

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.65.89.001

## Символические метаморфозы городов: визуализация и мифологизация Петербурга, Омска и Салехарда в искусстве

Гурьянова Галина Геннадьевна

Кандидат исторических наук, доцент,  
ведущий научный сотрудник сектора культурной антропологии,  
Научный центр изучения Арктики,  
629001, Российская Федерация, Салехард, ул. Республики, 20;  
e-mail: galvarf@mail.ru

### Аннотация

В статье представлен опыт выявления символических образов Санкт-Петербурга, Омска и Салехарда в произведениях изобразительного станкового искусства, полученный благодаря систематизации фактов визуализации территории средствами искусства. Понятие символического образа включает в себя как образ территории, наполненной зданиями, парками, улицами и площадями, монументами, так и образ метафизического пространства, опирающегося на восприятие города его жителями и гостями. Символические городские образы воплощают душу города, его мифы и текст. Их открытие и изучение способствуют формированию идентичности горожан, осознанию ими своего города как уникального Места. Символические образы манят приезжих, выступая визуальной частью геобрендинга. Выбор Санкт-Петербурга, Омска и Салехарда субъективен, но репрезентативен, так как каждый из них имеет свою особую историю взаимодействия территории и искусства. Изученный опыт показал, что в процессе осознанной фиксации символических образов важны особые институции, связанные с выявлением и изучением отражения пространства в искусстве. В Петербурге этот процесс в самом начале XX века был инициирован журналом «Мир искусства» в 1902 году. В Омске такой институцией стал Городской музей «Искусство Омска», работающий с искусством Места с 1991 года. Салехард, лишен подобной институции. Спорадичность появления его символических образов в произведениях станкового искусства подтверждает возможность подсознательного выявления метафизических особенностей территории.

### Для цитирования в научных исследованиях

Гурьянова Г.Г. Символические метаморфозы городов: визуализация и мифологизация Петербурга, Омска и Салехарда в искусстве // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 9А. С. 365-374. DOI: 10.34670/AR.2023.65.89.001

### Ключевые слова

Санкт-Петербург, Омск, Салехард, символический образ города, город в искусстве.

## Введение

*Homo sapiens*, возникший около 300.000 лет тому назад и описанный К. Линнеем в 1735 году, неуклонно ко времени превращения городов в центры цивилизации (в Европе к XIX веку, где происходила «гигиеническая революция», развивалась медицина) и к этапу осознания культуры в качестве «второй природы» и приоритетной среды своего развития (к концу XIX века), обрел свойства *Homo urbanus* [Горнова, 2014, 240]. С тех пор город, его реальное и символическое пространство, город как место, т. е. территория осмысленная и означенная [Митин, 2022], стал объектом и предметом изучения, открытия и конструирования [Лола, 2016]. Оформляющийся в течение второй половины XIX – начала XX века новый вид искусства «дизайн» стал постепенно не только материализатором «второй природы», но и создателем нового мышления и новой коммуникации. Коммуникация всегда оперирует и производит смыслы, рождает и представляет образы. В дизайн-коммуникации вместо природы, богов, власти предшествующих периодов источником и целью коммуникации становится город и все участники его жизнедеятельности. Но и сам город выступает как концепт, мотиватор и герой образов, излагающий послание тем, кто способен и желает его познать, организуя сложный перформанс [там же, 52-53] для всех участников городской жизни, прежде всего, тех, кто отвечает за его изучение.

Искусство исполняет свою информативную и коммуникативную функцию часто без помощи вербальных источников, либо используя их как опору. Информация, содержащаяся в предмете искусства и/или в образе, им представляемом, является и сознательно передаваемой (в качестве культурного опыта следующим поколениям), и подсознательно влияющей на формирование человека, его предпочтений, выбора и пр. Станковая форма искусства – произведение живописи, графики, воплощая авторскую позицию (выбор мотива, языка), взаимодействует как с коллективным сознательным (язык и тема как воплощение ценностей эпохи), так и с коллективным бессознательным (мотив). Произведение станкового искусства, фиксируя осознанные концепты и подсознательные ощущения, способствуют привлечению внимания к пониманию образа города, выявлению его особенностей не только на уровне туристических (заметных, доступных) образов, но и тех, что не всегда сразу определяются самими жителями как значимые, образов символических.

Значение символа в этом материале рассматриваем по М.К. Мамардашвили и А.М. Пятигорскому. Согласно семиотике, любое явление можно рассматривать как знак другого явления, символ и знак равносильны в этом случае. Но если знак связан не с вещью, а сознанием, тем единственным, что «есть», и «есть не-вещь», тогда символ воспринимается как такая странная вещь, которая одним своим концом «выступает» в мире вещей, а другим – «утопает» в действительность сознания. «Символ принципиально направлен... не на готовое знание, а на еще не состоявшееся положение вещей в мире...на сознание, на его актуальность» [Груздов, www].

Цель этой статьи – при помощи станкового искусства выявить как причины появления, так и содержание символических образов трех городов – Санкт-Петербурга, Омска и Салехарда, имеющих общие историко-культурные данные и разную степень осознанности и предьявленности в изобразительном искусстве. Цель определила структуру процессов выявления символических образов в каждом городе: от характеристики условий рождения образов до их описания и определения степени воздействия на жителей и гостей.

---

### Основная часть

«Вопрос об искусстве в определенном пространстве (месте) требует выяснить вневременные, постоянные характеристики пространства (места). Вопрос об определенном пространстве в искусстве (образе пространства) требует сосредоточиться на изменениях, которые происходят с пространством (местом) и его образом в искусстве...» [Груздов, 2013, 34]. Поиск ответов на первый вопрос открывает в человеческом измерении образы участия жителей города в большой истории, в измерении города – появление на его территории примеров больших архитектурных стилей и проявление этих процессов в искусстве (репрезентативные, парадные образы городов). Поиск ответов на второй вопрос с точки зрения человека открывает образы, понятные и притягательные как отдельному человеку, так и поколениям жителей, а с точки зрения города – символические образы, его визуальные мифы.

Способ выявления символических образов городов опирается на особенности, изменения, которые происходят с пространством города во времени и фиксируемые искусством, в этом случае – изобразительным станковым. Применим прием типологических рядов, учитывающих качественные признаки и различия элементов, являющихся частью больших объемов информации, к уже систематизированным примерам станковизма, визуализирующим особенности рассматриваемых городов. Дополним поиск ответов на вопрос о развитии искусства в городе поиском ответа на вопрос о развитии образов пространства в искусстве и приглядимся к выявленным образам Санкт-Петербурга, Омска и Салехарда.

Пейзажный жанр складывается в Санкт-Петербурге на протяжении всего XVIII столетия. К его завершению в ведухах Ф.Я. Алексеева, появились те типические черты образа столицы, которые значительно повлияют на появление ее символических видов. Водная гладь, отражающая городские постройки и небо, явились важной доминантой пейзажей художника. Течение рек и каналов определили горизонтальность композиций, а также выявили преимущественную горизонтальность города.

В 1833 году А.С. Пушкин положил начало формированию корпуса литературы о сути Санкт-Петербурга, утвердив у своей поэмы «Медный всадник» подзаголовок «Петербургская повесть» и обозначив, таким образом, создание мифопоэтического образа Петербурга. Поэт впервые соединил в образе города его гибельное «омрачение» и величественную красоту: его «...строгий, стройный вид, / Невы державное теченье, / Береговой ее гранит...». В российской литературе мифопоэтика Петербурга раскрывалась Н.В. Гоголем, М.Ю. Лермонтовым, Ф.М. Достоевским, А.А. Блоком. Петербург – с первой трети XIX века определялся не только местом действия литературных героев, но и фиксировался как особый персонаж, оказывающий влияние на судьбы и поведение живущих в нем людей. Если основу такому прочтению города составили литературные тексты 1830–1840-х годов, то изобразительный язык для петербургского текста родился в начале XX века. Его создателями стали графики художественного объединения «Мир искусства» А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, О.Э. Браз и, прежде всего, А.П. Остроумова-Лебедева.

В воспоминаниях А.П. Остроумовой-Лебедевой есть сведения о заказе, поступившем от С.П. Дягилева осенью 1901 года на создание гравюр с видами Петербурга [Остроумова-Лебедева, 1945, 28-29]. Было выполнено 9 тоновых ксилографий и один рисунок. Анализируя эту работу, художница отметила свое удовлетворение листами «Новая Голландия» и «Цепной мост» как с художественной (новаторство языка черно-белой гравюры с максимальной степенью краткости и упрощения), так и содержательной точек зрения (в большинстве других

листов, по ее словам, «характерного петербургского ничего») [там же]. Все работы вошли в № 1 журнала «Мир искусства» за 1902 год.

Этот номер показателен как, возможно, первый осознанный опыт визуализации «петербургского текста». А. Н. Бенуа в статье «Живописный Петербург» сформулировал образ города как страшный и безжалостный, но прекрасный и обаятельный [Бенуа, 1902, 2]. Петербург – это машина (в смысле – явление внечеловеческое), но машина прекрасная [там же]. Искусствовед сетовал, что привычка относится к Петербургу как к городу «безобразному» (читай: и некрасивому, и не имеющему свой образ) и неживописному утвердилась в художественных кругах. Эту привычку и призваны разрушить и статья Бенуа, и издатели журнала, обратившиеся к отдельным художникам, могущим художественно представить город [там же, 5].

И в статье А.Н. Бенуа, и в иллюстрациях: фотографиях и гравюрах, был выявлен источник красоты Петербурга: архитектура барокко и классицизма. Но если иллюстрации А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере просто видовые, то в работах А.П. Остроумовой и О.Э. Броза появились особые визуальные качества петербургского текста. Примечательно, что заказ С.П. Дягилев сделал в начале осени 1901 года, художники исполняли его в течение осенних и первого зимнего месяца. И работа Броза, и выделяемый Остроумовой как один из самых удачных листов «Новая Голландия» были выполнены в снежном Петербурге – состоянии, не таком частом для этого города, но создавшем условия для максимального обобщения как изобразительности, так и содержательности.

Таким образом, взглядевшись в лист «Новая Голландия», можно расшифровать один из кодов Петербурга: величественного, строгого, впитавшего историю, промышленность и высокую культуру, существующего вне человека (заметим, что ни у Остроумовой-Лебедевой, ни у Броза, в графических композициях нет человека, даже в качестве стаффажа). Зимний Петербург воплотил парадоксальное сочетание качеств, о котором писал в статье А.Н. Бенуа: город бесчеловечный, безжалостный и прекрасный. А.П. Остроумова-Лебедева будет и далее транслировать этот образ в своих ксилографиях, которые затем в литографской печати широко распространялись, влияя на несколько поколений россиян, формируя их восхищение Петроградом-Ленинградом-Петербургом.

В 1902 году к созданию символического образа Петербурга подключился и М.В. Добужинский. Художник в своей графике продолжил развитие символического мотива «остраненного города» (прекрасной машины) и привлек внимание уже не к образу, хранимому историей культуры, а его современности – второй половине XIX века: города тесного, трудного для маленького человека (аналогичного Петербургу «Преступления и наказания») с его духотой, толкотней, тесной квартирой Р. Раскольниковова), города, чья изнанка полна «...особенной безысходной печалью, скупой, ...живописной гаммой и суровой четкостью линий. Эти спящие каналы, бесконечные заборы, глухие задние стены домов, кирпичные брандмауеры без окон, склады черных дров, пустыри, темные колодцы дворов – все поражало меня своими в высшей степени острыми и даже жуткими чертами» [Добужинский, 1987, 23].

«Семиотическая неоднородность текстов» Петербурга [Лотман, 2002] породила еще один его код – противоречивость, проявляющаяся к стремлению образовать единый петербургский текст, сблизить антитезы природного и искусственного [Галькова, 2022, 42] Не случайно, что пространство этого города как реальное, историческое, так и метафорически художественно осмысляемое, стало опорой для рождения в России графики ар-нуво, питающуюся контрастами и оппозициями. Пожалуй, редко какой город кроме визуальных кодов имеет еще и свой стиль,

наиболее точно передающий его особенности в течение всего XX века и современности.

Метафизический Петербург в графике ряда мирискусников воплотил величие красоты созданного культурой, т.е. человеком, и отсутствие потребности в присутствии этого человека. Воздействие этого символического образа северной столицы испытывают на себе чуткие гости города и сегодня, в 2020-е. Выборочные беседы с теми, кто приехал учиться и работать в Петербург из других мест, наполнены следующими характеристиками парадно-непарадного городского пространства: «красивый и холодный (эмоционально, имеется в виду) город», «прекрасный до равнодушия город», «место, где я хорошо восстанавливаю себя, потому что ему нет до меня никакого дела», «город, в котором хорошо бродить в любое время года, он всегда удивляет».

«Петровский» город Омск, заложенный в 1716 году как Омская крепость и как промежуточный этап поиска Бухгольцем «сибирского золота» по заданию Петра I, свои первые портреты начинает создавать в первой половине XX века. Омские пейзажи 1925-1950-х запечатлели Омск либо в качестве фона происходящим эпохальным событиям, либо с точки зрения человека, его личного, камерного восприятия. Ни время, ни художественная среда города этих лет не давало повода для открытий символических видов.

В 1950-е годы город начинает менять свой облик: строится нефтезавод, появляется новый мост через Омь, реализуется концепция города-сада, способствуя появлению новых парковых зон, цветников на его магистралях. В 1957 году было завершено строительство здания Дома художников, в котором располагались мастерские омских живописцев и графиков. Трудно сказать сегодня, почему выбор расположения этого здания пал именно на это место: близ впадения Оми в Иртыш, рядом с еще одной важной для истории и облика города «артерией» – улицы Ленина с Юбилейным мостом через Омь. Большие окна мастерских стали удобными местом и способом наблюдения за городом, поспособствовав созданию множество работ, запечатлевших этот уже не только символический образ, но и символический мотив Омска. Этот мотив, расширенный точками зрения и с другого берега Оми, и со стороны Комсомольского моста будет реализовываться многими поколениями омских мастеров с конца 1950-х по настоящее время, а также часто повторяться в пленэрных пейзажах учащих омских художественных школ.

Работа, с которой, на мой взгляд, можно начать разговор о символических образах города, стал картон Ю.А. Овчинникова «Старый Омск» (1960), в котором соединились не только сразу несколько омских мифов: «город истории», «промышленный город», «город рек», но и язык «оттепели», сурового стиля. Суровый стиль задал портретированию Омска необходимое обобщение, придал высказыванию лапидарность, символичность, устраняя детали быта. Суровый стиль, просуществовав короткий промежуток времени с конца 1950-х до, примерно, середины 1960-х, не раскрыл символического цвета города, но следуя поискам пересечения станкового и монументального языков, продемонстрировал особенности монтажной сборки реального и метафизического пространств, при помощи параллельной перспективы соединив в плоском, степном городе разные территории и смыслы. Убедительно этим приемам владел и Н.Я. Третьяков, и В.С. Калистратов [Груздов, 2013, 44].

В 1991 году начался новый этап в развитии омского искусства – проектный [Гурьянова, 2013, 66], в этот год была создана судьбоносная для города институция, благодаря которой символический образ города активно коллекционируется и изучается: Городской музей «Искусство Омска». Создание в городе художественно-культурологического музея с четкой сформулированными миссией, концепцией и стратегией комплектования коллекции

структурировало роль искусства в городе (в коллекцию попали и до сих пор попадают выборочные работы об Омске, работающие на его визуальный код), мотивировало деятельность художников (выставки, конкурсы, издания разнообразием точек зрения на город реальный и метафизический, исторический и современный заставили художника реагировать на вызовы), а также способствовало рождению символического города, тесно связанного с реальным, но более просторного, где объективное пространство объединяется с метафизическим.

Постсоветское время наполнило советскую мифологию Омска («город истории», «город Достоевского» «город промышленный», «город-сад») мифологией досоветской («Белая столица») и вневременной («город воздушных фрегатов», «пыльный город»). Музей не только отслеживал работы, в которых это омское «семиотическое разнообразие» визуализировалось, но и выставками провоцировал художников на размышления. Множество любопытных открытий предоставила выставка «Какого цвета город» (2012), столкнувшая реальное и символическое в городе, выраженное цветом. Здесь и цвет белый, включивший и омскую сибирскость, снежность, и воспоминания о его столичности при А. Колчаке. И цвет кирпича, цвет зданий начала XX века, проявивший и закрепивший строительную и торговую активность в Омске тех лет в связи с прокладкой Транссиба. И цвет изумрудной зелени – цвет крыш Любинского проспекта, символически сохранивший образ города-сада. И цвет пыли, и серого песка, и темных туч-фрегатов, появившихся после «багряного света заката» (Леонид Мартынов). Мерцание смыслов омских символов заметна в литературных текстах, прежде всего Леонида Мартынова, чьи образы «реки Тишины» (1929) и «города воздушных фрегатов» (1930-е) использовались в качестве идеи художественных выставок в начале XXI века.

Символы города, визуализированные в станковом искусстве, плодотворно питают омское художественное, научное пространство, но не выходят в повседневье омича и не являются брендом для туриста-гостя, не используются в создании имиджа города и представляющих его институций. В тираж официальной сувенирной продукции входят «туристические» образы, безусловно обладающие символическостью, но круг их мал, а благодаря тиражности их роль в городском пространстве приблизилась к знаку. Художественное и научное сообщества экспериментируют с нетипичными сувенирами, раскрывающими разнообразную омскую мифологию, но круг потребителей ограничен этими же сообществами. Таким образом, глубокие и серьезные исследования омских мифов, художественная практика выявления символических образов города в Омске формируют самодостаточную среду осознанных омичей, постепенно ее расширяя.

Самый «старый» среди рассматриваемых городов по времени своего первого упоминания (1595) и самый молодой по времени официального получения городского статуса Обдорск-Салехард получил свой первый портрет в 1802 году во время путешествия графа А.Х. Бенкендорфа, которого сопровождал художник Е.М. Корнеев. В пейзаже «Вид Уральских гор от Обдорска» был воплощен мотив, непривычный для города, но оказавшийся очень точным для этого места. Художнику было важнее не этнография поселка, а открывающийся вид на Уральские горы. На протяжении всего XIX и первой половины XX века мотив природного окружения, увиденный с берега, зарождающейся цивилизации, разрабатывался путешественниками и местными художниками, дополнившись в первой трети XIX века близким ему мотивом восприятия цивилизации со стороны реки и/или лесотундры, т.е. из природного целого.

Мифопоэтичность территории, связанной с Салехардом, раскрывает Леонид Мартынов в стихотворении «Лукоморье» (1943), создавая образ одновременной потери легендарной страны

и ее обретения: «Знаю я: где север дик, / Где сполоха ял язык, – / Там и будет Лукоморье!» [Лукоморье..., 2005, 23]. Легендарная, сказочная, дивная – эти эпитеты поэт использует как для Лукоморья, та и для страны ее олицетворившей – Обдоры. Если в значении слов «сказка» и «легенда» присутствует прошлое, утраченность, надреальность, то «дивный» добавляет к этим характеристикам и эпитеты «прекрасный», «странный». Поэты рубежа XX и XXI веков описывают Салехард как место «стеклянного света» (хрупкость, прозрачность, полувидимость границы), где «все неторопливо и светло», где мост проваливается в мел, «нити деревьев, луна» [Антология..., 2011, 73-74, 135-136]. И в то же время как город реальный, рабочий, где «катера укаченные спят», «экскаватор у рва», где «Гулял по деревянным мостовым / Задорный и отчаянный народ» [там же, 73-74, 135-136, 149-150]. В этих контрастах потерянного, полуреального и живого, строящегося пространства развивались и символические образы Салехарда в станковизме.

Мотив границы двух миров выразителен и убедителен сразу по многим причинам: основной путь попадания в город – водный (граница суши и воды), северный город четко выделен в пространстве лесотундры и тундры (границы освоенного космоса), в городе все становятся горожанами (граница этнического и глобального), стал менее активно использоваться в изобразительном искусстве с 1990-х. Во-первых, водный транспорт утратил свое ведущее значение перемещения человека в эти края, его заменил авиатранспорт с открытием в 1997 году аэропорта. Во-вторых, граница этнического и глобального стала размываться: в 1990-е Ямало-Ненецкий автономный округ стал самостоятельным субъектом, его наименование способствовало использованию этнической символики и внедрению в городскую жизнь этнических мотивов (профессиональный праздник оленеводов отмечается на Ямале с 1995 года, объединяя традиции коренных народов и культ-массовость городских мероприятий). Видимость четкой границы природного и человеческого вслед за самолетом переместилась в небо, а пейзажи живописные и графические заместились фотографией.

Образ утерянного мира в Салехарде транслируется пейзажем ностальгическим, в котором не очень комфортные для жизни «деревяшки» предстают в камерном освещении зимнего вечера, обращаясь к символу вечного уюта и защищенности – детству, домашнему очагу – компенсирующему образ сегодняшнего дня административного центра округа, не могущему определить свою роль как города и соотносить с ней свое развитие.

Любопытно, что в отличие от Петербурга и Омска, символические образы Салехарда осваиваются монументальным искусством – становясь сюжетами муралов, средовых арт-объектов, воздействуя на горожан и гостей, не используя тираж полиграфии, как это было сделано в Санкт-Петербурге эпохи ар-нуво, не оседая пусть и в крупном, но все же отдельном сообществе, как это случилось в Омске. Результат этого воздействия пока не ясен, как и не понятно, использует ли город этот путь осознанно.

## Заключение

Е.В. Груздов в материале о пространстве Омска в искусстве дает убедительную последовательность взаимодействия пространства и искусства в лице художника: от онтологической декларации город «имеет место быть» в истории страны, Сибири до осознания художником своей связи с городом и желанием выявить его особенности в своем искусстве [Груздов, 2013]. Между этими стадиями расположено размытое во времени состояние появления в городе художника. Впрочем, и бытийность города тоже часто размыта. Санкт-

Петербург сразу рождался как город, Омск и Салехард появились как крепости, статус города Омск обрел вместе с гербом в конце XVIII века, Салехард получил городской статус в 1938 году, а герб – в 2002. Но включенность всех трех рассматриваемых городов в бытие, в историю, осуществилась примерно в одно время – в пределах восемнадцатого столетия. Когда там появились художники? В Петербурге – с самых первых лет его существования, в Салехарде с прохождения по Обдории научных экспедиций, более активно – с начала XIX века [Гурьянова, 2021], в Омске – с открытия первых учебных заведений в середине XIX века [Гурьянова, 2013].

Когда в этих городах появились художники, осознавшие, что их присутствие в этом месте не случайно, что он нужен месту, а место нужно ему, что они оба – элементы одной формы бытия – города [Груздов 2013]? В Петербурге такими художниками стали члены объединения «Мир искусства» в начале XX века, а институцией стал издаваемый объединением одноименный журнал. В Омске иной содержательный ракурс городским пейзажам, существовавшим с 1960-х годов, придала особая институция художественно-культурологического профиля, взявшая на себя функцию города мотивировать художника на создание своих портретов, – Городской музей «Искусство Омска», созданный в 1991 году. С тех пор городской пейзаж в Омске стал формой самопознания, а художественная жизнь превратилась в подлинное уникальное историческое со-бытие с городом [там же, 36]. Салехард еще не обрел той институции, которая стала бы посредником между художниками (искусством) и городом (местом). Да и количество художников, осознавших свою связь с бытием места, немного. Но образы места создавались и создаются здесь спорадически с начала XIX века и по сегодняшний день, подтверждая факт, что первое впечатление приезжих часто бывает убедительным в постижении не только физического пространства, но и его символического образа.

## Библиография

1. Антология ямальской литературы: в 4 тт. Т. 4. Поэзия А-Я. Салехард-Екатеринбург: Кипяток, 2011. 400 с.
2. Бенуа А.Н. Живописный Петербург // Мир искусства. 1902. Т. 7. № 1-6. С. 1-5.
3. Галькова А.В. Петербургский текст в «Воспоминаниях» М.В. Добужинского // Текст. Книга. Книгоиздание. 2022. № 29. С. 39-54.
4. Горнова Г.В. Философия города. М.: ФОРУМ: ИНФРА-М, 2014. 344 с.
5. Груздов Е.В. Геральдика за семиотикой и символогией. URL: <https://geraldika.ru/article/582>
6. Груздов Е.В. Пространство Омска // Городской музей «Искусство Омска». Омск: Омскбланкиздат, 2013. С. 30-50.
7. Гурьянова Г.Г. Время Омска // Городской музей «Искусство Омска». Омск: Омскбланкиздат, 2013. С. 48-72.
8. Гурьянова Г.Г. История ямальского искусства: XX век. Новосибирск: ДЕАЛ, 2021. 356 с.
9. Добужинский М.В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. 478 с.
10. Лола Г.Н. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования. СПб.: Береста, 2016. 264 с.
11. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. 768 с.
12. Лукоморье. Альманах «Тобольск и вся Сибирь». Номер пятый. Тобольск: Возрождение Тобольска, 2005. 304 с.
13. Митин И.И. Город как палимпсест: от историко-географической метафоры к семиотической модели территориального управления // Человек: Образность и сущность. Гуманитарные аспекты. 2022. № 1 (49). С. 108-125.
14. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. 1900-1916. Т. II. Л., М.: Искусство, 1945. 192 с.



---

## Symbolic metamorphoses of cities: visualization and mythologization of St. Petersburg, Omsk and Salekhard in art

**Galina G. Gur'yanova**

PhD in History, Associate Professor,  
Senior Researcher in the Sector of Cultural Anthropology,  
Arctic Research Center of the Yamal-Nenets Autonomous District,  
629001, 20, Respubliki str., Salekhard, Russian Federation;  
e-mail: galvarf@mail.ru

### Abstract

The article presents a method for identifying symbolic images of cities. The method includes awareness of the effectiveness of the presence of the territory in works of art, visual, literary, cinematographic, and systematization of the facts of visualization / verbalization of the territory by means of art. The concept of symbolic image includes both the image of the territory filled with buildings, parks, streets and squares, monuments, as well as the image of metaphysical space, based on the perception of the city by its residents and guests. Symbolic urban images embody the soul of the city, its myths and text. Their discovery and study contribute to the formation of citizens' identity, their realization of their city as a unique Place. Symbolic images attract visitors, acting as a visual part of geo-branding. The article deals with the experience of identifying symbolic images of three Russian cities: St. Petersburg, Omsk and Salekhard by means of fine easel art. The choice of these cities is subjective but representative, as each of them has its own special history of interaction between territory and art. The studied experience has shown the importance of the emergence of an institution that was or is engaged in the study of the reflection of space in art. This was the case in St. Petersburg, in Omsk and Salekhard.

### For citation

Gur'yanova G.G. (2023) Simvolicheskie metamorfozy gorodov: vizualizatsiya i mifologizatsiya Peterburga, Omska i Salekharda v iskusstve [Symbolic metamorphoses of cities: visualization and mythologization of St. Petersburg, Omsk and Salekhard in art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (9A), pp. 365-374. DOI: 10.34670/AR.2023.65.89.001

### Keywords

Saint Petersburg, Omsk, Salekhard, symbolic image of the city, city in art.

### References

1. (2011) *Antologiya yamal'skoi literatury: v 4 tt. T. 4. Poeziya A–Ya* [Anthology of Yamal literature: in 4 volumes. Vol. 4. Poetry A-Z]. Salekhard-Yekaterinburg: Kipyatok Publ.
2. Benois A.N. (1902) Zhivopisnyi Peterburg [Picturesque Petersburg]. *Mir iskusstva* [World of Art.], 7, 1-6, pp. 1-5.
3. Dobuzhinskii M.V. (1987) *Vospominaniya* [Memories]. Moscow: Nauka Publ.
4. Gal'kova A.V. (2022) Peterburgskii tekst v «Vospominaniyakh» M.V. Dobuzhinskogo [Petersburg text in “Memoirs” by M.V. Dobuzhinsky]. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie* [Text. Book. Book publishing], 29, pp. 39-54.
5. Gornova G.V. (2014) *Filosofiya goroda* [Philosophy of the city]. Moscow: FORUM: INFRA-M Publ.
6. Gruzdov E.V. *Geral'dika za semiotikoi i simvologiei* [Heraldry behind semiotics and symbology]. Available at: <https://geraldika.ru/article/582> [Accessed 09/09/2023]

7. Gruzdov E.V. (2013) Prostranstvo Omska [Space of Omsk]. In: *Gorodskoi muzei «Iskusstvo Omska»* [City Museum “Art of Omsk”]. Omsk: Omskblankizdat Publ.
8. Gur'yanova G.G. (2021) *Istoriya yamal'skogo iskusstva: XX vek* [History of Yamal art: 20th century]. Novosibirsk: DEAL Publ.
9. Gur'yanova G.G. (2013) Vremya Omska [Time of Omsk]. In: *Gorodskoi muzei «Iskusstvo Omska»* [City Museum “Art of Omsk”]. Omsk: Omskblankizdat Publ.
10. Lola G.N. (2016) *Dizain-kod: metodologiya semioticheskogo diskursivnogo modelirovaniya* [Design code: a methodology for semiotic discourse modeling]. St. Petersburg: Beresta Publ.
11. Lotman Yu.M. (2002) *Istoriya i tipologiya russkoi kul'tury* [History and typology of Russian culture]. St. Petersburg.
12. (2005) *Lukomor'e. Al'manakh «Tobol'sk i vsya Sibir'»*. Nomer pyatyi [Lukomorye. Almanac “Tobolsk and all Siberia”. No. 5]. Tobolsk: Vozrozhdenie Tobol'ska Publ.
13. Mitin I.I. (2022) Gorod kak palimpsest: ot istoriko-geograficheskoi metafory k semioticheskoi modeli territorial'nogo upravleniya [The city as a palimpsest: from historical and geographical metaphor to a semiotic model of territorial management]. *Chelovek: Obraznost' i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty* [Man: Imagery and essence. Humanitarian aspects], 1 (49), pp. 108-125.
14. Ostroumova-Lebedeva A.P. (1945) *Avtobiograficheskie zapiski. 1900-1916. T. II* [Autobiographical notes. 1900-1916]. Leningrad, Moscow: Iskusstvo Publ.