

WASILIJ SZCZUKIN

 <http://orcid.org/0000-0001-9083-6730>

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Katedra Literaturoznawstwa Rosyjskiego
30-060 Kraków
ul. Romana Ingardena 3
wasilij45.szczukin@uj.edu.pl

ПОРТРЕТ В СЕМИОСФЕРЕ ДОМА¹

THE PORTRAIT IN THE SEMIOSPHERE OF THE HOME

The subject of analysis in this article is the function of portraits placed in the semiosphere of the house, primarily the family nest. The author of the article, referring to the works of Yuri Lotman and other representatives of the Moscow-Tartu semiotic school, builds three possible typologies of home portraits: from the point of view of the “hero” depicted in them, the applied stylistic convention, and his semantic-pragmatic functions. During the first typological analysis, firstly, commemorative portraits of family members, relatives, and acquaintances are singled out, and, secondly, portraits of historical figures and artists, including writers, are considered. The second typological analysis reveals the stylistic codes used in creating portraits: ceremonial, sentimental, realistic, eclectic, playful, etc. The purpose of the third typological analysis is to determine one or another effect of the portrait on the viewer, e.g. cult, memoir, comic, tragic, cathartic, etc.

Keywords: semiosphere, habitable space of the home, portrait, typology

Предметом анализа в настоящей статье являются функции портретов, помещенных в семиосферу дома, в первую очередь семейного гнезда. Автор статьи, ссылаясь на работы Юрия Лотмана и других представителей московско-тартуской семиотической школы, выстраивает три возможные типологии домашних портретов: с точки зрения изображенного на них «героя», примененной стилистической конвенции и его семантико-прагматических функций. В ходе первого типологического анализа выделяются во-первых, памятные портреты членов семьи, родственников и знакомых, а во-вторых, портреты исторических деятелей и деятелей искусств, в том числе писателей. Второй типологический анализ выявляет стилистические коды, примененные при создании портретов: парадный, sentimentalный, реалистический, эклектический, игровой и т. п. Целью третьего типологического анализа является определение то или иное воздействие портрета на зрителя, к примеру, культовое, мемуарное, комическое, трагично-катарсическое и т. п.

Ключевые слова: семиосфера, обжитое пространство дома, портрет, типология

¹ Настоящая статья написана в рамках исследовательского проекта POB Heritage № PSP H.1.3.2021.90 «Семиотическая модель советского жилого пространства (славянские республики)».

В работах Юрия Лотмана, а также его учеников и последователей широко употребляется термин «семиосфера», под которым обычно подразумевается часть ноосферы В. И. Вернадского, относящаяся не к области артефактов человеческой цивилизации, а к миру присвоенных значений, который, как указывает создатель термина, имеет структурный характер². На наш взгляд, говоря о семиосфере дома не просто как временного пристанища, а интеллектуально, эмоционально и эстетически освоенного пространства жизни, следует иметь в виду идеальную, абстрагированную от эмпирики семиотическую модель, в которой важное место занимают темпоральные соотношения – в большей мере к прошлому домашнего микросоциума, в меньшей к его возможному будущему. Сошлемся на мысль Вячеслава Вс. Иванова, писавшего о важности, которую придавал Лотман взаимосвязи концепции семиосферы с изучением истории³.

Дом представляет собой ограниченное жилое пространство, в котором обитают люди, считающие друг друга «своими». Они, как правило, противопоставляют свое бытовое пространство (дом, дачу, квартиру, свою комнату в коммунальной квартире, бараке, общежитии и т.п.) обжитому или необжитому пространству, располагающемуся за границами их дома. Это «заграничное» пространство для них *не-дом*, то есть нечто иное – улица, поле, лес, чужой дом. Живущие в доме люди и осознают, и бессознательно чувствуют свойскость дома. Помогает им в этом способность человека воображать и благодаря воображению формировать привычки и создавать мифологические структуры, относящиеся к своему домашнему пространству. И потому семиозис, ведущий к построению относительно гомогенной свойской семиосферы дома, становится для них желанным и неизбежным. С другой стороны, история знает многочисленные примеры нарушения цельности и семиотической гармонии домашнего очага из-за вторжения чужого и чуждого потока значений, о чем также писал в своих работах Лотман, ссылаясь на образы антидома и бездомности в произведениях Александра Блока, Михаила Булгакова и Марины Цветаевой⁴.

По всей видимости, не только животным, но также растениям и грибам свойственно обозначать свое пространство, чтобы отличить и отделить его от чужого и нейтрального. Люди делают то же самое: для обозначения территории своего обитания они используют разного рода знаки – от таблички

² Ю. М. Лотман, *Семиосфера*, [в:] Ю. М. Лотман, *Избранные статьи в трех томах*, Таллинн: Александра 1992, т. 1, с. 11–24.

³ Вяч. Вс. Иванов, *Семиосфера и история*, [в:] он же, *Избранные труды по семиотике и истории культуры*, Москва: Языки русской культуры 2007, т. 4, с. 180–184.

⁴ Ср.: Ю. М. Лотман, *Заметки о художественном пространстве. II. Дом в «Мастере и Маргарите»*, [в:] он же, *Избранные статьи в трех томах...*, т. 1, с. 457–463.

с фамилией (которая, впрочем, является примером вторичной моделирующей системы, если использует язык) до более сложных знаковых систем с целью построения семиосферы, причем, последняя становится неотъемлемой частью механизма обживания, очеловечивания жилой постройки.

Семиосфера дома призвана выполнять три основные функции. Во-первых, она придает смысл и стилевую оформленность как жилому пространству в целом, так и отдельным его частям – прихожей, кухне, гостиной, спальне, ванной комнате и даже подсобным помещениям. Присущий дому стиль обычно называют домашним уютом, хотя такое определение грешит как минимум неточностью: правильнее говорить о своеобразии каждого конкретного жилища, которую можно также рассматривать как семантическую характеристику. Во-вторых, семиосфера позволяет хранить память о прошлом живущих в доме людей (чаще всего составляющих одну семью). Такого рода ненаследственная информация делает их участниками культуры – точнее, ее весьма существенного звена – культуры домашнего быта⁵. И, в-третьих, семиосфера позволяет обитателям жилища осуществить декларацию своих идейных и эмоциональных приоритетов, а также известных образцов для подражания – писателей, мыслителей, учителей, политических деятелей и т. п. В последнем случае культовый портрет становится самым распространенным и простым путем к такого рода декларации.

Одним из самых распространенных способов обживания и персонализации дома и, в особенности, декларации культурной позиции является помещение в нем человекоподобных изображений – икон⁶ и портретов.

Портрет обычно определяется как пластическое изображение индивидуального внешнего облика (а через него и внутреннего мира) человека⁷, хотя нетрудно себе вообразить также портрет конкретного, близкого человеку животного – кошки, лошади или собаки. Это изображение, как правило, построено миметически: оно должно быть похожим на оригинал, таким образом, представляя собою знак иконического типа. Исключения из этого правила – нефигуральные, например, абстрактные портреты – случаются редко. Что же касается передачи индивидуальности и тем более психических черт реальной модели, то в культовом портрете эти характеристики отходят на дальний план или вообще игнорируются: куда важнее оказывается не психологическая индивидуализация, а мифологическая типизация

⁵ Подробнее см.: Ю. М. Лотман, *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*, Санкт-Петербург: Искусство – СПб 1994, с. 8–9.

⁶ Икона по семиотической сущности своей портретом, как известно, не является. Я обращаюсь к ней несколько позже.

⁷ Е. Я. Басин, *Портрет в изобразительном искусстве*, [в:] Энциклопедия *Кругосвет*, [электронный ресурс] https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/PORTRET_V_IZOBRAZITELNOM_ISKUSSTVE.html [18.08.2022].

портретируемого. Изображенный на портрете предмет культа должен быть носителем обязательных черт, придаваемых ему мифологическим сознанием. К примеру, царь должен выглядеть строго и «державно», Ленин – неистово-революционно, а по мере изменения легенды всё более «человечно», Есенин должен покорять сердца мечтательным взглядом и ребяческой улыбкой, а Высоцкий в объятиях с гитарой являть собою идеал «рубачи-парня».

Попытаемся выстроить простейшую типологию домашних портретов.

Во-первых, можно выделить несколько их типов в зависимости от того, *кто* на них изображен. Первую группу почитаемых лиц составляют родственники – усопшие предки, проживающая далеко от данного дома родня, очень часто, особенно в крестьянских семьях и в семьях, предки которых происходят из крестьян – свадебная фотография отца и матери семейства, в том числе живущих и здравствующих. К этой группе примыкают портреты особо почитаемых друзей и знакомых, реже – возлюбленных, с которыми так и не удалось соединить свою судьбу. Последние редко вывешиваются на общее обозрение, но являясь интимно или скрыто культовыми, хранятся в укромных местах. Вторую группу составляют учителя – от любимых школьных и институтских наставников до авторов или героев книг, интернетных порталов, кинофильмов или передач, которые произвели особое впечатление на жителя дома. Третью группу составляют соратники и единомышленники – как те, с которыми встречался или даже сотрудничал хозяин портрета, так и исторические личности, с которыми он не встречался, в том числе из отдаленных эпох. Нередко, но не всегда эти кумиры в жизни занимались той же профессией, что и владелец портрета: у актеров в советских фильмах висит на стене портрет Станиславского или Ермоловой, у певцов – Шаляпина, у врачей – Гиппократ и Пирогова, у «идейных борцов» – Герцена, Чернышевского или Максима Горького; впрочем, в зависимости от убеждений может висеть Владимир Соловьев, Николай Бердяев или, к примеру, Лев Гумилев. Редко, но всё же бывает, что в числе такого рода властителей дум оказываются живые и здравствующие: Александр Солженицын, Андрей Сахаров, Дмитрий Лихачев и Михаил Бахтин.

Иную типологию портретов можно выстроить, приняв за ведущий критерий конвенцию, согласно которой они исполнены, или «код» и «форму существования» этих артефактов⁸, иными словами то, *как* исполнены изображения. В принципе, в данном случае можно применить довольно старую, но эффективную искусствоведческую категорию – разновидности идейно-эмоциональной оценки, иными словами, видов пафоса. Лицо на портрете может быть

⁸ Ср.: Ю. М. Лотман, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург: Искусство – СПб 2002, с. 19–20.

изображено реалистически (точнее, миметически), возвышенно (с присутствием романтики), парадно, сентиментально, шаржированно, гротескно, а также с применением авангардных конвенций – кубистической, дадаистской, фовистической, абстрактной и т. п. Реалистическая конвенция в домашних портретах, однако, явно преобладает.

Третьей возможностью построения типологии является выделение разновидностей портретов в зависимости от выполняемой ими *функции* в общем замысле семиотического наполнения дома. Эта функция может быть мемориальной, чему служат портреты предков и старых знакомых. Ее вернее будет назвать ностальгической, если на стене висят портреты героев тех лет жизни хозяина дома, которые воспринимаются как счастливое прошлое. Тогда на стенах и письменных столах появляются портреты Сталина, Гагарина или маршала Жукова, но могут встретиться также портреты Ахматовой или Мандельштама. Собственно культовая функция портрета очень часто накладывается на мемориальную или ностальгическую, но она им не тождественна. Даже в случае портрета Сталина, в известных кругах фигуры несомненно культовой, можно допустить, что в одном случае из ста лик «вождя народов» выполняет роль знака, обозначающего безмятежное детство в счастливой стране. Со сталинизмом подобная семантика имеет не так уж много общего.

Культовая функция портрета служит обеспечению возможности поклонения перед светлой легендой человека, изображенного на портрете – легендой, созданной чаще всего в процессе коллективного мифотворчества, но обязательно пропущенным сквозь потребности личного сознания и мифотворческого воображения человека, который выразил желание иметь именно этот портрет у себя в доме. Повесив его на стене или поставив на рабочем столе или на книжной полке, хозяин портрета молча заявляет о своих идейных и эмоциональных приоритетах и предметах почитания. Заявляет себе, окружающим домашним и гостям своего дома. Подобное заявление имеет культовый характер.

Иную – также культовую в светском понимании этого слова, но в первую очередь сакральную функцию выполняют в доме иконы распятия и другие атрибуты, связанные с удовлетворением религиозных потребностей. Семиосфера культа (т. е. обожания и поклонения) гораздо шире сакральной семиосферы, так как предметом культа может стать, в принципе, любой предмет, любое существо, идейное течение, историческое событие и многое другое, но ощущение святости (*sacrum*) всегда предполагает то или иное соотнесение человеческого сознания и бессознательного, индивидуального и коллективного, с трансцендентным миром, в существование которого, говоря словами Федора Тютчева, можно только верить.

Конкретизация семиотической значимости портрета во многом достигается за счет его помещения в определенном месте жилища.

В этой связи в первую очередь следует упомянуть место сна хозяина портрета – не просто опочивальню, а ложе – кровать, диван, кушетку и т. п. Личная постель в семиосфере дома оказывается самым интимным, самым «своим» местом для любого обитателя дома, начиная с самых маленьких детей. Поэтому именно в этом месте он склонен демонстрировать свои склонности и идеалы, знаком которых служит культовый или сентиментально-ностальгический портрет⁹. Но можно таким же образом поведать не только о своих чувствах, но и о своей идейной позиции. Так, в известном фильме Михаила Калатозова *Летят журавли* (1957) над кроватью Вероники висит портрет Маяковского, причем выполнен он в стилистике периода хрущевской оттепели. Тот же Маяковский, но выполненный строго, в конвенции тридцатых–сороковых годов висит над кроватью Андрея Аверина в фильме Виктора Эйсымонта *В добрый час!* (1956), созданного по сценарию Виктора Розова, который переделал для кино собственную одноименную пьесу. И в том, и в другом случае Маяковский призван символизировать юношеский задор, максимализм, непримиримость, неподкупную честность и, что особенно важно, «антимещанский» пафос первых лет оттепели¹⁰.

Место возле обеденного стола обычно используется для локализации семейно-родовых и ностальгических портретов, значение которых призвано быть важным для всех членов семьи. Уже в самом начале XX века, до революции, в крестьянских избах наряду с иконами стали помещать и живописные, и в особенности фотографические портреты близких родственников, в первую очередь свадебные фотографии, снимки новорожденных детей, а также фронтовые фото хозяина дома и его сыновей в военной форме. Эта традиция широко распространена и в современных сельских домах, а крестьяне, массово переселявшиеся в города, переносили в городские квартиры свои семейные «фотоиконостасы». Городской по духу обычай предназначал для тех же целей семейные альбомы.

На письменном столе и над письменным столом помещались особо значимые культовые портреты. Конечно, в таком месте нетрудно вообразить себе фотокарточку особо близкого, любимого человека, но если мы имеем дело с рабочим столом ученого, деятеля искусств, врача или хотя бы инженера, то именно тут или на книжной полке появляются бюсты и фотографии идейных, научных и художественных авторитетов.

⁹ Так, например, влюбившись впервые в жизни в возрасте шести лет в девочку с нашего двора, я попросил родителей повесить ее фотографию над моей кроватью.

¹⁰ Ср. С. Бойм, *Обице места. Мифология повседневной жизни*, Москва: Новое литературное обозрение 2002, с. 89, 95–98.

Так, например, в остроидеологическом фильме времен первой холодной войны – *Суд чести* (1948, режиссер Абрам Роом, сценарий Александра Штейна) в роскошной квартире главного протагониста – академика медицины, генерал-лейтенанта Андрея Вереяского среди книг возвышается гипсовый (а может быть, и мраморный) бюст Гиппократов, но гораздо ниже, на уровне глаз, расположен большой портрет Горького, которого Вереяский боготворит и с которым «советуется» по ходу фильма – видимо, как с автором так близкой академику идеи «добра с кулаками».

Одним из излюбленных мест для установки бюстов, кроме книжных полок и специально изготовленных полочек, являются верхние плоскости роялей, пианино, телевизоров, магнитофонов и радиоприемников (чаще радиол, нередко имевших внушительные размеры)¹¹. На них можно было найти полученных по наследству или приготовленных по заказу Гиппократов или бюсты, приобретенные в универмагах. Ходовым товаром подобного рода были бюсты Пушкина, реже Гоголя, Некрасова, Чехова и Льва Толстого, но никогда Достоевского. Горький исчез из продажи к середине шестидесятых годов прошлого века. В годы перестройки в отделах подарков стояли целые штабеля бюстов Высоцкого разных конфигураций и размеров. И весьма любопытная деталь: никто не додумался изготовить бюст Маяковского или Есенина, хотя портреты с их изображением, в том числе отчеканенные в металле, продавались в тех же отделах, потому как культ обоих поэтов был весьма значительным. Видимо, мифологемы, связанные с ними, исключали скульптурность, перенесенную в домашнюю обстановку: ни стальной или «дюралюминиемый», как арки на одноименной станции метро, Маяковский, ни «бирюзово-березовый» Есенин не подлежали перевоплощению в уютные домашние бюстики.

Из менее типичных, но весьма интересных культовых портретов хотелось бы отметить бюст Вольтера на полке у маститого писателя Воронова в знаковом фильме *Я шагаю по Москве* (1963–1964, режиссер Георгий Данелия, сценарий Геннадия Шпаликова). А если перенестись из заключительного периода хрущевской оттепели в ее предначало, в 1955 год (киномелодрама *Неоконченная повесть* Фридриха Эрмлера по сценарию Константина Исаева), то там, в умопомрачительно комфортабельной квартире инженера-корабельщика Юрия Ершова, который очень любит классическую музыку, в изголовье постели на полочке стоит бюст Ленина, склонившегося над рукописью, поодаль «сувенирный» бюст Пушкина, среди книг прячется портрет Горького, но прямо перед глазами инженера, напротив кушетки, над письменным столом возвышается редкий для советского кино бюст Бетховена с романтически всклокоченными волосами.

¹¹ Нас в свое время привлек белый фаянсовый бюст Чайковского, стоявший на пианино в соседней квартире. А в квартире бабушкиной сестры на пианино стоял бюст Пушкина, купленный в универмаге, в отделе подарков.

Во времена больших и резких перемен возможны такие случаи, когда человек помещает дома или во временном жилище такие культовые портреты, которые чуть раньше или даже в настоящее время воспринимаются как носители едва ли не еретической семантики. Татьяна Сергеевна Левченко, молодая учительница русского языка и литературы, героиня одного из фильмов ранних лет хрущевской оттепели – *Весна на Заречной улице* (1956, режиссеры Феликс Миронер и Марлен Хуциев, сценарий Феликса Миронера), приехав на работу в город, выросший вокруг огромного металлургического комбината, снимает комнату и ставит на письменный стол портрет любимого поэта. Не Пушкина, не Маяковского и даже не Есенина, а Александра Блока¹². Конечно, ересь тут небольшая, Блока никто никогда не запрещал, но всё же в тридцатых и в сороковых годах прошлого века, как указывает живший в то время Георгий Кнабе, в домах столичных интеллигентов преобладавшей в то время просветительской и позитивистской ориентации висели портреты Гейне, Шиллера, но никогда Аполлинера, Рильке или Лорки, а на письменных столах стояли бюстики Пушкина, Некрасова, Чехова и Толстого, но не поэтов-символистов¹³; в комнатах висели портреты Бетховена или Чайковского, но никогда – Дебюсси, Стравинского или Прокофьева, а о Малере «и слухом не слыхали»¹⁴. Маленький портретик Блока стал, таким образом, знаком и провозвестником прихода новой эпохи.

Любопытным местом для портретов является прихожая. Помещенные там изображения встречают и как бы приветствуют всех, кто входит в дом. Портреты родственников или культовые портреты вешают в прихожих редко, гораздо чаще при входе в дом можно встретить пейзаж, натюрморт или плакат. В кинофильмах, среди действующих лиц которых оказываются актеры, певцы или танцоры, довольно часто изображаются прихожие с плакатами, напоминающими о сценических триумфах хозяина. Но бывает и иначе. К примеру, в известной мелодраме *Москва слезам не верит* (1979,

¹² Этот портрет по ходу фильма обыгрывается самым забавным образом. Влюбленный в Татьяну Сергеевну сталевар Саша Савченко (актер Николай Рыбников) спрашивает у Зиночки, дочери хозяйки дома, в котором учительница снимает комнату, кто изображен на этом портрете. Зиночка, влюбленная в Сашу и желая отвадить от соперницы, заявляет, что это портрет возлюбленного Татьяны Сергеевны. Возможно, впрочем, что она так и думает, потому что ни портрет Блока, ни его поэзия ей не знакомы. Но впоследствии Саша замечает томик стихов с портретом того же «мужчины» в руках своей младшей сестры, которая говорит, что это поэт Александр Блок, который писал стихи про любовь.

¹³ «Из нескольких десятков бывших арбатских школьников, опрошенных мной в ходе подготовки настоящего текста, только один мог вспомнить квартиру с книжками Ахматовой, Гумилева или Цветаевой». См.: Г. С. Кнабе, *Арбатская цивилизация и арбатский миф*, [в:] *Москва и «московский текст» русской культуры*: сборник статей, под ред. Г. С. Кнабе, Москва: Российский государственный гуманитарный университет 1998, с. 171.

¹⁴ Там же.

режиссер Владимир Меньшов, сценарий Валентина Черных) в прихожей новой квартиры главной героини, Катерины Тихомировой, висит большой портрет Тараса Шевченко, о котором никто не упоминает и который никакого нового смысла в содержание фильма не вносит. Его появление, видимо, навсегда останется семантической тайной.

Бывают случаи, когда в доме появляется некоторая противоположность культового портрета – портрет травестированный, т. е. шарж или карикатура. Подходящим местом для такого портрета может послужить профанное помещение, например, чулан, подсобная каморка, ванная комната или даже туалет. Впрочем, знаменитости охотно вешают шаржированные изображения их внешности в столовых или кабинетах.

Известно, что иконы суть символические окна в мир трансцендентной вечности и бесконечной святости. Это не портреты, хотя генетически восходят к позднеантичным, в частности, к фаюмским погребальным портретам¹⁵. В современных городских домах и квартирах их можно встретить где угодно, кроме профанных помещений. С точки зрения семиотического кода, восходящего к многовековой христианской и дохристианской традиции, сакральные изображения должны находиться в особом месте дома – в главном помещении, справа на в углу возле стены, противоположной входной двери. Так устроен так называемый красный угол крестьянской избы. Эта традиция сохраняется и в городских квартирах верующих и воцерковленных православных христиан. Но в истории искусства последних десятилетий, отмеченных преобладанием секулярного характера культуры, встречаются любопытные примеры комического перекодирования сакральных изображений в пространстве дома. В кинокомедии *По семейным обстоятельствам* (1977, режиссер Алексей Коренев), снятой по одноименной пьесе Валентина Азерникова, появляется законспирированный маклер, который занимается нелегальным обменом квартир. Он неизменно выступает на фоне многочисленных икон, занимающих все полки и книжные шкафы в его довольно тесном жилище. По замыслу авторов фильма, это сплошь заполненное иконами личное пространство должно демонстрировать надежду маклера на защиту небесных сил в случае нагрянувшей опасности, но в окружении икон он выглядит куда комичнее, чем выглядел бы без них.

Если семейно-родовые и ностальгические портреты в целом сохраняли свою семантическую функцию без существенных изменений, то семантика культовых портретов постоянно претерпевала изменения, поскольку жизнь подобных изображений гораздо короче. Вчерашние кумиры и властители дум

¹⁵ М. Е. Исаков, *К истокам христианской иконы: исторический контекст введения иконописных изображений в художественное пространство и обряды Древней Христианской Церкви*, Москва: [б. и.] 2021.

забываются или вызывают улыбку, а их место занимают другие или не занимает ничто, в зависимости от возраста поклонника изображенных лиц, изменения его убеждений, а также смены исторических эпох, которой сопутствует переоценка вчерашних ценностей или просто прощание со старой идеологической или эстетической модой и замена ее на иные увлечения и пристрастия¹⁶.

Культовые портреты сменяли друг друга всё чаще, а в последнюю декаду прошлого века нагрянул постмодернизм, который подверг сомнению и игровой травестации любые культы и авторитеты. Веру во властителей дум впервые за столетия сменил релятивистско-скептический принцип – «всё можно и всё относительно, а следовательно, давайте поиграем». Надолго ли?

References

- Basin, Evgenii Ya. *Portret v izobrazitelnom iskusstve*. In: *Krugosvet*. https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/PORTRET_V_IZOBRZITELNOM_ISKUSSTVE.html
- Boim, Svetlana. *Obshchie mesta. Mifologiya povsednevnoi zhizni*. Moskva, 2002.
- Isakov, Mark E. *K istokam khristianskoi ikony: istoricheskii kontekst vvedeniya ikonopisnykh izobrazhenii v khudozhestvennoe prostranstvo i obryady Drevnei Khristianskoi Tserkvi*. Moskva, [b. i.], 2021.
- Ivanov, Vyacheslav Vs. *Semiosfera i istoriya*. In: *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kultury*. Vol. 4. Moskva, 2007.
- Knabe, Georgij S. *Arbatskaya tsivilizatsiya i arbatskii mif*. In: *Moskva i "moskovskii tekst" russkoi kultury*: sbornik statei, ed. G. S. Knabe. Moskva, 1998: 137–197.
- Lotman, Yurii M. *Besedy o russkoi kulture. Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)*. Sankt-Peterburg, 1994.
- Lotman, Yurii M. *Istoriya i tipologiya russkoi kultury*. Sankt-Peterburg, 2002.
- Lotman, Yurii M. *Semiosfera*. In: *Izbrannye stati v trekh tomakh*. Vol. 1. Tallinn, 1992: 11–24.
- Lotman, Yurii M. *Zametki o khudozhestvennom prostranstve. II. Dom v "Mastere i Margarite"*. In: *Izbrannye stati v trekh tomakh*. Vol. 1. Tallinn, 1992: 457–463.



Received: 23.08.2022. Verified: 12.10.2022. Accepted: 23.10.2022.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

¹⁶ В нашей памяти сохранились: портрет Володи Ульянова, курчавого мальчика лет пяти, подаренный мамой, фаянсовая статуэтка Максима Горького, подаренная одним из гостей и стоявшая наверху книжного шкафа, портрет Достоевского, вырезанный из журнала «Юность», пожелтевший портрет Солженицына, вложенный между книг, который нам показала и сразу же спрятала учительница литературы в девятом классе. Помним сменявшие друг друга портреты Александра Дубчека, Андрея Сахарова, Бориса Ельцина – впрочем, последнего довольно быстро выбросили, а также плакаты или фотографии с изображением четырех «битлов» у знакомых мальчишек в шестидесятых годах, четырех членов ансамбля «Абба» и Владимира Высоцкого в семидесятых.