

СТАТЬИ / ARTICLES

«ПРЕДДВЕРИЕ» КАК ЭЛЕМЕНТ ВИЗУАЛЬНОЙ СРЕДЫ: СЦЕНАРИИ ГОРОДСКИХ ПРАКТИК

С. С. Аванесов

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

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда,
проект № 24-18-00672, <https://rscf.ru/project/24-18-00672/>

Статья посвящена исследованию одного из базовых несущих элементов городской текстуры – пространства перед входом в наиболее значимые городские здания. Анализ типов и функций такого рода паттернов, их связей с иными базовыми элементами городской топики, их влияния на конфигурацию городских практик является важнейшим ресурсом для роста знания в сфере визуальной семиотики города. Нынешний этап развития урбанистических исследований требует все более акцентированного переноса внимания с градостроительно-планировочного и эстетического аспектов того или иного паттерна (уже достаточно изученных) на его прагматику. Такая перефокусировка эпистемической оптики позволяет видеть и анализировать элементы городской среды не как физические константы, а как динамичные локальные сценарии, что в наибольшей степени соответствует пониманию города как сложного культурно-коммуникативного феномена. Для обозначения и разработки названной проблематики в статье синхронно применяются два методологических подхода к исследованию городской среды: визуально-семиотический и антропологический. Показано, что всякое значимое в социокультурном плане здание (сооружение), будь то театр, университет, администрация, вокзал или собор, занимает определенное место на городской сцене и играет свою роль в эстетической и прагматической конфигурации городской среды, выступая не только предметом эстетического созерцания, но и опосредованным актором (мотиватором) эмоциональных и поведенческих сценариев, предлагаемых горожанам и гостям города. В конструировании этих паттернов важную роль играют правила соотношения архитектурных фасадов и окружающего открытого пространства. Правильно расположенные и структурированные «вестибюли» предъявляют городское здание в его значимости, ориентируют внимание и действия людей, способствуют интеграции человека в городскую психологическую среду. Игнорирование прагматико-антропологических аспектов формирования входных

пространств ведет к слову визуального каркаса города и становится основанием экзистенциального дискомфорта его обитателей и посетителей.

Ключевые слова: городская визуальная среда, паттерн, входная зона, театр, университет, прагматика, сценарий, городское пространство

“VESTIBULE” AS A PATTERN OF THE VISUAL ENVIRONMENT: URBAN PRACTICES’ SCENARIOS

Sergey S. Avanesov

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

The article considers one of the basic load-bearing elements of the urban texture – the space in front of the entrance to the most significant urban buildings. The analysis of the types and functions of such patterns, their connections with other basic elements of the urban topic, their influence on the configuration of urban practices is the most important resource for the growth of knowledge in the field of visual semiotics of the city. The current stage of development of urban studies requires an increasingly focused shift of attention from the urban planning and aesthetic aspects of a particular pattern (already sufficiently studied) to its pragmatics. This refocusing of epistemic optics allows us to see and analyze the elements of the urban environment not as physical constants, but as dynamic local scenarios, which is most consistent with the understanding of the city as a complex cultural and communicative phenomenon. To identify and develop these issues, the article simultaneously applies two methodological approaches to the study of the urban environment: visual-semiotic and anthropological. The work shows that any building (ensemble) that is significant in sociocultural terms, be it a theater, university, administration, station or cathedral, occupies a certain place on the urban stage and plays its specific role in the aesthetic and pragmatic configuration of the urban environment, acting not only as an object aesthetic contemplation, but also as a mediated actor (motivator) of emotional and behavioral scenarios offered to citizens and guests of the city. In the construction of these patterns, the rules of relationship between architectural facades and the surrounding open space play an important role. Properly located and structured “vestibules” present a city building in its significance, orient people’s attention and action, and contribute to the integration of a person into the city’s psychological environment. Ignoring the pragmatic-anthropological aspects of the formation of entrance spaces leads to the destruction of the visual frame of the city and becomes the basis for the existential discomfort of its inhabitants and visitors.

Keywords: urban visual environment, pattern, entrance area, theater, university, pragmatics, scenario, urban space

DOI 10.23951/2312-7899-2024-3-9-36

Всем известно, что театр начинается с вешалки. Однако урбанистам известно еще кое-что: всякий театр начинается в наружной городской среде. Конечно, вход в театр предваряют отзывы, рекомендации, репутация, слава, информация о спектаклях и труппе, слухи, литературные и художественные тексты, музейные экспозиции, мемуары, легенды, уличные указатели, афишные стенды и тумбы, зачастую – городская ономастика. И все же это – лишь то, что издалека ведет человека к театру¹. Сам же театр непосредственно *принимает* зрителя лишь тогда, когда он возникает перед ним. И этот непосредственный прием напрямую зависит от того, как здание театра *выглядит* и как оно *вписано* в городское пространство.

Всякая постройка, отмечает Рудольф Арнхейм, «переживается нами как определенное взаимодействие сил: сжатий, растяжений, отталкиваний и затягиваний» [Арнхейм 1984, 185]. Силы отталкивания (отторжения) и затягивания (притяжения), выраженные в облике зданий и особенно в формах их контакта с окружающим пространством, нагляднее всего можно анализировать на примере таких визуальных паттернов, как входные (приемные) зоны городских общественных сооружений.

Внешний обзор здания и его «участие» в формировании городской среды обеспечивает его входная зона. Поскольку такая площадка перед входом является *регулярным* элементом городского пространственного каркаса, ее можно зачислить в разряд ключевых урбанистических паттернов². Анализ типов и функций такого рода паттернов, их связей с иными базовыми элементами городской среды, влияния на конфигурацию городских практик является важнейшим ресурсом для роста знания в сфере визуальной семиотики города. При этом нынешний этап развития урбанистических исследований требует все более акцентированного переноса внимания с градостроительно-планировочного и эстетического аспектов того или иного паттерна (уже достаточно изученных) на его прагматику. Такая перефокусировка эпистемической оптики позволяет видеть и анализировать элементы городской среды не как физические константы, а как динамичные *локальные сценарии*, что в наибольшей степени соответствует пониманию города как

¹ В этой связи Марсель Пруст справедливо, хотя и несколько категорично, замечает, что «соседние с театром улочки», как правило, не заслуживают большого внимания «со стороны восторженного энтузиаста драматического искусства», спешащего на спектакль [Пруст 2023, 160].

² О городских паттернах см.: [Беляева 1977, 28; Александер, Исикава, Силверстейн 2014; Элллард 2016; Линднер 2019, 101; Николайт, Пюркхауэр 2020; Суджич 2020, 144; Глазычев 2021, 153; Lynch 1960, 8; Sherstiuk 2023].

сложного культурно-коммуникативного феномена³. А это, в свою очередь, предполагает рассмотрение городской среды в двух ракурсах, взаимно усиливающих друг друга: визуальной семиотики (см.: [Аванесов 2014]) и антропологии города (см.: [Аванесов 2018; Смирнов 2021]). При таком подходе городская среда предстает как *система опредмеченных диахронных взаимоотношений между людьми*, в которых город выступает в качестве материально-пространственного медиатора. Ниже предпринята попытка в описанном контексте соотнести антропологические функции городских (в том числе театральных) преддверий и театральность (драматургию) городской среды.

Зона приема предваряет не только театр, но и всякое значимое для города сооружение. Можно признать, что такой структурный элемент (паттерн) городской среды является традиционным, устойчиво повторяющимся. Его наличие объясняется и эстетическими, и прагматическими соображениями. С одной стороны, театр, музей, вокзал или университет должен быть представлен, и такая его представительность требует достаточной дистанции обзора с фокусировкой, как правило, на главном фасаде. С другой стороны, архитектор, проектируя и фасад, и пространство перед ним, «должен найти способ показать людям, где находится вход в больницу или театр, даже без таблички “Вход” над дверью» [Суджич 2020, 75], то есть задать *ориентацию* движения посетителя. Такая входная зона, предполагаемая «около монументальных общественных зданий» [Зитте 1993, 53], должна служить презентации социально значимого градостроительного объекта, обеспечивать визуальную «встречу» с ним и предварять вход в само здание, готовить посетителя к проникновению внутрь архитектурного сооружения.

Это пространство перед фасадом (главным входом) монументального общественного здания называют по-разному. Вячеслав Глазычев именует его «вестибюлем» [Глазычев 2021, 171], Рудольф Арнхейм – «ковриком перед дверью» [Арнхейм 1984, 22], Игорь Бондаренко – «преддверием» [Бондаренко 2017, 38]. Можно употребить для его обозначения и вполне подходящее английское слово *reception*. Здание как бы использует прилегающую территорию,

³ В основе сценарного подхода к городскому проектированию лежит «алгоритм проигрывания альтернативных стратегий с учетом всех действующих лиц прогнозной ситуации»; это позволяет, «как в театральном действии», зафиксировать структуру городского паттерна «в виде сценария, описывающего местоположение действующих лиц, контекста событий и впечатлений от восприятия окружающей среды» [Крашенинников 2017, 243].

чтобы «выйти навстречу» и «раскрыть объятия»; если для этого «выхода» использованы особо сильные архитектурные приемы, можно говорить о *подиуме* дворца, театра или музея. Эта площадка перед входом может восприниматься и как *сцена*, на которой являет себя знаменательное и важное для города сооружение; она же может превратиться в *эшафот*, если здание подвергается варварскому сносу – публичной казни.

Первая функция «вестибюля», которая реализуется еще до входа (иногда – задолго до входа) человека в здание, – это «активация видения» (А. В. Иконников). Для такой активации требуется преодолеть привычный автоматизм восприятия окружающей среды. Чтобы вывести человеческое восприятие из «автоматического» состояния, задать ему новую направленность и соответствующую установку, необходим внешний сигнал. Таким сигналом может служить пространственное обособление здания, играющего роль художественно-смыслового и формально-эстетического центра архитектурного ансамбля, например постройка такого здания посреди площади, в широком разрыве непрерывной застройки или за парадным двором (курдонером) [Иконников 1985, 68]. На втором шаге требуется сконцентрировать внимание реципиента уже непосредственно на зоне доступа в это подчеркнуто обособленное сооружение: «По мере приближения к зданию сокращение дистанции приводит к концентрическому сжатию визуального поля. <...> В “кадре” происходит разрастание каждой детали <...>. Поскольку же зритель приближается к сооружению в уровне земли, вход или входная группа здания преобразуется в фокусирующий центр “кадра”», а «“встреча” между зрителем и входом в здание приобретает собственную оформленную завершенность» [Арнхейм 1984, 97–98]. Таким образом, активация внимания производится как способом расположения сооружения в городской среде (дислокация), так и специальным оформлением входной зоны (фокусировка).

Подобные входные зоны обычно устраиваются перед зданиями администраций, главными корпусами университетов (институтов), вокзалами, театрами, музеями, соборами⁴, иногда перед магази-

⁴ Презентация храма в городском пространстве, репрезентация религиозных ценностей посредством храма и влияние храмов на формирование сакрального городского пространства – отдельная большая тема в поле визуальной семиотики города. Здесь есть место и для сопоставления теологической манифестации и театрального представления: «Если в истоках своих театральное действие восходит к ритуалу, то в дальнейшем историческом развитии часто происходит обратное заимствование: ритуал впитывает нормы театра» [Лотман 1996, 83]. О формообразующей роли храмов в городском пространстве см.: [Сазонова 2019; Simsky 2020].

нами и спортивными сооружениями. Они обеспечивают визуальный контакт здания с окружающей городской средой, фиксируют собой связь (взаимопереход) отдельного здания и города в целом. Иначе говоря, они исполняют конкретную функцию в составе базовой структуры города, обеспечивая соответствующую прагматику в области взаимодействия человека с городской средой. Наряду с прочими паттернами (улицами, площадями, доминантами, парками, перспективами, панорамами и т.д.) они образуют несущий каркас города, удерживающий на себе всю городскую ткань.

Будучи в определенном смысле самодовлеющим, типологически конкретным, каждый городской паттерн в то же время проявляет структурное и прагматическое неравенство самому себе, входя в визуальный и социальный контакт с другими паттернами, продолжаясь в них и тем самым, в свою очередь, подрывая их ложную самодостаточность. Город лишь условно и умозрительно может быть разбит на отдельные элементы; в действительности эти элементы призваны создавать полифоническое единство городского пространства и общего образа города. Точно так устроено театральное действие: имитируя динамическую непрерывность реальности, театр одновременно дробит ее на отрезки, сцены, можно сказать – *паттерны*, «вычленяя тем самым в ее непрерывном потоке целостные дискретные единицы», замкнутые на себя в своей особенности [Лотман 1996, 82]. И как законченные фрагменты театральной постановки срastaются в единый спектакль, так и базовые элементы города (паттерны), взаимно дополняя друг друга, соединяются в общую городскую текстуру.

Театральность городской среды заключается, однако, не только в том, что принцип взаимной *расстановки* элементов города аналогичен принципу *постановки* спектакля. Названные элементы (городские паттерны) функционируют и как эстетически законченные ансамбли, когда они обращают на себя наше внимание, и как материализованные *визуальные сценарии*, когда они организуют наши действия. Сценарная функция городского паттерна⁵ выступает в качестве важнейшей для его определения: не может, к примеру, называться площадью такое пустое место, которое служит только для транзита автомобилей и не интегрировано в реальные человеческие практики, развивающиеся по определенным пространственным алгоритмам. Соответственно, не может считаться

⁵ О городской сценографии на примере «драматургии» площади Кампо в Сиене см.: [Аванесов 2023, 10–11].

сформировавшимся тот город, в котором отдельные элементы среды еще не превратились, по выражению Гордона Каллена, в «серию мизансцен» (см.: [Полссон 2019, 17]) единого городского представления.

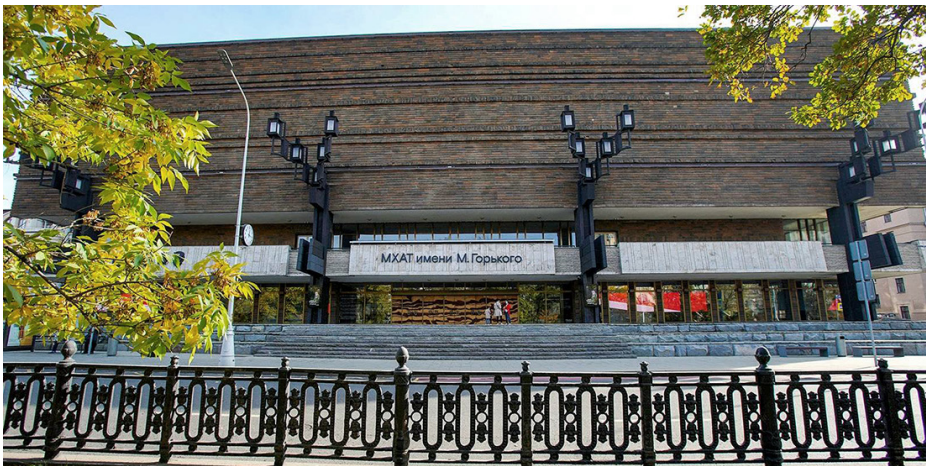
Наличие «преддверия» обнаруживает в себе и мотив отступления, отхода, дистанцирования; этот мотив призван обозначить здание как нечто особенное, а то, что в нем совершается, – как нечто неординарное, выходящее за рамки обыденности. Важно, что этот мотив, заложенный в «вестибюлях» и прочитываемый в них, не рвет городскую текстуру: неординарное здание *вписывается* в среду как нечто *выделенное* из нее, то есть принадлежащее не фону, а каркасу, относящееся не к ткани, а к текстуре. Прежде всего это касается религиозных сооружений и ансамблей. Зачастую, пишет И. А. Бондаренко, «храмы не втянуты в окружающую застройку, а обособлены от нее»; в этом обособлении просматривается и символический смысл, ведь храм свидетельствует о реальности «не от мира сего» [Бондаренко 2022, 393–394]. При этом *величина* входной (приемной) зоны как театра, так и прочих значимых общественных зданий может варьировать в зависимости от разных причин: размеров здания, его конфигурации, степени детализации его фасадов, наличия потребности в одновременном проходе большого количества людей и т.д.

Чтобы воспринимать объект соответствующим образом, необходимо считаться со свойственным этому предмету силовым полем, занять относительно него верную дистанцию. Я рискнул бы заявить, что не только масса, очертания и высота объекта, но и мера насыщенности его поверхности предопределяет радиус силового поля. Предельно упрощенный фасад без труда воспринимается вблизи, тогда как насыщенный, сложно моделированный обладает большей мощностью поля и заставляет зрителя отступить, чтобы занять нужную позицию, предписанную динамическими свойствами зрительного образа [Арнхейм 1984, 22].

Видимо, именно этим обстоятельством можно объяснить практически полное отсутствие «вестибюля» перед максимально упрощенным фасадом здания Московского художественного театра на Тверском бульваре (1972), тогда как, например, входное пространство Александринского театра в Санкт-Петербурге (1832) развернуто в небольшой парк – Екатерининский сквер, а ресепшн Большого театра в Москве (1825 / 1856) образует целую Театральную площадь. МХАТ имени М. Горького поставлен «по фронту крайне узкой проезжей части Тверского бульвара» [Бархин 1979, 109], что создает большие неудобства для перемещения большого количества зри-

телей после спектакля. Однако отсутствие у театра предваряющего пространства⁶ ничего нас не лишает с точки зрения эстетики: предельно простые и при этом чрезвычайно интересные фасады (ил. 1) не нуждаются в дистанционном созерцании. Напротив, классическая художественная композиция [Гончаров 2009, 152] и роскошь внешнего декора театров XIX века (ил. 2) требуют постепенного приближения (от общего вида к деталям), вглядывания с различных дистанций и ракурсов; поэтому их входные зоны настолько велики, так удачно устроены [Бархин 1979, 103] и так очевидно ориентированы.

На величину и конфигурацию городского пространства перед входом в значимое сооружение оказывает влияние не только стилистика его фасадов. Сами *размеры* здания, как правило, определяют габариты его входной зоны и, соответственно, степень его визуального влияния на смежные паттерны. Так, огромный «подиум» Храма Христа Спасителя в Москве (1883 / 1999) визуально подавляет находящуюся рядом площадь Пречистенских ворот, хотя формально является всего лишь частью ее внешнего контура.



Ил. 1. Москва. МХАТ имени М. Горького на Тверском бульваре.
Фото из открытых источников

⁶ Многие московские театры, пишет Михаил Бархин, вовсе не имеют внешних «вестибюлей». Можно назвать «более десятка театральных сооружений, которые разместились в городе удивительно случайно и неудачно в архитектурном и функциональном отношении». Про каждый из таких театров можно сказать, что он «градостроительной роли не играет и архитектурного лица не имеет» [Бархин 1979, 105–106]. Один из примеров – Театр кукол Сергея Образцова на Садовой-Самотёчной, построенный «вплотную к транспортной магистрали с чрезвычайно напряженным движением» [Бархин 1979, 109–110]; никакой площадки перед этим театром нет.



Ил. 2. Санкт-Петербург. Александринский театр.
Фото из открытых источников

То же можно сказать и о соотношении входного пространства Новосибирского театра оперы и балета (1945) и площади Ленина, восточную границу которой это пространство образует (ил. 3).



Ил. 3. Новосибирск. Государственный академический театр оперы и балета.
Фото: Слава «Гелио» Степанов, 2021

Получив заранее предусмотренные внешние вестибюли, свои «театральные площадки», городские театры в чисто утилитарном плане приобретают «свободные территории для разгрузки большого количества выходящих зрителей»; кроме того, благодаря таким подиумам «здания эти хорошо и с разных сторон видны, то есть поставлены так, как должно ставить каждое крупное зрелищное или другое общественное сооружение», для того чтобы «архитектура этого здания давала тон окружающей застройке, чтобы здание было украшением города – открытым, а не спрятанным» [Бархин 1979, 108–109]. Иначе говоря, наличие пространственного «вестибюля» (подиума) визуально утверждает высокий, доминантный культурный статус театра и является условием его прямого влияния на совокупный облик города. В любом случае внешний «вестибюль» театра, храма или административного здания должен отвечать и физическому, и культурному масштабу сооружения, соответствовать ему. Такое соответствие может быть спроектировано изначально либо достигаться в результате исторических трансформаций городской среды, о чем, к примеру, рассуждает Рудольф Арнхайм.

Паперть перед собором Парижской Богоматери была первоначально значительно меньше, чем сейчас, и у меня нет сомнений в том, что именно нынешнее обширное пространство перед главным фасадом в гораздо большей степени отвечает самому зданию. Пространство достаточно велико, чтобы дать пространственной конструкции возможность полной самореализации, и вместе с тем достаточно ограничено, чтобы не позволить силовому полю утратить напряженность» [Арнхейм 1984, 22].

Театральная площадь Москвы, играющая роль преддверия сразу трех театров (см. далее), напротив, «сначала предполагалась других, больших размеров» [Гончаров 2009, 152], но затем вошла в свои нынешние оптимальные границы.

Как видим, речь идет о том, что здание должно иметь соответственное своему значению *достаточное* место для самопрезентации, но при этом не должно теряться в слишком просторном «вестибюле». В ряде случаев для установления визуального и эмоционального контакта человека и здания требуется *камерная* дистанция. В таких случаях приходится не сносить окружающую застройку для высвобождения места под приемную зону, а, наоборот, застраивать окрестные пустоты. К примеру, известный проект Камилло Зитте, разработанный им для реконструкции площади Обета на Рингштрассе в Вене, предполагал как раз увеличение плотности застройки вблизи церкви Обета (Вотивкирхе); архитек-

тор «хотел создать более камерное и четко выделенное пространство вокруг, чтобы усилить то художественное впечатление, которое церковь производит по мере приближения к ней» [Полссон 2019, 17]. Еще бóльшая камерность (переходящая даже в некоторую «закрытость») присуща «вестибюлю» Храма Гроба Господня в Иерусалиме (ил. 4). Однако замкнутость и даже *скрытность* этой входной зоны не делает ее слабее в урбанистическом смысле; напротив, внезапность явления храма посреди запутанных рыночных рядов усиливает эффект встречи с главным сакральным сооружением христианства, а сценарий напряженного поиска входа символически соответствует трудному пути к Истине⁷.

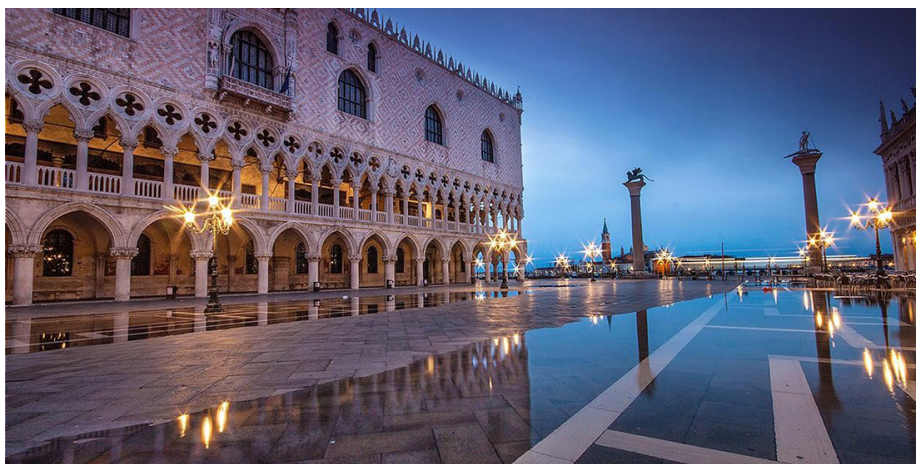


Ил. 4. Иерусалим. Храм Гроба Господня. Фото: Сергей Аванесов, 2011

Классическим примером городского «преддверия» является венецианская Пьяцетта – «ответвление» площади Святого Марка, которое служит «своего рода вестибюлем» [Глазычев 2021, 171] перед Палаццо Дожей (XIV–XV вв.). При этом Пьяцетта зритель-

⁷ В том или ином отношении эти мотивы «потаенности» зашифрованы в расположении христианских храмов, скрытых от глаз окружающей застройкой. Наиболее характерный пример такого расположения – Темпьетто Донато Браманте в Риме (1502).

но увязана с двумя другими паттернами: упомянутой площадью Сан-Марко (ср.: [Маркузон 1986, 65]) и водной гладью лагуны, завершенной с противоположной стороны ансамблем Сан-Джорджо Маджоре, в котором «замкнутость пространства Пьяцетты находит свое оправдание» [Бунин, Круглова 1935, 91], или, точнее говоря, визуальное подтверждение (ил. 5). Со стороны Пьяцетты лагуна воспринимается как некая панорамная картина, проступающая сквозь вертикали двух константинопольских колонн, разделяющих ее на триптих [Азизян, Кириллова 1990, 53]; и этот *вид* функционирует и переживается⁸ как часть композиции преддверия дворца. Весь этот архитектурно-ландшафтный ансамбль органично вписан в городское пространство Венеции и, более того, активно участвует в формировании этого пространства; он «синтезирует не только тождественность общим признакам структуры города, но и развивает целые системы сложных *противопоставлений*, придающих всему его строю неповторимо венецианскую образно-эмоциональную напряженность» [Азизян, Кириллова 1990, 49].



Ил. 5. Венеция. Пьяцетта. Палаццо Дожей и вид на лагуну.

Источник: <https://www.getyourguide.ru/>

Включение водных пространств в состав «вестибюлей», в том числе театральных, является одним из приемов конструирования названных паттернов городской среды. Такова, к примеру, при-

⁸ Ср.: человек в архитектурном пространстве «constantly shifts his or her attention from the building, seen as an object in space, <...> to the building as a changing event in time, personally experienced in the course of some action» [Sherstiuk 2023, 137].

емная зона драматического театра в Великом Новгороде (1987), в состав которой органично входит Волхов⁹, с лихвой компенсирующий досадную пустоту ближайшей к фасаду части театрального «преддверия» (ил. 6). Более того, посредством Волхова театр состоит в визуальной связи («переключке») с находящимися напротив – на Торговой стороне – храмами свв. Бориса и Глеба в Плотниках и св. Иоанна Богослова на Витке. Оперный театр в Сиднее (1973) вода окружает с трех сторон, занимая господствующую часть его «подиума» (ил. 7).

Вестибюли, являясь входными и одновременно презентационными зонами дворцов, музеев, университетов, театров, правительственных зданий, обязательно включают в себя и фасады этих общественных учреждений, а также лестницы, поднимающиеся к ним. Само здание участвует в формировании композиции гесертiон не только своей пространственной конфигурацией, но и своим экстерьером.



Ил. 6. Великий Новгород. Академический театр драмы имени Ф. М. Достоевского.
Фото из открытых источников

⁹ Д. С. Лихачёв ошибочно считал, что новгородский театр неправильно ориентирован. «Архитекторы, планирующие развитие городов, по большей части крайне поверхностно знают историю планируемого ими города, не имеют представления о том, что в этих городах ценного в градостроительном отношении, какие градостроительные идеи в этих городах развивались. Простейший пример. В Новгороде Великом большой современный театр выстроен тылом к Волхову». Получается, что «градостроители даже не представляли себе, что древнерусские города строились лицом к реке: именно река была центральной магистралью города» [Лихачёв 2006, 552–553]. Однако это мнение Дмитрия Сергеевича является вопиюще ошибочным. Драматический театр в Великом Новгороде спланирован и выстроен именно *лицом к реке*.



Ил. 7. Сидней. Оперный театр. Фото из открытых источников

К примеру, портик капеллы Пацци авторства Филиппо Брунеллески (сер. XV в.) является не просто украшением фасада или чисто функциональным элементом (защита от дождя и солнца), но «связывает капеллу с аркадой двора и в то же время выделяет ее» [Маркузон 1986, 60]: единственная арка, расположенная строго по центру фасада капеллы, как бы «раздвигает» колоннаду, притягивая взгляд к входному portalу и обозначая *цель* движения (ил. 8).



Ил. 8. Филиппо Брунеллески. Капелла Пацци. 1442–1461.
Фото из открытых источников

Во многих постройках Брунеллески колоннада образует некую «промежуточную среду» между внешним окружающим пространством города и внутренним пространством интерьера [Аркин 2013, 16]. Архитектор как бы добавляет переходную зону между внешним «вестибюлем» (открытым пространством перед входом) и передней стеной здания. За счет этого фасад визуально «выдвигается» или «распространяется» навстречу входящему, как бы *смешиваясь* с преддверием здания.

Брунеллески, ведя свою архитектурную мысль изнутри здания, с чисто античной свободой конструировал внешние границы последнего: пространство дома переходило в полуоткрытую колоннаду, в галерею арок, и уже за этим полуоткрытым пространством следовало пространство внешнее [Аркин 2013, 20].

По такому же принципу устроен периметр базилики в итальянском городе Виченца. Андреа Палладио начал строить (точнее, перестраивать) ее фасад в 1549 году; он трудился над этой задачей 30 лет и умер, когда работа еще не была закончена (1580). Архитектор избрал арку основным (по сути, единственным) мотивом архитектурного решения экстерьера [Аркин 2013, 15]; в итоге двухэтажная базилика выглядит «обернутой» в роскошные арочные галереи по всем четырем фасадам (ил. 9). Преддверием базилики выступает неширокая вытянутая Piazza dei Signori, на которую здание выходит своей длинной стороной, украшенной 18 одинаковыми арками (по 9 на каждом этаже). Фасадные галереи и пространство площади перед ними «свободно взаимодействуют» [Маркузон 1986, 65]; по замечанию Давида Аркина, «на продолговатой прямоугольной площади это здание – Базилика Палладиана – господствует подобно тому, как Палаццо Дожей господствует на венецианской Пьяцетте» [Аркин 2013, 13–14], используя тот же прием протяженной, напряженной и как бы «прозрачной» аркады. Пространство лежащей площади здесь не бьется о голые стены, отражаясь от них, а как бы проникает в само здание, в свою очередь, выступающее ему навстречу. Так возникает *взаимодействие* различных пространственных форм, достигается их *единство* в составе визуального паттерна.

То же можно сказать и о другом произведении Палладио в Виченце – палаццо Кьерикати (1550): «ордерные лоджии верхнего яруса как бы подключают пространство площади к дворцу» [Маркузон 1986, 66]. Здесь использован описанный прием визуального сцепления архитектурного сооружения с окружающей городской средой: стена главного фасада отодвинута за колоннаду, и здание «впускает» в себя пространство «вестибюля», визуально срастается,

«смешивается» с ним (ил. 10). Входная зона проникает за граничный ряд колонн на территорию дворца, но и само здание дворца с помощью этой же колоннады выдвигается в предлежащее пространство.



Ил. 9. Базилика в Виченце. Андреа Палладио, 1549. Фото: trolvag, 2014



Ил. 10. Виченца. Палаццо Кьерикати. Фото: Ernesto Sguotti, 2012

Как видим, фасад не только влияет на форму и динамику гесертион, но и в прагматическом плане взаимодействует с ним, облегчая реципиенту зрительное, а затем и физическое преодоление границы между окружающей городской средой и внутренними помещениями общественно значимого здания. Помимо фасада, подобного рода сценарии входа, преодоления, проникновения формирует *конфигурация* сооружения. Если здание, пишет Арнхайм, имеет достаточно «развернутую композицию плана, скажем, крылья, выходящие вперед относительно центра», то перед его главным входом легко образуется «необходимый ему “коврик перед дверью”» [Арнхейм 1984, 22]. Даже если такое здание не предвзрета площадью, а просто расположено вдоль улицы, оно, попадая в поле зрения человека, активирует режим *вовлечения*: ворота, вынесенные к линии движения пешеходов (своеобразные пропилеи), задают ориентир для изменения маршрута, а отступивший от линии улицы корпус с акцентированной средней частью указывает цель этого маршрута (ил. 11, 12). Так «действуют», например, старое здание Московского университета на Моховой (1793) или главный корпус Сибирского университета путей сообщения в Новосибирске (1955).



Ил. 11. Старое здание Московского университета на Моховой.
Фото: Илья Голанд, 1957. Источник: <http://husain-off.ru/hb2n/hb2-a3-20.html>



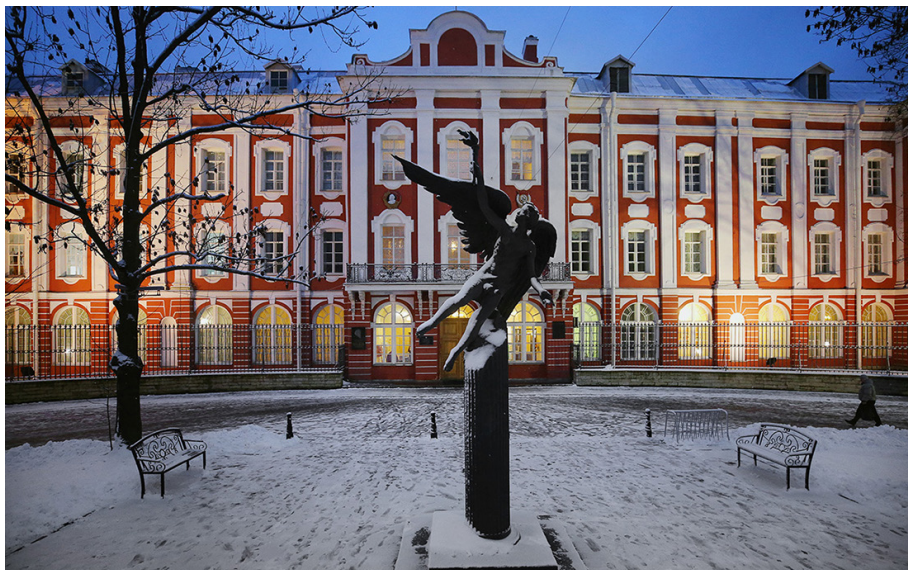
Ил. 12. Новосибирск. Сибирский государственный университет путей сообщения (НИИЖТ). Главный корпус. Фото: 2ГИС

Если здание не имеет такой «охватывающей» конфигурации, в дело вступают иные приемы синергии фасада и «вестибюля». В этом отношении показательно устройство входной зоны главного корпуса Санкт-Петербургского университета. Здание Двенадцати коллегий (1722) поначалу сопровождает человека, идущего от Невы по Менделеевской линии, немного отступив от маршрута пешехода за ограду; но затем ограда широкой дугой резко уходит налево в сторону здания, как бы приглашая сменить направление движения, а появившийся в глубине этой «воронки» входной фасад начинает визуально «втягивать» в себя пешехода. Памятник «универсантам» (2007) дополнительно акцентирует внимание на центральной оси входной зоны (ил. 13).

Только что описанный сценарий увлечения в некоторых случаях меняется на сценарий господства, когда значимое здание не провоцирует излом маршрута в его определенной точке, а выступает как постоянно действующий центр тяги. К примеру, входная зона главного здания Московского государственного университета (1953) развернута в поле 360° вокруг главного корпуса, визуально доминирующего на всем пространстве Воробьевых гор, которые служат для него одним огромным вестибюлем¹⁰. И, как и в случае Двенад-

¹⁰ Такое же положение в городском пространстве занимают упомянутый Храм Христа Спасителя и Театр Российской Армии (1940) в Москве.

цати коллегий, важную роль для фиксации оси внимания, ориентирующей пешехода на главный вход в Московский университет, играет памятник М. В. Ломоносову, установленный перед ним (ил. 14).



Ил. 13. Санкт-Петербургский государственный университет. Главный корпус.
Фото: Пётр Ковалёв / ТАСС



Ил. 14. Московский университет им. М. В. Ломоносова.
Фото: Сергей Аванесов, 2010

Памятник перед входом привлекает дополнительное внимание к зданию, фиксирует взгляд на его основном объеме. Однако не всякий памятник уместен в этой позиции. Михаил Ломоносов как бы заранее, на расстоянии, репрезентирует значение того здания, которое находится у него за спиной, при этом не заслоняя сам корпус. А вот, скажем, несоразмерно большой и темный Владимир Ленин перед главным корпусом Псковского университета (ил. 15) вызывает как минимум недоумение и к тому же «засоряет» собой общий вид фасада.



Ил. 15. Псковский государственный университет. Главный корпус. Фото: 2GIS

Если вход в здание устроен посередине главного фасада, если этот фасад еще и обрамлен боковыми крыльями, то человек, оказавшийся перед входом, ощущает, что он находится в зоне притяжения, что здание его как бы «принимает». Вход, расположенный на углу здания, отталкивает. Так действует на человека, например, главный корпус Саратовского государственного университета (2000). А вот старый медицинский корпус того же университета (1913) выстроен по всем правилам архитектурного гостеприимства. Ректорат (он же Первый корпус) Новосибирского государственного университета (2015), визуально выступающий в качестве «главы угла» нового кампуса, подавляет человека, нависает над входящим, визуально наваливается на него; безвкусный, дисгармоничный, уродливо-примитивный по своей эстетике, не вписанный ни в ландшафт, ни в окружающую застройку (которую он игнорирует), несоразмерный человеку, он безусловно господствует в локальном городском ландшафте, но при этом столь же безусловно отталкивает всякого, кто оказывается перед ним.

Как городская площадь может играть роль вестибюля, если на ней расположено особо значимое сооружение (например, площадь Сан-Марко – для собора Святого Марка), так и вестибюль может сыграть роль начала площади. К примеру, Соборная площадь Московского Кремля исходно образовалась как «преддверие княжеского двора» [Бондаренко 2017, 38]. Другой пример такого рода – Театральная площадь в Москве (ср.: [Гончаров 2009, 152]), которая фактически образована преддвериями трех театров, активно «освоивших» подлежащую территорию города (ил. 16). Прежде всего это, конечно, Большой театр.

Стоит он, благодаря мастерству и чутью зодчих начала XIX в., отлично. Перед ним – специально созданная площадь. Театр украшает весь центр, украшает город. Площадь не велика, но и не мала. Удачно служит для равномерного распределения выходящих из театра двух тысяч зрителей. <...> Относительно приемлемо расположен Малый театр на одной из боковых сторон застройки Театральной площади. Надо, правда, сказать, что оказался он здесь случайно: по периметру площади должны были идти только торговые корпуса. Но площадь достаточна и для него. Архитектура его тактично подчинена Большому театру и хорошо поддерживает целостность композиции [Бархин 1979, 103].

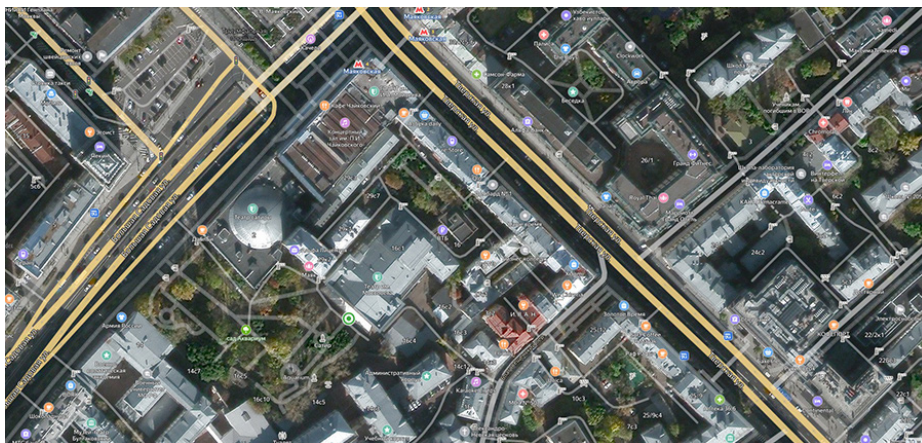


Ил. 16. Москва. Большой и Малый театры и Театральная площадь.
Фото из открытых источников

Третий театр, помещающийся на Театральной площади, расположился в здании, которое было построено Осипом Бове и Фёдором Шестаковым еще в 1821 году как «доходный дом» и с 1869 г. сдавалось под театр московского Артистического кружка. В 1882 году

здание было перестроено специально под театральные нужды, а с 1898 по 1907 год использовалось Императорским новым театром и частной оперой С. И. Зимина; позже (с 1909 года) здесь квартировал частный театр Незлобина, с 1924 по 1936 год размещался Второй МХАТ, а затем – Детский театр, с 1992 года переименованный в Российский академический молодежный театр. Театр поставлен симметрично Малому театру (1824), на противоположной стороне площади, и «поставлен он не хуже Малого театра», тем более что «размеры площади как будто бы все же достаточны и для трех театров» [Бархин 1979, 103], использующих ее в качестве общего «вестибюля».

Однако в той же Москве есть и противоположные примеры. Так, Театр имени Моссовета (1959) построен крайне неудачно: он скрыт в глубине квартала (ил. 17). «Казалось бы, перед ним <...> можно было создать парадную площадь, курдонер хотя бы. Площадь, вернее, свободная территория, действительно создана. Но само здание оказалось при этом спрятанным, отодвинутым на задворки другого театра – театра Сатиры. <...> Причина, вероятно, в бывшем в то время непонятном равнодушии и безразличии нашем к судьбам архитектуры города, к проблеме сложения образа города» [Бархин 1979, 109]. Когда театр с его внешним «вестибюлем» визуальнo не выявлен, он выпадает из городской текстуры и, следовательно, никак не участвует в формировании совокупного облика обитаемого пространства.



Ил. 17. Москва. Театр имени Моссовета во дворе Театра сатиры.

Фото: Google-Карты

Наконец, восприятие входной зоны как просто незастроенной площадки, непонимание ее визуальных функций и социальной

роли могут вести к желанию занять это якобы «пустое место» и даже получить от этого финансово исчислимую пользу. При этом уничтожается один из ведущих городских паттернов, засоряется городской вид, совершается насилие над эстетикой городской среды, снижается уровень удобства горожан и посетителей города, ломается ясная сценарная прагматика. Яркий пример такого слома – застройка площади перед Курским вокзалом в Москве (ил. 18). Вокзал как таковой здесь просто исчез, превратившись в сумму входов и выходов на заднем дворе громадного и безобразного торгового комплекса. Таким же образом в Санкт-Петербурге открытая в сторону Невы входная площадка Адмиралтейства была уничтожена «поздней капиталистической застройкой» [Баранов 1980, 30] начала XX века.



Ил. 18. Москва. Курский вокзал и торгово-развлекательный комплекс «Атриум». Фото из открытых источников

Городской пространственный текст, поскольку он постоянно «разыгрывается» в различных видах деятельности горожан, обнаруживает в себе признаки своеобразной театральности. Театр же, по словам Ю. М. Лотмана, «тяготеет к композиционной организованности внутри любого синхронного среза действия» [Лотман 1996, 82]. Урбанистическая сценография предполагает подобную организованность на уровне частных паттернов, рассеянных по го-

родской территории, связанных друг с другом визуальным, смысловым и прагматическим образом и совокупно производящих интегральную композицию города. При этом вписанность культурно или социально значимого здания в пространство города при помощи входной зоны имеет активный характер. Такая зона организует или меняет само городское пространство, выступая как его важнейший элемент.

Итак, всякое значимое в социокультурном плане здание (сооружение), будь то театр, университет или собор, занимает определенное место на городской сцене и играет свою роль в эстетической и прагматической конфигурации городской среды, выступая не только предметом эстетического созерцания, но и опосредованным актором (мотиватором) эмоциональных и поведенческих сценариев, предлагаемых горожанам и гостям города. Правильно расположенные и структурированные «вестибюли» предъявляют здание в его значимости, ориентируют внимание и действие, способствуют интеграции человека в городскую психологическую среду [Sherstiuk 2023, 146]. Игнорирование прагматико-антропологических аспектов формирования входных пространств ведет к слому визуального каркаса города и становится основанием экзистенциального дискомфорта его обитателей и посетителей.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2014 – Аванесов С. С. Что можно называть визуальной семиотикой? // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2014. № 1. С. 10–22.
- Аванесов 2018 – Аванесов С. С. Городское пространство как антропологический феномен // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. № 2 (16). С. 10–31.
- Аванесов 2023 – Аванесов С. С. Площадь как визуальный паттерн городской среды // *Urbis et Orbis*. Микроистория и семиотика города. 2023. Т. 3, № 1. С. 5–31.
- Азизян, Кириллова 1990 – Архитектурный ансамбль как форма реализации синтеза / под ред. И. А. Азизян, Л. И. Кирилловой. М.: ВНИИТАГ, 1990.
- Александр, Исикава, Силверстайн 2014 – Александр К., Исикава С., Силверстайн М. Язык шаблонов: города, здания, строительство / пер. с англ. И. Сыровой. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2014.
- Аркин 2013 – Аркин Д. Е. Образы архитектуры. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2013.

- Арнхейм 1984 – *Арнхейм Р.* Динамика архитектурных форм / пер. с англ. В. Л. Глазычева. М.: Стройиздат, 1984.
- Баранов 1980 – *Баранов Н. Н.* Силуэт города. Л.: Стройиздат, 1980.
- Бархин 1979 – *Бархин М. Г.* Архитектура и город. Проблемы развития советского зодчества. М.: Наука, 1979.
- Беляева 1977 – *Беляева Е. Л.* Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия. М.: Стройиздат, 1977.
- Бондаренко 2017 – *Бондаренко И. А.* Теория в истории архитектуры и градостроительства: публикации разных лет. СПб.: Коло, 2017.
- Бондаренко 2022 – *Бондаренко И. А.* О потребности в пересмотре теории единства городской среды // Архитектурная модернизация среды жизнедеятельности: история и теория / отв. ред.-сост. И. А. Бондаренко. М., СПб.: Коло, 2022. Кн. 1. С. 387–399.
- Бунин, Круглова 1935 – *Бунин А., Круглова Т.* Городской комплекс в архитектуре Возрождения // Вопросы архитектуры. М.: ОГИЗ, 1935. С. 58–91.
- Глазычев 2021 – *Глазычев В. Л.* Урбанистика. Изд. 2-е. М.: Европа, КДУ, 2021.
- Гончаров 2009 – *Гончаров М. Н.* Архитектурно-ландшафтные приемы развития для театральных площадей на примере площади Парижской Коммуны г. Екатеринбурга // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2009. № 2 (38). С. 152–155.
- Зитте 1993 – *Зитте К.* Художественные основы градостроительства / пер. с нем. Я. А. Крастиньша. М.: Стройиздат, 1993.
- Иконников 1985 – *Иконников А. В.* Художественный язык архитектуры. М.: Искусство, 1985.
- Крашенинников 2017 – *Крашенинников А. В.* Сценарное проектирование городской среды // *Architecture and Modern Information Technologies*. 2017. № 4 (41). С. 242–256.
- Линднер 2019 – *Линднер Р.* Текстура, воображаемое, габитус: ключевые понятия культурного анализа в урбанистике / пер. с нем. К. Левинсона // *Собственная логика городов: новые подходы в урбанистике*. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 101–116.
- Лихачёв 2006 – *Лихачёв Д. С.* Образ города и проблема исторической преемственности развития культур // *Лихачёв Д. С. Раздумья о России*. СПб.: Logos, 2006. С. 552–570.
- Лотман 1996 – *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров: человек-текст-семиосфера-история. М.: Языки русской культуры, 1996.

- Маркузон 1986 – *Маркузон В. Ф.* Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения // *Культура эпохи Возрождения*. Л.: Наука, 1986. С. 54–68.
- Миколайт, Пюркхауэр 2020 – *Миколайт А., Пюркхауэр М.* Код города / пер. А. Тарасенко. М.: Strelka Press, 2020.
- Полссон 2019 – *Полссон К.* Проектирование общественных пространств и городов для людей: практическое пособие. Берлин: DOM Publishers, 2019.
- Пруст 2023 – *Пруст М.* В сторону Свана / пер. с фр. А. Франковского. М.: АСТ, 2023.
- Сазонова 2019 – *Сазонова Н. И.* Христианский храм в городском пространстве и коллизия двух концепций города // *Визуальная теология*. 2019. № 1. С. 55–69.
- Смирнов 2021 – *Смирнов С. А.* Город и человек: очерки городской антропологии. М.: URSS, 2021.
- Суджич 2020 – *Суджич Д.* Язык городов / пер. с англ. М. Коробочкина. М.: Strelka Press, 2020.
- Эллард 2016 – *Эллард К.* Среда обитания. Как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие / пер. с англ. А. Васильевой. М.: Альпина Паблишер, 2016.
- Lynch 1960 – *Lynch K.* The image of the city. Cambridge & London: Cambridge Technology Press, 1960.
- Sherstiuk 2023 – *Sherstiuk A. A.* Visual-semiotic patterns in the study of urban architectural identity: Artistic and aesthetic perception of old building facades in Kaliningrad // *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*. 2023. Vol. 3 (1). P. 134–148.
- Simsky 2020 – *Simsky A.* The Discovery of Hierotopy // *Journal of Visual Theology*. 2020. Vol. 1. P. 9–28.

REFERENCES

- Alexander, Ch., Ishikawa, S., & Silverstein, M. A. (2014). *Pattern Language. Towns. Buildings. Construction* (I. Syrova, Trans.). Art. Lebedev Studio. (In Russian).
- Arkin, D. E. (2013). *Obrazy arkhitektury* [Images of Architecture]. B.S.G.-PRESS.
- Arnheim, R. (1984). *The Dynamics of Architectural Form* (V. L. Glazychiev, Trans.). Stroyizdat. (In Russian).
- Avanesov, S. S. (2014). What can be called Visual Semiotics? ПРАΞΗΜΑ. *Problemy vizual'noy semiotiki – ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*, 1, 10–22. (In Russian).

- Avanesov, S. S. (2018). Urban Space as Anthropological Phenomenon. *ПРАΞΗΜΑ. Problemy vizual'noy semiotiki – ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*, 2(16), 10–31. (In Russian).
- Avanesov, S. S. (2023). Square as a Visual Pattern of the Urban Environment. *Urbis et Orbis. Mikroistoriya i semiotika goroda – Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 5–31. (In Russian).
- Azizyan, I. A., & Kirillova, L. I. (Eds.). (1990). *Arkhitekturnyy ansambl' kak forma realizatsii sinteza* [Architectural Ensemble as a Form of Synthesis Implementation]. VNIITAG.
- Baranov, N. N. (1980). *Siluet goroda* [Silhouette of the City]. Stroyizdat.
- Barkhin, M. G. (1979). *Arkhitectura i gorod. Problemy razvitiya sovetskogo zodchestva* [Architecture and the City. Problems of Development of Soviet Architecture]. Nauka.
- Belyaeva, E. L. (1977). *Arkhitekturno-prostranstvennaya sreda goroda kak ob'ekt zritel'nogo vospriyatiya* [Architectural Spatial Environment of the City as an Object of Visual Perception]. Stroyizdat.
- Bondarenko, I. A. (2017). *Teoriya v istorii arkhitektury i gradostroitel'stva* [Theory in the History of Architecture and Urban Planning]. Kolo.
- Bondarenko, I. A. (2022). On the Need to Revise the Theory of the Unity of Urban Environment. In *Arkhitekturnaya modernizatsiya sredy zhiznedeyatel'nosti. Istoriya i teoriya* [Architectural Modernization of the Living Environment. History and Theory] (Book 1, pp. 387–399). Archi.ru – Kolo. (In Russian).
- Bunin, A., & Kruglova, T. (1935). Urban Complex in the Architecture of the Renaissance. In *Voprosy arkhitektury* [Questions of Architecture] (pp. 58–91). OGIZ. (In Russian).
- Ellard, C. (2016). *Places of the Heart. The Psychogeography of Everyday Life*. Alpina Publisher. (In Russian).
- Glazychev, V. L. (2021). *Urbanistika* [Urbanism]. Evropa; KDU.
- Goncharov, M. N. (2009). Architectural and Landscape Development Techniques for the Theatre Squares on example of the Paris Commune Square in Yekaterinburg City. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – Proceedings of Irkutsk State Technical University*, 2(38), 152–155. (In Russian).
- Ikonnikov, A. V. (1985). *Khudozhestvennyy yazyk arkhitektury* [The Artistic Language of Architecture]. Iskusstvo.
- Krashenninnikov, A. V. (2017). Scenario Design of the Urban Environment. *Architecture and Modern Information Technologies*, 4(41), 242–256. (In Russian).
- Likhachev, D. S. (2006). *Razdum'ya o Rossii* [Thoughts about Russia] (pp. 552–570). Logos.

- Lindner, R. (2019). *Textur, imaginaire, Habitus – Schlüsselbegriffe der kulturanalytischen Stadtforschung* (K. Levinson, Trans.). In *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung* (pp. 101–116). NLO. (In Russian).
- Lotman, Yu. M. (1996). *Vnutri myslyashchikh mirov: Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside Thinking Worlds: Man – Text – Semiosphere – History]. Yazyki russkoi kultury. (In Russian).
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge Technology Press.
- Markuzon, V. F. (1986). Antique Elements in the Architecture of the Italian Renaissance. In L. M. Bragina (Ed.), *Culture of the Renaissance*. (pp. 54–68). Nauka. (In Russian).
- Mikoleit, A., & Pürckhauer, M. (2020). *Urban Code. 100 Lessons for Understanding the City*. (A. Tarasenko, Trans.). Strelka Press. (In Russian).
- Pålsson, K. (2019). *How to Design Humane Cities*. DOM Publishers. (In Russian).
- Proust, M. (2023). *Du côté de chez Swann*. (A. Frankovsky, Trans.). AST. (In Russian).
- Sazonova, N. I. (2019). Christian Church in Urban Space: The Two Concepts of the City. *Vizual'naya teologiya – Journal of Visual Theology*, 1, 55–69. (In Russian).
- Sherstiuk, A. A. (2023). Visual-Semiotic Patterns in the Study of Urban Architectural Identity: Artistic and Aesthetic Perception of Old Building Facades in Kaliningrad. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 134–148.
- Simsky, A. (2020). The Discovery of Hierotopy. *Journal of Visual Theology*, 1, 9–28.
- Sitte, C. (1993). *Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*. (Ya. A. Krastin'sh, Trans.). Stroyizdat. (In Russian).
- Smirnov, S. A. (2021). *Gorod i chelovek. Ocherki gorodskoy antropologii* [City and Man. Essays in Urban Anthropology]. URSS.
- Sudjic, D. (2020). *The Language of Cities*. (M. Korobochkin, Trans.). Strelka Press. (In Russian).

Материал поступил в редакцию 23.05.2024