Фольклор и антропология города Т. 8. N. 2 2026
Тип публикации: статья
EDN: TFYKXK

Граффити: голос низов или императив власти?

АМАЛИЯ ДИЛАНЯН [1]

✉ amalyadilanyan@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-5558-904X
[1] Институт археологии и этнографии Национальной академии наук Республики Армения, Ереван, Армения

Статья обращается к анализу граффити и стрит-арта как социально узнаваемого городского визуального языка, используемого в публичном пространстве Еревана различными социальными и политическими акторами. Аналитический фокус смещается с вопросов легитимации и институционального признания на рассмотрение того, каким образом один и тот же визуальный язык применяется «снизу» и «сверху» для артикуляции памяти, ценностей и идеологических посланий. Теоретический ракурс статьи позволяет рассматривать граффити не как изолированную художественную практику, а как форму социального взаимодействия и публичного высказывания, функционирующую в конкретных пространственных и институциональных контекстах.

Эмпирической основой исследования служит серия настенных изображений погибших солдат, созданных после Четырехдневной войны 2016 года на территории Ереванского государственного университета, а также их последующее переосмысление в локальных инициативах в других городах Армении. Анализ позволяет проследить, как визуальный язык, воспринимаемый как «народный» и доступный, используется для обращения к различным аудиториям — от студенчества до локальных сообществ — и включается в формирование конкурентного поля памяти и интерпретаций. В результате предлагается рассматривать граффити в армянском контексте не столько как средство борьбы за право на высказывание, сколько как общий язык, через который различные акторы соотносят прошлое с настоящим и выстраивают модели социального действия.

В заключительной части статьи рассматривается процесс «возвращения вниз», при котором институционализированный визуальный язык трансформируется в практику локальной и персонализированной памяти, вновь присваиваемую низовыми акторами.

Ключевые слова: граффити, стрит-арт, публичное пространство, визуальный язык, идеология, Ереван

Полевое исследование 2025 года было проведено в рамках исследовательского проекта «Граффити, посвященные погибшим в войне солдатам» при поддержке Отдела армянских общин Фонда Галуста Гюльбенкяна (Лиссабон).

Для цитирования статьи:
Диланян, А. (2026). Граффити: голос низов или императив власти? *Фольклор и антропология города, 8*(2), 108-134.

Дата поступления в редакцию: 07.01.2026
Дата рецензирования: 01.02.2026
Дата принятия к публикации: 13.04.2026
© А. Диланян, 2026

Urban Folklore & Anthropology, V. 8. N. 2. 2026
Publication type: article
EDN: TFYKXK

Graffiti: The voice of the margins or an imperative of power?

AMALYA DILANYAN [1]

✉ amalyadilanyan@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-5558-904X
[1] Institute of Archaeology and Ethnography, National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, Yerevan, Armenia

This paper examines graffiti and street art as a socially recognizable urban visual language employed in the public spaces of Yerevan by diverse social and political actors. The analytical focus shifts from questions of legitimation and institutional recognition to an exploration of how the same visual language is used both from "grassroots" and "top-down" positions to articulate memory, values, and ideological messages. The article's theoretical framework approaches graffiti not as an isolated artistic practice, but as a form of social interaction and public expression operating within specific spatial and institutional contexts.

The empirical basis of the study consists of a series of wall paintings depicting fallen soldiers, created in the aftermath of the 2016 "Four-Day-War" in Karabakh on the campus of Yerevan State University, as well as their subsequent reinterpretations through local initiatives in other Armenian cities. The analysis makes it possible to trace how a visual language perceived as "folk" and widely accessible is mobilized to address different audiences — from university students to local communities — and how it becomes involved in the formation of a competitive field of memory and interpretation. As a result, the article proposes to conceptualize graffiti in the Armenian context not so much as a means of struggle for the right to expression, but rather as a shared visual language through which various actors relate the past to the present and construct models of social action.

The final part of the article examines the process of "returning downward," through which an institutionalized visual language is transformed into practices of local and personalized memory and is once again appropriated by grassroots actors.

Keywords: graffiti, street art, public space, visual language, memory, ideology, Yerevan

The 2025 fieldwork was conducted within the framework of the research project "Graffiti Dedicated to Soldiers Killed in the War", with financial supported by the Armenian Communities Department of the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon.

To cite this article:
Dilanyan, A. (2026). Graffiti: The voice of the margins or an imperative of power? *Urban Folklore & Anthropology*, *8*(2), 108-134. (In Russian).

Received: 07.01.2026
Revised: 01.02.2026
Accepted: 13.04.2026
© A. Dilanyan, 2026

Публичное пространство формируется как поле, в котором различные социальные и политические акторы вступают в конкуренцию за возможность артикуляции своих позиций. Это поле не является нейтральным: возможность быть услышанным и признанным в нем всегда связана с распределением власти, ресурсов и символического авторитета [Bourdieu 1991].

Благодаря своей узнаваемости и «понятности» визуальные языки приобретают особое значение в коммуникации. Такие практики, как граффити, стрит-арт и паблик-арт, функционируют в публичном пространстве не только как художественные формы, но и как способы артикуляции высказывания, исторически связанные с неинституциональными, низовыми практиками и формированием «языка снизу» [Brighenti 2010].

Как отмечал Пьер Бурдьё, язык никогда не функционирует вне социальных условий своего производства и восприятия: одни формы высказывания признаются легитимными, другие — маргинализируются, независимо от их содержания [Bourdieu 1991: 37-38]. В этом смысле визуальные формы в публичном пространстве выступают не просто как эстетические образы, но как языки, обладающие различной степенью символического капитала и общественного доверия.

Развивая эту логику применительно к граффити, Элисон Янг предлагает рассматривать его не как изолированный визуальный объект, а как пространство взаимодействия и столкновения интересов различных акторов. В работе «От объекта к встрече: эстетическая политика и визуальная криминология» Янг показывает, что граффити функционирует как форма территориальной политики, в рамках которой городское пространство постоянно переопределяется через визуальные вмешательства [Young 2014].

Несмотря на то, что все визуальные примеры, анализируемые в данной статье, с формальной точки зрения могут быть соотне-

сены с различными категориями — граффити как подпись или узнаваемый символ, стрит-арт как высказывание без прямого политического заказа, паблик-арт как легитимированная и идеологически нагруженная форма, — в аналитическом плане они рассматриваются как проявления одного общего визуального языка. Этот язык во многом соотносится с классической формулой граффити как неинституционального, доступного и социально узнаваемого способа публичного высказывания [Young 2014; Brighenti 2010].

В ряде контекстов именно этот язык, исторически ассоциируемый с низовыми и неформальными практиками, начинает привлекать внимание власти. Его наглядность, простота и низкий порог вхождения делают его удобным и малозатратным инструментом публичного воздействия. В подобных случаях государственные и квазигосударственные институты подхватывают и переосмысляют данный визуальный язык, стремясь говорить с обществом на языке, воспринимаемом как знакомый и социально легитимный.

Как граффити, выступая в качестве народного городского визуального языка, используется различными социальными и политическими акторами (снизу и сверху) в Ереване, формируя конкурентное поле памяти и идеологии?

Хотя анализируемые визуальные практики напрямую связаны с процессами коммеморации, в данной статье они рассматриваются прежде всего как элементы визуального языка и публичного высказывания, что обусловлено выбранным аналитическим фокусом и сложностью коммеморативного измерения данных практик. Исследование выстроено в следующей логике. Вначале вводятся методологические и терминологические основания анализа, включая обоснование использования понятия «граффити» как аналитической категории. Центральная часть статьи посвящена анализу ереванского контекста на примере кейса Ереванского государственного университета, где прослеживается институциональное присвоение и легитимация визуального языка, ранее связанного с низовыми практиками. В рамках этого анализа также рассматривается историческая предыстория языка граффити в 2000-е годы как условие его узнаваемости и эффективности. Наконец, статья обращается к процессу «возвращения вниз», показывая, каким образом институционализированный визуальный язык вновь начинает функционировать как практика памяти и неформального присвоения городского пространства.

Методология и аналитические категории

Методология данного исследования выстраивается как качественный анализ, ориентированный на изучение визуальных практик не как изолированных художественных объектов, а как форм

публичного высказывания, функционирующих в поле власти, памяти и идеологии [Bourdieu 1991; 1993]. Аналитическую основу составляют полуструктурированные интервью с художниками и организаторами визуальных проектов, а также анализ медийных материалов и публичных высказываний, включая проинституциональные интерпретации и реакции в публичном пространстве.

Интервью используются в исследовании как источник артикулированных намерений, целей и самоописаний участников. Они позволяют зафиксировать, какие задачи акторы связывают со своими инициативами и каким образом они сами объясняют выбор визуальной формы и языка высказывания. При этом намерения акторов не рассматриваются как самодостаточное объяснение функционирования граффити в городском пространстве. Напротив, реплики респондентов анализируются в сопоставлении с пространственным контекстом, режимами видимости и институциональными условиями, что позволяет показать, почему именно определенный визуальный язык оказывается подходящим и эффективным инструментом для реализации заявленных целей [Brighenti 2010; Lefebvre 1991].

Медийные публикации и публичные высказывания включаются в анализ не как репрезентативный срез общественного мнения, а как часть дискурсивного механизма легитимации, через который визуальные инициативы переводятся в регистр социально приемлемого и идеологически допустимого публичного высказывания [Bourdieu 1991].

В рамках данного исследования граффити рассматривается прежде всего как визуальный язык и коммуникативный инструмент, а не как строго дифференцированный художественный жанр. Аналитический фокус смещается с вопроса «что изображено» на анализ того, как, где и кем визуальный язык используется, каким образом он становится видимым и социально значимым и в каких конфигурациях власти и публичного пространства он начинает функционировать как носитель идеологического содержания [Young 2014; Brighenti 2010].

Поскольку объектом анализа является язык и его циркуляция, а не жанровые различия как таковые, на уровне анализа и в заглавии статьи триада «граффити — стрит-арт — паблик-арт» используется как единая аналитическая категория, обозначаемая термином «граффити». При этом в тексте статьи различия между этими формами сохраняются и обозначаются с использованием соответствующих терминов — в тех случаях, когда это необходимо для уточнения смысловой типологии, анализа институционального контекста или с опорой на самоидентификацию участников инициатив.

Граффити между протестом и институционализацией

В армянском контексте граффити как форма протестного искусства начинает оформляться в 2000-х годах. Этот процесс разворачивается на фоне завершения второго президентского срока второго президента Республики Армения и обострения конфликта между оппозиционными и властными силами в преддверии новых выборов. В условиях давления на оппозиционные СМИ граффити становится новым инструментом борьбы для молодежных оппозиционных и гражданских движений. На улицах появляются лозунги, связанные с одноименными инициативами, такие как «Теперь» и «Начни» (Հիմա, Սկսելա).

В 2007 году группа молодых художников создает «Арт-лабораторию» — инициативу, в рамках которой стрит-арт приобретает выраженный политический подтекст. Участники стремятся использовать свободные и заброшенные городские пространства для актуализации табуированных тем. Одним из наиболее резонансных произведений становится работа «Солдат-самоубийца» (Ինքնասպան զինվորը), затрагивающая тему нераскрытых смертей солдат в армии, включая случаи самоубийств призывников, тем самым публично артикулирующая институциональные уязвимости и замалчиваемые проблемы военной системы[1] и вскоре закрашенная черной краской.



Рис. 1. «Солдат-самоубийца», Ереван, фото Artlaboratory[2]
Fig. 1. Suicide Soldier Yerevan, photo Artlaboratory

[1] https://tert.am/am/news/2011/08/31/armyarm/338378
[2] https://artlabyerevan.org/hy/archive/street-art



Рис. 2. «Солдат-самоубийца, закрашенный черной краской; рядом надпись: «Здесь было изображение солдата-самоубийцы», Ереван, фото Artlaboratory[3]
Fig. 2. Suicide Soldier, Blacked out; next to it reads: 'There used to be an image of Soldier-suicider', Yerevan, photo Artlaboratory

После нападения полиции на активистов у библиотеки «Хнко Апор» и возбуждения против них уголовных дел Герберт Геворгян и Артак Геворгян в 2010 году создали инициативу «Контрудар», выбрав стрит-арт в качестве формы политического протеста. Радикальность их работ привела к тому, что полиция срывала постеры и уничтожала изображения в течение примерно пятнадцати минут после их появления. В результате сами авторы стали обозначать свои произведения как «15-минутное искусство». Несмотря на кратковременность существования, даже эти пятнадцать минут оказались достаточными для формирования визуального резонанса и запуска публичного обсуждения.

Параллельно, в 2011 году, в период полномочий мэра Тарона Маргаряна, была инициирована программа по эстетическому преобразованию городского пространства, в рамках которой предлагалось украсить Ереван стрит-артом, в частности оформить подземные переходы. Реализация данного проекта была поручена студентам Академии художеств. Однако этот процесс нельзя считать случайным. Большинство граффити- и стрит-арт-проектов в тот период создавались именно в подземных переходах, тогда как стены подворотных арок, помимо имен популярных дворовых персо-

[3] https://artlabyerevan.org/hy/archive/street-art

нажей, начинали покрываться политически заряженными протестными надписями.

Подобная локализация граффити имела как практические, так и смысловые основания. Во-первых, подземные переходы представляли собой пространства с высокой проходимостью, что обеспечивало максимальную видимость изображений и надписей. Во-вторых, эти зоны воспринимались как «ничейные» пространства. Участники «Арт-лаборатории» называли их «пустыми, свободными пространствами», что позволяло художникам действовать в них с большей степенью автономии.

Показательным примером является размещение работы «Солдат-самоубийца» на стене лестницы подземного перехода рядом с улицей Алека Манукяна — одной из центральных улиц Еревана, на перекрестке улиц Ханджяна и Вардананц (рядом с памятником Вардану Мамиконяну). Такое расположение делало граффити частью повседневного визуального ландшафта города и усиливало его протестную направленность.

Выбор подземных переходов и других «пограничных» городских пространств позволяет рассматривать данные практики не только как художественные жесты, но и как форму пространственной политики. В логике Анри Лефевра подобные зоны не являются нейтральными или вторичными, а представляют собой социально произведенное пространство, в котором сталкиваются различные режимы власти, контроля и повседневного использования [Lefebvre 1991].

С этой точки зрения подземные переходы функционируют как пространства повышенной видимости при пониженном институциональном контроле. Именно такая комбинация делает их благоприятными для низовых визуальных вмешательств, позволяя граффити выступать в роли языка, способного одновременно быть максимально заметным и сохранять относительную автономию от официального регулирования [Brighenti 2010].

В этом контексте граффити следует рассматривать не как случайный выбор поверхности, а как осмысленную работу с режимами видимости и доступности. Размещение изображения «Солдат-самоубийца» вблизи одной из центральных городских артерий и входа в ключевое образовательное учреждение превращало локальный акт высказывания в публичное столкновение с институциональным пространством, усиливая его политическую и символическую нагрузку.

Таким образом, городские власти, стремясь нейтрализовать нежелательные изображения и надписи, фактически прибегли к стратегии «граффити против граффити» или «стрит-арт против стрит-арта». Речь шла не о полном вытеснении визуального языка из публичного пространства, а о его переориентации: критические

по отношению к власти тексты и образы замещались нейтральными, деполитизированными визуальными нарративами.

В отличие от оппозиционных надписей, обращавшихся к социальным проблемам, насилию и политическим репрессиям, официальные изображения формировали образ города как благоустроенного, гармоничного и лишенного конфликтов пространства, а повседневной жизни — как стабильной и благополучной. Тем самым визуальный язык, ранее функционировавший как средство протеста и проблематизации, начал использоваться для производства символического консенсуса и сглаживания социальных противоречий.

Однако эта стратегия не означала окончательного исчезновения протестного граффити. Критические надписи продолжали появляться поверх официальных изображений, вступая с ними в визуальный и смысловой конфликт. Тем самым городское пространство превращалось в поле конкурентных высказываний, где один и тот же визуальный язык использовался различными акторами для артикуляции принципиально разных политических и идеологических позиций.



Рис. 3. Надпись: «Двери моего сердца открыты перед тобой, только приди», Ереван, ул. Саят-Нова. Фото Амалии Диланян

Fig. 3. Inscription: “The doors of my heart are open to you — just come”, Yerevan, Sayat-Nova Street. Photo by Amalya Dilanyan

Важно отметить, что официальные визуальные нарративы не вытесняли альтернативные высказывания полностью: поверх них продолжали появляться надписи и изображения иного, зачастую протестного характера. Это превращало официальные стены в палимпсест, где разные по своему статусу и идеологической нагрузке высказывания сосуществовали и вступали в конфликт в одном и том же пространстве.

Показательно, что подобные вмешательства не всегда принимали форму открытого или агрессивного протеста. В ряде случаев речь шла о минимальных, почти незаметных надписях, вписанных в уже существующий институциональный визуальный контекст. Так, в арке, ведущей во двор с улицы Саят-Новы, на створках ворот появляется фраза «Двери моего сердца открыты перед тобой, только приди» (Սրտիս դռները բաց են քո առաջ մենակ թե արի), которая не разрушает официальный визуальный порядок, но мягко его переосмысляет, смещая акцент с декоративного на интимно-личный регистр.



Рис. 4. Надпись: «Сопротивление», Ереван, ЕГУ. Фото Амалии Диланян
Fig. 4. Inscription: “Resistance”, Yerevan, YSU. Photo by Amalya Dilanyan

Аналогичным образом в арке, соединяющей корпуса Ереванского государственного университета, на рукаве изображенного персонажа появляется слово «сопротивление» (դիմադրություն).

Формально такие надписи корректны и не нарушают целостность изображения, однако именно эта «корректность» делает их частью визуального шума: они становятся различимыми лишь при внимательном, замедленном взгляде и остаются практически незаметными для обычного прохожего.

В этом смысле можно говорить о ситуации, в которой стрит-арт начинает работать против стрит-арта. Низовые вмешательства используют язык и форму институционализированного визуального нарратива, но лишены его ключевого ресурса — гарантированной видимости. Таким образом, конфликт между различными высказываниями разворачивается не на уровне содержания или формы, а на уровне режимов видимости: одни изображения рассчитаны на мгновенное считывание, другие — на выборочное и осознанное обнаружение.



Рис. 5. Ереван, ЕГУ. Фото Амалии Диланян
Fig. 5. Yerevan, YSU. Photo by Amalya Dilanyan

Стрит-арт в этот период начинает развиваться как направление, ориентированное на эстетизацию городской среды и выполнение просветительской функции. В рамках этой логики художник Роберт Никогосян инициирует серию портретов выдающихся армянских деятелей, формирующих символический канон национальной идентичности. Принципиально важно, что данная серия не являлась прямым государственным заказом и исходила из ин-



Рис. 6. Ереван, ул. Саят-Нова. Фото Амалии Диланян
Fig. 6. Yerevan, Sayat-Nova Street. Photo by Amalya Dilanyan

дивидуальной инициативы художника, что характерно для ряда портретных проектов в ереванском городском пространстве конца 2000-х — начала 2010-х годов [Abrahamyan 2019].

Среди изображенных фигур — военные, такие как Монте Мелконян и Леонид Азгалдян, репрезентирующие героизацию и кристаллизацию памяти о первой карабахской войне; писатели Аветик Исаакян и Ованес Туманян, воплощающие образ «величия национального интеллекта»; а также актеры, режиссеры и композиторы, включая Мгера Мкртчяна и Арама Хачатуряна, символизирующие величие национальной культуры. Подобный набор персонажей соответствует устойчивому визуальному канону, который, как отмечает Шушан Абрамян, воспринимается в публичном пространстве как «безопасный» и социально неоспоримый, обеспечивая работам высокий уровень символической легитимности вне зависимости от институционального статуса инициативы [Abrahamyan 2019].

Подобный подбор персонажей не является случайным и указывает на стремление сформировать устойчивый визуальный пантеон, основанный на ключевых опорах государственной идеологии.

Через эти образы в публичном пространстве последовательно выстраиваются символические «скрепы» — война, культура, интеллект, — которые представляются как фундаментальные основания государства и национального воображаемого. В этом смысле стрит-арт утрачивает конфликтный потенциал и начинает функционировать как инструмент репрезентации и закрепления нормативной версии национальной памяти, демонстрируя, каким образом язык, исходно связанный с низовыми практиками, оказывается созвучным доминирующим идеологическим представлениям.

Трансформация визуального языка: от идеологии к практикам памяти

Граффити и стрит-арт не могли остаться в стороне от внешнеполитических событий. В 2016 году, во время так называемой Четырехдневной войны в Нагорном Карабахе — крупнейшего вооруженного столкновения с 1994 года, — уличное искусство становится одним из способов публичного обращения к теме утраты и памяти. В городском пространстве Еревана появляются портреты погибших солдат, среди которых особое место занимают Роберт Абаджян и Арменак Урфанян, удостоенные звания «Герой Арцаха», а также Бениамин Егоян. Их изображения размещены на стенах Ереванского государственного университета.

Роберт Абаджян (1996 г.р.) — младший сержант Армии обороны непризнанной Нагорно-Карабахской Республики*[4] (самоназвание — «Арцахская Республика»), погибший в ходе Четырехдневной войны 2016 года при обороне позиции на Мартакертском направлении. За проявленные мужество и стойкость он был посмертно удостоен высшего звания «Герой Арцаха» и награжден орденом «Золотой орел» указом Президента непризнанной Нагорно-Карабахской Республики* от 8 мая 2016 года.

После его гибели в интернет-пространстве получила распространение аудиозапись, сделанная незадолго до смерти и фиксирующая эпизод боевого столкновения. Эта запись активно циркулировала в социальных сетях и сыграла значительную роль в формировании публичного образа Абаджяна как символической фигуры, связанной с событиями Четырехдневной войны.

Арменак Урфанян (1990 г.р.) — офицер Армии обороны непризнанной Нагорно-Карабахской Республики*, погибший в ходе Четырехдневной войны, начавшейся в апреле 2016 года. В ходе боестолкновения Арменак Урфанян принимает решение обеспечить отход личного состава и остается на позиции в одиночку. Стремясь

[4] *Непризнанное государство, существовавшее с 1991 по 2023 год. Официально — территория Азербайджана. — *Прим. ред.*



Рис. 7. Роберт Абаджян, рядом надпись: «Он не покинул пост до последнего — не покидай свою страну», Ереван, ЕГУ. Фото Амалии Диланян

Fig. 7. Robert Abajyan, Next to it is the inscription: “He did not leave his post until the very end — do not leave your country”, Yerevan, YSU. Photo by Amalya Dilanyan

избежать пленения, он совершает самоподрыв, в результате чего погибает.

Указом Президента непризнанной Нагорно-Карабахской Республики* от 29 августа 2020 года Урфанян был посмертно удостоен высшего звания «Герой Арцаха». Информация о его решении остаться на позиции и обеспечить спасение подчиненных получила широкое распространение в интернет-пространстве и стала значимым элементом формирования его публичного образа.

Бениамин Нерсесович Егоян (1992 г.р.) — военнослужащий Вооруженных сил Армии обороны непризнанной Нагорно-Карабахской Республики*, погибший 3 апреля 2016 года в ходе Четырехдневной войны. Он входил в состав танкового экипажа вместе с Владимиром Алиханяном и Тиграном Абгаряном.

Согласно официальным сообщениям, экипаж покинул позицию и вступил в боевое столкновение с наступающими силами противника, в ходе которого все члены экипажа погибли. Информация о гибели Егояна и его сослуживцев получила широкое распространение в публичном и медийном пространстве и стала частью визуального и символического нарратива, связанного с событиями апреля 2016 года.



Рис. 8. Арменак Урфанян, рядом надпись: «Его миссия была защищать — твоя миссия — учиться», Ереван, ЕГУ. Фото Амалия Диланян
Fig. 8. Armenak Urfanyan, Next to it is the inscription: “His mission was to protect — your mission is to learn”, Yerevan, YSU. Photo by Amalya Dilanyan



Рис. 9. Бениамин Егоян, рядом надпись: «Его оружие — это танк, твое — знание», Ереван, ЕГУ. Фото Амалии Диланян
Fig. 9. Beniamin Yeghoyan, Next to it is the inscription: “His weapon is a tank, yours is knowledge”, Yerevan, YSU. Photo by Amalya Dilanyan

Сопровождающие портреты надписи выстроены по сходной риторической логике, несмотря на различие биографических траекторий изображенных фигур. В каждом случае первая часть высказывания опирается на уже сложившийся и широко циркулирующий героический нарратив, тогда как вторая часть адресована непосредственно зрителю и выполняет нормативно-наставническую функцию.

Фразы «Его оружие — это танк, твое — знание» (Бениамин Егоян) и «Он не покинул пост до последнего — не покидай свою страну», «Его миссия была защищать — твоя миссия — учиться» (Роберт Абаджян, Арменак Урфанян) не столько рассказывают о самих погибших, сколько используют их уже легитимированные образы как риторический ресурс. Героизация, закрепленная через медийное распространение биографий и официальное признание, здесь не создается заново, а мобилизуется и переориентируется.

Важно, что во всех случаях структура надписи строится на четком разделении ролей: герой и адресат не равны. Первый представлен как завершенная фигура жертвы и подвига, чья миссия уже исполнена; второй — как субъект, находящийся в процессе и подлежащий формированию. Таким образом, память о погибших функционирует не как объект созерцания, а как инструмент обращения к живым, в частности к студенческой аудитории, для которой университетское пространство является повседневным контекстом.

С этой точки зрения данные граффити работают как формы педагогического высказывания. Биография героя служит оправданием и основанием для второго, ключевого элемента — послания, задающего нормативную модель поведения: оставаться в стране, учиться, воспринимать образование как форму долга. Именно это позволяет рассматривать данные надписи как часть идеологического языка, в котором индивидуальная смерть переводится в коллективную обязанность.

Данный механизм имеет долгую историческую традицию и активно разрабатывался в советский период. Как показывает А. Д. Попов, начиная с 1960-1980-х годов память о Великой Отечественной войне в СССР последовательно использовалась как мобилизационный ресурс. В рамках политики так называемой «монументальной пропаганды» памятные места и мемориальные объекты выполняли прежде всего воспитательную функцию, направленную на формирование патриотических чувств и нормативных моделей поведения. При этом героизация войны и ее участников способствовала прославлению не только абстрактных ценностей советской власти, но и конкретных государственно-политических деятелей, чьи биографии включались в официальный героический нарратив. Образы героев войны — как погибших, так и выживших — функцио-

нировали как нормативные примеры, задающие модель «правильного» поведения гражданина в мирное время: труд, дисциплина, лояльность и готовность к жертве [Попов 2020].

В этом контексте граффити с изображениями погибших солдат на территории Ереванского государственного университета могут быть рассмотрены как продолжение данной традиции в новых визуальных и пространственных условиях. Новизна армянского случая заключается не столько в самой логике мобилизующей памяти, сколько в использовании языка граффити, исторически ассоциируемого с низовыми и неинституциональными практиками, для трансляции нормативного и иерархически выстроенного послания. Тем самым пропагандистское высказывание приобретает форму, воспринимаемую как социально близкая и «народная», что усиливает его символическую эффективность.

Данная инициатива была разработана основателем «Клуба боевой подготовки» Арменом Хачикяном и художником Артуром Авакяном при поддержке ректора Ереванского государственного университета Арама Симоняна, что дополнительно подчеркивает институциональный характер данного проекта. Следует отметить, что после распада СССР культурная политика не претерпела значительных изменений, поскольку контроль над обществом и поддержание выбранного курса оставались неизменными. Более того, начиная с периода второго президентства Роберта Кочаряна, на все ключевые общественные должности стали назначать представителей правящей партии [Мурадян 2021]. Председательство в студенческом совете воспринималось как одна из ступеней карьерного роста для партийных кадров. Кроме того, председатель совета попечителей Ереванского государственного университета одновременно занимал пост вице-премьера Армении. Этот совет был уполномочен назначать ректора университета, что сохраняло высшее учебное заведение в политизированном состоянии.

Армен Хачикян и его друзья основали «Клуб боевой подготовки», в котором он занимал роль лидера, а позднее — президента Студенческого совета. В этот период было реализовано множество проектов, среди которых создание граффити, посвященных героям, стало частью более широких программ, направленных на привитие национальной идеологии молодежи. Эти проекты были ориентированы на воспитание молодежи в духе патриотизма и трансляцию ценностных установок, способствующих укреплению национального сознания и формированию устойчивой национальной идентичности[5].

[5] https://news.am/arm/news/348600.html#:~: text=

Как следует из интервью с Артуром Авакяном, ключевым контекстом для появления этих граффити стала социально-политическая ситуация, сложившаяся после Четырехдневной войны 2016 года.

> …После войны в обществе широко обсуждалась проблема отъезда молодежи из страны: выпускники университетов уезжали, и на фоне внутриполитических процессов уровень разочарования и чувства безысходности был достаточно высоким. Это вызывало у меня серьезную обеспокоенность. В этом контексте я использовал сравнительную метафору: если люди покидают страну из-за жизненных трудностей, то для солдат, находившихся на передовых позициях, условия были несоизмеримо сложнее, однако они не оставляли свои посты и оставались до конца.
> Исходя из этой логики, трудности не могут служить достаточным основанием для того, чтобы покидать страну. Для того чтобы оставаться, должны существовать ценности более высокого порядка, и, по моему убеждению, такие ценности существуют. Они не должны уступать место исключительно социальным или экономическим проблемам, поскольку трудно представить ситуацию более тяжелую, чем та, в которой находился человек на боевой позиции.
> Целью было показать молодежи, что сложности сами по себе не являются достаточным основанием для отказа от участия в жизни страны. Существуют более значимые основания для того, чтобы оставаться и продолжать действовать, решая даже небольшие, но реальные проблемы[6].

В этом контексте изображения погибших солдат рассматривались инициаторами не столько как форма памяти, сколько как форма метафорического сопоставления.

Важно отметить, что внутри самой инициативы эти роли распределяются неравномерно. В интервью Артур Авакян выстраивает прямой диалог с молодежной аудиторией: его высказывания обращены к студентам и направлены на эмоциональное и этическое сопоставление — «ваши трудности» и «их опыт», — призванное удержать внимание и вызвать личную рефлексию. Этот диалогический жест предполагает разговор «на равных», в котором визуальный образ выступает медиатором обращения.

В то же время для инициатора проекта Армена Хачикяна данные граффити функционируют в иной логике. Встраиваемые в институциональное пространство университета, они приобретают характер нормативного высказывания и выполняют функцию идеологического инструмента. Здесь обращение адресовано не индивидуальному зрителю, а коллективному субъекту — студенче-

[6] М., 1993, художник. Зап. М. А. Петросян, 20.03.2023.

ству как социальной группе — и направлено на формирование определенной модели поведения: оставаться, учиться и соотносить личный выбор с образцами жертвы и долга.

> …и в рамках этого всего проекта мы подумали, чтобы было что-то конкретное, и многие студенты выполняли свою повседневную работу, и важно было, чтобы, выполняя эту работу, у них были разные ценностные принципы. В частности, в этих граффити, насколько важны герои и их изображения, настолько важны и те надписи, которые рядом написаны, например: «Его оружие — его танк, твое — твои знания» и так далее. Явление имело большее социальное воздействие на студентов, которые должны были служить примером своим обучением, своей системой ценностей, основная идея заключалась в этом, а затем мы выделили героев, любимых обществом. Например, мы часто акцентировали внимание на героях-солдатах, и под солдатом понимали многих срочников, поэтому мы сделали граффити троих из них, а двое других были контрактниками — Арменак Урфанян и Бениамин Егоян. Это также был важный фактор, чтобы мы посеяли уважение к офицерам[7].

Эти надписи соответствовали политике того времени, когда активно продвигалась идеология «нации и армии». Концепция «Нация-Армия» формулируется как модель взаимоотношений общества и армии, в рамках которой армия не воспринимается как обособленный от общества институт, а представляется его продолжением и центральной осью. В этой логике бремя защиты Родины не возлагается исключительно на вооруженные силы, а осмысливается как коллективная ответственность всего общества. Оборона становится не только военной, но также социальной, культурной и моральной обязанностью.

Одним из ключевых элементов концепции «Нация-Армия» становится акцент на качестве, носителем которого в официальном дискурсе объявляется офицерский и сержантский корпус. Именно этот слой репрезентируется как структурная основа армии, а образ офицера и командира наделяется функцией нормативной модели, транслируемой за пределы собственно военной сферы — на все общество.

Данная идеология получает отражение и в сфере культурного производства, в частности — в песне, созданной в рамках концепции «Нация-Армия», где военные, трудовые и образовательные роли объединяются в образе единого коллективного субъекта:

[7] М., 1995, аспирант, Ереванский государственный университет, факультет социологии, кафедра прикладной социологии. Зап. М. А. Петросян, 17.03.2023.

Днем и ночью на старый камень кладется новый камень,
И имя ему — наш армянский строитель.
Новая весна приносит с собой посев и пахоту,
Имя нам — честный армянский труженик.
Пусть ребенок знает свою грамоту и буквы,
Чтобы армянская мысль жила из века в век.

Припев:
Наши сердца всегда крепки, они — как огонь,
Наши мечи всегда крепки и остры,
И пусть все знают —
Наше имя — армянская армия.

Инициатива не осталась вне поля общественных споров и вызвала неоднозначную реакцию. Если ряд провластных медиа представлял данные граффити в позитивном и патриотическом ключе, подчеркивая их воспитательное значение и роль в укреплении национального духа, то в социальных сетях и публичных обсуждениях активно артикулировались критические позиции.

Со стороны части художественного сообщества звучали аргументы о том, что институционально поддерживаемые «уличные» изображения противоречат базовым принципам граффити и стрит-арта как автономной и критической практики; в частности, в публичных комментариях подчеркивалось, что муниципально поддерживаемые настенные росписи не воспринимаются как стрит-арт в строгом смысле и, напротив, деполитизируют его язык[8].

О критике в своем интервью говорит и Авакян: «Критика звучала как со стороны искусствоведов, так и со стороны отдельных граждан, особенно в вопросе выбора цветов. На данный момент с некоторыми замечаниями и в случае одного изображения я согласен — можно было сделать иначе, используя более сдержанные решения»[9].

Параллельно критика исходила и из оппозиционного политического лагеря того времени, где внимание акцентировалось на идеологической рамке «нации и армии», внутри которой данные изображения интерпретировались как инструмент символической мобилизации и нормализации определенной модели гражданского поведения. Подобные оценки высказывались, в частности, в публичных постах тогдашних оппозиционных фигур — Тагуи Казарян (в настоящее время — депутат Национального собрания Армении VII и VIII созывов) и Карписа Пашояна, — что указывает на существование альтернативного чтения этих визуальных инициатив вне официального патриотического нарратива.

[8] http://www.aravot.am/2017/03/27/870902/
[9] М., 1993, художник. Зап. М. А. Петросян, 20.03.2023.

С критикой инициативы в публичном пространстве выступали представители разных социальных групп. Если некоторые проправительственные СМИ комментировали граффити в патриотическом ключе, то в социальных сетях появлялись и отрицательные отклики, в том числе обращавшие внимание на возрастной аспект памяти. Так, публицист Карпис Пашоян в социальных сетях писал: «Имена погибших солдат регулярно становятся объектом политических спекуляций. Некоторые люди, руководствуясь собственными низкими целями, используют эмоциональный фон Апрельской войны как удобный инструмент — вне зависимости от контекста и уместности. Это недопустимо: мы не должны позволять использовать и эксплуатировать имена наших павших братьев в политических целях»[10].

Таким образом, реакция на проект выявляет не консенсус, а конфликт интерпретаций: одни и те же граффити одновременно воспринимались как формы патриотического воспитания, как идеологическое давление и как искажение языка уличного искусства. Именно эта многозначность и делает их показательным примером конкурентного поля памяти и идеологии в городском пространстве.

В этом контексте анализ интервью с инициаторами университетского проекта и сопровождающих надписей позволяет однозначно зафиксировать выраженный воспитательный и нормативный характер данных визуальных инициатив. Однако наличие отчетливо артикулированного воспитательного и пропагандистского измерения не исключает коммеморативной функции этих изображений. Напротив, именно обращение к памяти о погибших солдатах делает подобные высказывания социально действенными. Использование конкретных имен, лиц и биографий, а также фиксация факта смерти и жертвы переводят данные изображения в регистр публичной коммеморации даже в тех случаях, когда сама память не является декларируемой целью инициативы.

В данном случае биография функционирует не как рассказ о частной жизни, а как отобранный и нормативно переосмысленный фрагмент коллективного прошлого, фиксирующий событие смерти и придающий ему публичное и символическое значение. Именно эта редукция индивидуального жизненного пути к моменту жертвы и делает биографию элементом коммеморативного высказывания. Память здесь выступает не как объект скорби, а как медиатор нормативного послания, через который формируется обращение к живым.

При этом граффити с изображениями погибших солдат на территории Ереванского государственного университета не оформляются как институционализированные объекты памяти и не вклю-

[10] https://www.hayeli.am/?l=am&p=102212

чаются в ряд устойчивых мемориальных форм (таких как государственные пантеоны, мемориальные комплексы и памятники, а также закрепленные государством ритуалы поминовения [Атанесян и др. 2024]). Хотя потенциально они могли бы занять сопоставимое место в символическом ландшафте коммеморации, на практике данные изображения сохраняют статус единичных, контекстуально обусловленных визуальных высказываний и лишь частично функционируют как точки памяти.

Возможно, одной из причин того, что данная инициатива не была окончательно институционализирована, является то, что она оказалась востребованной и принятой на низовом уровне. Низовые акторы перехватывают инициативу, трансформируют ее и тем самым возвращают себе язык, ранее использованный в институциональном контексте. В результате визуальный язык продолжает функционировать уже вне исходной нормативной рамки, приобретая иные — локальные и персонализированные — формы и значения.

Так, художник из Раздана Арсен Петросян, вдохновившись данной инициативой, создал в своем городе портрет погибшего в апрельских боях Ваге Закаряна, а позднее получил предложение изобразить Сако (известного как «рус»)[11]. В Гюмри художник Акоп Багдасарян по просьбе брата погибшего создал изображение Тиграна Абгаряна[12]. Эти граффити заметно отличались от университетского проекта как по выбору прототипов, так и по визуальному решению.



Рис. 10. (Тот самый) Ваэ (Վահեն...), Раздан. Фото Амалии Диланян
Fig. 10. The Vahe, Hrazdan. Photo by Amalya Dilanyan

[11] М., 1992, художник. Зап. А. Р. Диланян, 27.03.2023.
[12] М., 1993, художник. Зап. А. Р. Диланян, 11.07.2019.



Рис. 11. Тигран Абгарян (Տիգրան Աբգարյան), Гюмри. Фото Амалии Диланян
Fig. 11. Tigran Abgarayan, Gyumri. Photo by Amalya Dilanyan

Если Артур Авакян в рамках инициативы при Ереванском государственном университете выбирал стилистику поп-арта, стремясь, по его собственным словам, снять мемориальный груз изображения, то в других случаях предпочтение отдавалось более сдержанным визуальным решениям: черно-белой или коричневатой палитре, реалистической манере изображения, минимализму. Здесь акцент смещался с воспитательной или идеологической функции на сам акт памяти, поскольку, как показывают полевые материалы, основным мотивом создания изображений было желание, чтобы погибшего помнили и узнавали.

Если для университетской инициативы ключевой задачей являлось формирование нормативного и национально-идеологического послания, то в этих локальных проектах на первый план выходила именно функция поминовения и сохранения памяти. К 2020 году данный процесс приобрел массовый характер, распространяясь в разных городах Армении — прежде всего в Ереване, Гюмри и Раздане. Так, в Раздане из 60 погибших в ходе войны солдат 47 были увековечены в форме граффити в городском пространстве, что свидетельствует о масштабности и устойчивости этой практики.

Существенное значение в данном процессе имеет сдвиг акторов, использующих визуальный язык памяти: если в институциональном контексте ключевым актором выступает власть, задающая нормативную рамку высказывания, то в низовых практиках эту позицию занимают родители погибших, которые определяют, по какому изображению создается портрет, какие слова его сопровождают и где он размещается в пространстве. Данный сдвиг акторов сопровождается трансформацией символического и пространственного режима высказывания: на стенах начинают появляться изображения не только героизированных фигур, но и самых обычных солдат, что нарушает устоявшуюся символическую иерархию и подрывает канон, определяющий, кто именно имеет право быть изображенным в публичном пространстве. Граффити размещаются в биографически укорененных местах — у школы, где учился погибший, во дворе его дома, на улице, по которой ежедневно проходит его мать, — в результате чего пространство памяти утрачивает монументальность и приобретает повседневный, локальный характер.

Таким образом, язык, заимствованный властью у «низа» для обращения к обществу в понятной и доступной форме, вновь присваивается снизу и трансформируется: идеологическое высказывание переосмысливается и превращается в язык памяти.

Подобный процесс не является уникальным. В Иране визуальные практики мученичества были институционализированы государством: как показывает Билл Ролстон, тегеранские муралы подчинялись строгим канонам — изображения мучеников создавались по установленным правилам, сопровождались цитатами религиозных лидеров и текстами, связывающими смерть с символикой Кербелы [Rolston 2020]. В результате мученичество превращалось не только в личное или локальное свидетельство, но и в централизованный инструмент пропаганды.

Сходный процесс наблюдается и в России, где инициатива «Бессмертный полк», возникшая снизу, в дальнейшем была институционализирована государством. Речь идет не о трансформации индивидуального опыта участников, который во многих случаях сохраняет личную значимость [Курилла 2018; Кирзюк и др. 2023**[13]], а о публичном режиме репрезентации памяти, в рамках которого частные биографии — фотографии дедов и прадедов, несомые потомками, — включаются в институционально закрепленный нарратив Победы [Горнова 2017].

В этом контексте армянский случай демонстрирует иную динамику: если в Иране и России низовая инициатива была присвоена

[13] **Материал, на который приведена ссылка, произведен иностранным агентом Архиповой Александрой Сергеевной, содержащейся в реестре иностранных агентов.

государством, то в Армении «низ» вновь возвращает себе этот язык, переосмысливая его и трансформируя из инструмента идеологического воздействия в практику локальной и персонализированной памяти.

Заключение

Анализ армянского контекста показывает, что граффити и стрит-арт формируются в поле негласного, «тихого» конфликта между попытками публичного высказывания и стратегиями их нейтрализации. В отличие от более конфронтационных моделей, характерных для других контекстов, в Армении взаимодействие власти с визуальными формами протеста, как правило, принимает мягкие и непрямые формы. Речь идет не столько о прямом запрете, сколько об ограничении режимов видимости, смещении акцента в сторону более безопасных тем и институционализации визуальных высказываний в формате public art.

Чувствительность к общественным настроениям и понимание потенциала визуального языка приводят к тому, что власть заимствует формы и эстетику, исторически ассоциируемые с низовыми практиками, стремясь говорить с обществом на «понятном» и социально узнаваемом языке. Однако этот язык не остается в пределах институционального использования. Он вновь переосмысливается и возвращается в вернакулярных формах, становясь инструментом локальных и персонализированных высказываний.

Тем самым граффити в армянском контексте сохраняет статус простого и доступного визуального языка, через который различные социальные и политические акторы по-разному реализуют свое присутствие в публичном пространстве: институциональные структуры — присваивая и нормализуя данный язык в рамках управляемых визуальных режимов, а неинституциональные участники — используя его для артикуляции и легитимации собственных высказываний. Один и тот же язык оказывается задействованным как в производстве нормативных и идеологических посланий, так и в их переосмыслении и подрыве, что делает граффити не столько полем борьбы за право на высказывание, сколько пространством постоянного перераспределения смыслов, видимости и символического контроля в городском пространстве.

Литература

Атанесян, Г., Галстян, М., Акобян, Г., Ангелуш, Л. (2024). *Պատերազմ և հիշողություն. 44-օրյա պատերազմի հուշարձանացման խնդիրները* [Война и память: проблемы мемориализации 44-дневной войны]. Ереван, ՀԱԻ [ИАЭ]. (На арм. яз.).

Горнова, Г. В. (2017). Коллективная память и практики коммеморации в формировании городской идентичности. *Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования, 2017*(2), 18-21. https://www.elibrary.ru/ZDDCCT

Кирзюк, А., Архипова, А., Гаврилова, М., Козлова, И. (2023). Предки против порядка: две модели «Бессмертного полка». *Этнографическое обозрение*, (2), 153-175. https://doi.org/10.31857/S0869541523020082, https://www.elibrary.ru/RBYWNC **[14]

Курилла, И. (2018). «Бессмертный полк»: «праздник со слезами на глазах», парад мертвецов или массовый протест? Споры о смысле и перспективах нового праздничного ритуала. *Контрапункт*, (12), 45-62.

Мурадян, А. (2021). Երեք նախագահ, երեք մշակութային քաղաքականություն [Три президента, три культурные политики]. *Պատմություն և քաղաքականություն*, 1(12), 100-116. (На арм. яз.).

Попов, А. Д. (2020). Память о Великой Отечественной войне как мобилизационный ресурс: советский опыт 1960-1980-х гг. В Е. Е. Красноженова, С. В. Кулик (Ред.). *СССР во Второй мировой войне (1939-1945 гг.): проблемы исторической памяти: сборник трудов международной научно-образовательной конференции, 15-16 октября 2020 г.*, 55-62. СПб.: Свое издательство.

Abrahamyan, S. (2019). *The city and its walls: Street art, graffiti and the re-invention of public space in Yerevan* (Unpublished master's dissertation). Central European University, Budapest. Retrieved from https://www.etd.ceu.edu/2019/abrahamyan_shushan.pdf

Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.

Brighenti, A. M. (2010). *Visibility in social theory and social research*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell.

Rolston, B. (2020). When everywhere is Karbala: Murals, martyrdom and propaganda in Iran. *Memory Studies, 13*(1), 3-23. https://doi.org/10.1177/1750698017730870

Young, A. (2014). From object to encounter: Aesthetic politics and visual criminology. *Theoretical Criminology, 18*(2), 159-175. https://doi.org/10.1177/1362480613506561

References

Abrahamyan, S. (2019). *The city and its walls: Street art, graffiti and the re-invention of public space in Yerevan* (Unpublished master's dissertation). Central European University, Budapest. Retrieved from https://www.etd.ceu.edu/2019/abrahamyan_shushan.pdf

Atanesyan, G., Galstyan, M., Akobyan, G., Angelush, L. (2024). *War and memory: Issues of the memorialization of the 44-Day War*. Yerevan. ՀԱԻ[IAE]. (In Armenian).

Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.

[14] **Материал, на который приведена ссылка, произведен иностранным агентом Архиповой Александрой Сергеевной, содержащейся в реестре иностранных агентов.

Brighenti, A. M. (2010). *Visibility in social theory and social research*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Gornova, G. V. (2017). Collective memory and commemorative practices in the formation of urban identity. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya, 2017*(2), 18-21. (In Russian). https://www.elibrary.ru/ZDDCCT

Kirzyuk, A., Arkhipova, A., Gavrilova, M., Kozlova, I. (2023). Ancestors against Order: Two Models of the "Immortal Regiment". *Ethnographic Review*, (2), 153-175. https://doi.org/10.31857/S0869541523020082, https://www.elibrary.ru/RBYWNC

Kurilla, I. (2018). "The Immortal Regiment": "A Holiday with Tears in One's Eyes", a Parade of the Dead, or a Mass Protest? Debates on the Meaning and Prospects of a New Commemorative Ritual. *Kontrapunkt*, (12), 45-62.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell.

Muradyan, A. (2021). Three presidents, three cultural policies. *Patmutyun yev kaghakakanutyun*, 1(12), 100-116. (In Armenian).

Popov, A. (2020). Memory of the Great Patriotic War as a Mobilizing Resource: The Soviet Experience of the 1960s-1980s. In E. E. Krasnozhenova, S. V. Kulik (Ed.). *The USSR in the Second World War (1939-1945): Problems of Historical Memory. Proceedings of the International Academic Conference, October 15-16, 2020,* 55-62. St. Petersburg: Svoye izdatel'stvo.

Rolston, B. (2020). When everywhere is Karbala: Murals, martyrdom and propaganda in Iran. *Memory Studies, 13*(1), 3-23. https://doi.org/10.1177/1750698017730870

Young, A. (2014). From object to encounter: Aesthetic politics and visual criminology. *Theoretical Criminology, 18*(2), 159-175. https://doi.org/10.1177/1362480613506561

