Names Information System, in which more than two million toponyms are recorded. Each of the considered color markers is investigated from several perspectives in the article: the symbolism of the "rainbow" color is studied and systematized; a quantitative analysis of toponyms with a given color designation is carried out (depending on the type of named objects); the productivity of the use of color identification depending on the type of a toponym is revealed; a correlation between the color marker and the toponym distribution area is established; the main motivating factors of "color" naming, such as the visual characteristics of a geographical object and additional cultural and symbolic meanings are identified. The article proves that a color marker, as an element of a toponym, not only describes, defines, and characterizes the physical and geographical features of a topographic object, but also reflects the national and cultural features of the phenomena of reality in speakers' minds. The anthropocentric direction in the study of the toponymic vocabulary, focusing on the analysis of units of the toponymic system in close connection with people's mental and spiritual-practical activities allows regarding this system as a product

of human cognitive activity (L. Weisberg, E. M. Vereshchagin, V. N. Telia, V. G. Kostomarov, et al.), and the elements of this system as a reflection of the worldview specific to a particular society, its views and ideas. The results of the study indicate the importance of the color element in toponymic nomination, which is the basis of the perceptual layer of the toponymic concept, i.e., it reflects the sensory image of a geographical object based on a person's visual perception of the surrounding reality. The author confirms that, since color is an important source and transmitter of cultural and historical information about the object of the name, it is perceived as a kind of a symbol and a fundamental factor in the conceptualization of mental processes in toponymic naming.

Keywords: toponym, toponymy, coloronym, color designation, transformation, categorization, symbol, sign

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-261-278

Изучение топонимической системы любого языка – важный аспект при установлении корреляции между языком и культурой. Топонимическая система является доминантным компонентом геокультурного пространства территории, то есть своеобразной пространственно-знаковой системой, фиксирующей и отражающей как сами топонимы-знаки, так и их смысловую насыщенность. Таким образом, «топонимы-знаки представляются не только как носители географической информации в пространственно-временных параметрах, но и как носители смысла и воплощение значения» [Корнев 2014, 43]; они могут выступать «средством формирования идентичности, поскольку названия мест влияют на то, как мы видим и воспринимаем окружающий нас ландшафт и людей, которые его населяют» [Mácha 2020, 169].

Топонимы представляют собой визуальные знаки культурного ландшафта определенной территории. Они являются результатом осмысленного (однако довольно сложного и противоречивого) процесса номинации, а также продуктом познавательной деятельности человека и своего рода «визитной карточкой» [Гатауллин, Фатыхова 2018, 212] географического объекта. Восстановление мотивировки наименования топонимического объекта может быть сложным, а порой и невозможным процессом, поскольку «причина выбора конкретного признака зачастую не документируется, и, следовательно, намерение номинатора в момент присвоения имени является предметом для размышлений» [Tent 2020, 1].

В процессе имяназечения, который «осуществляется в рамках реально существующих особенностей географического объекта»

[Хвесько 2019, 10], номинатор выбирает один из множества признаков референта, кажущийся ему наиболее важным. Этот признак фиксируется во внутренней форме названия географической реалии с помощью имеющихся в языке номинативных средств. Одним из очевидных признаков любого географического объекта является его визуальная характеристика (форма, размер, длина, высота, цвет и т.д.). Цветовая характеристика выступает в качестве одного из основных мотивирующих признаков при топонимическом имяназвании.

Когнитивно-семиотический ракурс изучения проблемы цветообозначения в топонимах является актуальным и малоизученным¹. Следует отметить, что все богатство цветовой гаммы (по современным научным данным, человеческий глаз способен различить около десяти миллионов цветовых оттенков) подразделяется на основные и неосновные цвета. Согласно исследованиям терминов цветообозначений к базовым относятся одиннадцать понятий (black, white, red, green, blue, grey, purple, brown, yellow, orange, pink), включающих в себя примитивную хроматическую триаду “black–white–red”, которая является универсальной для любого языка [Berlin, Kay 1969]. Исследователи считают, что эти одиннадцать базовых понятий реализуют принцип языковой экономии, т.е. «вбирают в себя такое множество оттенков и тонов, которое соответствует каждой из частей цветового спектра» [Федорцова, Тархова 2015, 173].

В качестве материала для данного исследования были выбраны топонимы США с колоронимами классического семицветного оптического спектра (семи цветов радуги). Для удобства запоминания последовательности цветов радуги в русском языке используется мнемоник «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан» (красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый); в английском языке “Richard of York gained battles in vain” (red, orange, yellow, green, blue, indigo, violet). Среди цветов радуги встречаются как базовые (red, orange, yellow, green, blue), так и периферийные понятия (indigo, violet).

Цвет как фактор визуализации ментальных и этноконнотативных процессов

Цвет является одним из самых значимых фрагментов языковой картины мира и представляет собой одну из «основных категорий

¹ Подтверждением этому служит то, что, несмотря на новый импульс соответствующей эпистемологии [Дастон, Галисон 2018], исследования именно в этой когнитивно-семиотическом эпистемологии являются эпизодами [Вархотов 2021; Мелик-Гайказян 2022]. Данный дефицит отчасти восполняет деятельность журнала «ПРАΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики».

культуры, фиксирующую уникальную информацию о своеобразии исторического пути народа, взаимодействии различных этнических традиций, особенностей художественного видения мира» [Новиков 2013, 27]. Поскольку цвет является одним из основных параметров восприятия окружающей действительности, он фиксируется и в языке в целом, и в топонимической лексике в частности. «В окружающем нас мире цвет не существует как самостоятельный денотат вне цвета конкретных объектов» [Кульпина 2002, 19]. Он является частью и характерной особенностью как живой, так и неживой природы, например: вода голубая или синяя, лес зеленый, солнце желтое, огонь красный, хлопок белый, лиса рыжая, волк серый и т.д. В XIX веке в США первопроходцы часто давали названия объектам по их наиболее выдающимся особенностям, что было не только прагматичным, но и отражало элементарный контакт человека с окружающей средой. Если река казалась кристально чистой, она получала название Eau Claire или Clear Spring, если особенно цветной, то Yellowstone или Colorado, и поселенцы наносили такие характеристики на свои карты [Smorag 2006, 82].

Таким образом, с одной стороны, цвет характеризует зрительное восприятие объекта действительности, а с другой стороны, он сам характеризуется обширной сферой функционирования и обладает дополнительными ассоциативными значениями, являясь одним из главных «факторов концептуализации более сложных ментальных и этноконнотативных процессов» [Власова 2008, 15]. «Цветовое обозначение, как всякое слово, пропитано множеством текучих, изменчивых идеологических смыслов, которые обуславливают и закрепляют различные социокультурные представления и систему ценностно-смыслового отношения к действительности» [Барт 2007, 14]. Таким образом, цвет становится реальным воплощением разнообразных моральных и эстетических ценностей. Значение семантики цвета как культурного компонента для каждого народа имеет сложную и разнообразную сакральную систему значений, интерпретаций и становится воплощением определенных культурных ценностей, поскольку это обусловлено историко-культурными, религиозными, климатическими, экологическими и другими особенностями [Kaskatayeva et al. 2020, 3].

Очевидно, что истоки цветосимволизма связаны с объективной способностью психики человека порождать ассоциации. Белый цвет в сознании носителей языка естественным образом ассоциируется с чистотой, светом, свежестью, позитивом, миром и счастьем; черный цвет – с тьмой, ночью, смертью; красный – с огнем, кро-

вью, враждой, красотой, радостью; зеленый – с молодостью, весной, возрождением, ростом; синий – с небом, морем, божественностью, мудростью и т.д.

Цветообозначение аксиологично, поскольку всегда представляет собой оценку какого-либо объекта с точки зрения цвета. Разные цвета и цветовые гаммы могут по-разному воздействовать на физическое и психологическое состояние человека (этот факт используется при лечении различных недугов в цвето- или хромотерапии). Однако цветообозначения не являются языковыми универсалиями, поскольку они не только антропоцентричны, но и этноцентричны, то есть при единообразии природы цвета на всей планете каждый язык имеет свой способ концептуализации и по-разному отражает актуальную действительность. Таким образом, у каждого народа, этноса существует своя национально-языковая картина мира, которая отражается в его менталитете, то есть в «совокупности представлений, воззрений, “чувствований” общности людей определенной эпохи, географической области и социальной среды, оказывающих влияние на исторические и культурные процессы, происходящие в данном обществе» [Кириенко 2009, 26].

Цель данного исследования – выявление основных механизмов и принципов вхождения «радужного» цветообозначения в состав топонимической единицы. Мы попытаемся ответить на вопрос, какие именно свойства цвета и какие основные и дополнительные значения «радужных» цветообозначений используются человеком в момент имяназвания для категоризации действительности.

Для проведения данного исследования был использован реестр географических названий США (Geographic Names Information System) [GNIS], из которого методом сплошной выборки получен языковой материал для анализа (27 373 топонимические единицы с «радужным» цветоэлементом, в том числе: с элементом red – 8 665 ед., orange – 1 209 ед., yellow – 1 411 ед., green – 10 799 ед., blue – 5 135 ед., indigo – 63 ед., violet – 91 ед.)

Красный цвет (red) как основной мотивирующий признак топонимической номинации

Говоря о символике красного цвета, следует указать, что его символические значения довольно многообразны и весьма противоречивы. С одной стороны, он символизирует силу, энергию, полноту жизни, радость, красоту и любовь, а с другой стороны, его ассоциируют с агрессией, войной, враждой, кровью и мстостью. «Красный

цвет противостоит зеленому, который ассоциируется с безопасной ситуацией или правильностью чего-либо, тогда как красный символизирует опасность или запрет» [Spisiakova 2020 267].

Английский топонимический слой лексики изобилует номинациями, образованными на базе элемента *red* «красный», однако этот цвет «не относится к самым значимым для древнеанглийской культуры» [Бочкарева 2007, 122]. Следует отметить, что в английском языке основной мотивацией вхождения этого элемента в состав топонимации является именно цветовая характеристика объекта, исключая идеологическую составляющую, в отличие от русских топонимов, в которых могут актуализироваться значения «красивый» (Красноярск, Красногорск, Красный холм) и «революционный» (Красноармейск, Красное Знамя, Красный Октябрь и др.).

В американской топонимике элемент *red* составляет 31,6% среди всех «радужных» топонимаций и является вторым по продуктивности цветом в исследуемых единицах (после *green*). По морфологической структуре исследуемые единицы являются сложными и составными. Простых топонимаций, состоящих только из колоронима *red*, не зафиксировано. Классификация цветотопонимов данной группы по типу обозначаемого объекта и проведенный количественный анализ показывают, что чаще всего цветообозначение *red* встречается в урбанонимах (42,5%), например *Little Red Church* «маленькая красная церковь»; гидронимах (24,8%), например *Red River* «красная река», *Red Springs* «красные источники», *Deep Red Creek* «глубокий красный ручей»; оронимах (20,1%), например *Red Mountain* «красная гора», *Big Red Hill* «большой красный холм», *Redhill* «красный холм». Менее частотными группами являются ойконимы (9,5%), например *City of Red Oak* «город красного дуба», дримонимы (2,6%), например *Red Gate Woods* «лес красные ворота», инсулонимы (0,4%), например *Red Island* «красный остров».

В качестве примера разберем подробнее происхождение названия округа *Red Willow County* «округ красной ивы», расположенного в штате Небраска. Название округа является вторичной номинацией, поскольку он был назван в честь ручья *Red Willow* «ручей красной ивы». Считается, что данное название является неправильным переводом индейской номинации *Chanshasha Wakpala*, что буквально означает «красный кизилковый ручей». Индейцы племени Дакота называли ручей так из-за кустов красного кизила, произрастающих вдоль его берегов. Темно-красный стебель и ветви кизила использовались в производстве корзин. Таким образом,

цветовая характеристика растения, распространенного на данной территории, послужила основой для образования гидронима Red Willow Creek и в дальнейшем для многочисленных производных топонимов, образованных путем внутрикатегориальной трансформации (транстопонимизации, то есть процесса переноса названия с одного географического объекта на другой, смежный с ним): Red Willow Camp, Red Willow Canal, Red Willow Dam, Red Willow Reservoir State Recreation Area, Township of Red Willow и др.

Красный цвет в составе топонимов образует ментальную связь между особенностями географических объектов и их номинациями, отражая тем самым не только цветовую гамму, присущую географическим объектам, но и языковые и экстралингвистические особенности использования цветообозначения в языке. Красный цвет в топонимах может быть связан с красноватым цветом растительности, почвы, горных пород, водных объектов на данной территории либо с теми оттенками, которыми окрашиваются географические объекты на рассвете или закате. С точки зрения символизма цвета существует позиция, согласно которой цветами могут обозначаться стороны света. Данная концепция особенно распространена среди топонимистов «в связи со способностью топонимов служить ориентирами в пространстве» [Быканова 2008, 48]. Нередко топонимисты связывают красный цвет с югом [Мурзаев 1993, 41; Агеева 2002, 182–183]. Результаты исследования «красных» топонимов в зависимости от территории их распространения подтверждают данную теорию и показывают, что 77,2% такого рода топонимаций распространено в южных и западных (тихоокеанских) штатах США; в частности, штаты Калифорния и Техас имеют наибольшее количество топонимов с элементом red.

Оранжевый цвет (orange) в топонимах

В американской топонимике элемент orange встречается 1 209 раз (по данным GNIS), что составляет 4,4% «радужных» топонимаций. В отличие от колоронима red, помимо сложных и составных топонимов, цветоэлемент orange встречается в простых топонимациях (зафиксировано 24 названия населенных пунктов с названием Orange на территории США). Однако следует отметить, что эти названия в некоторых случаях мотивированы не цветом объекта, а антропонимом: например, Orange (Огайо) получил свое название в честь первых поселенцев, которые мигрировали из города Orange в штате Коннектикут. Таким образом, данный урбаноним появил-

ся благодаря следующим языковым процессам: на первой стадии наблюдается процесс трансонимизации – переход других классов имен собственных в топонимы, т.е. антропоним → топоним; на втором этапе наблюдается процесс топонимической миграции – заимствование топонимов при номинации географических объектов, т.е. топоним → топоним.

В основе других топонимов с данным элементом лежит именно цветообозначение: например, город Orange в штате Нью-Гемпшир изначально назывался Cardigan и был переименован после американской революции из-за огромного количества желто-оранжевой охры, найденной на горе Кардиган. Многочисленные топонимизации с элементом orange (например, Orange Lake, Orange City, Orange County и др.) в штате Флорида мотивированы названием главного фрукта, произрастающего в штате, – апельсина, который, в свою очередь, мотивирован маркером цвета «оранжевый», а сам штат имеет вторичную номинацию Orange State.

Подавляющее большинство номинаций с элементом orange являются урбанонимами (69,7%), то есть используются в основном в названиях искусственных объектов: зданий, мостов, башен, тоннелей, магазинов, школ, больниц, церквей и т.д. Второй по продуктивности группой являются ойконимы (20,5%). Среди природных географических объектов orange встречается крайне редко: в гидронимах (5%), например Orange Lake, Orange Spring, Orange Creek, и оронимах (1,6%), например Orange Cliffs, Orange Flat, Orange Hill и др. Возможно, данный факт объясняется незначительностью присутствия этого цвета в живой природе, что могло бы послужить основанием для номинации по характерному признаку.

С символической точки зрения оранжевый цвет является позитивным. Он символизирует энергию, удовольствие, радость, веселье, благополучие, теплоту, смелость, пламя, именно поэтому в некоторых случаях используется в рекламных целях: например, название Orange County в штате Калифорния было выбрано специально для привлечения мигрантов в этот «регион – тропический рай».

Желтый цвет (yellow) как элемент географических названий

Желтый цвет является одним из двух «радужных цветов» (наряду с цветом indigo), который употребляется преимущественно для номинации природных объектов: гидронимы (41,4%), оронимы (20,2%), дримонимы (3,1%), – и реже используется в названиях искусственных объектов: населенных пунктов (ойконимы – 7%)

и внутригородских объектов (урбанонимы – 27%). Следовательно, в «желтых» топонимах актуализируется основная характеристика «цветных» топонимов – отражение зрительного восприятия географического объекта, то есть если реку или гору называют желтой, то это указывает на их желтовато-коричневый оттенок, например Yellow Bayou, Yellow Lake, Yellow Spring, Yellow Cliff, Yellow Mountain, Yellowstone Park и др.

При номинации же искусственных объектов желтый цвет является менее привлекательным, что, возможно, объясняется символизмом данного цвета, который является двойственным и имеет как позитивные, так и негативные характеристики. Среди положительных ассоциаций, вызываемых желтым цветом, выделяются жизнерадостность, богатство, тепло, радость, мудрость; однако он также является символом коварства, предательства, измены, ревности, скупости, скрытности, обмана, неверия, безумства и сумасшествия. Желтый цвет также ассоциируется с осенью, то есть с тем периодом, «когда листья желтеют, и земля становится пустынной. Соответственно, желтый цвет может символизировать увядание, разложение, опустошение, депрессию или смерть» [Yan 2020: 125]. Можно предположить, что именно этот факт сдерживает номинанта искусственного географического объекта при включении колоронима «желтый» в названия банков, магазинов, церквей и других внутригородских объектов.

Результаты количественного анализа показывают, что «самыми желтыми» штатами США являются западные штаты 60%, среди них чаще всего данные номинации встречаются в Монтане (125 ед.) и Аризоне (112 ед.), наименее продуктивным данный цвет является в северо-восточных штатах (3%).

Зеленый цвет (green) как элемент топонимической номинации

«Зеленые» топонимы являются наиболее многочисленными «радужными» топонимами. Символизм зеленого цвета определяется его связью с растительностью, он рассматривается как символ жизни, весны, молодости, роста и гармонии. Анализ группы «зеленых» топонимов выявил преобладающее количество «зеленых» дримонимов по сравнению с другими «радужными» топонимами. Это, в свою очередь, подтверждает когнитивный механизм отражения объективной действительности при топонимическом названии. Ни один другой цвет не используется так активно в названиях лесов, рощ и

парков, как зеленый, что является вполне очевидным, поскольку зеленый цвет в живой природе встречается преимущественно в лесных массивах и растительности. Причем карта распространения «зеленых» топонимов коррелирует с картой распространения растительности на территории США: например, одним из наиболее облесенных штатов является штат Пенсильвания, на территории которого было зафиксировано наибольшее количество топонимов с элементом green (Reading Greenway, Green Park, Valley Green Park).

В названиях других природных объектов колороним green встречается не так часто: в гидронимах (14 %), например Big Green River, Greenleaf Lake, Big Green Lake, в оронимах (8,3%), например Green Mountain, Green Wall, Green Pass. Очевидно, что для номинации искусственных объектов зеленый цвет является более привлекательным, что подтверждается результатами количественного анализа: урбанонимы – 50,5%; ойконимы – 20,5%.

Следует еще раз отметить, что «цветные топонимы» не только отражают объективную реальность, характеризуя географический объект с точки зрения его цветовых особенностей, но и выполняют важную функцию хранения и трансляции исторической информации, как, например, урбаноним Green Bridge (название моста в Новом Орлеане). Название «Зеленый мост» появилось из-за того, что первоначально он был окрашен в зеленый цвет. Около 1980 года он был перекрашен в коричневый, а совсем недавно – в серый цвет, но местные жители продолжают называть его «зеленым мостом».

Голубой цвет (blue) в составе топонимации

В разных языках мира цвета синего спектра представлены различными цветономинациями. Например, в русском языке присутствуют колоронимы «голубой» и «синий», в то время как в английском языке используется цветономинация blue, объединяющая в себе все оттенки синего спектра. Для описания более светлых оттенков синего цвета добавляются определения light, sky, bright, для более темных – medium, dark, deep sky, midnight, navy, dirty, royal, steel и др., либо используются другие колоронимы: для светлых оттенков – aqua, cyan, turquoise, azure, для темных – indigo, denim, iris, sapphire и др.

С точки зрения символики цвета синий, с одной стороны, может ассоциироваться с духовностью, мудростью, уверенностью, совершенством, чистотой, мирной спокойной жизнью, постоянством и стабильностью, преданностью и верностью, доблестью и честью,

с другой стороны, его связывают с непонятными вещами, колдовством и магией.

В топонимической лексике колороним blue встречается преимущественно при номинации естественных объектов: гидронимы (35%), например Blue Lake, Blue Fiord, Blue Pond; оронимы (15,3%), например Blue Mountains, Blue Valley, Blue Rock; дримонимы (3%), например Blue Rock State Forest; инсулонимы (0,7%), например Blue Grass Island. В данных названиях маркер цвета указывает на цветовую характеристику географических объектов. Синий цвет в гидронимах превалирует по очевидным причинам, в то время как «орографические объекты кажутся окрашенными в синий цвет, если смотреть на них ясным днем с большого расстояния сквозь мерцающую пелену воздуха» [Мурзаев 1995, 91].

Среди номинаций искусственных объектов с синим маркером преобладают урбанонимы (27%), например Blue Water Bridge, Blue Creek Post Office, Blue Mountain Hospital, многие из которых являются вторичными номинациями, образованными от гидронимов. Также цветообозначение blue может являться компонентом хоронимов (11%), например Blue Ridge District, Little Blue Gainey Points, Blue Banks Landing, и ойконимов (8%), например Blue Diamond, Bluestone, True Blue.

При номинации искусственных объектов, помимо основного значения (отражения цветовой особенности географического объекта), цветообозначение blue может отражать символическое значение «мирный, тихий, спокойный» и использоваться в рекламных целях, что особенно актуально при номинации новых жилых районов и кварталов; например, в названии жилого комплекса Blue Garden цветовой маркер реализует значение «чистота и экологичность»; населенный пункт в штате Кентукки имеет номинацию Blue Moon, которая намекает на его «уникальность и неповторимость», поскольку появление Голубой Луны – крайне редкое явление; название населенного пункта True Blue отражает сему «надежный, стабильный», а номинация города Royal Blue намекает на роскошную королевскую жизнь в нем [Уразметова 2019, 234].

Синий цвет (indigo) как компонент топонима

Наименее продуктивным колоронимом в «радужных топониминациях» является indigo (темно-синий цвет; 63 ед.), который, как и колороним blue, преимущественно входит в состав гидронимов (57%), например Indigo Bay, Indigo Spring, Indigo Creek. Мотиваци-

ей номинации в данном случае служит воспринимаемая органами зрения характеристика водных объектов: например, озеро Индиго (Indigo Lake, штат Аляска) было названо так из-за интенсивного и таинственно синего цвета его воды. Цвет индиго зафиксирован также в урбанонимах (20,7%), ойконимах (9,5%), оронимах (9,5%) и инсулонимах (3,2%). Дримонимов с элементом indigo зафиксировано не было. Также было выявлено, что 50% топонимов данной подгруппы располагается на юге страны, для северо-восточных штатов топонимации с цветовым маркером indigo нехарактерны (3%).

Фиолетовый цвет (violet) в топонимах

Фиолетовый цвет является одним из наименее продуктивных цветов среди «радужных топонимов», причем в некоторых случаях топонимическая единица Violet восходит к антропониму. Данный цвет характерен для номинаций искусственных географических объектов (внутригородские объекты – 40,7%, населенные пункты – 19,8%) и реже встречается при номинации естественных природных объектов (гидронимы – 27,5%, оронимы – 11%, дримонимы – 1%). Это объясняется тем, что фиолетовый цвет нечасто встречается в живой природе, в основном в цветах и плодах растений.

Следует также отметить, что цветообозначения могут проникать и в сферу вторичных топонимаций, под которыми понимаются топонимы-прозвища (прозвища географических объектов). Например, следующие прозвища штатов США имеют в своем составе «радужный» цветоэлемент: Green Mountain State (Вермонт), Evergreen State (Вашингтон), Blue Law State (Коннектикут), Blue Hen State or Blue Hen Chicken State (Делавэр), Bluegrass State (Кентукки).

Заключение

Структурный анализ исследуемых единиц показывает, что цветообозначения переходят в разряд топонимов путем межкатегориальной трансформации. Они либо представляют собой простой топоним, что встречается крайне редко (0,1%), либо являются элементом сложного топонима (99,9%). Колоронимы наблюдаются как в первичной, так и во вторичной топонимической номинации.

Среди «радужных» цветов чаще всего в топонимах встречается green – 47,5%, затем идут red – 27,5%, blue – 14,7%, менее продуктивными маркерами являются yellow – 6%, orange – 4%, violet – 0,2%,

indigo – 0,1%, то есть топонимическая лексика с радужными цветами отражает такую модель пространства в сознании представителей американского народа, которая при фиксации особенностей восприятия окружающей среды топонимизирует преимущественно базовые цвета.

Количественный анализ исследуемых топонимов согласно их географическому положению позволяет проследить распространение «радужных» топонимов на территории США: запад – 42%, юг – 30%, средний запад – 18%, северо-восток – 10%. Таким образом, можно заключить, что «радужные» топонимы составляют основу перцептивного слоя топонимического концепта, то есть отражают чувственный образ географического объекта, в основе которого лежит зрительное восприятие человеком окружающей действительности. Буйство красок в живой природе и природном ландшафте южных и западных штатов страны отражается в значительном количестве топонимов с цветовыми маркерами, в отличие от северных штатов, где процент использования цветономинаций в географических названиях очень низок. Среди названий искусственных объектов преобладают цвета red, orange, green, violet, в названиях естественных объектов – yellow, blue, indigo.

Таким образом, следует заключить, что при создании номинации для географического объекта человек, отражая цветовой мир, в котором он живет, выбирает один из характерных признаков обозначаемой реальности. Маркеры цвета в топономинациях преимущественно отображают такую характеристику объектов, которая воспринимается органами зрения. Это может быть информация о цвете почвы, воды, горных пород и растительности, характерных для той или иной территории, о цвете зданий и сооружений. Также они могут указывать на визуальный эффект восприятия географических объектов при определенном освещении на рассвете или закате. Однако маркер цвета в качестве элемента топонимической номинации может не только характеризовать физико-географические свойства топографического объекта, отражая тем самым цветовую картину мира, но и отображать национально-культурное своеобразие окружающей действительности в сознании носителя языка. Не вызывает сомнения, что каждый цвет, будучи одной из древнейших категорий познания, обладает символическим значением, в то же время семантика «цветных» топонимов также может сохранять символическую нагрузку, характерную для включенного в него цветового маркера.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Агеева 2002 – *Агеева Р. А.* Страны и народы: происхождение названий. М.: Армада-пресс, 2002.
- Барт 2007 – *Барт Р.* Избранные труды. М.: Директ-Медиа, 2007.
- Бочкарева 2007 – *Бочкарева Т. В.* Система цветообозначений в древнеанглийском // Наименования цвета в индо-европейских языках: системный и исторический анализ. М.: КомКнига, 2007. С. 112–125.
- Быканова 2008 – *Быканова В. И.* О топонимическом концепте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2008. № 1, ч. I. С. 48–50.
- Вархотов 2021 – *Вархотов Т. А.* От воображения к карте: недискурсивные основания мысленного эксперимента // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2021. № 62. С. 250–259.
- Власова 2008 – *Власова Е. А.* Символика цветообозначений в британском и американском вариантах английского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М., 2008.
- Гатауллин, Фатыхова 2018 – *Гатауллин Р. Г., Фатыхова Л. А.* «Цветные» топонимы и их особенности // Вестник Башкирского университета. 2018. Т. 23, №1. С. 211–220.
- Дастон, Галисон 2018 – *Дастон Л., Галисон П.* Объективность. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- Кириенко 2009 – *Кириенко В. В.* Белорусская ментальность: истоки, современность, перспективы. Гомель: ГГТУ им. П. О. Сухого, 2009.
- Корнев 2014 – *Корнев И. Н.* География и топонимика в контексте гуманитарного дискурса // Географический вестник. 2014. № 1 (28). С. 41–45.
- Кульпина 2002 – *Кульпина В. Г.* Теоретические аспекты лингвистики цвета как научного направления сопоставительного языкознания: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. М., 2002.
- Мелик-Гайказян 2022 – *Мелик-Гайказян И. В.* Об одной географической метафоре // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2022. № 69. С. 27–31.
- Мурзаев 1993 – *Мурзаев Э. М.* Географическая ориентация и ее отражение в топонимии // Известия РАН. Сер. географическая. 1993. № 4. С. 35–42.
- Мурзаев 1995 – *Мурзаев Э. М.* Топонимика и география. М.: Наука. 1995.

- Новиков 2013 – Новиков Ф. Н. Цветообозначения как структурно-упорядоченные исторически изменчивые элементы культурного кода (на примере политической символики) // Вестник РУДН. Сер. Теория языка. Семиотика. Семантика. 2013. № 2. С. 26–32.
- Уразметова 2019 – Уразметова А. В. «Синие» топонимы на карте США // Коммуникативные единицы в свете современных научных парадигм: материалы Всерос. науч.-практ. конф. Уфа: Башкир. гос. ун-т, 2019. С. 230–234.
- Федорцова, Тархова 2015 – Федорцова В. Н., Тархова А. Б. Структурные, семантические и мотивационные особенности цветообозначений на базе этнонимов и топонимов в английском языке. // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17, № 1-1. С. 173–177.
- Хвесько 2019 – Хвесько Т. В. Номинация географических объектов: монография. М.: Флинта, 2019.
- GNIS – Geographic Names Information System. URL: <https://geonames.usgs.gov/apex/f?p=138:1:0>.
- Berlin, Kay 1969 – Berlin B., Kay P. Basic colour terms: their universality and evolution. Berkeley: University of California Press, 1969.
- Kaskatayeva 2020 – Kaskatayeva Zh. A., Mazhitayeva Sh., Omasheva Zh. M., Nygmetova N., Kadyrov Zh. Colour Categories in Different Linguistic Cultures // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. 2020. Vol. 12, № 6. P. 1–13. doi: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n6.14>
- Mácha 2020 – Mácha P. The Symbolic Power of Place Names: The Case of the River Olše / Olza / Łolza in Northeastern Czechia // Names. 2020. Vol. 68, № 3. P. 169–184. doi: 10.1080/00277738.2020.1786925
- Smorag 2006 – Smorag P. Promoting nature in real estate developments: how toponyms can tell the story // Nature et Progrès / ed. P. Lagayette. Paris: Presses Paris Sorbonne, 2006. P. 81–93.
- Spisiakova 2020 – Spisiakova M. Chromatisms of red colour in academic dictionaries and in the web corpus (Spanish, French) // XLinguae. 2020. Vol. 13, № 1. P. 263–274. doi: 10.18355/XL.2020.13.01.20
- Tent 2020 – Tent J. Toponym types: a revised typology of placenaming // ANPS Technical Paper. 2020. № 5. 23 p.
- Yan 2020 – Yan Li. A Cognitive Study of the Color Metaphor of Yellow // IRA International Journal of Education and Multidisciplinary Studies. 2020. Vol. 16 (2). P. 123–127. doi: 10.21013/jems.v16.n2.p5

REFERENCES

- Ageeva, R.A. (2002). *Countries and peoples: the origin of names*. Armada-Press. (In Russian).
- Barthes, R. (2007). *Selected works*. Direkt-Media. (In Russian).
- Berlin, B., & Kay, P. (1969). *Basic colour terms: their universality and evolution*. University of California Press.
- Bochkareva, T. V. (2007). The system of color designations in Old English. In A. P. Vasilevich (Ed.), *Color names in Indo-European languages: A Systematic and Historical analysis* (pp. 112–125). KomKniga. (In Russian).
- Bykanova, V. I. (2008). About the toponymic concept. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 1, 48–50. (In Russian).
- Daston, L., & Galison, P. (2018). *Objectivity*. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Fedortsova, V. N., & Tarkhova, A. B. (2015). Semantic, structural and motivation aspects of toponymically and ethnonymically based colour terms in the English language. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk*, 17(1-1), 173–177. (In Russian).
- Gataullin, R. G., & Fatykhova, L. A. (2018). “Color” toponyms and their features. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*, 23(1), 211–220. (In Russian).
- Geographic Names Information System. (2023). <https://geonames.usgs.gov/apex/f?p=138:1:0>
- Kaskatayeva, Zh. A., Mazhitayeva, Sh., Omasheva, Zh. M., Nygmetova, N., & Kadyrov, Zh. (2020). Colour Categories in Different Linguistic Cultures. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 12(6), 1–13. <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v12n6.14>
- Khvesko, T. V. (2019). *Nomination of geographical objects*. Flinta. (In Russian).
- Kirienko, V. V. (2009). *Belarusian mentality: origins, modernity, prospects*. GSTU. (In Russian).
- Kornev, I. N. (2014). Geography and toponymics in the context of the humanitarian discourse. *Geograficheskiy vestnik*, 1(28), 41–45. (In Russian).
- Kulpina, V. G. (2002). *Theoretical aspects of color linguistics as a scientific branch of comparative linguistics*. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow. (In Russian).
- Mácha, P. (2020). The Symbolic Power of Place Names: The Case of the River Olše/Olza/Łolza in Northeastern Czechia. *Names*, 68(3), 169–184. <https://doi.org/10.1080/00277738.2020.1786925>
- Melik-Gaykazyan, I. V. (2022). About one geographical metaphor. *Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*, 69, 27–31. (In Russian). <https://doi.org/10.17223/1998863X/69/4>

- Murzaev, E. M. (1993). Geographical orientation and its reflection in toponymy. *Izvestiya RAN. Seriya geograficheskaya*, 4, 35–42. (In Russian).
- Murzaev, E. M. (1995). *Toponymy and geography*. Nauka. (In Russian).
- Novikov, F. N. (2013). Colour terms as structurally organized, historically developing components of cultural code (the case-study of political symbolism). *Vestnik RUDN. Ser. Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika*, 2, 26–32. (In Russian).
- Smorag, P. (2006). Promoting nature in real estate developments: how toponyms can tell the story. In P. Lagayette (Ed.), *Nature et Progrès* (pp. 81–93). PUPS.
- Spisiakova, M. (2020). Chromatisms of red colour in academic dictionaries and in the web corpus (Spanish, French). *Xlinguae*, 13(1), 263–274. <https://doi.org/10.18355/XL.2020.13.01.20>
- Tent, J. (2020). Toponym types: a revised typology of placenaming, *ANPS Technical Paper*, 5. 23 p.
- Urazmetova, A. V. (2019). “Blue” toponyms on the map of the USA. *Proceedings of the All-Russian Conference: Communicative Units in the Light of Modern Scientific Paradigms* (pp. 230–234). BSU. (In Russian).
- Varkhotov, T. A. (2021). From Imagination to Map: Non-Discursive Foundations of Thought Experiment. *Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*, 62, 250–259. (In Russian). <https://doi.org/10.17223/1998863X/62/24>
- Vlasova, E. A. (2008). *The symbolism of color designations in the British and American versions of the English language*. Abstract Philology Cand. Diss. Moscow. (In Russian).
- Yan Li. (2020). A Cognitive Study of the Color Metaphor of Yellow. *IRA International Journal of Education and Multidisciplinary Studies*, 16(2), 123–127. <http://dx.doi.org/10.21013/jems.v16.n2.p5>

Ματєριαλ πστυπυλ в редакцию 06.07. 2021

Ματєριαλ πστυπυλ в редакцию после рецензирования 05.02. 2023

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,
директор НОЦ «Гуманитарная урбанистика».
E-mail: iskiteam@yandex.ru |
| Геппинг
Эльвира Львовна | Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого.
Ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41,
Великий Новгород, 173003, Россия.
Кандидат филологических наук, ведущий научный
сотрудник НОЦ «Гуманитарная урбанистика».
E-mail: Elvira.Gepting@novsu.ru |
| Куксо
Ксения
Александровна | Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена.
Набережная реки Мойки, д. 48,
Санкт-Петербург, 191186, Россия.
Кандидат философских наук,
доцент кафедры философской антропологии
и философии истории.
E-mail: korsbai@mail.ru |
| Летягин
Лев Николаевич | Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена.
Набережная реки Мойки, д. 48,
Санкт-Петербург, 191186, Россия.
Кандидат филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой эстетики и этики.
E-mail: leoletyagin@gmail.com |
| Мацевич-Духан
Ирина Янушевна | Белорусский государственный университет.
Пр. Независимости, д. 4,
Минск, 220045, Республика Беларусь.
Доктор философских наук, доцент,
заведующий кафедрой культурологии.
E-mail: iryna.matsevich@gmail.com |

- Певзнер
Михаил Наумович Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого.
Ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41,
Великий Новгород, 173003, Россия.
Доктор педагогических наук, профессор,
директор Междисциплинарного центра открытого
образования.
E-mail: mikhail.pevzner@novsu.ru
- Петриковская
Елена Сергеевна Институт философии Российской академии наук.
Ул. Гончарная, д. 12, стр. 1,
Москва, 109240, Россия.
Кандидат философских наук, доцент,
старший научный сотрудник сектора философских
проблем социальных и гуманитарных наук.
E-mail: lenape.69@mail.ru
- Светлов
Роман Викторович Балтийский федеральный университет
имени Иммануила Канта.
Ул. А. Невского, д. 14, Калининград, 236041, Россия.
Доктор философских наук,
директор высшей школы философии, истории
и социальных наук.
E-mail: spatha@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@googlemail.com
- Смертин
Иван
Владимирович Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого.
Ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41,
Великий Новгород, 173003, Россия.
Аспирант, ассистент кафедры технологического
и художественного образования.
E-mail: iwan.smertin2@gmail.com
- Спешилова
Елизавета
Ивановна Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого.
Ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41,
Великий Новгород, 173003, Россия.
Научный сотрудник НОЦ «Гуманитарная
урбанистика».
E-mail: e.speshilova@yandex.ru

- Уразметова
Александра
Владимировна
- Уфимский университет науки и технологий.
Ул. Заки Валиди, д. 32,
Уфа, 450076, Россия.
Доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры английского языка
и межкультурной коммуникации
E-mail: urazmetova82@mail.ru
- 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
- Шевцов
Константин
Павлович
- Санкт-Петербургский университет Государственной
противопожарной службы Министерства
Российской Федерации по делам гражданской
обороны, чрезвычайным ситуациям и ликвидации
последствий стихийных бедствий имени Героя
Российской Федерации генерала армии
Е. Н. Зиничева.
Московский проспект, д. 149,
Санкт-Петербург, 196105, Россия.
Доктор философских наук,
профессор кафедры философии и социальных
наук.
E-mail: shvkst@gmail.com
- Ширин
Александр
Глебович
- Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого.
Ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41,
Великий Новгород, 173003, Россия.
Доктор педагогических наук,
доцент, главный научный сотрудник
Междисциплинарного центра открытого
образования.
E-mail: alexander.shirin@novsu.ru

AUTHORS

Sergey S. Avanesov	Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation. E-mail: iskiteam@yandex.ru
Natalia G. Fedotova	Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation. E-mail: fedotova75@mail.ru
Elvira L. Gepting	Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation. E-mail: Elvira.Gepting@novsu.ru
Kseniya A. Kukso	Herzen University, St. Petersburg, Russian Federation. E-mail: korsbai@mail.ru
Lev N. Letyagin	Herzen University, St. Petersburg, Russian Federation. E-mail: leoletyagin@gmail.com
Iryna Ya. Matse- vich-Dukhan	Belarusian State University, Minsk, Belarus E-mail: iryna.matsevich@gmail.com
Elena S. Petrikovskaya	Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation. E-mail: lenape.69@mail.ru
Mikhail N. Pevzner	Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation. E-mail: mikhail.pevzner@novsu.ru
Konstantin P. Shevtsov	Saint-Petersburg University of State Fire Service of Emercom of Russia, St. Petersburg, Russian Federation. E-mail: shvkst@gmail.com
Aleksandr G. Shirin	Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation. E-mail: alexander.shirin@novsu.ru

Tigran S. Simyan	Yerevan State University, Republic of Armenia. E-mail: tsimyan@ysu.am
Ivan V. Smertin	Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation. E-mail: iwan.smertin2@gmail.com
Elizaveta I. Speshilova	Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation. E-mail: e.speshilova@yandex.ru
Roman V. Svetlov	Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation. E-mail: spatha@mail.ru
Aleksandra V. Urazmetova	Ufa University of Science and Technology, Ufa, Russian Federation. E-mail: urazmetova82@mail.ru

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 are to 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.htm>

