

## СТАТЬИ / ARTICLES

---

### ВИЗУАЛЬНЫЕ ПАТТЕРНЫ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ И ЛОКАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

**С. С. Аванесов**

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

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

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

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

## VISUAL PATTERNS OF THE URBAN ENVIRONMENT AND LOCAL IDENTITY

**Sergey S. Avanesov**

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

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

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

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

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

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

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

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

## 1

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

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

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

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

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

города [Росси 2015, 110], «городскими ингредиентами» [Суджич 2020, 144] или «элементами городской структуры» [Глазычев 2021, 153]. Такого рода опорные визуальные узлы как «первичные элементы пространственной структуры» [Беляева 1977, 28], являясь инвариантными по своему *формальному* типу<sup>1</sup>, в разных городах принимают совершенно различную конфигурацию и наполняются различным эстетическим и семантическим содержанием, что позволяет населенному пункту сохранять общий *городской* облик и в то же время формировать и транслировать *уникальную* локальную идентичность.

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Поскольку речь идет о паттернах *человеческого* масштаба (только таким масштабом задается комфортное городское пространство), то и фиксироваться, а также анализироваться они должны исключительно с *человеческой точки зрения*, то есть, как правило, с точки зрения стоящего на земной поверхности или идущего по ней человека. Бесплезно, к примеру, рассматривать площадь «лишь с птичьего полета, не вступая на нее», поскольку «без этого конкретного восприятия всякое разъяснение композиции будет необоснованным» [Зедльмайр 1936, 101]. Взгляд из окна или вид с крыши, конечно, тоже можно учитывать, но не как основное, а как *дополнительное*, далеко не всем доступное измерение паттерна<sup>3</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

## 2

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

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

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

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

Следовательно, если мы ставим вопрос о том, «можно ли рассматривать городскую ткань, архитектурную среду города как произведение искусства» или же это «органическая категория, подверженная росту и изменению» в некотором *естественном* порядке<sup>4</sup>, то ответ может быть таким: сама «естественность» роста городской среды есть последовательность креативных усилий многих поколений горожан. При этом «на каждом этапе развития города его фрагменты отражают и воплощают определенную художественную идею» [Беляева 1977, 3], формируя городскую среду как *исторически развивающееся* коллективное произведение<sup>5</sup>. Противники мнения о городе как художественном произведении справедливо утверждают, что «в идеале к истинному произведению искусства нельзя ничего ни прибавить, ни убавить» [Бондаренко 2022, 388]. Но это только *в идеале*. Реальный город – это постоянно *досоздаваемое* произведение искусства, которое никогда не достигнет своего

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

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

конечного совершенства – той идеальной законченности, которой обладает только город, «сходящий от Бога с неба» (Откр 21:2). Пока город остается живым, это художественное произведение «никогда не обретает завершенности и не может быть плодом какой-то одной концепции» [Суджич 2020, 29], то есть не теряет открытости своей перспективой<sup>6</sup> и не препятствует перформативному творчеству горожан.

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

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

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



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

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

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

Не все специалисты в области архитектуры и градостроительства, однако, признают справедливость такого заключения касательно непрерывности городской среды. «В современном профессиональном сознании, – пишет, например, И. А. Бондаренко, – укоренилась убежденность в том, что важнейшим критерием качества города является его компактность, крепкая структурная связность и композиционная целостность» [Бондаренко 2022, 388]. Автор выступает против такой убежденности, считая, что структурная связность и композиционная целостность означают отсутствие разнообразия, а компактность тождественна высокой плотности застройки. Однако эти представления не являются однозначно верными. Компактность урбанистической среды означает *отсутствие визуально-смысловых пустот*. Такой пустотой может быть и плотно застроенный одинаковыми домами жилой комплекс, и огромный небоскреб с монотонным экстерьером, и многоэтажная автомобильная парковка. А вот открытое пространство площади или вестибюля, визуально организованное доминантой или визуально подчиненное главному фасаду, вовсе не является пустым. То же самое можно сказать об открытых доступах к водоемам, обширных лужайках в парках и т.п. Поэтому, говоря о плотности и непрерывности городской среды, мы говорим именно об отсутствии в ней визуально-смысловых провалов, а не о «компактности» застройки территории. Подобно этому структурная связность городского пространства не означает его визуальной *унификации*, но заключается в согласовании, взаимном пространственном сочетании отдельных *своеобразных* локаций, композиционных элементов среды и разностильных городских сооружений<sup>7</sup>.

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

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

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

\*\*\*

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

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

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

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

Чтобы сохранить преемственное динамичное единство среды обитания, человек должен вернуть себе панорамное, контекстное зрение, а для этого заняться прежде всего собственной дефрагментацией. Визуальные паттерны, отвечающие за формирование и сохранность городской текстуры, можно создать «только постепенно, путем привлечения широких масс людей» [Александр и др. 2014, 42], относящихся к тому же к *разным* поколениям горожан. Такие паттерны представляют собой предмет совокупной заботы и продукт коллективного труда многих обитателей города – не безличных элементов человеческой массы, обслуживающих большой механизм города<sup>8</sup>, но и не пассивных потребителей городских «благ». Эти ключевые, несущие узлы визуально-пространственной среды предстают во времени как *взаимосвязанные локализованные социокультурные процессы*, направленные на формирование элементов уникального облика города, то есть функционируют в качестве *способов построения локальной идентичности*.

## БИБЛИОГРАФИЯ

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

---

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

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

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

## REFERENCES

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

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

Материал поступил в редакцию 29.03.2023

Материал поступил в редакцию после рецензирования 28.08.2023